

REPRESENTACIONES Y SIMULACROS DEL CUERPO FEMENINO

Tecnología, Comunicación y Poder

Editores:

Mercedes Arriaga Flórez
Rodrigo Browne Sartori
José Manuel Estévez Saá
Víctor Silva Echeto

ArCiBel  Editores

SIN CARNE:
REPRESENTACIONES Y SIMULACROS
DEL CUERPO FEMENINO.

Tecnología, Comunicación y Poder

Editores:

Mercedes Arriaga Flórez

Rodrigo Browne Sartori

José Manuel Estévez Saá

Víctor Silva Echeto

SIN CARNE: Representaciones y simulacros del cuerpo femenino.

Proyecto de investigación y edición del Grupo de Investigación: Escritoras y Escrituras.

Con el patrocinio del Plan Propio de investigación de la Universidad de Sevilla y de la Consejería de Educación y Ciencia

Directora: Mercedes Arriaga Flórez.

Investigadores participantes: Juan Félix Bellido Bello, Rodrigo Browne Sartori, Filippo Di Bennardo, José Manuel Estévez Saá, Jose Antonio García Barriga, Salud Gordillo Velasco, Rosario Martín Muñoz, Carmen Navarro García, Amalia Ortiz de Zárate, Dolores Ramírez Almazán, Víctor Silva Echeto, María Jesús Soler Arteaga, Dalila Taieb Gazwuani.

2ª Edición, 2006

Ilustración de Portada: Carlos Salgado Vázquez

Diseño: Marcelo González [Bane®]

Editores literarios: Mercedes Arriaga Flórez, Rodrigo Browne Sartori, José Manuel Estévez Saá y Víctor Silva Echeto.

Traductoras de los textos italianos, ingleses y portugueses: Angeles Cruzado Rodríguez, Graciela Machado Lima y Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

Quedan rigurosamente prohibidos, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2004 Arcibel Editores y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.

<http://www.esritorasyescrituras.com>

ISBN: 8493331856

Depósito Legal:

Impreso en España-Printed in Spain



mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae, llora y se consume,
pero se levanta más bella y más fuerte,
renace de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente,
y por más que, tristemente,
diga adiós a su amor,
ella queda eternamente
dentro su esperanza y su fervor.

Índice

INDICE

A MODO DE ENTRADA:

Los múltiples pliegues del cuerpo: comunicación, poder y feminismos

I. CUERPOS DE MUJER Y CINE

(Coordinador Rodrigo Browne Sartori)

- La reinterpretación de estereotipos de género a través del híbrido femenino: *Alien: Resurrección* (1997).
- Sólo mía y Te doy mis ojos: dos miradas cinematográficas sobre la violencia de género.
- El fetichismo o la fragmentación del cuerpo femenino en el cine: *eyes wide shut*.
- Acoso al cuerpo de las mujeres a través del cine. Análisis del cortometraje: 'Acosada'.
- Celos, de V. Aranda, o el poder y la sumisión del cuerpo femenino.
- Cuerpos mediáticos: cuerpos disney.
- La entrada de la mujer en la escritura: Una interpretación de *The Pillow Book* (El diario íntimo) Peter Greenaway, 1996.

II. CUERPOS DE MUJER, MEDIOS DE COMUNICACIÓN, TECNOLOGÍAS Y PODER

(Coordinador Víctor Manuel Silva Echeto)

- Urbanidad en clave de género. Ceremonial, etiqueta y literatura.
- El cuerpo y sus lenguajes.
- La construcción capitalista de lo femenino: poder y violencia simbólica.
- Tortura, sadomasoquismo y fragmentación: el cuerpo de las mártires.
- Tecnologías de la Comunicación, crisis del sujeto y fragmentación del cuerpo.
- Silencio: paper-performance.
- La mujer como símbolo de poder: el papel de la primera dama.
- La mujer en la lógica espectacular: el poder de la simulación.
- Posición actual de la mujer en la comunicación literaria.
- Los monstruos en/ de los medios.
- El poder en el cuerpo. Subjetivación, sexualidad y mercado en la 'Sociedad del Espectáculo'.
- Cuerpo, estética y poder. ¿La conjunción del simbolismo al servicio de la sumisión?

III. CUERPOS DE MUJER Y REPRESENTACIONES

(Coordinador José Manuel Estévez Saá)

- Feminismo y postmodernidad: La encrucijada de los cuerpos del siglo XXI.
- Colibríes relumbrantes: cuerpos disciplinados en los manuales de etiqueta.
- Iconografía de la mujer pecadora en la catedral compostelana.
- Feminismo virtual, literatura y lógica de la carne.
- "El cuerpo. Eje y termómetro para el apoyo emocional en la concienciación y el empoderamiento a mujeres en situaciones de violencia doméstica.
- Cuerpos femeninos imaginados: (re)visiones de la mitología Hindú).
- Vivir del aire. ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana.
- Cuerpo, identidad y subjetividad de los sujetos sexuados en la modernidad: ¿sujeto herido, melancólico o ético?.
- Cuerpo de Cyborg.
- Lecturas del cuerpo femenino en la pintura actual. Virtudes Alcarria y Pepe Cañete.
- Representaciones y figuraciones del cuerpo femenino en el arte.

IV: CUERPOS DE MUJER Y TEXTOS

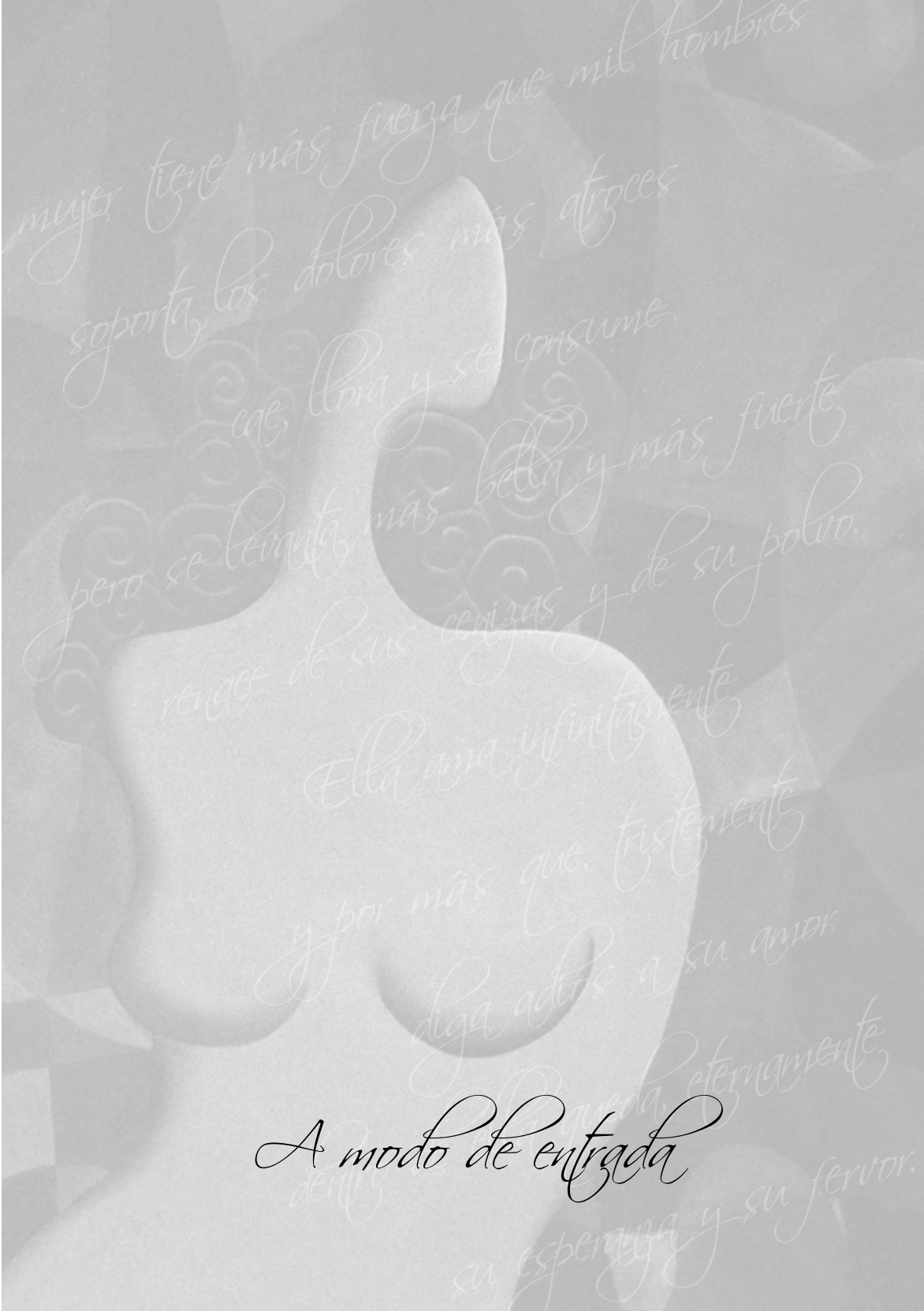
(Coordinadora Mercedes Arriaga Flórez)

- Penélope al desnudo. Revisión contemporánea del mito de Penélope a través de Toi, Penélope de Annie Leclerc.
- El cuerpo de la mujer en la literatura andalusí.
- Comunicación- cuerpo femenino- identidad en Robinson Crusoe. Nociones en torno a la isla del mismo nombre.
- De la demanda de la pureza a la pirueta del ¿exceso? La vivencia del cuerpo femenino desde la literatura.
- Lo que los cuerpos cuentan: sexualidad en las autobiografías (corporales) de mujeres.
- Bendito es el fruto de tu vientre: Cuerpos utilizados para la salvación. Esterilidad y embarazos milagrosos en el relato bíblico.
- Sin carne, la carne. Representaciones femeninas sobre el harén.
- La identificación casa-cuerpo materno en Julia Álvarez.
- Redefinición /(re)construcción del cuerpo femenino en la literatura británica contemporánea.
- Reescrituras del cuerpo femenino: las traducciones de Senos de Ramón Gómez de la Serna al italiano.
- ¡Tal vez cuando era cuerpo los astros me envidiaban! Discurso y representación femenina en la poesía de Blanca de los Ríos.
- Impronta femenina en la narrativa marroquí: Una mujer simple de Bahaa Trabelsi.
- Pirandello y el cuerpo de mujer, o bien, la metáfora de nosotros mismos.

V: EPÍLOGO: CUERPOS DE MUJER Y ESCRITURA

(Coordinadora Ángeles Cruzado)

- Cuerpo y escritura.
- Parir educación indígena.



mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae, llora y se consume,
pero se levanta más bella y más fuerte
renace de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente,
y por más que, tristemente,
diga adiós a su amor
queda eternamente
su esperanza y su fervor.

A modo de entrada

A MODO DE ENTRADA

LOS MÚLTIPLES PLIEGUES DEL CUERPO: COMUNICACIÓN, PODER Y FEMINISMOS.

Victor M. SILVA ECHETO

Las reflexiones sobre el tema del cuerpo y su vinculación directa con las teorías feministas, así como el auge de las tecnologías de la comunicación y de la información, inciden de manera fundamental en la conformación de los procesos contemporáneos de subjetivación. La fragmentación del cuerpo, su vaciamiento, la desestabilización de las posibles estabildades corporales, las prótesis, la hibridación sujeto- máquina, el cuerpo sin órganos, son sólo algunos de los tópicos que se pliegan y despliegan en torno al tema.

Una de las preguntas claves se la formula Donna Haraway (1991): “¿por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?” Esto es, la corporeidad ni comienza ni termina en la piel del sujeto, menos aún en la *pos, trans* o *sobremodernidad* donde asistimos a la emergencia de subjetivaciones sin sujetos o sujetos vacíos, pero lo que no implica que estén vaciados de cuerpos, porque como señalaban Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000), el cuerpo sin órganos se opone al organismo no al cuerpo, este se complementa con el otro en los procesos de territorialización y desterritorialización y de pliegue y despliegue.

Otra clave que hay que considerar, para analizar la pregunta de Haraway, es la del cuerpo poder o somato poder. Como se preguntaba Michel Foucault (1992: 106), quizás antes de estudiar la cuestión de la ideología sería más conveniente, desde una perspectiva materialista, estudiar la cuestión del cuerpo y los efectos del poder sobre él. “Porque lo que me fastidia en estos análisis que privilegian la ideología, es que se supone siempre un sujeto humano cuyo modelo ha sido proporcionado por la filosofía clásica y que estaría dotado de una conciencia en la que el poder vendría a ampararse” (Foucault, 1992: 106).

Pierre Bourdieu (2002: 41), por su parte, definía el *habitus* con la siguiente frase: “el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo”. Décadas anteriores, Cláude Lévi- Strauss (1971: 16), consideraba oportuno aportar informaciones de una “riqueza insospechada” sobre la importancia de las tecnologías corporales para los procesos de intercambio y contactos culturales, y aquí no limitamos la cultura a sus aspectos étnicos sino que ampliamos el concepto a todos los sectores que están tanto dentro como fuera de los límites de unas determinadas culturales, esto es, mujeres, hombres, homosexuales, etc... Estas aportaciones “que se sitúan en un pasado lejano y cuyos gestos, en apariencia insignificantes, transmitidos de generación en generación, protegidos incluso por su misma insignificancia, dan mejor testimonio que los yacimientos arqueológicos o los monumentos a determinadas personas” (Lévi-

Strauss, 1971: 16).

Sin caer en la exagerada frase de Marcel Mauss de que sería capaz de reconocer a una chica que se educó en un convento ya que, generalmente, andan con los puños cerrados, ni en la estructuralista teoría del *habitus* de Bourdieu, no se puede negar que las tecnologías corporales dejan muchas huellas sobre los efectos del poder sobre los cuerpos. Tampoco hay dudas de que en momentos disciplinarios, de encierros visibles o panópticos lumínicos, estos se pueden delimitar con mayor facilidad que cuando las sociedades de control diseminan sus mecanismos de poder y éste se vuelve más blando, flexible, híbrido, mutante y, por ello, complica aún más su ubicación. Foucault (1991: 165), refiriéndose a ese pasaje entre las sociedades disciplinarias y las sociedades de control, señala: “(...) creo que actualmente el Estado se halla ante una situación tal que no puede ya permitirse ni económica ni socialmente, el lujo de ejercer un poder omnipresente, puntilloso y costoso. Está obligado a economizar su propio ejercicio del poder”. En el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, el orden interior era proyectado, programado como una disciplina exhaustiva, se ejercía en forma constante e ilimitada sobre todos y cada uno de los individuos. Los cuerpos eran artefactos para ser vistos por el guardia que controlaba la torre panóptica. Si tradicionalmente el poder es lo que puede ser visto, lo que se despliega y manifiesta a sí mismo, pero que paradójicamente encuentra el mero principio de su poder en el movimiento por el cual éste se despliega, en las sociedades disciplinarias son los sujetos del poder los que deben ser vistos. La iluminación de las subjetivaciones asegura la fuerza del poder que se ejerce sobre ellos. Lo que mantiene al individuo de la disciplina *sujetado* es el hecho de ser visto ininterrumpidamente. Siempre es susceptible de ser mirado. Para Fredric Jameson (1997: 3):

Está claro que las posiciones de Foucault, no importa cuán coherentes fueran, tuvieron una gran acogida en la política del autoritarismo que emergió de los 60, y que calzaron sin grandes dificultades, por un lado, en la política feminista contraria a la autoridad patriarcal considerada como puro poder, y, por el otro, en una política anarquista contraria a las instituciones y al Estado considerados igualmente como formas inmotivadas de dominación.

De la familia a la escuela, de ésta a la fábrica, de vez en cuando al hospital, y si las subjetividades se desviaban *ingresaban* en la cárcel. Los cuerpos los van diagramando las disciplinas, es decir, los dispositivos institucionales producen las corporeidades, de esa forma, los sujetos ingresan en un esquema paranoico. “Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano entre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se encardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento” (Foucault, 1991: 157). La familia, para Foucault, no era el simple reflejo, el prolongamiento del poder del Estado; no representaba al Estado con referencia a los niños, tampoco el hombre era el representante del Estado para la mujer. Para que el Estado funcionara como funcionó era necesario que existieran relaciones más complejas, que se hayan producido del hombre a la mujer o del padre al

hijo relaciones de dominación específicas que tienen sus propias configuraciones y sus relativas autonomías. Lo destacable de la reflexión de Foucault en el análisis de cómo las relaciones de poder penetraban en los cuerpos, era la desconfianza que depositaba en la representación. Lo citamos (1991: 157): “Pienso que conviene desconfiar de toda una temática de la representación que obstaculiza los análisis del poder, que consistió durante largo tiempo en preguntarse cómo las voluntades individuales podían estar representadas en la voluntad general”. La afirmación de que el maestro o el marido “representa” un poder del Estado, el cual, a su vez, “representa” los intereses de una clase no explica la complejidad de los mecanismos de poder. Otro aspecto destacable del análisis de Foucault sobre la temática del somato- poder es su estudio en términos de tecnología, de táctica y estrategia, no presentando las relaciones de saber (discurso)/ poder como mecanismos negativos de rarefacción.

En esta compleja contemporaneidad las instituciones disciplinarias ingresan en un acelerado proceso de descomposición, se encuentran “administrando su agonía”, como lo plantearía Gilles Deleuze. Fredric Jameson se refiere al momento “postmoderno”, donde los sujetos/ sujetas se encuentran expuestos al bombardeo de simulaciones, es decir, de signos con nula referencia material, de la autoconsistencia de los simulacros. “La nueva situación que he llamado el tercer momento o avatar -propriadamente postmoderno- de la visualidad hoy, presenta ahora paradójicos problemas, en la medida en que significa una más completa estetización de la realidad que es también, al mismo tiempo, una visualización o puesta en imagen más completa de esa misma realidad” (Jameson, 1997: 7). Donde lo estético lo impregna todo y la cultura se expande hasta lograr que todo de una u otra manera se transforme en aculturado, la especificidad de lo estético y de la cultura como tal tiende a difuminarse. “Si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiera de otras formas de experiencia” (*ibidem*). La imagen muere por inflación... Los signos no representan ni tienen consistencia significativa... ¿Y el cuerpo? Se vacía, pierde sus dimensiones, su capacidad representativa, se mezcla con las máquinas, se transforma en un híbrido maquínico... De esa forma, es posible pensarlo como Cuerpo Sin Órganos para liberarse de las representaciones y de los controles que produce.

El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CSO? -pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos (Deleuze y Guattari, 2000: 156).

La revolución tecnológica nos ubica frente a variadas prótesis, cuerpos e intenciones maquínicas más que la tecnología como extensión del ser humano a la que se refería Marshall Mac Luhan. La máquina está en el cuerpo, lo impregna, lo consume de tal forma, que ya sólo podemos reconocernos por los artefactos que portamos.

Los feminismos contemporáneos, frente a esta nueva situación, están planteando

variadas formas de liberación de los poderes masculinos, capitalistas y racistas, que van desde la recuperación de la materialidad del cuerpo (Butler) hasta la hibridación del *cyborg* (Haraway y Braidotti). Cualquiera de ellas son nuevas formas de producción de subjetivaciones, más híbridas, diseminadas, alejadas de cualquier posibilidad de construir subjetividades como entidades concretas. “El *cyborg* es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica” (Haraway, 1991: 253).

Con esto queremos decir que el tema del cuerpo y los efectos del poder sobre él, en momentos de revolución tecnológica, es un tópico que tiene tantos pliegues que sólo se nos permite ingresar por algunas de sus líneas y seguir el camino que nos traza pero no podemos avanzar más que unos pocos pasos. Pretendemos que el lector también ingrese por algunas de las múltiples líneas que componen este volumen y que, asimismo, produzca sus propias líneas, transformando los textos en *rizomas* que conecta unas líneas con otras cualquiera no encontrando el final en ninguna de ellas.

Como se observará, y seguramente ya quedó claro a lo largo de esta introducción, el tema del cuerpo nos lleva (y llevará) necesariamente a otros tópicos, nos arrastraremos a una variedad de terrenos. Con acierto escribe Judith Butler (2002: 11): “Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos ‘son’”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P.: *Lección sobre la lección*. Barcelona, Anagrama. 2002, pp. 40- 50.

BRAIDOTTI, R., “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista/Artículos*. Internet. 7-11-01.

http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm

BUTLER, J.: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós. 2002, pp. 11- 14.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos. 2000, pp. 151- 173.

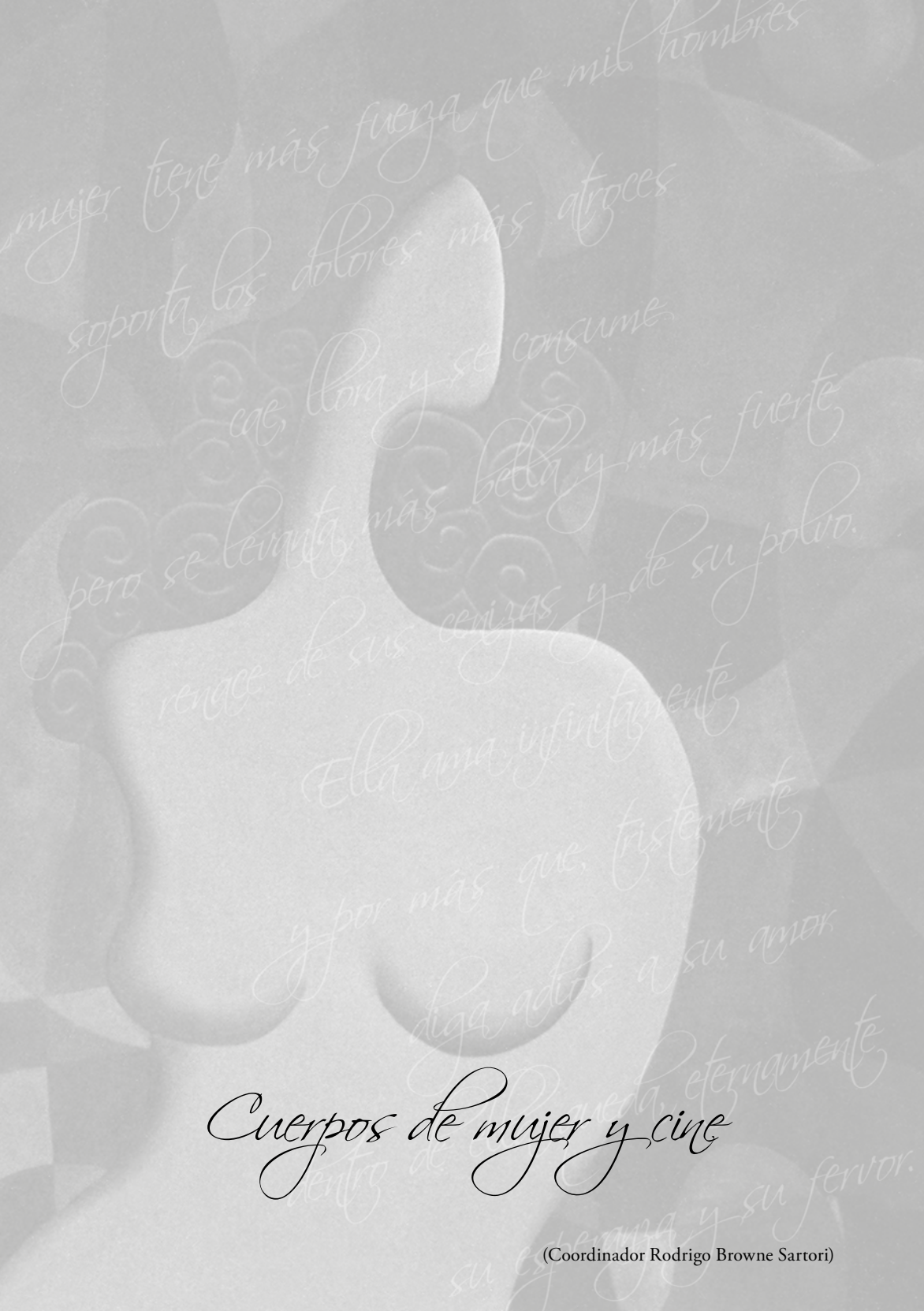
FOUCAULT, M.: *Saber y verdad*. Madrid, La Piqueta. 1991, pp. 154- 168.

FOUCAULT, M.: *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta. 1992, pp. 106- 120.

HARAWAY, D.: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra. 1991, pp. 251- 313.

JAMESON, F.: *El postmodernismo y lo visual*. Valencia, Episteme. 1997, pp. 1- 20.

LÉVI- STRAUSS, C.: “Introducción a la Obra de Marcel Mauss” en *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos. 1971, pp. 10- 20.



mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae llora y se consume
pero se levanta más bella y más fuerte
renace de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente
y por más que tristemente
diga adiós a su amor
quede eternamente
su esperanza y su fervor.

Cuerpos de mujer y cine

(Coordinador Rodrigo Browne Sartori)

LA REINTERPRETACIÓN DE ESTEREOTIPOS DE GÉNERO A TRAVÉS DEL HÍBRIDO FEMENINO: *ALIEN: RESURRECTION* (1997)

Rocío CARRASCO CARRASCO
Universidad de Huelva

La concepción de “híbrido” como ser a medio camino entre lo ajeno y lo familiar se ha convertido en símbolo de la pluralidad de la sociedad norteamericana y ha encontrado su máxima realización en el cine de ciencia-ficción. Estos seres híbridos han sido considerados seres cibernéticos y sus cuerpos analizados desde diferentes perspectivas. Una de las teorías más influyentes al respecto fue la de Donna Haraway desarrollada básicamente en su artículo “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century” (1985), donde la imagen del cibernético es usada para propósitos sociales, considerándolo no sólo como un ser ficticio, sino también como una “criatura de realidad social” (149). El cibernético, como ella afirma, es nuestra “ontología” ya que “a finales del siglo XX, nuestra época, una época mítica, todos somos quimeras, seres híbridos de máquina y organismo teorizados y fabricados; en resumen, somos cibernéticos” (150)¹. Así, podríamos afirmar que el ser cibernético evoca la disolución de fronteras delimitadoras para ofrecernos una imagen plausible de nuestro mundo.

Si nos centramos en la representación visual del cibernético y, concretamente en el llamado cibernético femenino, podríamos afirmar en una primera instancia que existe un alejamiento de la feminidad tradicional si tenemos en cuenta la desafiante concepción del cuerpo en el que estos personajes cibernéticos están inscritos. Este distanciamiento se debe en parte a la ruptura que éstas hacen de los binomios tradicionales hombre/tecnología; mujer/naturaleza².

No obstante, al analizar el comportamiento del híbrido femenino, muchas de las críticas feministas dedicadas a la ciencia-ficción coinciden en que, pese a este intento de romper con nociones tradicionales, este personaje todavía sigue convenciones patriarcales en muchos aspectos. Así, encontramos híbridos femeninos que, a pesar de su representación externa poco “femenina”, aparecen como víctimas ante un villano o como objeto de deseo sexual, y así, contribuyen frecuentemente a reproducir ciertos estereotipos de género³.

Todo ello nos deja entrever el carácter tan complejo del híbrido femenino que ha sido, como ya he apuntado, motivo de estudio por parte de numerosas estudiosas de género.

En *Alien: Resurrection* (1997) encontramos dos personajes femeninos híbridos que, precisamente, son las protagonistas del film: Ellen Ripley (Sigourney Weaver) y Call (Winona Ryder). Esta última parte de la saga supone, a mi parecer, la culminación de un proceso de evolución (que comenzó en 1978 con *Alien*) de dos personajes

femeninos. El personaje de Ripley, siempre encarnado por Weaver sufre, como veremos, una serie de transformaciones a lo largo de la saga en su físico y comportamiento hasta llegar a su estado híbrido mujer-alienígena. Call, híbrido mujer-máquina en esta última parte, encuentra su equivalente en películas anteriores en cuerpos masculinos y así Ash (Ian Holm), robot científico en estado puro y enfrentado al protagonista en la primera parte, también sufrirá transformaciones y se irá humanizando progresivamente en sus diferentes versiones hasta llegar a encarnar la bondad con el personaje interpretado por Ryder.

Esta evolución, aún teniendo como origen personajes muy diferentes, culmina en *Alien: Resurrection* con la “hibridización” de ambos y con la adopción por parte de estas cibernéticas de una serie de pautas de comportamiento que, paradójicamente, no nos resultan desconocidas ya que encarnan atributos asociados a la mujer tradicional como son el instinto maternal (en el caso de Ripley) y la bondad y (en el de Call). Esta evolución resulta lógica si tenemos en cuenta el contexto social en el que estos seres híbridos femeninos aparecen.

La producción de Jeunet, *Alien: Resurrection* reinterpreta, pues, los roles tradicionales a través de cuerpos cibernéticos que simbolizan nuestra sociedad, caracterizada precisamente por la pluralidad y la disolución de todo tipo de fronteras que estos seres híbridos evocan.

RIPLEY: LA VIRAGO PROTECTORA

En este primer apartado trataré de ilustrar cómo el personaje de Ripley ha ido evolucionando a lo largo de la saga hasta convertirse en el ser híbrido que encontramos en *Alien: Resurrection*. Esta “hibridización” del personaje es precisamente lo que va a permitir la exaltación por parte de ésta de rasgos tradicionalmente ligados a la mujer “masculinizada” (fuerza física, instinto depredador) junto con aquellos más ligados a lo puramente femenino, como su inclinación por la maternidad. Esta reinterpretación de estereotipos de género por parte de la protagonista femenina sugiere, pues, una evolución del personaje con respecto a su aparición en películas anteriores, evolución que, por otro lado, va acorde con las diferentes reinterpretaciones que de los roles femeninos se vienen haciendo en la sociedad norteamericana.

El medio audiovisual, concretamente el cine, nos ha venido ofreciendo imágenes de mujeres que solían estar al amparo de la cultura dominante y, como ya argumentaba la crítica de cine Laura Mulvey, estaban destinadas a otorgar placer al hombre o bien, en su defecto, constituían figuras amenazantes para la narración fílmica. No obstante, y ayudadas a partir de la década de los 70 por los postulados de nuevas corrientes (como el posmodernismo) y por emergentes modelos de representación, las imágenes de lo femenino dejan paulatinamente de estar ligadas a la pasividad y de tener connotaciones negativas y pasan a ser sujetos deseantes y activos.

Ripley constituye una novedad representativa de finales del siglo XX cuya evolución a lo largo de la saga es ejemplo claro del cambio de valores en la sociedad. La protagonista femenina pasa, ya en la primera película, de ser un miembro más de la tripulación a bordo de la nave *Nostromo* a convertirse en un “héroe femenino” con el objetivo de salvarse a sí misma y a sus compañeros de la amenaza alienígena. Esta condición de “héroe femenino” se va moldeando en la segunda parte, *Aliens*, y

vemos cómo su físico y su comportamiento se van masculinizando poco a poco hasta adquirir el estatus de virago en *Aliens 3*. En *Alien: Resurrection* Ripley sigue exaltando las cualidades del héroe tradicional y algo masculinizado pero desarrolla a la vez un inusitado instinto maternal, algo que, junto con su condición creada, la diferencian de la Ripley de las sagas anteriores.

La primera y quizás la más exitosa película de la saga, *Alien*, dirigida por Ridley Scott en 1979, es la que más interés ha despertado en la crítica, precisamente por los personajes de Ripley y la madre alienígena, de las que se han realizado numerosas lecturas. Así lo afirma Sara Martín en *Monstruos al final del milenio*: “[e]l éxito al final de la década *Alien*, otra heredera del terror paranoico de los años cincuenta, se basó en el original diseño de la letal criatura extraterrestre -un verdadero logro artístico- y en la transformación de la tradicionalmente gritona heroína del cine de terror en una aguerrida superviviente.” (9). En su primera aparición, Ripley adopta una serie de roles que la acercan a un patrón de representación que conocemos como “héroe femenino”. Esta categoría ha sido comentada por muchos autores, y así Gómez Lara y Prieto Pablos se refieren a ella al analizar los diferentes roles desempeñados por personajes en textos literarios:

[l]a distinción entre héroe y heroína no se basa en el género gramatical sino en la diferencia de roles: la *heroína* es la meta pasiva de las acciones del héroe, y en la mayoría de las narraciones tradicionales ella es rescatada y probablemente casada con él. A la alternativa femenina del héroe se le ha dado el nombre de héroe femenino; pero incluso su presencia no significa la encarnación de características femeninas propias, ya que en el fondo su aparición puede todavía promover el uso discriminatorio de las distinciones de género, controladas por imágenes de poder y jerarquías basadas en la superioridad intrínseca de los atributos masculinos (367)

Ripley, empujada por las circunstancias que la rodean, adopta esta alternativa femenina del héroe y así encarna una serie de valores que asociamos con el héroe tradicional como son la valentía, el liderazgo o el poder, hecho que se enfatiza cuando averiguamos que el guión fue pensado en principio para un protagonista masculino. Judith Newton al comienzo de su artículo “Feminism and Anxiety in *Alien*” afirma que “el elemento utópico más obvio en *Alien* es la aparición de un personaje femenino con un rol de héroe individual, un rol convencionalmente interpretado, y en este caso escrito para, un personaje masculino” (82). Así es Ripley la que se enfrenta finalmente al monstruo, lo derrota y consigue que se liberen ansiedades por parte del público (82). Ripley se convierte, pues, en el personaje eje del film alejándose de la tradicional heroína a medida que avanza la acción y adoptando en su lugar roles que la sitúan al mismo nivel que el héroe masculino.

Este cuestionamiento que la película hace de roles genéricos ocurre precisamente en una época en la que comienzan a debilitarse postulados clásicos en cuanto a patrones de género. A finales de los años 70 surge la segunda ola de feminismo y es cuando el término ‘género’, que por primera vez se introduce en los postulados feministas, comienza a ser considerado como una categoría creada. Las diferencias de sexo, de

acuerdo con éstas, no determinan el ser hombre o mujer, sino que otras consideraciones como la raza, la etnia o la cultura, son las constructoras del género⁵.

En la producción de James Cameron *Aliens* (1986), Ripley sigue evolucionando respecto a sus roles y, así, su condición de héroe femenino se va masculinizando progresivamente, tanto en su aspecto físico como en su comportamiento, acercándose así al prototipo de virago, o mujer masculinizada. En *Aliens* ya no encontramos un único ser alienígena que amenaza a la tripulación sino que la reina alienígena se reproduce sin cesar dejando numerosos descendientes a los que la teniente Ripley ha de enfrentarse junto con su comando. Su rol en la película y su dominio de las armas (tal como queda latente en la escena final de la misma) la alejan por completo de la mujer tradicional y la sitúan casi al mismo nivel de aquellos héroes invencibles y musculosos que dominaban la pantalla en los años 80 como eran los héroes encarnados por Sylvester Stallone o Arnold Schwarzenegger, iconos de una masculinidad ideal en una época dedicada al culto al cuerpo⁶. En este sentido ella ha evolucionado en su papel de héroe femenino enfatizando aún más las características convencionalmente adscritas a lo masculino.

Ripley sólo “suaviza” su comportamiento masculino cuando tiene en sus manos a la niña Newt (Carrie Henn), única superviviente de las colonias. Este supuesto instinto maternal, tal y como lo ha interpretado Linda K. Bundtzen, que considera a Ripley como un “macho luchador”, no es más que un mero acto de compasión por parte de la protagonista. Bundtzen afirma que en *Aliens* se representan dos versiones de la maternidad totalmente opuestas: el de una mujer que practica la maternidad como cuidado compasivo en oposición al principio biológico-maternal de dimensiones monstruosas, encarnado por la reina alienígena (105). Todo ello nos vuelve a sugerir el carácter creado de ciertos instintos que la cultura dominante atribuye a lo femenino.

El aspecto masculinizado se exagera aún más en la tercera película de la saga, *Alien 3* (Fincher 1992), en la que Ripley aparece con un corte de pelo radical y situada en un mundo únicamente habitado y, por lo tanto, controlado por hombres. Esta situación de opresión se refuerza por el escenario de la trama, una cárcel.⁷ Es a lo largo de esta película cuando comienza el proceso de hibridización de Ripley, ya que descubrimos que ha sido infectada por los alienígenas, lo que la lleva a suicidarse para evitar la propagación de la raza enemiga.

En *Alien: Resurrection* (Jeunet 1997) encontramos una protagonista femenina que resulta peculiar por su inusual adopción de roles. Por un lado, Ripley enfatiza cada vez más las características de mujer fuerte, valiente y controlada emocionalmente, oponiéndose por completo a la concepción tradicional de lo que ser femenina implica socialmente. Sin embargo, ese instinto de protección compasiva que observábamos en la relación de Ripley con la niña Newt en la segunda parte se torna ahora en un fuerte instinto maternal, algo que sí está muy ligado a la feminidad tradicional. Esta mezcla de estereotipos genéricos se produce en un cuerpo que se desvela como híbrido al comienzo de la película, hecho que problematiza la diferenciación genérica y sugiere la construcción de la feminidad en un mundo donde todo está sujeto a cambio.

Ripley correspondería a la catalogación de “ciborg orgánico” que Jennifer González realiza del cuerpo ciborg ya que su cuerpo es portador de genes alienígenas. La teniente Ellen Ripley ha sido clonada genéticamente con el fin de obtener el embrión de la reina-*alien* que se estaba gestando en su cuerpo cuando ella muere en *Alien 3*.

Después de siete intentos fallidos, los científicos logran clonarla usando ADN alienígena mezclado con el suyo propio. Una vez éstos han extraído el ser alienígena del cuerpo de Ripley, ésta no les es de ninguna utilidad pero, sin embargo, deciden dejarla vivir en la nave. Pero los seres alienígenas que los científicos encerraban para usarlos con fines bélicos se escapan y es a partir de ahí cuando comienza la lucha por la supervivencia.

Numerosas escenas enfatizan, pues, el papel indiscutible de lo que podríamos denominar “héroe femenino masculinizado”, fruto, como veíamos, de una evolución que comenzó con la Ripley de *Alien*. Su extraordinaria fortaleza física se observa en una escena casi al principio de la película donde ella vence (aparentemente sin esfuerzo alguno) a sus futuros compañeros masculinos en un improvisado juego de baloncesto. A medida que transcurre la acción observamos numerosos actos que la tachan de mujer sin sentimientos, como cuando, en su lucha por su supervivencia colectiva, aboga por abandonar a un compañero porque sabe que lleva un alienígena dentro. Su valentía y coraje se insinúan a lo largo de toda la película, características que se hacen evidentes en la lucha que, como todo héroe, debe emprender contra el enemigo, en este caso, contra el monstruo alienígena. Finalmente, su vínculo con lo masculino también se sugiere a través de otros elementos de la puesta en escena, como el vestuario o sus movimientos.

Por otro lado, su fuerte instinto maternal, no sólo para con el ser alienígena que se gestó en su cuerpo, sino para con el androide Call, por el que poco a poco siente cierta debilidad, problematiza su vínculo con lo masculino, ya que, como he apuntado anteriormente, este instinto está socialmente inscrito en el ámbito femenino. Así ella demuestra tener un instinto extra-sensorial que le permite saber dónde se encuentra la reina alienígena, lo que refuerza la unión entre ellas. En otra ocasión, cuando sus compañeros intentan adivinar dónde se encuentra su enemigo, Ripley contesta: “¿te refieres a mi niño?”. Incluso ella misma afirma ser la madre del alienígena, lo que provoca el desconcierto de sus compañeros. Estas secuencias han sido mencionadas por Patricia Linton en “Aliens, (M)Others, Cyborgs” quien afirma que Ripley “tiene un vínculo físico con la reina madre que le permite percibir su localización y su condición física” y así sabe “cuándo la reina sufre y está a punto de dar a luz” (180). Este vínculo madre-hija se hace explícito en una escena al final de la película donde Ripley se deja lamer por el monstruo gigantesco sin sentir repulsión alguna. Además la maternidad es constantemente enfatizada en la película y muchas escenas nos sugieren el acto del alumbramiento, como cuando Ripley parece “nacer” de la burbuja donde fue creada. Ripley es partícipe, pues, de ese instinto asociado a la mujer tradicional y que muchas críticas contemporáneas consideran un constructo social⁸.

En *Alien: Resurrection* se produce una reinterpretación de roles por parte de Ripley y, así, características muy asociadas a la desafiante figura del héroe femenino se siguen enfatizando en su persona, a la vez que se exalta un sentimiento muy ligado a la mujer tradicional, el instinto maternal. Ripley encarna en esta última parte de saga una mezcla de roles que derivan de su carácter híbrido, hecho que se visualiza a través de su cuerpo cibernético. El ser cibernético, como ya decía Donna Haraway, es reflejo de nuestra concepción del mundo y posibilita la encarnación de algunos valores adscritos a nuestra sociedad postmoderna como la fragmentación o la disolución de fronteras. Ripley, consciente de su condición creada, ejemplifica la artificialidad del género (en este caso femenino) y la necesidad de reconsiderar la tradicional asociación de ciertos

roles con lo femenino.

CALL: EL ANDROIDE ANGELICAL

El personaje de Call sufre, al igual que Ripley, una evolución con respecto a los roles desempeñados por sus equivalentes en los episodios anteriores de la saga hasta llegar a la “hibridización” del personaje en *Alien:Resurrection*. Al contrario que sucede con Ripley, este mismo personaje no aparece anteriormente, sino que se establece un paralelismo entre tres de los protagonistas de los diferentes episodios de la saga (Ash, Bishop y Call) que comparten una importante característica común: su naturaleza artificial.

El carácter híbrido de Call se constituye, no tanto como mezcla física de componentes orgánicos con inorgánicos, sino a través de la doble consideración que se tiene del personaje antes y después de conocer su condición de robot. A simple vista Call es un personaje humano y así lo consideramos los espectadores hasta que, aproximadamente a mitad de la película, descubrimos que es un androide, momento a partir del cual se mezclan las dos imágenes que tenemos de ella en un mismo cuerpo.

En la evolución de este personaje se observa claramente la progresiva disociación hombre-tecnología, mujer-naturaleza que se ha ido estableciendo a lo largo de la tetralogía, hasta encarnar en *Alien:Resurrection* al típico ejemplo de cibernético femenino.⁹

En *Alien* de Ridley Scott (1979) encontramos entre los protagonistas una máquina en estado puro encarnada en un cuerpo masculino, el robot científico Ash, (Ian Holm) cuya misión es cumplir un objetivo, para el cual ha sido programado. Al enfrentarse despiadadamente a Ripley, él antepone sus ordenes a sus posibles sentimientos hacia los miembros de la tripulación, lo que enfatiza su condición de máquina. De esta manera, su condición de cibernético es comparable a la de otros cibernéticos amenazantes y opresores presentes en películas de ciencia-ficción de los 50 y que también encontramos, aunque de manera no tan generalizada, en películas posteriores. El objetivo de estos cibernéticos amenazantes, como el protagonista de *Terminator*, es cumplir sus órdenes, aunque ello signifique enfrentarse al héroe. Ash sigue este patrón y su misión es cumplir las órdenes de llevar al ser alienígena vivo a la Tierra y, ante la posibilidad de que sus compañeros lo maten para salvar sus vidas, se enfrenta ellos.

Aliens de Cameron (1986) nos muestra al oficial médico Bishop (Lance Henriksen) encarnado también en un cuerpo masculino y cuya condición de máquina se descubre al principio de la película. La evolución frente a Ash resulta evidente si observamos la relación de este último con los miembros de su grupo, por los que siente vínculos de amistad y por los que termina sacrificándose. Esta humanización del androide es muy frecuente en el género de ciencia ficción a partir de los 70, cuando las nociones posmodernas comenzaron a romper con todo tipo de conceptos preestablecidos, y encontramos numerosas películas de este género en las que la diferencia cibernético /humano disminuye y, así, la figura del ‘Otro’ se adapta a la cultura del momento, perdiendo parcialmente sus connotaciones de amenaza para la sociedad.

Bishop, al contrario que Ash, antepone la seguridad de sus compañeros a su propia programación, hecho en el que se observa el acercamiento del “otro” a nuestra cultura. Esta evolución es reconocida incluso por el propio personaje, quien se identifica como un modelo tecnológicamente más avanzado que Ash.

En *Alien: Resurrection* encontramos el final de esta evolución en el personaje de Call (Winona Ryder), robot de segunda generación fabricado por máquinas, sin intervención humana. Paradójicamente, Call es un ser que, pese a su naturaleza artificial, expresa sus sentimientos y deseos de una forma más natural, no sólo que los androides de episodios anteriores, sino incluso que sus compañeros humanos.

La crítica Sobchack, al analizar películas de ciencia ficción de la misma época, afirma que “el alienígena ‘Otro’ se ha convertido en menos ‘Otro’. [los alienígenas] se han convertido en algo familiar, en nuestro simulacro, representados literalmente como imágenes alienadas de nuestro ser alienado” (137). Así, ella sugiere una humanización del alienígena, que en muchos casos, llega a ser “más humano que los propios humanos” (Sobchack 137) y se refiere a películas como *E.T* (1982) o la trilogía de *Star Wars* (1977;1980;1983). Esta humanización es más evidente, pues, en películas en las que existe una supremacía de las cualidades humanas sobre la racionalidad tecnológica, como es el caso del monstruo creado por Dr. Frankenstein, C5 en *Cortocircuito*, R2-D2 y C-3PO en las series de *Star Wars* o la replicante Rachel en *Blade Runner*.

Call constituye, pues, un ejemplo perfecto de la sobre-humanización del ‘otro’, al encarnar muchos más sentimientos y debilidades que el propio ser humano en la película, lo que la sitúa a un nivel superior a éste. La condición humana de Call se observa en varios aspectos relacionados con su comportamiento a lo largo de la película, ella se erige como defensora de su compañero minusválido ante las crueles bromas del resto de la tripulación, y actúa en todo momento como elemento de unión de todos los miembros del grupo. Incluso se siente incómoda cuando sus compañeros le piden que se “enchufe” al ordenador de la nave para abrir paso hasta el módulo de escape.

En cuanto a la representación de estereotipos genéricos, podríamos afirmar la similitud de ésta a un prototipo ideal femenino durante el siglo XIX, el de “Angel in the house”, término acuñado por Virginia Woolf para referirse a la heroína de la novela victoriana. Este prototipo describía a una mujer sometida al ámbito doméstico donde ella desempeñaba las funciones de perfecta esposa y madre. Al igual que este prototipo, Call desempeña la función de ayudante de mantenimiento y mecánica dentro de la nave, que es el equivalente al espacio doméstico en la ciencia ficción. Además su comportamiento resulta hasta cierto punto maternal para con sus compañeros a los que llega a recriminar sus crueles bromas y sus modales rudos. Su imagen frágil y dulce contribuyen a su asociación con este prototipo de mujer angelical, imagen que se enfatiza aún más cuando descubrimos que sus verdaderas intenciones y motivaciones son completamente bondadosas y altruistas.

No obstante, y al igual que ocurría con Ripley, es cuando se desvela su carácter híbrido cuando aparece una faceta hasta entonces oculta del personaje, su carácter de máquina con la misión de terminar con la raza alienígena. Así observamos cómo cuando llega a la nave no duda en engañar a sus compañeros haciéndose pasar por ebria con el fin de ir en busca de Ripley y matarla antes de que le sea extraído el alienígena de su cuerpo, descubriendo para su sorpresa que ha llegado tarde. Su condición de androide le otorga además una imagen de proscrito y rebelde que se aleja mucho de la mujer angelical.

El hecho de ser un híbrido la aparta del estereotipo clásico para dotar al personaje de matices propios del héroe luchador, y así observamos cómo ella tiene una

misión semejante a la de Ripley, acabar con la amenaza alienígena.

El personaje de Call en *Alien: Resurrection* es otra muestra de hibridización de imágenes ligadas a lo femenino. Su cuerpo y su personalidad la relacionan con ideales femeninos clásicos y una vez descubierta su naturaleza no humana aparecen características como la valentía y la capacidad de lucha más cercanas al héroe que a la heroína. De nuevo, la condición híbrida de la otra protagonista femenina hace posible la mezcla y adaptación de los estereotipos clásicos propia de la posmodernidad.

CONCLUSIÓN

Alien: Resurrection (1997) reinterpreta, pues, diferentes estereotipos genéricos al mostrarnos dos seres femeninos híbridos. Es precisamente esta “hibridización” lo que permite la adopción por parte de éstas de roles muy diversos en un mismo cuerpo y, así, sugerirnos una idea diferente de la feminidad. En el caso de Ripley, esta condición híbrida le va a permitir la exaltación de rasgos tradicionalmente ligados al héroe femenino junto con aquellos más vinculados a la feminidad tradicional, como su inclinación por la maternidad. En el de Call la “hibridización” le otorga la capacidad de desarrollar su lado más angelical en un cuerpo que, paradójicamente, está programado para matar al enemigo.

Esta mezcla de valores y roles constituye, por otro lado, el último paso de un proceso que comenzó en la primera parte de la saga y que nos ha venido mostrando la evolución de dos personajes que han sufrido transformaciones en su apariencia y comportamiento hasta llegar al estado de mujer-alienígena y mujer-máquina en *Alien: Resurrection*. Esta evolución es perfectamente comparable a los cambios de valores que la sociedad norteamericana ha ido experimentando desde finales del siglo XX hasta nuestros días que nos sugieren un acercamiento de lo que antes era considerado ajeno y, por lo tanto, corroboran el pensamiento posmoderno de infinitas posibilidades de representación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUNDTZEN, Linda K. “Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and now Alien”. Kirkup 101-9.
- CARTMELL, Deborah *et alii*, eds. *Alien Identities: Exploring Differences in Film and Fiction*. London: Pluto Press, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FERRO, Norma. *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1991.
- GÓMEZ Lara, M.J. y J.A Prieto Pablos. *The Ways of the World: an Advanced Course on Reading and the Analysis of Literary Texts*. Huelva: Universidad de Huelva, 1994.
- GONZÁLEZ, Jennifer. “Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research”. Kirkup 58-73.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- KIRKUP, Gill *et alii*, eds. *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 2000.
- KUHN, Annette, ed. *Alien Zone: Cultural Theory and Science Fiction Cinema*. London:

Verso, 1990.

LINTON, Patricia. "Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hibridity". Cartmell 172-85.

MARTÍN ALEGRE, Sara. *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Imágica Ediciones S.L/ Alberto Santos, editor, 2002.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MUNNS, Jessica y Gita Rajan, eds. *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*. London: Longman, 1995.

NEWTON, Judith. "Feminism and Anxiety in *Alien*". Kuhn 82-7

ORTNER, Sherry B. "Is Female to Male as Nature to Culture?". Munns y Rajan 492-508.

SOBCHACK, Vivian. "Postfuturism". Kirkup 136-47.

Notas

¹ La traducción de éste y otros textos publicados originalmente en inglés es mía.

² La crítica feminista Sherry B. Ortner en su artículo "Is Female to Male as Nature is to Culture?" (1972) afirmaba que la condición de subordinación y opresión de las mujeres en cuanto a los hombres se debía en gran medida a que las mujeres eran identificadas con la naturaleza y los hombres con la cultura (493).

³ Esta perpetuación de los valores tradicionales con respecto a la representación de género en películas de ciencia-ficción también se aprecia en películas en las que lo maternal es visto como algo marginal o una amenaza. Tal es el caso de la aquí analizada saga *Alien* en la que la figura de la reina-*alien* tiene claras connotaciones negativas por su papel como reproductora de la raza alienígena que amenaza a la humanidad, o en la saga *Terminator* donde el papel de la protagonista femenina, Sarah Connor, sufre la persecución del malvado cibernético sólo por ser la madre del salvador de la humanidad.

⁴ Mis cursivas

⁵ Lauretis define el término "género" como "el producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, como también prácticas de la vida diaria" (2).

⁶ Así, encontramos en los 80 numerosos ejemplos de estos héroes invencibles con físico prominente. El personaje de Rocky Balboa (Sylvester Stallone) en *Rocky IV* (1985) dirigida y escrita por el mismo Stallone, encarna a la perfección el prototipo de héroe del momento, no sólo por su físico, sino también por el énfasis de la película en las continuas luchas entre Rocky y el autómatas ruso llamado Drago (Dolph Lundgren). Igualmente, en *Depredador I*, el mayor Dutch (Arnold Schwarzenegger), que junto con su grupo de comandos se desplazan a Sudamérica en misión oficial, se enfrenta a un cazador alienígena que amenaza con matarlos uno a uno.

⁷ La trama de esta película se aleja, bajo mi punto de vista, del hilo conductor que une las dos primeras partes de la saga con la última parte. Es por este motivo por lo que merece menos consideración aquí.

⁸ Norma Ferro en su libro *El instinto maternal o la necesidad de un mito* defiende la idea que el instinto maternal, entendido junto con las demás características tradicionalmente atribuidas a la mujer, es, en realidad, una ficción. Así podemos considerar el instinto maternal como algo no inherente que nuestra sociedad ha considerado como un rasgo típicamente femenino, considerando *contra natura* a todas las mujeres que no poseen dicho instinto.

⁹ Encontramos numerosos ejemplos de cibernéticas femeninas a lo largo de la historia del cine de ciencia-ficción como por ejemplo la autómatas Maria de *Metrópolis* o la replicante Rachel de *Blade Runner*.

SÓLO MÍA Y TE DOY MIS OJOS: DOS MIRADAS CINEMATOGRAFICAS SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Jacqueline CRUZ
Universidad de Sevilla

Setenta mujeres asesinadas en el año 2003 a manos de sus parejas o ex parejas,¹ más de 40.000 denuncias por malos tratos sólo hasta el mes de octubre, más de 4.000 peticiones de órdenes de protección en tres meses, tras la entrada en vigor en agosto de la nueva ley que permite a los jueces activar la protección policial y económica a las mujeres maltratadas en el plazo de 72 horas... A pesar de la relevancia que el problema de la violencia contra las mujeres ha adquirido en los últimos años, de las sucesivas modificaciones al Código Penal para endurecer las penas contra los maltratadores, del bombardeo de noticias en torno al tema y de las constantes propuestas desde el gobierno y los partidos políticos para atajarlo, el problema no sólo no remite, sino que parece intensificarse cada año, a juzgar por el número de mujeres asesinadas.² Y a pesar de la creciente concienciación en torno al problema, los -y las- jueces siguen condenando a los maltratadores y asesinos a penas mínimas de cárcel, y los medios de comunicación siguen describiendo muchos de estos asesinatos como “crímenes pasionales” y, en todo caso, como un problema estrictamente privado y/o individual. Como apunta María José Sánchez Leyva, el hecho de que las noticias sobre este tema se incluyan en la sección de Sociedad (antigua sección de Sucesos) de los periódicos implica que se consideran *a priori* “noticias blandas”, sin “interés político, económico, cultural o deportivo” (1999: 159), cuando deberían considerarse un problema “nacional” de primer orden, como el terrorismo o los accidentes de tráfico.³ Por otra parte, María Jesús Izquierdo señala que el énfasis otorgado a los asesinatos puede resultar contraproducente: “Incluso las frecuentes denuncias de estos hechos en los medios de comunicación, tienen el efecto perverso de, al dar importancia a las 60 o 70 muertes anuales de mujeres a manos de sus maridos o exmaridos, señalar que en realidad sólo son eso, 60 o 70, muchas menos que los accidentes laborales, o los accidentes de coche” (1998: 70).

El arte tiene también una enorme responsabilidad en la perpetuación del problema, tanto en un sentido general, en cuanto transmisor de la ideología patriarcal, como en un nivel más concreto. Como observa Pilar Rahola: “El famoso ‘la maté porque era mía’ ha impregnado durante siglos toda nuestra mítica literaria, musical, teatral, poética Nunca el arte ha puesto en evidencia que lo que conducía a la muerte de una amante no era la pasión, sino la dominación” (2000: 117). Por citar sólo un ejemplo cinematográfico reciente, en la *Carmen* de Vicente Aranda (2003) la protagonista es tan “mala”, tan engañosa y manipuladora, y el “pobre” don José está tan locamente enamorado de ella, que los/as espectadores/as nos convertimos en cómplices de su asesinato, “alegrándonos” cuando don José finalmente se rebela contra ella y la

mata. De hecho, el cine constituye el género artístico más influyente en este sentido, puesto que, en palabras de Pilar Aguilar, “induce . . . (con mucha mayor fuerza que otras formas de ficción) a la asimilación acrítica . . . [C]onstruye una mirada y obliga a compartirla” (1998: 47). Y respecto a la violencia de género, la mirada que ha tendido a construir e imponer ha sido una de frivolidad, cuando no de negación o -aún peor- de legitimación de la violencia. Basta pensar en las películas de Almodóvar, donde la violencia contra las mujeres, ya sea de tipo sexual (violaciones) o físico, se presenta siempre como algo baladí y/o deseado por las mujeres. Así, en *Pepi, Luci, Bom...* (1980), el personaje de Luci se pasa toda la película anhelando una pareja que la maltrate y se muestra feliz cuando finalmente su marido policía le da una paliza brutal, mientras que en *Todo sobre mi madre* (1999) el personaje de Agrado bromea sobre el hecho de que le rompieron la nariz de un “palizón”. Por su parte, en *Siete mil días juntos*, de Fernando Fernán-Gómez (1994), se plantea el asesinato de la odiosa protagonista, quien acusa falsamente a su encantador marido de malos tratos, “como una cuestión de vida o muerte, de supervivencia” (Aguilar 1998: 145). Desafortunadamente, no son sólo los directores masculinos quienes transmiten esta idea: en *Palabras encadenadas*, de Laura Mañá (2003), la protagonista presenta una falsa denuncia por malos tratos contra su marido y ello explica (¿justifica?) en parte la sádica tortura a la que él la somete posteriormente.

Por todo ello, resulta muy significativo que algunas películas recientes se hayan atrevido a abordar frontalmente el problema de la violencia de género: *Solas*, de Benito Zambrano (1999), donde se muestra el efecto de 40 años de malos tratos sobre el personaje de Rosa, aunque éste sea sólo uno de varios temas, y *Sólo mía*, de Javier Balaguer (2001), y *Te doy mis ojos*, de Iciar Bollain (2003), en las que la violencia de género constituye el tema central. En este trabajo analizaré el tratamiento del tema en las dos últimas. Aunque ambas comparten la “buena intención” de concienciar sobre el problema de la violencia contra las mujeres, la mirada que arrojan sobre él es bastante disímil, por cuanto la obra de Balaguer introduce algunos elementos que terminan desactivando parte de la carga de denuncia. Sin contar, claro está, la diferencia de calidad estrictamente cinematográfica, que explica que *Sólo mía*, *opera prima* de su director, haya pasado casi desapercibida, mientras que *Te doy mis ojos* ha cosechado ya varios premios, nueve nominaciones a los premios Goya y un éxito de taquilla sin precedentes para una película dirigida por una mujer.

Decía que las dos películas son bienintencionadas. Ambas tienen el propósito de concienciar al público sobre la violencia de género, ambas muestran un profundo conocimiento de algunos aspectos del problema y ambas contribuyen a desmontar algunas de las falsas percepciones en torno a él. Son, en cierto sentido, complementarias. *Sólo mía* enfatiza las barreras jurídicas que enfrenta la mujer maltratada, mientras que *Te doy mis ojos* se centra en las barreras psicológicas y culturales que dificultan la ruptura de la mujer con el maltratador.⁴ El título de la primera pone de relieve la perspectiva -posesiva y exclusivista- del hombre (“Sólo mía para quererte, mía para sentirte, mía para romperte. Eres mía, sólo mía”, dice la canción con la que se cierra la película), mientras que el de la segunda subraya la actitud de “entrega” femenina fomentada por la ideología patriarcal.

Frente a quienes intentan hacer oídos sordos al clamor de la violencia contra las

mujeres, circunscribiéndola a los sectores económicamente más desfavorecidos, cuando no marginales,⁵ en estas dos películas el drama se desarrolla dentro de lo que podríamos categorizar ampliamente como la clase media: clase media-alta en *Sólo mía* y clase media-baja en *Te doy mis ojos*. Y frente a quienes relativizan el problema atribuyéndolo a factores patológicos de índole individual, en ambos casos el protagonista masculino es un hombre perfectamente “funcional”. Según Miguel Lorente, autor del estudio *Mi marido me pega lo normal*, uno de los mecanismos utilizados por la sociedad para minimizar el problema de la violencia de género (cuando el elevado número de asesinatos o la brutalidad de ciertos crímenes hace imposible seguir ocultándolo) consiste en la singularización del maltratador, en presentarlo “como la personificación de todos los males que afectan a la sociedad y a la mujer”, sobre todo en aquellos casos en que sus circunstancias “se incluyen dentro de los factores marginales de la sociedad . . . (paro, alcohol, sustancias tóxicas, nivel económico bajo, educación deficitaria...)” (2001: 83).⁶ Como señala Izquierdo:

[A]lgunos hombres se presentan como un ejemplo de inhumanidad, algo monstruoso, ajeno al ser humano. Pero de este modo, lo que tiene su raíz en las condiciones estructurales de desigualdad social de las mujeres, y por ello les afecta a todas y no sólo a una parte, e implica a todos y no sólo a una parte de los hombres, se presenta como algo anormal, patológico. (1998: 69-70)

Es por ello por lo que Carmen Magallón Portoles prefiere hablar de “normalidad patológica”: “la norma molde de normalidad se asienta sobre una base . . . patológica . . . [y] [e]sta normalidad patológica desemboca a veces en patologías individuales (asesinos, violadores...) o institucionales (recurso a la guerra, al terrorismo, agresiones al cuerpo de las mujeres ancladas en tradiciones, etc.) agudas” (1998: 103-04). Uno de los grandes logros de *Sólo mía* y *Te doy mis ojos* reside en que se centran en hombres aparentemente normales, muy agresivos, es cierto -aunque sólo con sus mujeres-, pero “normales” e incluso, bajo ciertos parámetros, “buenos maridos”: ambos son buenos proveedores en lo económico, no beben, no se van de juerga con los amigos, no son infieles a sus esposas; sólo desean, y así lo repiten en diversos momentos, una “familia normal” y una “vida tranquila”. En este sentido, la furiosa reacción de Joaquín en *Sólo mía* cuando un compañero de trabajo lo invita a ir de putas con otros compañeros (llamándolos “mugre”, “degenerados”, “hatajo de miserables”) representa una sangrante ironía. De todos modos, los rasgos de ambos se ajustan al perfil general del maltratador descrito por la Federación de Mujeres Progresistas: “actitud de víctima con enorme responsabilización hacia la mujer”, carácter obsesivo, “rigidez de pensamiento sobre lo que es una mujer y cuál es su papel”, “dependencia funcional de la mujer”, aislamiento emocional que le impide expresar otras emociones aparte de la cólera, inestabilidad emocional y “celos desmedidos e injustificados”.⁷

Las dos películas presentan de manera bastante verosímil la dinámica de los malos tratos. *Sólo mía* muestra su desarrollo desde el principio, ilustrando detalladamente las tres fases del proceso, tal como lo describe Lorente: 1) tensión creciente, manifestada en una agresividad verbal que se va volviendo más intensa y frecuente, hasta desembocar en la agresión física; 2) episodio de violencia aguda; 3) etapa de “amabilidad y afecto”,

también llamada “luna de miel”, en la que el agresor intenta justificar la agresión, expresa arrepentimiento y promete que no lo volverá a hacer. Se trata, sin embargo, de un proceso cíclico, que se seguirá repitiendo con una violencia cada vez mayor y por “motivos” cada vez más insignificantes (2001: 55-56). En *Te doy mis ojos* la acción se inicia tras la huida de la mujer, pero igualmente se observan las tres fases del proceso. En cualquier caso, los mecanismos son los mismos en ambas películas: la constante descalificación de la pareja (violencia psíquica), la multitud de “pretextos” desencadenantes de las palizas (violencia física), las lacrimógenas peticiones de perdón, con regalos incluidos, y las firmes declaraciones de propósito de enmienda, así como las (falsas) amenazas de suicidio. En *Sólo mía*, aun antes del inicio de la violencia física, vemos a Joaquín (interpretado por Sergi López) descalificando intelectualmente a Ángela (Paz Vega), corrigiendo con actitud de suficiencia sus errores lingüísticos (“pelandrusca”, “antidiluviano”) y, conforme aumenta la violencia, utilizando insultos más totalizadores, como “No sabes hacer la O con un canuto”. De modo análogo, en *Te doy mis ojos* Antonio (Luis Tosar) le dice a Pilar (Laia Marull) cosas como “Sólo sirves para cosas inútiles” o “Eres incapaz de hacer dos cosas a la vez”. En cuanto a los “pretextos” para la violencia, en *Sólo mía* incluyen desde el hecho de que Ángela fume a escondidas durante el embarazo (primer episodio de violencia física) hasta cualquier expresión de desacuerdo con él, mientras que en *Te doy mis ojos* la violencia se desencadena por “motivos” que van desde el silencio de Pilar ante las quejas de Antonio sobre su familia hasta su deseo de acudir a una prueba de trabajo en Madrid. En *Sólo mía*, tras una de sus reconciliaciones, Joaquín le regala un coche a Ángela; en *Te doy mis ojos* Antonio hace diversos regalos a Pilar, incluido un hermoso libro de pintura para alimentar esa afición ante la que se siente tan amenazado. En *Sólo mía*, durante su último encuentro, Joaquín le dice a Ángela que ha comprado una pistola con intención de suicidarse, mientras que en *Te doy mis ojos* Antonio se autolesiona con un sacacorchos en lo que Ana, la hermana de Pilar (interpretada por Candela Peña), describe certeramente como un chantaje (“Si hubiera querido suicidarse, lo habría hecho”).⁸ También son similares -y muy verosímiles- las reacciones de ellas: los denodados esfuerzos por evitar que se dispare la agresividad de su pareja o por aplacarla cuando se dispara, la inquebrantable confianza en un cambio que nunca llega, el miedo, la sensación de *shock* tras las agresiones...

La primera gran diferencia entre ambas películas reside en el personaje masculino. Aunque, como señalé, comparten numerosas características tanto de personalidad como de comportamiento, el Joaquín de *Sólo mía* manifiesta una actitud más brutalmente machista que el Antonio de *Te doy mis ojos* y, en este sentido, corresponde a lo que la Federación de Mujeres Progresistas denomina el maltratador “prepotente”,⁹ que en *Te doy mis ojos* aparece retratado en los compañeros de terapia de Antonio, uno de los cuales declara, sin el más mínimo escrúpulo: “Cuando le doy un guantazo se queda como un guante”. Joaquín es un hombre profesionalmente exitoso que trabaja en el mundo de la publicidad, lo cual resulta metafóricamente significativo: su apariencia de “buen marido” es tan engañosa como la de los productos que nos vende la publicidad. Es manipulador, indiferente al bienestar de su mujer y su hija (durante el parto está más pendiente de un posible ascenso laboral que del nacimiento del bebé y siempre se refiere a la niña como *el niño*), nunca muestra remordimientos y sus peticiones de

perdón y propósitos de enmienda son siempre claramente fingidos. Nunca se cuestiona la legitimidad del uso de la violencia y, ante las sugerencias de su amigo Alejandro de que acuda a un psicólogo, reitera que él no necesita un “loquero”. Sin embargo, aun cuando su perfil psicológico se ajusta más estrechamente al del maltratador-tipo que el de Antonio, lo dicho lo convierte en un personaje sumamente desagradable y facilita que los espectadores (y las espectadoras) individualicen el problema de la violencia de género atribuyéndolo a sus rasgos singulares de insensibilidad, afán de control, ambición, etc.

En contraste, el Antonio de *Te doy mis ojos* aparece como un hombre en muchos sentidos vulnerable, aquejado de un profundo complejo de inferioridad¹⁰ y una gran rabia acumulada contra su familia, y tras la huida de Pilar vemos un serio intento de modificar su comportamiento. Asiste a terapia, acude al psicólogo en momentos de crisis,¹¹ se esfuerza por expresar sus sentimientos verbalmente y por escrito e intenta seguir algunas de las pautas de control de la ira indicadas por el psicólogo (irse de casa durante las discusiones, por ejemplo). Todo ello resulta inútil, sin embargo. Su agresividad es superior a todos sus esfuerzos por dominarla y ello nos provoca una cierta empatía. Como señala Elvira Lindo, “El espectador se identifica con la víctima, pero la directora consigue, eso es lo difícil, que reconozcamos en nosotros mismos algo de esa paranoia furiosa que padece el agresor” (2003: 62). Esto, a su vez, nos obliga a plantearnos el porqué de su violencia. Y el porqué hay que buscarlo en el entorno y en la cultura, en una palabra, en la ideología patriarcal que hace que, cuando el hombre siente su identidad amenazada, sólo pueda afirmarla recurriendo a la fuerza física (Izquierdo 1998: 71), y que le endosa la obligación de ser un buen proveedor (una de las causas del complejo de inferioridad de Antonio es su situación económica al compararla con la de su hermano o la familia de Pilar) a cambio del “derecho” a gozar de una vida familiar “tranquila” con todo bajo su control. Sus buenas intenciones de cambio se estrellan contra los esfuerzos de Pilar por educarse y trabajar, y su sentimiento de exclusión -y de inferioridad- ante el contacto de ella con la alta cultura, representada por la pintura y la mitología. Como le explica al psicólogo, él no puede hablar con ella sobre temas tan elevados y teme que en cualquier momento ella lo abandone por un hombre más culto e interesante. Nada de esto ocurre en el caso de Joaquín. Aunque él también se rebela contra los intentos de Ángela de estudiar y trabajar, en ningún momento se siente amenazado intelectual o profesionalmente; simplemente desea mantener su control y dominio sobre ella.

Al igual que los personajes masculinos, las protagonistas femeninas comparten ciertos rasgos: bajo nivel educativo, falta de independencia económica (ambas dejan de trabajar antes o poco después de casarse -Ángela durante su embarazo, obligada por Joaquín; Pilar no sabemos cuándo, pero suponemos que por decisión propia-), cierta actitud “infantil” hecha de inseguridad e indefensión, y anhelos de superarse intelectual y profesionalmente. Por otra parte, sus nombres, Ángela y Pilar, aluden al modelo femenino entronizado por el ordenamiento patriarcal, que predica la sumisión y la resignación: el *ángel del hogar*, el *pilar* de la familia y la sociedad (según la ideología decimonónica). Su perfil se ajusta, sin embargo, al de los dos tipos opuestos de mujeres maltratadas definidos por la Federación de Mujeres Progresistas: el de Pilar corresponde al de las mujeres “que han sido educadas con más responsabilidades de las adecuadas a su

edad”, las cuales tienden a emparejarse con hombres “de apariencia débil, desdichado[s], que necesite[n] ayuda”, como Antonio, mientras que el de Ángela se acerca al perfil de las mujeres “que han sido excesivamente protegidas durante su infancia” y por ello buscan hombres protectores, posesivos y celosos, como Joaquín.¹²

La mayor diferencia entre ambas reside, sin embargo, en su evolución a lo largo de la película. Podría decirse que Ángela realmente no evoluciona como persona ni como personaje. En un momento determinado, harta de las palizas y humillada por la violación a la que la somete Joaquín, decide separarse. Su lucha se centra entonces en liberarse del incesante acoso de su ex marido: acude a su abogado, a la policía y a un centro de asesoramiento para mujeres maltratadas y, ante la falta de soluciones, trama esa extraña solución final, que -quizás por deficiencias de realización- no queda claro si supone un auténtico intento de reconciliación -aunque con fines estrictamente de supervivencia- o una sádica venganza. En cualquier caso, ya sean fortuitas o premeditadas, las escenas de tortura de Joaquín resultan inverosímiles y muy problemáticas desde una perspectiva ideológica. Sencillamente, las mujeres maltratadas no se comportan así. Algunas (muy pocas en comparación con el número total de mujeres maltratadas) acaban asesinando a sus parejas,¹³ pero suele tratarse de actos de legítima defensa en medio de una paliza y no de refinadas sesiones de tortura en las que intentan pagar al agresor con la misma moneda (otra cosa es que dicho agresor se lo “merezca” y, como espectadoras/es, podamos incluso disfrutar viendo el pánico de Joaquín al encontrarse al otro lado de la violencia). Éste es, significativamente, el único momento en que vemos a Ángela actuar como sujeto, pero se trata de un sujeto violento, es decir, “masculinizado”, como si la mujer sólo pudiese afirmarse recurriendo a las mismas actitudes de dominio del hombre. En cualquier caso, Ángela es incapaz de vencer a Joaquín y está a punto de ser asesinada por él; sólo la llegada providencial de su amiga Andrea permite que se salve... y que él quede mutilado y cerebralmente muerto. El “mensaje” podría ser que la violencia contra las mujeres no queda impune, pero el castigo resulta tan extremo -e inverosímil- que difícilmente puede suponer una advertencia disuasoria para los maltratadores. Y, además, ofrece argumentos a quienes minimizan la violencia masculina con el pretexto de que también hay mujeres que maltratan a sus parejas.¹⁴ La última escena de la película muestra a Ángela visitando a Joaquín en un sanatorio, con la hija del matrimonio y un nuevo bebé en brazos. Intuimos que nada ha cambiado: posiblemente siga siendo ama de casa con su nuevo compañero, aunque, con un poco de suerte, éste será menos agresivo.

En el caso de Pilar, en cambio, vemos una progresiva y profunda transformación. Desde que huye, aterrada, de su casa para refugiarse en casa de su hermana, hasta su partida definitiva, cuando, acompañada de dos amigas, recoge una maleta y algunos objetos ante la mirada atónita de Antonio, decidida a realizar su sueño de trabajar en Madrid, percibimos su paulatina su apertura de horizontes, su proceso de crecimiento interior, el cual tiene manifestaciones visibles en lo físico (una de las obsesiones de Antonio es que está “más guapa”), su creciente interés y entusiasmo por la cultura, su transfiguración cuando habla de pintura con su marido, su hijo o los asistentes al cursillo, su progresiva transformación en sujeto de sus deseos y de su vida. Percibimos también sus vacilaciones, su lucha interior entre el deseo de ser amada -por un Antonio repentinamente romántico que la inunda de regalos-¹⁵ y el deseo de ser libre y

encontrarse a sí misma. Por otra parte, contamos con suficientes datos sobre su familia y su pasado como para entender su estancamiento en la relación. Como señala Julia María Perandones García, muchas mujeres maltratadas buscan en su pareja “la compensación de todas [las] carencias no cubiertas. En realidad no eligen un compañero, se aferran al primero que llega, estableciendo una relación de dependencia como única fuente de valoración personal” (1999: 150). Y sabemos que Pilar tiene muchas carencias: su historia nos habla de una infancia sin afecto, soportando la violenta relación entre sus padres y una larga enfermedad del padre, mientras que su más afortunada hermana se escapa de la situación estudiando en el extranjero.

Estas diferencias en los personajes femeninos se deben en gran medida a la calidad del guión y a la interpretación de las actrices, pero tienen profundas implicaciones ideológicas. En *Sólo mía* la mujer aparece como víctima indefensa del hombre -y del sistema, cuando intenta separarse de él-y sólo se libera con la ayuda de una amiga... y un arma de fuego. En *Te doy mis ojos*, en cambio, se coloca parte de la responsabilidad sobre la mujer. Si bien todo conspira contra ella -el sistema, las leyes, la falta de fuerza física-el optimista mensaje (¿demasiado optimista quizás, teniendo en cuenta el elevado número de mujeres asesinadas durante el proceso de separación?) es que la mujer puede luchar -individualmente y a nivel colectivo- contra un problema del que ella es la principal víctima.¹⁶ Como señala Izquierdo, “A la víctima se le sitúa ante la agresión en una posición infantil, esperando que el primo Zumosol llegue y ponga a los niños malos en su sitio, o que el papá Estado se haga cargo del problema”, cuando lo ideal sería que “la mujer tenga capacidad práctica y no sólo jurídica de defenderse. Que no entre en relaciones en las que pueda ser agredida, que pueda parar las agresiones, y que pueda salir de las relaciones cuando se vuelven violentas” (1998: 61, 89). La diferencia señalada, que aparece ya implícitamente en el título de las películas -en la primera “habla” el hombre, en la segunda la mujer-, se observa también en las relaciones sexuales de las parejas. En *Sólo mía* no se representa explícitamente el sexo entre Joaquín y Ángela, y suponemos que la suya es una relación “normal”, que se va deteriorando conforme aumenta la violencia, hasta que, ante la negativa de Ángela a mantener relaciones, Joaquín la viola, haciendo literal la “posesión” indicada en el título. En *Te doy mis ojos*, en cambio, se presentan dos escenas eróticas sumamente perturbadoras. Durante un encuentro “clandestino” en casa de Ana, vemos a la pareja desnuda sobre la cama. Antonio le “pide” a Pilar partes de su cuerpo, siguiendo el juego inaugurado el día de su petición de matrimonio, cuando ella le dio a él sus orejas y su nariz, y él, significativamente, le dio a ella sus manos. Sigue una dramática secuencia en la que, conforme él le va pidiendo partes del cuerpo y ella se las va dando (“Dame tus brazos”, “Te doy mis brazos”, “Dame tu cuello”, “Te doy mi cuello”, etc.), hacen el amor y el intenso orgasmo de Pilar, en el preciso momento en que dice “Te doy mis ojos”, parece provocado, más que por el contacto físico, por la emoción de su entrega total a Antonio. En otra escena, cuando ya Pilar ha vuelto a casa, él le empieza a acariciar el pecho mientras monologa: “¿Quién me conoce mejor que tú? Nadie. ¿Quién te conoce mejor que yo? Nadie. ¿Quién te quiere más que yo? Nadie”. Nuevamente, el orgasmo de Pilar parece inducido, más por las palabras hechizadoras de Antonio, que por el contacto físico. (Curiosamente, él nunca expresa deseo ni placer sexual.)

También en la presentación física de los protagonistas se observa una importante

diferencia entre ambas películas, que quizás pueda atribuirse al género de los respectivos directores. Así, en *Sólo mía* Ángela aparece siempre atractiva, incluso en las escenas más violentas. No se llega al extremo de, por ejemplo, *L.A. Confidential*, donde, según Marta Selva, “[p]or efecto del maquillaje-paliza efectuado sobre el rostro de la actriz [Kim Basinger], los atributos eróticos del rostro del personaje se han acentuado con las marcas de esta intervención externa ejecutada con violencia” (1998: 182), contribuyendo a idealizarla, pero a menudo su vestimenta y sus actitudes la colocan en el rol de objeto-a-ser-mirado que Laura Mulvey considera una de las características esenciales del cine dirigido por hombres, la cual facilita que el espectador (masculino) se identifique de manera acrítica con el protagonista (masculino). Ello no ocurre en el caso de Pilar, quien, aun apareciendo desnuda en la escena descrita anteriormente, no es presentada nunca como símbolo sexual. Antes bien, la ropa que usa, sobre todo el uniforme granate y el abrigo gris, ambos demasiado estrechos, que viste en gran parte de las escenas, le dan el aspecto de una niña frágil e indefensa. En este sentido resulta especialmente significativa su huida de casa en zapatillas, la cual, además de mostrar su deterioro psicológico, rompe con la tradición de fetichismo cinematográfico en torno a los zapatos. Por otra parte, la segunda escena en la que se muestra desnuda no contiene ningún elemento remotamente erótico. Ella se dispone a asistir a una prueba de trabajo en Madrid y Antonio la desnuda y la encierra en el balcón para que pueda “exhibirse”, anulando así su subjetividad para convertirla en puro cuerpo. No se trata, sin embargo, de un objeto destinado a la contemplación placentera del espectador, puesto que su rostro desencajado por el terror y el hecho de que se orine sólo pueden suscitar angustia y compasión.

La última gran diferencia entre ambas películas reside en el papel otorgado a la cultura y la sociedad. En *Sólo mía*, aun cuando se muestran las fallas del sistema judicial y los pocos medios a disposición de las mujeres maltratadas, la caracterización de los personajes convierte la violencia de género en un problema eminentemente individual. Joaquín es un hombre repugnante y Ángela una mujer débil que, sin embargo, cuenta con numerosos apoyos (su madre, su hermano, su amiga Andrea y el marido de ésta, Alejandro, compañero de trabajo de Joaquín). Además, aun cuando se hace referencia a la gravedad del problema de los malos tratos, no vemos a ningún otro hombre violento. En contraste, Pilar carece casi completamente de apoyos y no busca soluciones institucionales (sólo en una ocasión acude a la comisaría, pero no llega a presentar la denuncia). Su madre, también una mujer maltratada que no sólo toleró años y años de maltrato, sino que incluso se enorgullece de su papel de “mártir”, insiste en que vuelva con su marido. Su hermana la apoya, pero, como señala Iciar Bollain, “no sabe cómo ayudar porque no entiende nada y juzga mucho” (2003: 27). Vemos, además, un grupo de maltratadores impenitentes y una reproducción a pequeña escala de la dinámica psicológica de la violencia en la escena entre Lola y su “Chato”, cuando éste la convence para que vuelva con él, mientras sus amigas parodian la conversación: “Ya la tiene en el bote”, dice una; “Hasta la próxima”, responde la otra. Por si todo esto fuera poco, los escenarios en los que se desarrolla la acción -ese Toledo amurallado, del que parece tan difícil poder escapar (aunque Pilar y Antonio viven en la periferia, fuera de las murallas, gran parte de la acción se desarrolla dentro de ellas), el cementerio, las iglesias y los museos-muestran a las claras el peso del patriarcado y lo convierten en una

de las fuerzas contra las que Pilar ha de luchar para finalmente independizarse. Como lo explica la propia directora:

Toledo contaba mejor que cualquier diálogo todo ese peso histórico, de tradición, de cultura que tenemos todos detrás; el papel del hombre, el de la mujer.

Por no mencionar . . . a tantos hombres poderosos, reyes, nobles, obispos y papas que desde los cuadros que cuelgan en la sala capitular de la catedral nos recuerdan quién ha tenido el poder durante siglos, quién ha decidido cómo se tenía que vivir. Y cómo se tenía que sufrir, como la Dolorosa, cabeza baja, lágrimas contenidas. (2003: 27)

Con ello se ve claramente que, como señala Izquierdo, la violencia de género no es un problema eminentemente legal o psiquiátrico, sino político y estructural (1998: 82). Sin embargo, personalmente me resulta problemática esta representación de la herencia *española* (al fin y al cabo, Toledo es un emblema del casticismo español) como factor inductor de la violencia, que también se manifiesta al comparar al violento Antonio con el encantador marido de Ana, el escocés John; el simplismo de atribuir la violencia al machismo ibérico, al que a su vez, en estos tiempos de antiislamismo visceral, se considera deudor de la colonización musulmana,¹⁷ cuando las cifras demuestran que la violencia contra las mujeres está igualmente extendida en los países considerados más “civilizados” e incluso mueren más mujeres a manos de sus parejas y ex parejas en países como Finlandia o el Reino Unido que en España.¹⁸

Otro elemento problemático, relacionado, no con la película misma, sino con su promoción, reside en el hecho de que Bollaín sostenga que la película cuenta una “historia de amor”.¹⁹ ¿Puede caracterizarse como “amor” una relación en la que, aun habiendo pequeños atisbos de solidaridad (por ejemplo, cuando Pilar y Antonio gritan juntos a orillas del Tajo: “¡A tomar por culo todo!”), predominan la amenaza y el miedo, el dominio y la sumisión? Cuando el psicólogo le pregunta a Antonio qué es lo que extraña de Pilar, sólo es capaz de decir que “el poco ruido” que hacía al andar trajinando por la casa, es decir, su mera presencia de apoyo, silenciosa, hacendosa, sumisa; no a ella como persona (ni siquiera como objeto sexual). Más que amor, lo que vemos es dependencia mutua y, sobre todo, *deseos de amor*. Como señala Dulce Chacón en su artículo “Mía o de nadie”: “Cuánta desolación, cuántos deseos estamos dispuestos a soportar en nombre del amor, antes de reconocer que el amor ha muerto, y más aún, que el amor nunca existió, o que duró lo que tarda en desaparecer la confusión de un deseo: amar y ser amados” (2003: 38). O, más adelante: “Cupido construye la trampa donde todos hemos caído alguna vez. Pero es la sociedad la que diseña la urdimbre y teje la venda que nos ciega con sus mensajes de San Valentín, del alma gemela, el contigo hasta la muerte, el príncipe azul o los finales felices” (2003: 42). Esa “urdimbre”, en la que desempeñan un papel importante las historias mitológicas (Dánae y Júpiter, Orfeo y Eurídice) que Pilar estudia en sus representaciones pictóricas, es la que teje la red que vuelve a atrapar a Pilar en la relación con Antonio tras su perseverante “cortejo”.

Es posible que la insistencia de Bollaín en el presunto amor de esta pareja se relacione con el afán de negar una postura “feminista”, o incluso “femenina”, en su cine que expresa en su ensayo “Cine con tetas”, donde declara tajantemente que no

existe ninguna diferencia entre el cine realizado por hombres y por mujeres. En el artículo publicado en *El País Semanal* con motivo del estreno de *Te doy mis ojos*, hace un enorme esfuerzo por negar cualquier intencionalidad de denuncia, a la vez que presenta de manera casi caricaturesca a las activistas contra la violencia de género:

Ante un auditorio de mujeres, después de la denuncia encendida de los políticos y de la lectura de unos monólogos teatralizados de varias víctimas de maltrato, en un ambiente de tolerancia cero hacia esos hombres y simpatía mil hacia sus víctimas, se me hizo un nudo en la garganta cuando me invitaron a explicar qué iba a contar en nuestra película. “Es una historia de am...” Todos los ojos sobre mí. Me matan, pensé. No me atreví a terminar la frase. (2003: 25)

Sin embargo, lo dicho hasta ahora muestra una mirada comprometidamente “femenina” en la película, que es precisamente lo que la distancia de la de Balaguer. Esta paradoja no es exclusiva de Bollaín, sino que la comparten, según Barbara Zecchi, otras directoras jóvenes, cuyos “esfuerzos para filmicos . . . (entrevistas, conferencias y . . . hasta ensayos) tienen la finalidad de que su discurso se inserte en el sistema hegemónico, negando así la subalternidad sexual de su experiencia”, mientras que sus películas están realizadas desde una óptica ginocéntrica (2004).

Al final de *Te doy mis ojos*, Pilar le dice a su hermana que no sabe quién es, que no puede verse a sí misma, entre otras cosas porque, metafóricamente, le ha entregado sus ojos a Antonio. Sólo cabe esperar que estas películas (especialmente la de Bollaín, con su enorme éxito de crítica y de público), ayuden a algunas mujeres a verse a sí mismas en los personajes de Pilar y Ángela, y a verse así estimuladas a salir de la relación violenta. Sería también deseable que algunos hombres pudiesen verse en los personajes de Antonio y Joaquín y se viesen así estimulados a modificar sus conductas, pero, desafortunadamente, creo que no cabe albergar demasiadas esperanzas al respecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, P., *Mujer amor sexo en el cine español de los 90* (Madrid, Fundamentos, 1998).
- ASOCIACIÓN DE MUJERES SEPARADAS Y DIVORCIADAS, www.separadasydivorciadas.org (2-I-04).
- BOLLAÍN, I. (1998), “Cine con tetas”, en *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*, de C. Heredero (Málaga, Festival del Cine Español de Málaga, 1998).
- BOLLAÍN, I. (2003), “Historia de amor y maltrato”, *El País Semanal* (5-X-03), 24-27.
- CHACÓN, D., “Mía o de nadie”, *El País Semanal* (1-VI-03), 38-46.
- Federación de Mujeres Progresistas, www.fmujeresprogresistas.org/violencia_genero.htm (2-I-04).
- HARO TECGLÉN, E., “Las mujeres muertas”, *El País* (27-XI-03), 60.
- INSTITUTO DE LA MUJER, www.mtas.es/mujer (2-I-04).
- IZQUIERDO, M.J., “Los órdenes de la violencia: Especie, sexo y género”, en *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, ed. V. Fisas (Barcelona, Icaria, 1998), 61-91.

LINDO, E., “El mensaje”, *El País* (15-X-03).

LORENTE ACOSTA, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos* (Barcelona, Ares y Mares, 2001).

MAGALLÓN PORTOLES, C., “Sostener la vida, producir la muerte: Estereotipos de género y violencia”, en *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, ed. V. Fisas (Barcelona, Icaria, 1998), 93-116.

MULVEY, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, eds. R.R. Warhol y D.P. Herndl (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991), 432-42.

NOGUEIRA, Ch. (2003a), “Aumentan un 34% las víctimas de la violencia doméstica en un año”, *El País* (31-XII-03), 23.

Nogueira, Ch. (2003b), “La violencia doméstica es, con el terrorismo, el problema más importante de España”, *El País* (29-XII-03), 27.

PERANDONES GARCÍA, J.M., “Mujer y salud: Malos tratos, análisis concretos y políticas de igualdad”, en *Mujeres: De lo privado a lo público*, coord. L. Nuño Gómez (Madrid, Tecnos, 1999), 148-53.

PRATS, J., “Finlandia, a la cabeza de asesinadas en la UE”, *El País* (22-XI-03), 29.

RAHOLA, P., *Mujer liberada, hombre cabreado* (Barcelona, Planeta, 2000).

SÁNCHEZ LEYVA, M.J., “La presentación de las mujeres en los medios de comunicación. Hacia la ruptura de la dicotomía público/privado”, en *Mujeres: De lo privado a lo público*, coord. L. Nuño Gómez (Madrid, Tecnos, 1999), 154-61.

SAU, V., “De la violencia estructural a los micromachismos”, en *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, ed. V. Fisas (Barcelona, Icaria, 1998), 165-73.

SELVA, M., “Violento masculino singular: Un modelo mediático”, en *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*, ed. V. Fisas (Barcelona, Icaria, 1998), 175-83.

ZECCHI, B., “Mujer y cine: Estudio panorámico de éxitos y paradojas”, en *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?*, eds. J. Cruz y B. Zecchi (Barcelona, Icaria, en prensa).

Notas

¹ Ésta es la cifra contabilizada por *El País* (Nogueira 2003a: 23). Según el Observatorio contra la Violencia Doméstica y de Género del Consejo General del Poder Judicial, son sólo 57 (Nogueira 2003b: 27), mientras que la Asociación de Mujeres Separadas y Divorciadas contabiliza 96, aunque sus estadísticas incluyen mujeres asesinadas por otras personas próximas (no sólo parejas y ex parejas) y también asesinatos no resueltos (www.separadasydivorciadas.org).

² Todas las estadísticas indican que el número de mujeres asesinadas ha aumentado considerablemente desde 1998. Si utilizamos las cifras del Instituto de la Mujer, el número de mujeres asesinadas habría pasado de 35 en 1998 a 54 entre enero y octubre de 2003, aunque antes de 2002 las cifras sólo incluían a las mujeres asesinadas por sus maridos o compañeros de hecho, y desde entonces también a aquellas muertas a manos de novios y ex parejas (www.mtas.es/mujer). Por su parte, las cifras de la Asociación de Mujeres Separadas y Divorciadas muestran un aumento de 58 en 1999 a 96 en 2003 (www.separadasydivorciadas.org).

³ En contraste, resulta significativo que recientemente *ABC* y *El País* hayan empezado a incluir las noticias sobre los accidentes de tráfico en la sección “Nacional” (*El Mundo* las mantiene en la sección de Sociedad).

⁴ Antes, en el cortometraje *Amores que matan* (2000), cuyo guión, al igual que el de *Te doy mis ojos*, fue escrito en colaboración con Alicia Luna, Bollaín había enfocado el tema desde la perspectiva de un maltratador que acude a terapia.

⁵ Por ejemplo, Julia María Perandones García declara que las relaciones de malos tratos se dan con más frecuencia en “medios marginales” (1999:148). En contraste, Victoria Sau señala que “Hay factores sociales como el paro, la explotación salarial, la falta de recursos culturales, el alcoholismo y las drogas que pueden influir para que el hombre pierda o afloje sus mecanismos de defensa y ponga en obra y a su modo lo que la estructura le da en abstracto y como referencia” (1998: 169), pero insiste en que la violencia de género se da en todas las clases sociales.

⁶ A lo que podríamos añadir el ser inmigrante. Por ejemplo, un reciente titular de *El País* proclama de manera sensacionalista que “El 30% de las denuncias en 2002 por maltrato fueron de extranjeras” y -suponemos- contra hombres extranjeros (7-VIII-03).

⁷ www.fmujeresprogresistas.org/violencia_genero_hombre_maltratador.htm

⁸ En realidad, normalmente los maltratadores se suicidan sólo después de asesinar a su pareja: esto ocurrió en 11 de los 70 asesinatos de mujeres en 2003 (Nogueira 2003a: 23). Y, en todo caso, el índice de suicidios es muy superior entre las mujeres maltratadas: Lorente estima que entre el 20 y el 40 por ciento de las mujeres que se suicidan son mujeres maltratadas (2001: 107).

⁹ www.fmujeresprogresistas.org/violencia_genero_hombre_maltratador.htm

¹⁰ Sin embargo, ésta es también una característica típica de muchos maltratadores, quienes, como señala Perandones García, mediante la violencia buscan “transformar su impotencia en omnipotencia” (1999: 150).

¹¹ En cierto sentido, resulta chocante que el maltratador cuente con más recursos de apoyo que la propia víctima. Muchas/os psicólogas/os y sociólogas/os se oponen a que se inviertan los escasos recursos públicos en los maltratadores, puesto que, de acuerdo con los datos disponibles, sólo aproximadamente el 3 por ciento de ellos logra cambiar (Lorente 2001: 94).

¹² www.fmujeresprogresistas.org/violencia_genero_perfil.htm

¹³ Frente a las 70 mujeres asesinadas en 2003, según la contabilidad de *El País* sólo fueron asesinados cuatro hombres. No deja de ser curioso, sin embargo, que el Instituto de la Mujer, que normalmente contabiliza el número de mujeres asesinadas a la baja, contabilice 12 hombres asesinados (Nogueira 2003a: 23).

¹⁴ Lorente demuestra en detalle que las agresiones de las mujeres contra los hombres no son en absoluto comparables a las de los hombres contra ellas (2001: 127-28).

¹⁵ Se trata de una estrategia típica de los maltratadores, que las Mujeres Progresistas de Valencia han representado visualmente en un logotipo mediante un guante de boxeo sosteniendo un ramo de lirios: “El puño ofrece el ramo, y el ramo se convierte en amenaza” (Chacón 2003: 42).

¹⁶ En cualquier caso, la solidaridad femenina desempeña un papel significativo en ambas películas. Así, las dos protagonistas consiguen un trabajo gracias al apoyo de otras mujeres: Ángela empieza a trabajar en la boutique de su amiga Andrea y Pilar consigue el empleo de portera del Museo de Santo Tomé con la ayuda de su hermana.

¹⁷ En una columna titulada “Las mujeres muertas”, Eduardo Haro Tecglen declara: “La mujer árabe de la máscara nos dice que también somos árabes: ocho siglos no pasaron así como así, y el protagonista cristiano tomó mucho del antagonista vencido” (2003: 60).

¹⁸ Según un reciente informe comparativo sobre agresiones contra las mujeres en 70 países, el índice de asesinatos de mujeres (número de asesinadas por cada millón de mujeres) es “sólo” de 2,44 en España, comparado con 8,65 en Finlandia y 4,36 en el Reino Unido (Prats 2003: 29).

¹⁹ Elvira Lindo lo confirma: “Asombrosamente, hay amor en los personajes. Amor equivocado, turbio, contaminado por los complejos, por la ira, por la sumisión” (2003: 62).

EL FETICHISMO O LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN EL CINE: EYES WIDE SHUT

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla
Grupo de Investigación Escritoras y escrituras

El fetichismo tiene su origen en el fenómeno religioso que se refiere al culto excesivo de ciertos objetos, en el que el fetiche, aunque inanimado, posee un alma propia y es tomado por aquello a lo que simboliza. En el XIX se habla de fetiche como objeto fabricado, al que se dota de un valor añadido, de ciertas connotaciones, que lo convierten en algo atractivo, digno de ser observado. Se unen así el arte y la magia. A veces una persona puede encarnar ese estatus de objeto portador de significados suplementarios.

La historia de las mujeres es la historia de una cosificación, la historia de un cuerpo [...] que los hombres han imaginado y recreado, sometiéndolo a cambios violentos a medida que cambiaba el entorno, y traduciendo diferentes ansiedades en la moda imperante que moldeara, ciñera y vistiera ese cuerpo, que lo describiera en páginas impresas o que lo retratara pintado a lienzo o esculpido en mármol. (Etxebarria y Núñez Puente, 2000: 404)

Es precisamente en el XIX, época en que los burgueses comienzan a rodearse de cosas para combatir el miedo al vacío, cuando surge la ‘mujer-objeto’, siempre al servicio del hombre. En el orden burgués la mujer, pasiva, es un indicativo del poder económico y social de su marido. Su ociosidad así como el lujo de sus vestidos y joyas denotan riqueza y una posición acomodada. La mujer se exhibe como objeto-florero, es una creación más del hombre, que es quien dicta las normas estéticas que rigen el atuendo femenino.

En esa época en que empiezan a brotar los primeros atisbos de emancipación femenina, la moda se convierte en un sistema más para mantener a la mujer inmóvil y sumisa al hombre.

La burguesía abomina de la totalidad de la mujer como sujeto activo, y por ello se afana en representarla en fragmentos. (Etxebarria y Núñez Puente, 2000: 120)

Se impone el corsé, que además de estilizar la figura, realzando los pechos, dificulta la movilidad. Dicha prenda impone una figura antinatural, en forma de reloj de arena, con una estrechísima cintura que fragmenta el cuerpo femenino en dos partes independientes, busto y caderas. La opresión es tal que llega a producir mareos al faltarle

a la mujer el aire para respirar; ese aliento entrecortado, que recuerda al acto sexual, es para el hombre altamente erótico. El corsé, además, permite a los maridos tener en todo momento controlada la sexualidad de sus esposas; al ser una prenda que requiere su ayuda para abrocharla, éstos pueden saber fácilmente si alguien ha tocado esos nudos después de él. El corsé, unido a los tacones, hace de la mujer un ser inmóvil y pasivo, un bonito adorno, fácilmente controlable, para exhibir en sociedad. Hoy en día

las mujeres han podido liberarse intelectualmente, pero sus cuerpos siguen encorsetados. Siguen considerándose a sí mismas como algo pasivo, no agresivo, sometido. (Vázquez, 1987: 62)

Es ese miedo que infunde la mujer lo que lleva al hombre a convertirla en fetiche, en fragmento. El cuerpo femenino es visto como una trampa, representa una ausencia. Por ello, el hombre debe estar alerta y todavía hoy sigue decidiendo cómo se debe vestir la mujer, siempre de acuerdo con los intereses masculinos. Se ejerce sobre el cuerpo femenino una violencia simbólica que excluye la vejez y la gordura. Se valora más la belleza que la inteligencia.

La belleza femenina es un valor social prestigioso, por cuanto, tradicionalmente, la mujer ha asumido el papel de representación, su función ha sido la de representar. (Rodríguez Méndez, 2000: 153)

Se nos infunde la preocupación por la línea, las dietas, el culto al cuerpo, en un afán por desviar nuestra atención de otros aspectos que pueden constituir una amenaza para el orden establecido, como la lucha por la igualdad salarial.

Cuando una mujer descuida su imagen, porque no se pliega a la dictadura de la opinión pública en materia de presencia física, inmediatamente resulta descalificada y deja de ser tomada en cuenta, pasando a quedar marginada bajo etiquetas denigrantes como pueden ser la suciedad, el horterismo, la gordura, la grosería, el mal gusto, la vejez o la fealdad. (Gil Calvo, 2000: 91)

En una época de declive del poder masculino, el hombre recurre al fetichismo. En la iconografía moderna se representa el cuerpo femenino fragmentado, en un afán por neutralizar la amenaza que la mujer real, de carne y hueso, supone. Entre los medios de expresión artística, el cine, por su propia naturaleza, se presta especialmente a esta fragmentación de la imagen femenina.

Para construir sus textos, el cineasta parte de unos significantes o cuerpos reales, que desaparecen y dan lugar a un juego de luces y sombras que se refleja en la pantalla, desprovisto de toda corporeidad. Así, la tecnología cinematográfica produce

un efecto de desmaterialización, que no corresponde solamente a la corporeidad representada en la pantalla, sino que [...] pertenece a los mismos cuerpos, y a la misma antropología de los receptores. El cuerpo se transforma [...] en una máquina irreal, operable, violentable, instrumentalizada [...]. Un cuerpo que pierde, con

todos los otros sentidos, también el del tacto y que a su vez no es tangible por otros cuerpos. (Bettetini, 1989: 23)

La fascinación del cine se basa, sin embargo, en la ilusión de realidad que produce mediante el uso de distintos mecanismos. Así, un conjunto de imágenes estáticas, bidimensionales, encadenadas en un trozo de celuloide, crean una sensación de movimiento; esos fragmentos se unen, mediante el proceso conocido como sutura, en un todo homogéneo que se presenta ante el espectador de manera continua, de modo que éste tiene la sensación de hallarse ante la realidad misma.

Esa realidad, que no es tal, está construida por el hombre a su medida. El cine clásico presenta a la mujer como mero objeto para el disfrute masculino.

Las mujeres en el cine no funcionan como significantes para un significado (una mujer real), como las críticas sociológicas han sugerido, sino que significante y significado han sido elididos en un signo que representa algo en el inconsciente masculino. (Kaplan, 1983: 30)

En el cine clásico, según señala Laura Mulvey, existen tres miradas masculinas: la de la cámara, la de los personajes masculinos dentro de la narración y la del espectador. Se trata de buscar la identificación del espectador con el protagonista, de modo que éste pueda así ejercer su poder en el filme, pues la mirada masculina, a diferencia de la femenina, tiene poder. Gracias a la sensación de realidad que el cine crea, el espectador tiene la ilusión de controlar la acción, como hace el protagonista masculino, y de poseer a la mujer. El espectador experimenta de este modo un placer escopofílico similar al que le proporcionaría el observar a su objeto erótico por el agujero de una cerradura. No en vano el cine crea un mundo propio, cerrado e independiente del espectador, que observa desde fuera sin ser visto.

El pensamiento masculino es como el objetivo de una cámara cinematográfica [...], que va secuenciando en una sucesión de primeros planos encadenados del *découpage* de la imagen femenina. E inmediatamente traduce ese montaje fotográfico en términos de excitabilidad genital, tomando la cámara filmica como trasunto del falo. (Gil Calvo, 2000: 132)

Por tanto, lo que nos muestra el cine hollywoodiense no es un reflejo directo de la realidad, sino que está pasado por un filtro masculino que tiene muy presente la diferencia sexual. El cine dominante refleja la distinción que el sistema patriarcal establece entre el masculino, activo, y el, femenino, pasivo, cuando presenta a la mujer como objeto sexual, dispuesto para ser observado por el hombre, que es quien la construye desde su óptica particular, como representación de sus deseos eróticos; ella, en tanto cuerpo fetichizado, es mirada, mientras que al hombre, que sí merece la identificación del espectador con él, se le permite mirar.

El espectador masculino experimenta ante el cine un doble placer escopofílico: voyeurista y narcisista, al identificarse con el protagonista del filme. Ambos mecanismos, antitéticos entre sí, se conjugan en el cine clásico para proporcionar placer al espectador,

placer que al fin resulta contradictorio porque la imagen de la mujer en el fondo supone una amenaza para el hombre.

El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esa paradoja asuma una forma definida. (Mulvey, 2001: 370)

Según E. Ann Kaplan, en el cine clásico toda imagen femenina es entendida en términos sexuales. La cultura en la que nacemos y nos socializamos es falocéntrica. Para el hombre, y para el inconsciente patriarcal, la mujer es un mero significante, que representa una amenaza de castración motivada por su carencia de pene y, al mismo tiempo, es madre que, tras dar a su hijo al mundo desaparece de la esfera simbólica, propia sólo del hombre, que es quien controla la ley y el lenguaje, y con ellos somete a la mujer. Así, en el cine la mujer es reducida a silencio, ausencia, definida, controlada y reprimida por el hombre. El cuerpo femenino se fetichiza para eliminar la amenaza de su sexualidad.

Para ilustrar todas estas teorías vamos a centrarnos en un filme, *Eyes wide shut* (1990), última obra del cineasta norteamericano afincado en Inglaterra Stanley Kubrick. La película trata sobre la crisis de un matrimonio joven, rico y atractivo, originada por el temor de ambos cónyuges ante sus fantasías sexuales respectivas y ante la posibilidad de un adulterio, real o ficticio.

En la cinta de Kubrick resulta evidente que es una mirada masculina la que hay detrás de la cámara. El desnudo femenino se convierte en el eje central del filme, y se ofrece siempre a la mirada y al deleite de los hombres, corroborando la idea de Peter Gidal, que cita Mary Ann Doane:

No veo cómo [...] puede haber ninguna posibilidad de usar la imagen de una mujer desnuda [...] si no es de un modo patriarcal absolutamente sexista y políticamente represivo. (Doane, 1991a: 166)

Se da además la circunstancia de que todos los cuerpos femeninos que aparecen desnudos en *Eyes wide shut* corresponden a mujeres de proporciones perfectas, siguiendo la tradición del arte decimonónico, en el que

la mujer desnuda es aceptable si no es una mujer, si es Venus. (Navarro, 2002: 172)

En la primera parte de la historia se nos presenta a los protagonistas, un matrimonio de treinta y tantos años con una hija y una posición económica envidiable. Él es médico, estatus que le abrirá muchas puertas a lo largo del filme, y ella una ex-galerista de arte, que se dedica a cuidar de su familia. Acuden a una lujosa fiesta de Navidad, donde ambos flirtean con otras personas: la esposa, Alice, visiblemente

turbada por el alcohol, conoce a un atractivo caballero; aunque con su cuerpo está diciendo que sí, de palabra lo rechaza por amor a su marido. Éste mientras tanto hace lo propio con dos modelos, hasta que un amigo requiere sus servicios para reanimar a una prostituta que yace desnuda en su cuarto de baño a causa de una sobredosis. El desnudo femenino implica a la vez riesgo, fatalidad y belleza.

Una vez en casa, la pareja habla de todo lo sucedido mientras fuman marihuana. Ella le confiesa un adulterio figurado para poner a prueba sus celos, y entonces él tiene que dejarla para acudir a casa de un paciente que acaba de morir.

En la segunda parte del filme Bill visita al difunto, y la hija de éste le declara su amor minutos antes de que llegue su prometido. A continuación, el personaje interpretado por Tom Cruise inicia un oscuro camino que lo llevará, primero, a casa de una prostituta, Dominó, donde una llamada de su mujer impedirá que suceda algo más que un simple beso entre los dos, y más tarde al café Sonata. Allí vuelve a encontrar a su amigo Nick quien, casi sin querer, termina hablándole de una fiesta secreta que va a celebrarse esa noche, donde presumiblemente habrá muchas mujeres y sexo sin tapujos. Nuestro protagonista sigue adentrándose en ese mundo ajeno y termina llamando a media noche a la puerta de una tienda de disfraces para alquilar un atuendo adecuado a la fiesta en la que pretende colarse.

Una vez en la mansión, enfundado en un esmoquin y cubierto con una máscara y una capa con capucha, asiste un poco estupefacto a una especie de ritual satánico tras el que bellas mujeres desnudas, de cuerpos perfectos, con sus identidades escondidas tras unas máscaras, escogen entre la multitud de hombres asistentes - todos con atuendo similar al de Bill - a sus preferidos para practicar el sexo.

Una pelirroja advierte al doctor por dos veces que más le valdría irse de allí, pues el ser descubierto le acarrearía consecuencias muy desagradables. Él se resiste y es llamado a una sala donde todos los presentes son testigo del juicio al que se le pretende someter. Bill es instado a desnudarse para recibir el castigo a su intromisión, pero la bella joven pelirroja acude a salvarlo y se ofrece para expiar su culpa.

En la tercera parte de la película, Bill trata de racionalizar todo lo que le ha sucedido en esa larga noche. Empieza a descubrir cosas que presagian lo peor: su amigo Nick ha salido precipitadamente del hotel en plena noche escoltado por dos hombres y con la cara amoratada; a la prostituta Dominó le han diagnosticado que es seropositiva - Bill recibe la noticia por boca de la compañera de piso de ésta, Sally -, y Mandy, la chica que se ofreció para asumir el castigo del protagonista en la orgía, y que además es la misma a la que él atendió en casa de su amigo Víctor el día de la fiesta de Navidad, ha fallecido como consecuencia de una sobredosis. El mismo Víctor llama a Bill para contarle que sabe todo lo que le ha sucedido, y que él mismo ha enviado a alguien para seguir sus pasos. A pesar de los esfuerzos de Víctor para convencerlo de que todo estaba perfectamente orquestado y de que la muerte de la chica no ha sido más que una coincidencia, el doctor no termina de creérselo. Cuando, al llegar a su casa, encuentra a su esposa durmiendo con la máscara que él llevó en la orgía encima de la almohada, no puede soportarlo más, rompe a llorar y le confiesa a ésta todo lo sucedido. A partir de ahí, ambos se proponen comenzar una nueva vida, esta vez para siempre, porque se consideran dichosos por haber sobrevivido a sus respectivas aventuras, reales y ficticias o, en palabras de Alice,

quizás debemos estar agradecidos [...] por haber sobrevivido de alguna manera a nuestras aventuras, las reales y las que sólo eran un sueño.

Tras esta reconciliación con apología del matrimonio, Alice dice a su marido que hay algo muy importante que deben hacer lo antes posible, “follar”.

En su última obra, Stanley Kubrick, toca un tema poco habitual a lo largo de su carrera, el de las relaciones de pareja. A pesar de los acontecimientos, quizás no demasiado realistas, que se suceden en el filme, en su trasfondo se encuentra, una vez más, el patriarcado. La pareja protagonista supera sus respectivas tentaciones de ser infieles movidos por el compromiso que tienen con el otro. Ya en las primeras escenas de la película, cuando Alice baila con el apuesto húngaro, a pesar de su estado de embriaguez y del evidente placer que experimenta en brazos de ese hombre, no accede a ninguna de sus proposiciones; la realidad se impone a la ensoñación y Alice, a pesar de que con su lenguaje corporal está diciendo justamente lo contrario, recalca que no puede seguir bailando ni hacer nada más con él porque está casada y, aunque el galán insinúa que ella no es feliz en su matrimonio, Alice insiste en que sí lo es.

Es igualmente ese compromiso sagrado, que “funciona como un adhesivo invisible” (Anderson, en internet), el que impide que Bill traicione a su esposa de un modo, digamos, más carnal. Cuando está besando a la prostituta Dominó, es la llamada telefónica de Alice lo que hace a Bill salir de ese mundo imaginario y darse cuenta de que no puede ir más allá. Precisamente esa fidelidad y ese no traicionar los votos matrimoniales salvan a Bill de contraer el SIDA, pues poco después se entera de que Dominó es seropositiva.

El matrimonio de Bill y Alice se inserta dentro de lo puramente convencional a los ojos del patriarcado: el marido, cabeza de familia, trabaja para mantener a su mujer y a su hija; esa autoridad le permite entrar y salir de casa a horas intempestivas sin tener que dar demasiada cuenta de sus actos a su esposa, que está circunscrita al recinto del hogar. Alice permanece en todo momento dentro de casa, y sólo sale si es acompañada por su marido, para asistir a la fiesta de Navidad y, al final del filme, cuando van de compras con la niña.

Mientras Bill se dedica a trabajar o a otros menesteres (como a ir de copas, a casas de prostitutas y hasta a una orgía), siempre en el plano de lo público, Alice permanece en su reducto privado, cuidando de su hija y de su condición de florero, siempre bellísima para el disfrute de su marido; Alice es un signo más del poder social de su esposo, quien la exhibe complacido mientras bailan, ante la mirada voyeurística de los demás hombres y ante los espectadores del filme.

Esta separación de roles queda patente cuando la pareja saluda a Víctor y su esposa Laura al llegar a la fiesta de Navidad: los hombres hablan de cuestiones serias, como la medicina, mientras las mujeres se hacen comentarios sobre sus respectivos atuendos. La conversación entre Bill y Víctor la oímos, mientras que sus esposas son relegadas, en este caso de modo más que explícito, al silencio; por sus gestos entendemos que conversan sobre cuestiones relativas a la moda, pero no logramos oír sus voces.

Bill es un médico de prestigio que cuida, no sólo de la salud sino también del buen nombre de sus clientes - saca a su amigo Víctor de un buen apuro, cuando reanima a la prostituta que ha tomado una sobredosis en el lujoso cuarto de baño de éste -. Su identificación del Colegio de Médicos parece más bien un salvoconducto

que, convenientemente acompañado de su billetera repleta de dólares, le abre todas las puertas. Se mantiene siempre en una posición racional, a pesar de cometer actos no demasiado encomiables. Durante la conversación que mantiene con su mujer mientras ambos fuman marihuana, ella intenta dar la vuelta a todos sus argumentos, trata de ponerlo celoso, y da la impresión de estar bastante más afectada por la droga que él. Incluso grita y se retuerce como una histérica ante la indiferencia de Bill. Éste, sin embargo, mantiene un discurso mucho más razonado; le confiesa que nunca ha sentido celos porque, como su esposa que es, siempre ha confiado plenamente en ella.

Pero no es ésta la única situación en que Bill da una imagen de hombre templado y racional frente a una mujer histérica, característica típicamente femenina según los cánones del cine clásico. Marion, la hija del paciente que acaba de morir, también se comporta de un modo bastante irracional con el doctor, cuando le declara su amor y se lanza a su cuello, a pesar de haberle dicho poco antes que va a casarse en breve con su prometido.

En cuanto a los personajes femeninos del filme, prácticamente todos viven a expensas de los hombres, y para ello se sirven de su belleza. Mandy, la chica de la sobredosis, en su día fue miss, y va a dar con sus bellos huesos en la morgue. Dominó y su compañera de piso, Sally, son prostitutas. Marion, hija de un hombre adinerado, pasa de depender de éste a hacerlo de su futuro marido, que acaba de obtener una plaza de profesor en Michigan, no sin antes haberse arrastrado ante Bill implorándole su amor. Por último, Alice, aunque goza de una posición social y una belleza envidiables, no es más que eso, una mujer-florero, casada con un hombre que a la vez la ignora y se atormenta ante la idea de ver a su esposa en brazos de otro, aunque sólo se trate de una fantasía.

Exceptuando a Marion, quien no destaca por su belleza, las demás presentan rasgos físicos similares, cabello rojizo - típico de la mujer fatal - y cuerpos perfectos que se exhiben para el deleite masculino. La primera imagen del filme, que aparece entre los títulos de crédito, nos presenta a la protagonista femenina, Alice; más tarde nos daremos cuenta de que, aunque se trata de la historia de una pareja, el mayor protagonismo sin duda recae sobre el marido. En ese primer momento del filme ya Alice se nos muestra como objeto de deseo masculino, dispuesto para ser admirado de manera voyeurista, sin que ella se dé cuenta. Luce un elegante vestido negro con un escote generoso, que deja ver su espalda, y una raja no menos sugerente. Esas aberturas simbolizan la disponibilidad del cuerpo femenino ante la atracción sexual.

Tales marcas convencionales se toman como signos que anuncian la presencia de órganos habilitados para la sexualidad, se convierten en auténticas puertas que se abren al deseo sexual. (Gil Calvo, 2000: 63)

La cámara la enfoca de espaldas mientras se desviste, como si se hubiese colado en su habitación sin pedir permiso a nadie. Poco después, ya ataviada con su elegante vestido negro y - como en la mayoría de las ocasiones - sus tacones de aguja, aparece sentada en la taza del váter, y pregunta a su marido qué tal está, a lo que él responde sin siquiera mirarla: está perfecta, como siempre. La chica que cuidará a la hija de ambos durante su ausencia le hace un comentario similar. Está claro, pues, desde el principio

que

ser bella es el trabajo de Alice, así como el de la ex reina de belleza y chica de alterne Mandy o el de la prostituta Dominó. (Kreider, 2000, en internet)

Aunque dice al húngaro que la corteja en la fiesta de Navidad que está buscando trabajo como galerista de arte, en ningún momento se la ve preocupada por ese tema; en su casa se dedica a leer la prensa, cuidar de su hija y mantenerse siempre bella. En una de las escenas Alice peina a la niña, a quien inculca el valor de la belleza. Helena empieza a adquirir, desde pequeña, el “habitus corporal” codependiente y limitado propio de la mujer en la sociedad patriarcal.

La niña aprende su propio habitus corporal observando e imitando inconscientemente la manera en que su madre y demás personas del género femenino ocupan el espacio y adoptan unas posiciones corporales convenientes y pudorosas. (Rodríguez Menéndez, 2003: 157)

Alice nunca pasa indiferente ante un espejo. Ella sabe cuáles son sus valores y se preocupa por admirarlos y conservarlos. Como mujer, es un cuerpo para el hombre, y su imagen debe ceñirse al ideal que éste ha establecido para ella. El maquillaje y la ropa constituyen todo un ritual orquestado para que la mujer se ofrezca a la mirada de los hombres, “pues esa mirada la define como ser percibido y cuerpo para el otro” (Rodríguez Menéndez, 2003: 151). Así, la identidad femenina se construye teniendo muy en cuenta la importancia de su imagen pública. El cuerpo de la mujer se convierte en espectáculo ante la mirada masculina.

Lo único que piensa un varón cuando contempla una imagen femenina es si es o no es un objeto *bueno para mirar*. Y el criterio de distinción que utiliza para evaluar su grado de *bondad* es la capacidad de traducir mentalmente la admiración visual en excitación sexual. (Gil Calvo, 2000: 132)

Por ello el cine, siguiendo la tradicional distinción que asocia a lo femenino con la pasividad y a lo masculino con la actividad, presenta una estructura narrativa constituida por la suma de espectáculo y narración. El espectáculo corresponde a la mujer, cuya presencia en pantalla no hace sino atraer la mirada del espectador y desconcentrarlo en su seguimiento del hilo narrativo; su contemplación detiene la acción del filme. Esta última, sin embargo, es competencia del personaje masculino, que no está para ser contemplado como objeto erótico, sino para llevar adelante la narración, para ejercer su control sobre la trama.

Todas las mujeres del filme se muestran como espectáculo ante los ojos de los espectadores, pero hay una, Alice, en quien la cámara se fija especialmente. Ella es, digamos, la vedette principal de este show. Tenemos la oportunidad de contemplar su belleza desde todos los ángulos, en panorámicas verticales que suben desde sus pies hasta su cabeza o viceversa, o mediante un travelín circular que gira alrededor de su esbelta figura apoyada sobre el bufé cual florero o figurilla de porcelana. Alice es el fetiche por

excelencia; la vemos vestirse y desvestirse, se nos muestra envuelta en lencería negra de encaje o en una inocente aunque transparente camiseta interior. Luce un elegante vestido negro que deja entrever sus partes más eróticas por su escote y su raja, aberturas ambas llenas de sensualidad para el hombre.

Abundan además los primeros planos de su rostro, que apelan al narcisismo de la espectadora y a la vez, excitan al espectador, por tratarse del

espacio más legible del cuerpo. [...] Por momentos casi parece como si todo el fetichismo del cine estuviese condensado en la imagen del rostro, el rostro femenino en particular. (Doane, 1991a: 47)

El de Alice resulta especialmente expresivo, refleja toda su sensualidad, especialmente en dos ocasiones, cuando baila con el galán húngaro en la fiesta de Navidad y más tarde, cuando intenta poner celoso a su marido, contándole sus fantasías con el oficial.

Mucho más que los hombres, que están destinados al éxito, a la sublimación, las mujeres son cuerpo. (Cixous: 257)

En el caso de Bill, es evidente que tiene otras potencialidades aparte de su atractivo físico, como su título de doctor en medicina, por lo que no necesita preocuparse tanto por su físico ni mostrarlo constantemente ante la cámara. Al contrario que las chicas, Bill aparece en todo momento correcta y elegantemente vestido, tal vez porque, en palabras de Celestino Deleyto,

la exhibición del cuerpo masculino en el cine comercial invoca una relación homoerótica con el espectador masculino que es, a la vez, constantemente negada o reprimida. (Deleyto, 2003: 192)

Enseña su torso sólo en un par de ocasiones, en la escena amorosa con Alice tras la fiesta y durante la conversación que ambos mantienen acerca de los celos mientras se fuman un porro. En este caso el cuerpo de Bill se esconde tras el de Alice, que es el que acapara toda la atención. En un primer momento aparece ella desnuda ante el espejo, en un plano que nos muestra su cuerpo en fragmentos: por un lado la espalda, y por otro el reflejo de su parte frontal en el espejo, mientras ella se quita los pendientes. Bill llega, la abraza, la besa, y ella sigue contemplando la escena en el espejo. Estamos, pues, ante un ejemplo de cómo el cine dominante busca satisfacer los deseos de los espectadores masculinos que, al identificarse con el protagonista, tienen la ilusión de poseer a la mujer. Las espectadoras, sin embargo, sólo pueden conformarse con dar rienda suelta a su narcisismo, puesto que el cine clásico no contempla a la mujer como sujeto activo capaz de desear, sino más bien como objeto pasivo para ser mirado.

Además de la pura y simple adopción de la posición masculina respecto al signo cinematográfico, a la espectadora le quedan dos posibilidades, el masoquismo de la hiperidentificación o el narcisismo implícito en el hacerse objeto de su propio

deseo. (Doane, 1991b: 80-81)

Este tipo de práctica cinematográfica, según Mary Ann Doane, niega el placer de la espectadora:

El cine genera y garantiza el placer al corroborar la identidad del espectador. Porque esa identidad está ligada a la del voyeur y el fetichista, porque requiere para su apoyo los atributos del “no-castrado”, el potencial para el control ilusorio del significante, no es accesible al espectador femenino que, al comprar su entrada, debe negar su sexo. (Doane, 1991b: 165-166)

En cuanto a las demás mujeres-objeto que aparecen en el filme, ellas ni siquiera gozan de la posición social de Alice. Ésta, cual burguesa decimonónica, permanece arropada por los muros de su hogar como un objeto decorativo más, que Bill exhibe complacido en sociedad. Las tres prostitutas (Mandy, Dominó y Sally) pertenecen a un estrato social más marginal, que no les permite llevar una existencia tan cómoda, y no gozan de la protección económica y moral que proporciona el matrimonio. En ellas se unen una vez más la belleza y la fatalidad asociadas al cuerpo femenino.

Mandy no es más que eso, un cuerpo, un bellísimo cuerpo de mujer que se ofrece al deleite de los hombres. En ningún momento aparece vestida, sólo arropada con una manta cuando Bill la reanima en la fiesta de Navidad y, más tarde, en la orgía, con tacones de aguja y una máscara que cubre su rostro. Es carne, un objeto; la primera imagen que vemos de ella, echada en un sillón víctima de una sobredosis, nos da perfecta cuenta de su belleza, de sus proporciones ideales, incluso presenta un bonito color de piel, a pesar de estar al borde de la muerte. Vuelve a aparecer en la orgía, donde es, al igual que las otras, una ficha de intercambio más, como sucede con las mujeres en general en el discurso cinematográfico, según Pam Cook y Claire Johnston.

Lévi-Strauss apuntaba que las mujeres reales, como productoras de signos, nunca podían ser reducidas al estatus de meras fichas de intercambio (...) La construcción del discurso contradice a esta convención reduciendo a estas mujeres ‘reales’ a imágenes y fichas que funcionan en un circuito de signos cuyos valores han sido determinados por y para los hombres. (Cook y Johnston, 1988: 26)

Al final del ritual, Mandy - aunque en esta situación no es más que una mujer sin nombre, un cuerpo, una ficha - se ofrece como víctima expiatoria de los pecados de Bill, se sacrifica, da simbólicamente su vida por él. La mujer asume, como en la tradición judeo-cristiana, el papel de virgen - por irónico que pueda parecer en este caso - que se ofrece al hombre para salvarlo. El sacrificio de Mandy es llevado hasta sus últimas consecuencias pues, un día después del baile de máscaras, muere por sobredosis; aparece sola en la habitación de su hotel y termina yaciendo desnuda en el depósito de cadáveres, para el deleite necrófilo de Bill, que acude a darle su último adiós.

No acaba mucho mejor Dominó. Convive con Sally en un apartamento que Bill, tras pensarlo un buen rato, califica de “acogedor”, y un día después de su encuentro frustrado con el doctor descubre que es seropositiva.

Los paralelismos entre Alice y estas mujeres pueden dar a entender que el estatus real de la esposa de Bill es el de una prostituta, pero de lujo. Como Mandy, es alta y pelirroja, consume drogas - aunque blandas - y la vemos por primera vez en el cuarto de baño. Mandy participa en la orgía y Alice, aunque en sueños, vive una situación similar, *folia* con muchos hombres. Como Dominó, duerme envuelta en sábanas de color púrpura y se contempla en el espejo de su tocador. “En un sentido, hay sólo una mujer en el filme.”(Kreider, 2000).

La hija de Milich - el dueño de la tienda de disfraces -, una seductora y poco inocente Lolita, a pesar de su juventud, va por el mismo camino que Mandy, Sally y Dominó. A pesar de su inmadurez, utiliza signos artificiales como el maquillaje, la lencería y su actitud corporal, para lograr un aspecto de mujer deseable sexualmente. Ya es víctima de la explotación masculina, por parte de un padre que la prostituye, y demuestra tener tablas en el arte de la seducción, pues también ella utiliza sus encantos para intentar atraer a un escandalizado Bill, que no concibe una conducta paterna similar.

Las dos modelos que flirtean con el protagonista al principio del filme son un ejemplo más de mujeres disponibles, objetos decorativos para el disfrute del sexo opuesto, que - en este caso - se permite mostrarse indiferente ante el atractivo de las jóvenes. Bill, a diferencia de su amigo Víctor, tiene bastante asumida su condición de esposo comprometido con su mujer; es esa condición la que le hace no ceder ante las tentaciones de la infinidad de mujeres-señuelos que le ofrecen sus bellos cuerpos a lo largo del filme. Su infidelidad es siempre de pensamiento, nunca tiene el coraje de llevarla a la práctica, con la excepción del beso que da a Dominó. Incluso se plantea en el filme la posibilidad de que el protagonista sea homosexual, pues no parece normal que permanezca inmune ante tantos encantos femeninos desplegados a su alrededor.

Aunque no es capaz de demostrárselo con hechos, parece que lo que busca Bill en todas esas mujeres que se cruzan en su camino es a la misma Alice; aunque afirma muy seguro que no siente celos, porque confía en ella, está obsesionado con una idea recurrente, la de una infidelidad nunca consumada pero muy viva en la imaginación de ambos. El pensar que ella ha hecho el amor con él sin poder quitarse de la mente a otro hombre, un desconocido, lo atormenta y esa fantasía lo persigue a lo largo de todo el camino de evasión que recorre, huyendo de sus propios pensamientos.

Las imágenes de esa fantasía se repiten a lo largo del filme. Cada vez que Bill se queda solo acuden a su mente y nosotros las vemos en blanco y negro, y desde una óptica - una vez más - claramente masculina. Este subtexto dentro del filme se desarrolla poco a poco, de forma fragmentada, y cada vez nos deja ver un paso más de la escena de seducción protagonizada por Alice y el oficial de nombre desconocido. Al principio Alice está tumbada en la cama y nos seduce con sus bellas piernas desnudas. Se quita las braguitas sin desprenderse de sus sandalias de tacón de aguja mientras el oficial, ataviado con su uniforme, la besa y la acaricia. El tacón de aguja, símbolo fálico por excelencia, es un elemento más de sujeción de la mujer, al hombre y a la moda creada por él. En un primer momento, el tacón se impuso como signo de estatus social, pues las mujeres de clase elevada eran más altas, debido a su mejor alimentación. Por ello, las jóvenes se presentaban en sociedad con tacones para buscar un marido pudiente. Hoy en día ya no indica estatus, pero sí es causa de atracción sexual, pues realza los atributos

femeninos, hace que el vientre se retraiga y sobresalgan el busto y otras prominencias.

Vamos viendo a Alice cada vez con menos ropa, aunque el oficial permanece vestido, para igualarse a ella sólo en las escenas finales, en las que sigue siendo el cuerpo femenino desnudo el que acapara la atención de la cámara, especialmente su rostro cargado de placer. Ella goza, pero es sujeto pasivo de la acción de su amante, como suele suceder en las representaciones de escenas de sexo en el cine dominante, que se limita a mostrar el acto sexual siempre en sentido fálico. El placer femenino es

manifestado exclusivamente en términos de exposición corporal y gestualidad facial [...] en un intento de calmar la ansiedad de ejecución del espectador y abolir la separación entre éste y el acto sexual representado. (Ballesteros, 2001: 182-183)

Alice disfruta del sexo en las fantasías que atormentan a Bill, pero en la vida real ambos se reprimen, por miedo a que esos sueños eróticos puedan hacerse realidad.

La película explora la respectiva confrontación del hombre y la mujer con su sexualidad y las omnipresentes posibilidades de adulterio, sea éste realizado o una mera fantasía. Sin embargo, *Eyes Wide Shut* no trata sobre las recompensas o castigos que conllevan las aventuras extramaritales. Examina de modo más audaz el temor obsesivo ante el placer con el que ambos podrían realizar sus más salvajes fantasías. (Ghonaim, en internet)

Para ponerlo celoso, ella le habla de la fuerte atracción que sintió por un desconocido durante las vacaciones que pasaron con su hija en Cape Code. Tal fue la pasión que despertó en ella la imagen del oficial, que habría sido capaz de dejarlo todo por él. El comportamiento de Alice durante el filme nos deja bastante claro que aquello nunca habría sucedido, pues una cosa son las fantasías y otra la realidad conyugal, el lazo sagrado del matrimonio, que puede más que todas las tentaciones. Este hecho queda patente más tarde, cuando Alice cuenta a su marido horrorizada la pesadilla que acaba de tener, en la que hacía el amor con el oficial, en un bello y bucólico jardín. Sólo al final del filme parece que la pareja intenta realizar sus fantasías dentro del matrimonio, cuando Alice sugiere a Bill que lo que tienen que hacer es “follar”.

Otro elemento recurrente en *Eyes Wide Shut* son las máscaras. Las emplean los asistentes a la orgía, para ocultar su identidad e igualarse los unos con los otros, pero también aparecen en otros momentos del filme: en la habitación donde yace muerto el paciente de Bill y colgadas en la pared del apartamento de Dominó. El simbolismo de la máscara va más allá del mero disfraz que oculta la identidad de quien la porta. La mujer debe emplear una máscara simbólica para relacionarse con el hombre, y no como su igual, sino sometiéndose a él.

Para que una mujer pueda tratar de tú a tú con un hombre [...] debe antes pagar un precio de entrada que, en cambio, no están obligados a pagar los hombres. Y ese precio es el de tener que escudarse tras las llamadas *armas de mujer*, adoptando una máscara social de feminidad escénica que la coloca en una posición dependiente y sometida. (Gil Calvo, 2000: 18)

También se entiende como máscara uno de los rituales de purificación que emplea

la mujer por exigencias de la sociedad patriarcal: todo lo que consista en añadir elementos al cuerpo femenino para embellecerlo, como puede ser el maquillaje, la pintura de uñas, el teñido y permanentado del cabello o la lencería, signos que, aunque en su origen estaban destinados a purificar el cuerpo femenino, más tarde se convirtieron en convenciones para despertar la atracción sexual.

Por último, hay quienes ven la feminidad como una máscara tras la que se esconde, muchas veces, un ser “confuso e inseguro”. La mujer se identifica con el lenguaje jeroglífico, por la falta de distancia entre la imagen femenina como signo y su referente. Por este motivo, la mujer se relaciona con la cámara de modo distinto a como lo hace el hombre, que halla en la imagen fílmica su objeto de deseo; ella es imagen, y la falta de ese vacío o distancia es lo que le impide ser fetichista. Lo que no entienden algunas teóricas feministas es el exceso de feminidad que algunas mujeres ostentan como una máscara, que oculta una no-identidad. Joan Rivière lo explica aduciendo que

la ostentación de feminidad es un tipo de reacción-formación contra la identificación transexual de la mujer [...] Tras haber alcanzado el rol de sujeto así como objeto del discurso, la mujer intelectual que Rivière examina se sentía en el deber de compensar este hurto de masculinidad cargando los gestos de la seducción femenina. [...] La resistencia a los roles patriarcales implícita en el enmascararse consistiría pues en la negativa a concebir la feminidad como intimidad, como secreto, como imagen. (Doane, 1991b: 73)

Podemos concluir, pues, diciendo que en *Eyes Wide Shut* la mujer se presenta como un cuerpo - no cualquier cuerpo, sino uno tremendamente bello y de proporciones perfectas - para el disfrute del hombre, tanto de los personajes masculinos del filme como de los espectadores. De la mujer interesa su carnalidad, su condición de objeto convenientemente fetichizado para servir a los fines patriarcales. La espectadora, por tanto, debe conformarse con admirar la belleza de las imágenes femeninas, e intentar parecerse a ellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, J. M., “*Eyes wide shut* (1999). Bright ‘Eyes’”, julio de 1999. Internet: <http://www.rottentomatoes.com/click/movie1084872/reviews.php?critic=colums&sortby=default&page=1&rid=102659>
- BALLESTEROS, I., *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CIXOUS, H., *The Laugh of the Medusa*, New French Feminism.
- COOK, P. y Johnston, C., “The place of women in the cinema of Raoul Walsh”. *Feminism and Film Theory*. Editora: Constance Penley, Londres / Nueva York, Routledge, Chapman and Hall Inc., 1988.
- DELEYTO, C., *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2003.
- DOANE, M. A., *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londres /

- Nueva York, Routledge, 1991a.
- DOANE, M. A., "Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice", *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*. Editoras, Giuliana Bruno y Maria Nadotti, Turín, Rosenberg & Sellier, 1991b.
- ETXEBARRIA, L. y Núñez Puente, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.
- GHONAIM, Y., "Eyes Wide Shut". En Internet: http://www.cinephiles.net/Eyes_Wide_Shut/Film-Synopsis.html
- GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- KAPLAN, E. A., *Women and film. Both sides of the camera*, Londres / Nueva York, Routledge, 1983.
- KREIDER, T., "Introducing Sociology. A review of *Eyes Wide Shut*". Editores: The Regents of the University of California, *Film Quarterly*, vol. 53, nº 3, 2000, en Internet <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html>>
- MULVEY, L., "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la Modernidad*, editor Brian Wallis, Madrid, Akal, 2001.
- NAVARRO, G., *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, M. C., *La configuración del género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.
- VÁZQUEZ, B., "Educación física para la mujer. Mitos, tradiciones y doctrina actual". *Mujer y deporte. Ponencias presentadas al seminario sobre el tema, 26-28 febrero 1986*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1987.

ACOSO AL CUERPO DE LAS MUJERES A TRAVÉS DEL CINE. ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE “ACOSADA”

*Dña. Juana María GILA ORDÓÑEZ
Dpto. de Psicología Social
Universidad de Sevilla*

1. SOCIALIZACIÓN DE LAS MUJERES COMO

“Cuerpos de satisfacción” para los demás.

La socialización de la mujer como cuerpo de satisfacción para los demás comienza desde su más tierna infancia. Por ejemplo desde la publicidad María Luisa Balaguer, (1986), afirma que se socializa de forma diferencial a niños y niñas. Los modelos que se le proponen a las niñas respecto a la percepción de su propio cuerpo son los siguientes:

Modelo de belleza: Desde la infancia a la niña se la bombardea con mensajes que tienen que ver con la importancia de estar bella. La publicidad estimula la imaginación de manera reduccionista con todo lo que tiene que ver con su belleza física. Están la Barbie princesa, esquiadora, de fiesta..., la diferencia entre ellas son sus trajes y complementos de diseño. Frases como “en unos años más como Barbie seré”, “... te broncearás como Barbie Sun”, “Barbie tiene también su armario con ropita” etc. son típicas en la publicidad para niñas.

Modelo de maternidad: Se plantean a sí mismo, situaciones en las que las niñas se tendrán que comportar con su muñeca como toda una mamá, atendiendo a su bebe (Mis primeros dientes, Nenuco Pipí, Melenitas, para cortarle el pelo,..). Expresiones como “mamá tiene un bebé...y yo otro”, “mi bebé no es como los demás y no es pasión de madre” enseñan a la niña desde pequeñas la necesidad de cuidar a los demás y de ser madres.

En la publicidad y cine para adultos el bombardeo de mensajes sobre la importancia de estar bellas es aún mayor. El cuerpo como objeto de placer sexual es el gran reclamo de casi todos los productos de publicidad así como de muchas películas. Esta utilización del cuerpo femenino como reclamo ha condicionado siempre la autopercepción que las mujeres han tenido de sí mismas.

En la última década, tanto en la publicidad como en el cine las tops model se unen a las actrices cinematográficas para convertirse en referente ideal para el mundo de la belleza constituyendo cuerpos modelos y representando un estilo de vida que va a crear necesidades, deseos y hábitos. (Ruiz, Velasco y Calcerrada, 2003)

2. ACOSO AL CUERPO DE LAS MUJERES EN EL CINE

A lo largo de la historia del cine, la gran mayoría de las películas no tienen objetivos pro-saludables para el cuerpo-alma de la mujer. Han sido historias contadas

la mayoría de las veces desde ideologías patriarcales, en las que las mujeres tiene unas funciones bien demarcadas (atraer al hombre, casarse y parir) Las protagonistas femeninas suelen ser bellas y jóvenes y sus cuerpos presentados como objeto de deseo para los hombres y de satisfacción para sus hijos.

El cine actual repite continuamente patrones tradicionales de género rememorado personajes de mujeres caza-maridos cuyo único interés es estar guapas enamoradas y casadas. Se intenta devolver a las mujeres a “su sitio”, al orden familiar, tienen que enamorarse, “atrapar a su hombre”, casarse y tener hijos o aceptar cualquier otro papel femenino “normativo (Khun, 1991)

En estos personajes femeninos son sus cuerpos bellos los que en última instancia son verdaderos protagonistas, gracias a ellos consiguen atraer irremediamente al hombre que aman subyugado por sus encantos. Ella siempre será feliz cuando consiga estar en los brazos arrebatadores de su partenaire masculino, pase lo que pase.

Hemos de hacer una mención especial, al cine pornográfico en general y en particular al llamado cine pornográfico duro, consumido por gran número de personas y que, en distintas investigaciones, se ha demostrado el efecto negativo que tiene con respecto a la consideración de la mujer.

En muchas películas, no solo las pornográficas, se utilizan el mito de la mujer forzada que acaba suspirando en manos de su agresor y que, aunque en un principio rechaza al hombre violento, acaba sucumbiendo gustosamente al poder sexual del macho.

Particularizando en el cine de Hollywood, siguiendo a Rubio (2000) las mujeres quedan marcadas con etiquetas de pasivas, masoquistas, exhibicionistas, fetiche y mujer objeto, mientras que los hombres se definen como “los que miran”.

Los hombres son los que con su voluntad, tras el objetivo de la cámara dirigen al cuerpo de la mujer para obtener placer. Según Mulvey (1995) autor que esta íntimamente ligado al estudio del placer visual del cine narrativo, es un discurso patriarcal el que recrea el cuerpo de la mujer. El inconsciente masculino investiga a las mujeres para desmitificar su misterio y devaluarla o bien la convierte en objeto de culto para que su imagen sea más tranquilizadora.

Las mujeres atractivas y sensuales son la mayoría de las veces una amenaza no solo para los hombres sino para otras mujeres que las viven amenazantes para su propia autoestima y valía. Expresiones como “si consigue ascender es porque se acostó con alguien”, “es guapa pero tonta” etc., no están siempre en boca de los hombres sino también y la mayoría de las veces en boca de mujeres.

Como veremos, en el análisis de este cortometraje en varias ocasiones las mujeres critican a la protagonista por su manera de vestir e insinúan que es una “puta”.

3. ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE: “ACOSADA”

Este cortometraje ¹ está basado en un hecho real y representa, de manera prototípica, la anulación de la creatividad de una mujer independiente, fuerte y cultivada. Ella se verá acosada y maltratada, física y psicológicamente, de manera implacable por su jefe.

La protagonista es engañada por un hombre poderoso y sin escrúpulos. Pero en un principio, la pasión sexual y el enamoramiento la cegarán de tal manera que no va a reaccionar ante su agresor hasta que ya es demasiado tarde. Esto será cuando sus recursos emocionales y físicos están reducidos y fuera de su control.

Se narra la historia de una mujer atractiva y moderna de aproximadamente treinta y cinco años, madre soltera, que llega a un pequeño pueblo tras aprobar unas oposiciones. Llega ilusionada con ser independiente y no tener que depender de su madre ni de nadie. Ella está dispuesta a comenzar una nueva vida con su hijo “en el sur, cerca del mar como siempre soñó”.

En el pueblo la apodan “la gamba” peyorativamente por su manera sensual de vestir. Pero en principio, esto no es un problema para ella, serán su impecabilidad en el trabajo al no querer cometer irregularidades lo que hace que se convierta en peligrosa y amenazante para el hombre más poderoso del lugar. Se trata de un constructor sin escrúpulos que se aprovecha de los habitantes del pueblo engañándolos y cometiendo fraude con el fin de enriquecerse levantando grandes urbanizaciones.

La película comienza con su ingreso por urgencias en el hospital por un intento de suicidio con ingesta de barbitúricos. Allí cuando comienza a recuperarse, se le asigna un psicólogo con el que comienza con mucha dificultad y sufrimiento a hablar.

Desde un principio, como hemos comentado, la protagonista es criticada por las mujeres del pueblo por su manera de vestir moderna y sensual. No es acogida como “una igual” es una amenaza, “una buscona que traerá problemas”.

Aunque en la narrativa de la película hay varios saltos en el tiempo y no se desarrolla de forma continuada, podemos establecer, en relación con el deterioro de la personalidad y cuerpo de la mujer, cuatro fases que serían:

1º FASE: Enamoramiento/Abandono del fruto de su propio trabajo/Énfasis del cuerpo

En la primera parte de la película ella llega al pueblo pletórica y feliz. Se organiza perfectamente asumiendo sus tareas profesionales como interventora en el ayuntamiento (rol público) y sus tareas como madre y ama de casa (rol privado) En su trabajo opina individualmente según lo que le parece correcto y lo que no. Aunque desde el primer día empieza a tener problemas, precisamente por mantenerse firme ante ciertas irregularidades por parte del alcalde.

Es entonces, cuando conoce a su futuro acosador, Dn. Antonio Pardo. Esto no ocurre de forma accidental, sino dentro de un plan bien organizado, diseñado por éste para alejarla de su puesto de trabajo, ya que ella no accede a cometer fraude. Desde el principio, por lo tanto, le tiende una trampa por ser independiente en su criterio y no dejarse manejar.

El señor Pardo, va a seducir a la protagonista para alejarla de su trabajo en el ayuntamiento, trabajo que con tanto esfuerzo ha logrado obtener, y que es el cimiento de su independencia.

En esta parte de la película el cuerpo de la protagonista adquiere una gran relevancia, ella esta muy guapa, exultante, planos de su cuerpo andando recrean sus piernas y caderas así como sus pechos. Su ropa es ceñida y moderna.

Ella se enamora del constructor tras un cortejo sutil e inteligente por parte de este. En las primeras citas se porta como un caballero dándole a entender que aunque

es muy atractiva no hará nada que ella no desee, ya que le interesa mucho y no la quiere para una noche. Es entonces cuando le propone que renuncie a su plaza y vaya a trabajar a su empresa. Le ofrece mejores condiciones económicas y laborales y ella accede.

Él comienza a controlar toda su vida incluso cuando y quién a de recoger a su hijo de la guardería, y aunque hay cosas que no le gustan, no le da importancia. En el trabajo comienza a no estar a gusto, ya que confirma como se cometen injusticias y presiones a gente humilde y con pocos recursos.

Ella era interventora en el ayuntamiento y ahora trabaja con “la competencia”. Desde su nuevo puesto laboral, junto al mayor cacique de la zona, no puede seguir luchando por gestiones justas ante el alcalde, ella también se ha vendido. Públicamente es desacreditada por su nuevo jefe, que le comenta al alcalde en una reunión que no se preocupe por “la gamba” que “se esta comportando como una jabata”.

El sabe como aquietar las dudas de la protagonista, y lo hace ascendiéndola en el trabajo e invitándola a su casa a montar a caballo. Allí con lagrimas en los ojos le declara su amor, diciéndole que siente por ella lo que por su pobre mujer ya muerta. Ella en “voz en off” afirma que esa vulnerabilidad en un hombre tan poderoso la cautivo, entonces es cuando comienza una relación de pareja.

2º FASE: Ceguera y negación ante la realidad. Cuerpo como premio o castigo.

Todo cambia según sus propias palabras, él le regala una preciosa casa cerca del mar. Ella la acepta feliz y sin percatarse aún de nada de lo que le espera. Vive en la casa de sus sueños y tiene dinero además esta enamorada y el artifice de todo esto es el señor Pardo.

Un ascenso laboral tan repentino y el hecho publico de que son pareja la hace aparecer ante sus compañeros de trabajo como la querida del jefe, una “fulana” que viene usurpando puestos en el trabajo a personas que tanto les ha costado llegar.

El tiene bajo su control toda su vida, comienza a manipular sus tiempos y amistades, la aparta de su vecino con quien mantiene una estrecha relación. Ella se siente incomoda pero no termina de ver la trampa mortal en la que ha caído.

Su cuerpo se ha convertido en moneda de cambio. Y aunque su alma sospecha lo peor aún se entrega sexualmente con recelo, queriendo creer lo increíble.

3º FASE: Destrucción de sus cimientos personales/acoso y vejación a su cuerpo.

Comienza su deterioro psicológico y físico. Su jefe-amante ha invadido mucho terreno de su vida, demasiado. Cuando ella no responde como espera reacciona violentamente, incluso llega a utilizar a su hijo para asustarla. Es este momento es cuando ella despierta del todo y se da cuenta en cierta medida “del trato desventajoso que a hecho con el diablo” que diría la autora Estés Pikola (2000).

Comienza los malos tratos en sus fases de acoso, y maltrato físico, sexual y psicológico y las fases de perdón y reconciliación.

Incluso a nivel publico, en el trabajo es dejada en ridículo, como una incompetente. Comienza a vivir un verdadero infierno.

Ella aterrada manda a su hijo a casa de su madre, ya no se fía de nadie. Y comienza su destrucción a un nivel muy profundo en el que se ve atrapada, vejada y

no tiene fuerza de salir de allí.

Su deterioro es visible, sufre crisis de angustia y su aspecto físico lo acusa esta pálida y con ojeras inmensas. Su aspecto atractivo y seductor a desaparecido, simplemente se le ve una mujer enferma.

Aun y así, ella declara textualmente a su psicólogo y a un abogado “él no tiene culpa, soy yo la que saco lo peor de él” de la misma manera lo excusa diciendo “si reacciona así es porque sufre”. Como vemos, aún no es consciente del daño que se le ha hecho y como muchas mujeres se siente culpable de haber sido ella la que ha provocado las agresiones.

Las mujeres de su entorno no la ayudan, la única amiga que tiene en el trabajo la traiciona ya que se ha vendido al jefe. No siente compasión por ella, piensa como sus compañeros que ha sido una puta y esto se lo merecía. Todos piensan de ella que es la “chupa-pollas del jefe” y así la llaman. Ella acepta que esto es verdad, pero que quiere rectificar, pero aun y así, no obtiene la solidaridad de ninguno de sus compañero/as de trabajo.

4º FASE: Valentía para destruir a su agresor/ Recuperación de su dignidad corporal y psicológica.

Con el apoyo de su psicólogo y un abogado, comenzará primero a hablar y más tarde, cuando los acontecimientos son demasiado dolorosos para ser contados, a escribir su historia. La terapia es difícil para ella, ya que está aterrada y confundida, y creé en el fondo que la culpa suya. Muy poco a poco comienza a darse cuenta de lo que le ha pasado.

Intenta recuperar el trabajo del ayuntamiento y dejar la constructora pero el alcalde, a instancias de su jefe, la amenaza con denunciarla por llevar a cabo negocios especulativos mientras ha estado en periodo de excedencia.

No le queda otro remedio que volver a la empresa. Bajo ningún concepto quiere volver a Madrid como una fracasada habiendo perdido dos trabajos. Vemos aquí, que la vergüenza ante los demás, la antepone a su propia salud.

De nuevo en manos de su jefe, éste abusa de su poder y la acosa psicológica y sexualmente; entre otras cosas le dice “que se puede esperar de una madre soltera que va enseñando las piernas y las tetas para escandalizar” y le coge la mano para refregársela con su pene ante el estupor de ella. Después de estas reacciones siempre pasa a la fase de pedir perdón como si hubiese tenido un arrebato y estuviera fuera de sí confesándole que se pone así por amor.

Hacen un viaje de trabajo a Sevilla y se hospedan en un hotel. El señor Pardo, borracho va a su habitación por la noche y vuelve a acosarla. Ella no quiere mantener relaciones sexuales con él pero éste se masturba ante ella y le eyacula encima.

Como vemos es vejada una y otra vez hasta que enferma y fuera de sí intenta suicidarse.

Finalmente, saca fuerzas para enfrentarse al hombre que la destruyó, y apoyándose en su psicólogo y un abogado y tras escribir su historia, se da cuenta y toma conciencia de lo que le ha pasado. Va a los tribunales y los medios de comunicación se hacen eco de su caso.

Su aspecto es distinto, no es la misma mujer bella e independiente, tiene que comenzar a construirse de nuevo desde la ruinas de su ser. Su rostro, en estas secuencias

parece otro, con una mirada asustada y de terror, su cuerpo ya no luce de sensualidad y salud.

En la última secuencia del cortometraje en una entrevista televisiva ella afirma afectada y deteriorada que está allí contando su historia para ayudar a otras mujeres que se encuentren en esa situación. En voz en off, y recordando que se trata de una película basada en hechos reales, se explica como esta mujer no consiguió más trabajos, como actualmente vive en París y como las secuelas de su experiencia le duran todavía.

En su situación, es el apoyo social lo que la ayuda a dar los primeros pasos para salir de un pozo tan profundo. Cabe reseñar de nuevo, el hecho de que ninguna mujer la ha apoyado. El entendimiento y comprensión que pudo encontrar fue de los hombres, un vecino, un psicólogo y un abogado.

En la vida real tampoco, en muchas ocasiones, las mujeres apoyan a las mujeres ya que se viven unas a otras como contrincantes y amenazantes, y esto se acrecienta cuanto más bellas son. Pero sin lugar a dudas, la manera de percibir a mujeres atractivas y sensuales sería la de “mira detrás de las apariencias” mirar cuerpos bellos con alma, con propósitos y capacidades múltiples.

El acicalamiento es intrínseco a los seres humano y en ende a las mujeres. El ver una mujer bella y coqueta no significa que lleve el cartel de “querer quitarnos al marido” o de que sea una “puta” o de que “no tenga nada más que hacer que arreglarse”, o de que “se merezca lo que le pase por provocadora”. La mirada al cuerpo de la mujeres bellas a de superar intrigas y miedos, ha de ser una mirada con admiración y quietud esperando que nos deparará, cual será el precioso espíritu que la aviva.

BIBLIOGRAFIA

BALAGUER, Maria Luisa.(1986): “La publicidad y los niños”. En revista *Mujeres*, nº 15, 8-11.

KUHN, Annette. (1991): “El cine de mujeres. Feminismo y cine”. Cátedra. Madrid.

MULVEY, Laura (1988): “Placer visual y cine narrativo”. Rev. Segunda Época, Vol 1. Universidad de Valencia.

PIKOLA, Estés (1998): “Mujeres que corren con lobos”. Ediciones B, S.A. Barcelona.

RUBIO, Consuelo (1979): “El cuerpo en el cine dirigido por mujeres”.

<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern07.htm>

RUIZ, Mercedes; VELASCO, Cristina y CALCERRADA, Diana, (2003): Las amistades peligrosas: mujer, publicidad y consumo.

<http://www.sociologia.usal.es/alumnos/congreso/27b10.htm>

Notas

¹ Rodado en el 2002 y producido por Pedro Costa P.C. ha sido patrocinado por las televisiones autonómicas: Canal Sur, TV de Catalunya, TV Valenciana, TV de Galicia, TV Canarias, TV Autonómica de Madrid, y Euscaltelevista.

“CELOS, DE V. ARANDA, O EL PODER Y LA SUMISIÓN DEL CUERPO FEMENINO”

Emilia CORTÉS IBÁÑEZ
U.N.E.D., Albacete

En etapas anteriores, en España, era la literatura quien se encargaba, muchas veces entre líneas, de la denuncia de situaciones sociales; hoy, la crítica, la denuncia se realiza de manera más directa y con mayor frecuencia en los mass media y, como consecuencia, llega a la mayor parte de la sociedad. El cine ocupa un lugar importante en esta labor de denuncias.

En los últimos años, son muchas las películas que se centran en el problema de género, en el problema de la pareja, que llegan a ser indivisibles; todos recordamos *Solas*, Benito Zambrano, 1999; *Sólo mía*, Javier Balaguer, 2001; o *Te doy mis ojos*, Icíar Bollaín, 2003, entre otras. En el presente trabajo vamos a centrarnos en *Celos*¹, de Vicente Aranda, 1999, porque es una clara muestra del poder y la sumisión que encierra el cuerpo femenino.

La acción se desarrolla en un pueblo valenciano, cuya economía se centra en los cítricos y a ellos se dedica la pareja protagonista: ella, Carmen, envasadora de naranjas en una cadena, y él, Antonio, transportista de las mismas. Son una joven pareja que va a casarse dentro de un mes. Cuando comienza la película, el pueblo está sufriendo la “gota fría”, lo que sitúa la acción en el mes de septiembre u octubre.

De manera casual, llega a las manos de Antonio una fotografía de Carmen en compañía de un muchacho. Esta fotografía desencadena unos fuertes celos en el protagonista que le llevan a investigar la identidad del acompañante. A pesar de las difíciles situaciones que el estado anímico de Antonio provoca, la boda se lleva a cabo. La nueva situación de la pareja y el transcurrir del tiempo no mejoran la situación, sino todo lo contrario; ahora ya no sólo Antonio, también Carmen, acosada y atormentada por la actitud de él, quiere llegar al final de la situación que están viviendo, y lo logran cuando encuentran a José, el muchacho de la fotografía, en Bilbao con su última pareja: Cinta. No es Antonio quien dispara contra ellos sino Carmen, al ver que es su amiga quien está con él. La inexpresividad del bello rostro de la protagonista, de la que viene haciendo gala a lo largo de toda la película, es suplida por Vicente Aranda con un picado en el que nos ofrece los cuerpos de los amantes, ya muertos, caídos en el suelo, bajo una fuerte lluvia, y el abrazo final, ante la desgracia, de la pareja protagonista. Con la muerte de Cinta se cumplen las palabras premonitorias que, al comienzo de la película, le dijo Carmen: “te van a dar de puñaladas un día”.

Al lado de esta historia principal aparece la historia secundaria de Cinta, amiga de Carmen, en busca de pareja, que acepta la proposición de matrimonio de un viudo, mayor que ella, propietario de la zapatería en la que trabaja, y al que no ama. Ambas

amigas coinciden en su manera de relacionarse con el sexo opuesto y en su actitud promiscua.

A lo largo del filme asistimos a las distintas fases por las que atraviesa el estado anímico del protagonista, para el que la vida se convierte en algo difícil de sobrellevar, al pensar que su mujer ha estado con otro hombre en el pasado. Carmen alimenta los celos de Antonio no sólo por haber tenido una tempestuosa relación con José, sino también porque con su silencio, en un principio, y con su decir y no decir, después, colabora a aumentar la tensión, los celos del marido.

La relación de Carmen y Antonio está llena de silencios. No los vemos conversar, charlar sobre tema alguno; o hablan de la relación de ella con José o callan. Nos apoyamos en las palabras de Castilla del Pino (1992: 80) cuando afirma:

[...] en el silencio no se dice (verbalmente) nada, pero se dice (extraverbalmente) que no quiero, o no debo, o no puedo decir aquello que callo.

El silencio es una actuación, actuación silenciosa; Carmen calla, silencia su pasado, su relación con José. Va al matrimonio, a su vida en común con Antonio, sin la base de la confianza, sin ser legal con él. Cuando Antonio le pregunta, señalando la fotografía, “¿él quién es?”, ella responde: “no quiero acordarme”, evade la respuesta. Él continúa: “¿hubo algo entre vosotros?”, “Nada, lo juro”, responde ella rápidamente y sin dudar. El silencio de Carmen torna a Antonio suspicaz, lo llena de inquietud, desasosiego, angustia, angustia de no saber, desconfianza... Antonio está inmerso en la incertidumbre que lo lleva al delirio, e intenta por todos los medios aclarar esa situación, esa relación pasada que lo tortura. No cree lo que le cuenta Carmen sobre la misma, y recurre a su amigo Luis, en el que también encuentra silencio. Antonio está enamorado y quiere saberlo todo sobre ella, sobre su pasado pero Carmen no lleva a cabo el proceso de *historización* (Alberoni, 2001: 116-19) y ello desata los celos de Antonio, celos del pasado.

La relación de la pareja ha pasado a un segundo estadio: del silencio, a la mentira, al darle información incompleta sobre José, o al mentirle abiertamente: le dice que José ha muerto. Esta situación desconcierta completamente a Antonio y le hace exclamar: “¿Cuándo dices la verdad, ahora, antes o después?”. Vemos la amoralidad que caracteriza a Carmen, convertida en problemática inquietante, misterio para Antonio. Ya al principio Carmen le confiesa: “Me gusta que seas celoso”, interioriza los celos como una prueba de amor. Los celos que siente Antonio se derivan de su personalidad, de su pasado, de las creencias y valores correspondientes a su cultura, del sistema sociocultural en el que está inmerso, para el que la propiedad sexual que él ejerce sobre Carmen ha sido violada; él quiere ser el “primero” y el “único”. Son celos retrospectivos que se ven intensificados por el hecho de que la relación con José no haya sido confesada por ella, sino descubierta por Antonio (Castilla del Pino, 1995: 98). Debemos considerar que dentro de un mismo sistema sociocultural hay variaciones que constituyen subculturas (Barrón y Martínez, 2002: 57), y en cada una de estas subculturas, a su vez, varían el proceso emocional, la evaluación de la situación, las emociones, etc. Todo esto es lo que apreciamos en la distinta reacción de Antonio y de su amigo Luis ante el hecho de que Carmen y Cinta hayan tenido relaciones

sexuales con otros hombres. El que la relación de Antonio y Carmen implique para él exclusividad e intimidad emocional lo aboca a un estado emocional complejo: miedo, ira, tristeza, preocupación, obsesión... celos. Celos que están conformados por los pensamientos, sentimientos y conducta, derivados de la relación de la pareja.

Lo vemos feliz / hundido, dependiendo de si cree que José está o no está muerto. Sus celos son tan fuertes que en una ocasión le llevan a decir:

Si naciese otra vez me enamoraría de mi prima, de mi hermana, para poder vigilarla noche y día; sólo para mí, desde la cuna hasta la tumba.

Los celos, tal y como Varela (2003: 33) recoge son una enfermedad ideológica y social:

[...] Todo sentimiento de poder, de posesión de un ser humano, de posesión de la pareja, se justifica bajo la excusa de que se es muy celoso, como si fuera un plus de cariño, cuando en realidad sólo demuestra inseguridad, egoísmo y necesidad de controlar a la persona que supuestamente se ama.

La actividad inicial de desconfianza da paso a la de sospecha, actitud ésta caracterizada por los tres rasgos fijados por Castilla del Pino (2000: 331): plausible, justificada tanto por lo que calla Carmen como por lo que dicen o insinúan los demás; es una actitud posterior, basada en indicios claros; y, además, está completamente focalizada en la figura de Carmen y su relación con José. Los celos de Antonio, como los de Werther, llegan a través de las imágenes, de la fotografía (Barthes, 1999: 56). Son reactivos (Barrón y Martínez, 2001: 33-5), surgidos de una relación real; son celos de hecho; celos posesivos porque se ha violado su exclusividad sobre Carmen, aunque haya sido con anterioridad, y ya no es “el único”.

La actuación de Antonio es una prueba de patriarcado,

[...] como *poder que organiza los sistemas de género, los sistemas de sexo y la variedad de prácticas de deseo* (Molina, 2003: 139-40),

es poder de asignar espacios a la mujer, en donde la encierra. Antonio desempeña el rol que le ha asignado la sociedad machista, de la que es producto; lo vemos en su actitud: la mujer como propiedad privada del hombre, la mujer como objeto intocable, salvo para su marido. La literatura, como sabemos, también se hace eco de este punto; recogemos unas líneas de la recientemente desaparecida Dulce Chacón (2002: 68), próximas en el tiempo:

[...] que los hombres son todos así, raritos, y que cuando se casan creen que han firmado un contrato de compra-venta y que ya son dueños de la mujer y no tienen que preocuparse de más.

No podemos evitar traer las palabras de Bourdieu (1999: 86) cuando dice:
La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos,

cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que *objetos* acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean “femeninas”, es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta “feminidad” sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás [...] tiende a convertirse en constitutiva de su ser.

Antonio no parece la misma persona cuando da consejos a un muchacho que atraviesa una situación similar a la suya: “No pienses, no preguntes, vuelve y sé feliz con ella”. Todo lo contrario de lo que él hace: piensa y pregunta en exceso y, como resultado, escucha, también, en exceso. Él vive los celos con verdadera desesperación, es un hombre de temperamento fuerte, al que no gustan las medias tintas y sí el camino derecho; tuvo una novia, con anterioridad, que se tiró desde un tejado, lo que nos indica que no es un hombre fácil: fuerte, machista, celoso... y también maltratador: coge a Carmen por el cuello, movido por los celos, y es la reja de la ventana la que impide que Antonio continúe con esta acción. La ventana abierta, la ventana con reja, la ventana límite, barrera entre Carmen y Antonio; entre el interior y el exterior; entre la intimidad de Carmen, de la que no hace partícipe a Antonio, y el amor objetivable de éste. La ventana es la barrera que marca el límite de lo que se puede hacer, el límite de los malos tratos. Este maltrato, frenado, es “la punta de iceberg de la violencia simbólica que el sistema cultural” ejerce sobre la mujer, un sistema patriarcal que ha sido creado contra la mujer para mantenerla subordinada (Canterla, 2002: 17 y 23). Cuando Carmen siente que la sujeta por el cuello y que muestra agresividad se rebela contra él y rompe su compromiso porque es ella la que domina.

Quizá la condición de Antonio empujase a su anterior novia a intentar quitarse la vida; da el perfil del celoso, recogido por Castilla del Pino (1995: 79-80): rigidez conservadora, sacralización normativa, seriedad, carencia del sentido del humor, incapacidad para la captación de lo cómico, intolerancia entre la ambigüedad e irritación ante indirectas y dobles sentidos.

La figura de la protagonista femenina tiene gran importancia en la trama de la historia. Al principio de la película, Aranda se sirve de la lectura de un horóscopo -desconocemos el signo- para hacer una presentación del personaje de Carmen:

El pasado no importa, lo principal es que, a partir de este momento, tú sepas cómo sacarles el mejor partido a tus experiencias. El amor rodea este signo de manera muy especial, no hay pasión pero sí amor sincero.

En realidad, éste es el estado del corazón de Carmen, que apreciaremos a lo largo de la película. Ella, a diferencia de Antonio, es una mujer que no se altera, que no se manifiesta, que no sabemos muy bien qué piensa, salvo su interés por el sexo. Aparece como una mujer fuerte, detrás de su aspecto delicado, que sabe lo que quiere y cuyo cuerpo es una prueba de poder en su relación con Antonio. Es ella quien domina en su relación de pareja, es ella quien lo busca, es ella quien inicia el juego amoroso y es

ella quien sabe lo que el hombre quiere en cada momento; le dice a su amiga Cinta: “Yo sé cómo arreglar esto, le voy a demostrar que él es el mejor”. Y más tarde a Antonio: “Voy a hacer que te olvides hasta de tu nombre”. La socialización de los integrantes de esta pareja ha invertido sus polos; a Carmen se la ha socializado “para disfrutar del sexo como diversión” (Carrasco, 1999: 74), rol desempeñado habitualmente por el hombre. Esta afirmación se ve reforzada por el hecho de que, para Carmen, no sea necesario el diálogo para conseguir la intimidad, imprescindible para tener relaciones sexuales. Carmen ama a Antonio pero éste es un “amor de consolación”, con una persona tranquilizadora, que la quiere; ella misma lo reconoce y le dice a Antonio: “Cuando apareciste tú mi vida se iluminó de nuevo y el pasado dejó de ser un dolor”. Es una pareja sin conversación, sin diálogo, su comunicación es sexual; Carmen se casa con él dejándose llevar por la costumbre social, igual que llevará un vestido de novia blanco, el que llevó su madre. El noviazgo, el matrimonio, el traje blanco... son etapas de la vida que hay que quemar, sin cuestionárselas. Lo único que se pregunta es por qué tiene que llevar traje blanco de novia; “el blanco es pureza”, le responden, y ella dice: “huy, sí, la blanca paloma; lo que es yo... que me quiten lo bailao. Si se lo cuento al cura, no me casa”.

El contexto en el que se desarrolla la historia está marcado por la importancia capital que se da al sexo, la promiscuidad es la nota destacada de las dos amigas: Carmen y Cinta. En Cinta lo vemos de manera clara por su forma de actuar, de comportarse; en Carmen, lo adivinamos, lo entendemos por las opiniones, muchas veces con puntos suspensivos, que personajes masculinos vierten sobre ella, también por las palabras y expresiones de Carmen, en gran medida soeces, que chocan con el aspecto suave, correcto, e incluso, delicado de la actriz que da vida al personaje. A lo largo de la película, Carmen aparece en numerosas ocasiones comiendo a bocados una manzana roja; en otra ocasión, es una naranja; y numerosas veces, chicle. Encontramos cierto simbolismo, cierta similitud entre Carmen y su manzana y Eva y la manzana; hay provocación en ambas, hay tentación. La avidez de Carmen, recogida por estos datos, es avidez a la vida, avidez al sexo. Así se manifiesta ante él: directa, sin trabas. Antonio le dice:

¿Hace falta que jadees así? Es fácil estar en la cama contigo, exageras pero te gusta; te gusta tanto que das miedo. ¿Con él también era así?, ¿cuántas veces lo hacíais en una noche?

Es la misma avidez que muestra al comerse la manzana. Sus amigas la llaman la “tragona”, al ver cómo abraza a Antonio. Su madre también le dice: “Le das demasiada importancia a la cama, hija”. Y la respuesta de Carmen: “Son ellos los que le dan”.

A la hora de fijarnos en el comportamiento de Carmen nos hacemos eco de las palabras de Bengoechea (2003: 350):

[...] el “ser” femenino se construye en interacción con las otras, sus iguales, donde la experiencia de cada una, su sentido de sí misma, se refleja en las palabras y experiencia de las demás.

Ésta es la actitud que mantiene la protagonista a lo largo del filme, en sus conversaciones con Cinta y con su madre; las dos aconsejan a Carmen que mantenga silencio, que no le cuente a Antonio su historia con José, con lo que la impulsan a la mentira; oculta la verdad por miedo a perder a Antonio.

La mentira es otro de los puntos que caracteriza a los personajes femeninos actantes en este filme. Hay mentira no sólo en la protagonista, también en personajes secundarios: Cinta miente al viudo y a Luis; la joven que hace autoestop miente sobre la paternidad del bebé que espera, al estar con dos jóvenes a la vez; la costurera miente a su segundo marido al decirle que, en los cinco años que duró su primer matrimonio, no tuvo relaciones sexuales con su esposo, y él lo creyó. Aunque pensamos que, en este último caso, más que destacar la naturaleza mentirosa de la mujer, llama la atención la estupidez del marido; al menos así lo sienten las tres mujeres. El fingimiento, la mentira es una característica que engloba a todas las mujeres, más allá de las que aparecen en la película; Luis dice: “todas las mujeres fingen”. No obstante debemos decir que, aunque no se aprecie en este filme, la mentira se da por igual en el mundo de la mujer y en el mundo del hombre; la relación entre estos dos mundos está salpicada de mentiras.

En esta película vemos el poder y la sumisión del cuerpo femenino de manera muy clara tanto en la pareja protagonista, Carmen y Antonio, como en la secundaria, Cinta y el viudo / Luis. Pero lo que, ahora, en estas relaciones vemos como poder del cuerpo femenino, en el pasado fue sumisión de Carmen y Cinta respecto a José. Y no solamente sumisión de ellas dos sino sumisión de todas aquellas mujeres que han tropezado con este mismo hombre; sumisión de Cinta que también se da en el presente.

Es el dominio, el poder de las mujeres sobre aquellos hombres por los que no se sienten arrebatadas; y sumisión de ellas mismas con respecto a aquellos que aman, en este caso concreto, el mismo hombre: José. Las dos han vivido una historia de sumisión, de dependencia con respecto a él.

José, ese tipo que es el eje de la historia principal, el desencadenante de los celos, al que sólo conocemos en la secuencia final, salvo un breve *flash-back* en blanco y negro que nos muestra sus inicios con Carmen. José las vuelve locas, a todas, no sólo a Carmen y a Cinta, también a las tres prostitutas, a las que ha robado su dinero². Es un hombre que “hace a las dos manos”, tal y como confiesa un camionero. José, en palabras de Trini, una de las prostitutas, es “una máquina de follar que nos contenta a las tres en una misma noche”. Y al ver en la pantalla cómo indica con sus manos el tamaño del sexo de José, recordamos las palabras de Morris (2000: 72) cuando dice que se reafirma “la autoridad del pene como la más intensa señal masculina y la más rotunda expresión en el lenguaje de los sexos”. Es un hombre al que no pueden olvidar: si Carmen lo viese llegar, se marcharía con él -tal y como su madre reconoce-; Cinta recibe una carta de él, abandona al viudo y a Luis y lo sigue a Bilbao. Antonio reconoce: “No tiene remedio, manda él”.

Y ahí tenemos a estas dos mujeres, desinhibidas, primarias, que manejan a los hombres a su antojo sirviéndose de su cuerpo, sumisas a un hombre: José, un hombre que ejerce su poder sin límites en esos cuerpos femeninos. Decimos poder sin límites por lo que sabemos de su actuación con Carmen: la enamoró, la embarazó, parece

que fue el responsable de la desaparición de ese hijo no deseado por él -cuando el niño tenía dos años- y, finalmente, obligó a Carmen a prostituirse y a trabajar en un burdel: él era su chulo. Y todo ello porque estaba enamorada de él. Vemos a la fuerte y dominante Carmen, dominada y sometida por un chulo, del que reconoce: “Por las noches, ese hombre me hacía enloquecer”.

Indudablemente ésta es una relación frustrante para Carmen; sus padres van en su busca y la rescatan de ese mundo en el que había caído. Tiene que reconstruirse y para lograrlo, antes, tiene que destruir lo existente; lo creado por amor sólo puede ser destruido por un sentimiento, por una pasión tan fuerte como el amor: el odio, odio que libera, rompe, separa y aniquila (Alberoni, 2001: 132-35). Carmen satisface su odio mediante la aniquilación del objeto, de José y, así, ella se reafirma a sí misma, recupera su autoestima (Castilla del Pino, 1995: 37). Destruye la comunidad amorosa con José para dejar espacio a otra comunidad con Antonio. La destrucción de la comunidad con aquél no es simbólica, es real desde el momento en que ella le dispara y lo mata. Con este acto final, Carmen continúa manifestando su poder sobre Antonio, al arrebatarse el arma y disparar, y, finalmente, también sobre José.

Curiosamente, en esta historia, los personajes femeninos -Carmen y Cinta- están más volcados en el sexo que los masculinos, la disponibilidad de ambas es manifiesta, sobre todo en el caso de Cinta. Antonio está muy enamorado de Carmen y, como ya hemos visto, no soporta la idea de que haya tenido relaciones sexuales con otro / otros hombres; Luis, en cambio, está enamorado de Cinta, sabe que ha estado con otros muchos hombres pero no le importa. Ni siquiera le importa que vaya a casarse con el viudo. Él dice que se entiende con ella dentro y fuera de la cama y eso es lo importante: lo demás no le interesa. Actitud que Antonio ni comparte, ni entiende y que le lleva a decir: “... manchada, follada mil veces por algún crápula. Luis, un poco más de entereza”. Pero al final converge en el mismo punto machista y posesivo de Antonio, y le oímos decir: “que no la vea nadie, que no la toque nadie, sólo yo”. Los gestos de Cinta y Carmen, sobre todo los de la primera, también colaboran al clima sexual que se respira a lo largo de todo el filme. Vemos a Cinta tumbada en la cama, suspirando, jadeando mientras simula hacer el amor con la almohada, lección práctica que ofrece a Carmen; la vemos también en su actitud provocativa hacia el viudo, ofreciéndole sus labios y todo su cuerpo pegados al cristal. Y al pobre viudo lo vuelve loco. La *doble* moral sexual que existe para el hombre, y recoge Freud a lo largo de su obra, aquí se ha trasvasado al mundo de la mujer, por lo que los daños eróticos que ocasiona la moral sexual no se ceban en estas mujeres.

El tema del sexo no sólo se da en estas dos historias, también aparece en las secundarias, como la que escucha Luis por la radio, en la que un joven se siente atraído por su hermana; la del muchacho que recoge en autoestop; o la historia de la costurera de Carmen. Por lo que todo ello conforma un contexto exclusivamente sexual.

Y en contraste tenemos la necesidad de castidad que manifiesta Antonio, próxima a la manifestada por Bourdieu (2000: 62-3) cuando reconoce a la mujer como un valor “que hay que mantener a salvo de la ofensa y de la sospecha”, ya que el beneficio simbólico que ésta -la mujer- puede soportar depende, precisamente, de su valor simbólico, es decir, de su reputación, sobre todo, de su castidad, fetiche de la reputación masculina. Por lo tanto, no debe extrañarnos la actitud de Antonio, pues el

valor que él da a la castidad no es que sea distinto del que le da Carmen, simplemente, ella no valora la castidad, no se ha detenido a analizarla, pensamos que para ella ni existe. Frente a esta actitud de Carmen, Antonio confiesa: “la castidad es una virtud necesaria”. Y precisamente esta virtud, que quizá sea la más valorada por él, es la que no se da en su mujer; Carmen es demasiado desinhibida y él demasiado tradicional, demasiado machista. Y como un eco detrás de Antonio, las palabras del camionero: “La virtud os hará esclavos de vuestra puta”.

El uso que los personajes hacen de la lengua es una muestra más del poder y de la sumisión del cuerpo femenino: diálogos poco profundos, siempre dentro del campo semántico del sexo y otros campos relacionados estrechamente con él. Los personajes femeninos son más crudos que los masculinos en sus manifestaciones lingüísticas; el *feminolecto* que, como variedad lingüística y en líneas generales, está mucho más próximo a la norma que el *masculinolecto* (Calero, 1999: 73), aquí no cumple esta premisa. Y es que, tal y como Bengoechea (2003: 343) recoge, la pertenencia a un grupo social, el sentido de la propia identidad y las imágenes privadas de ellas mismas condicionan el uso que estos personajes femeninos hacen del lenguaje, tanto en su forma como en su contenido, pero ellas no son conscientes de manera espontánea del trasfondo cultural e ideológico de la lengua que están usando, del condicionante cultural (Calero, 1999: 85).

García Mouton (2003: 106-109) se refiere a la falta de riqueza léxica de las mujeres a la hora de hablar de sexo, si las comparamos con los hombres; en cambio, sí tienen un amplio repertorio de eufemismos. Esta autora reconoce que “parte de la liberación de las mujeres ha consistido en empezar a llamar a las cosas por su nombre” (García Mouton, 2003: 107). Como vamos a observar con las citas que a continuación presentamos, Carmen y Cinta no carecen de léxico, no emplean eufemismos, están muy liberadas. Recogemos algunas de estas expresiones que muestran claramente lo que venimos diciendo.

Cinta: “sin quitar los ojos de mis piernas”; “¿no puede darse una el gusto cuando le viene el gusto?; “¿Qué quería ése?”, pregunta el viudo, “Tocarme el culo”, contesta Cinta; “Cuando estén encima de ti, grita, grita, araña, muerde, ‘penétrame, penétrame’, se ponen locos porque lo que de verdad quieren es hacerte un orgasmo”; “¿me está llamando embustera y puta, mariconazo?; “con la entrepierna hinchada”; “Si el violador que me violó a mí, cuando yo tenía quince años, que era un chulo putas, te lo juro, y que lo último que me dijo fue: ‘anda que te preñe un mono’, si lo veo aparecer ahora por entre los naranjos, rascándose los huevos, me derrito por la pierna abajo”.

Carmen: “Ya encontraré yo quien me alegre los bajos”, “si un día te vas de la lengua, te lo coso con alambre”; “¿te subías las medias o te bajabas las bragas?; “¿cuándo te vas a cansar de calentar las braguetas a los tíos?; ¿Tú sabes lo que hay que hacer para quedarse preñada?, pues follar, follar a todas horas”; “Mira cómo soy por dentro, ¿ves mi rabito como la pilita de Pulgarcito?, tiembla, se sonroja...”; “Putón desoreja. A esa hace días que le pica el coño”.

Antonio: “¿Piensas con él cuando follas conmigo?, ¿cuántas veces lo hacías en una noche?; “un par de zorras husmeando en las braguetas”; “las mujeres

tienen tetas, no piensan como tú y como yo” -dirigiéndose a Luis-.
Trini: “Es un macarra, chulo putas..., hijo de puta, cabrón, mariconazo... En lo personal, una máquina de follar, que nos contentaba a las tres en una misma noche”.
Féculas, el camionero: “Que le den por culo con una lima del 24”.

Queremos terminar con las palabras de Tubert (2003: 365) cuando explica:

El término *mujer* puede tener tres referentes: la realidad *anatómica* del cuerpo femenino, entendida como materia primera; el conjunto *socialmente* existente de las mujeres; y la mujer como *signo*, es decir, el cuerpo femenino como significante cuyo significado no es la realidad física, social o conceptual de la mujer como tal, sino que remite a la diferencia entre los sexos.

Desgraciadamente, si somos sinceras, hemos de reconocer que una mujer enamorada resulta un ser bastante necio; toda su vida, sus sentimientos convergen en un único punto: él. Y nos hacemos una pregunta: ¿realmente, es él, el hombre, merecedor de este alboroto de sentimientos, de esta entrega total de la mujer, o somos nosotras las que nos empeñamos en que lo sea? Es innecesario que incluyamos la respuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, F., *te amo*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- BARRÓN LÓPEZ DE RODA, A. y Martínez Iñigo, D., *los celos. una perspectiva psicológica y social*, Málaga, Aljibe, 2001.
- BARTHES, R. *fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1999, 3ª ED.
- BENGOECHEA, M., “el concepto de género en la sociolingüística, o cómo el paradigma de la dominación femenina ha malinterpretado la diferencia”, en *del sexo al género*, Silvia Tubert (ed.), 313-358, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la mujer, col. feminismos, 2003.
- BOURDIEU, P., *la dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000.
- CALERO FERNÁNDEZ, Mª A., *sexismo lingüístico. análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*, Madrid, Narcea, 1999.
- CANTERLA, C., “mujer y derechos humanos: universalismo y violencia simbólica de género”, en *discursos, realidades, utopías. la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, Dolores Ramos y Teresa Vera (coord.), 17-28, Barcelona, Anthropos, 2002.
- CARRASCO GALÁN, Mª J., “diferencias de género en el ámbito de la psicología clínica”, en *cuestiones de género. varones y mujeres: ¿dos universos diferentes?*, Carrasco Galán, Mª J. y García-Mina, A. (des.), 71-86, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1999.
- CASTILLA DEL PINO, C., (comp.), *el silencio*, Madrid, Alianza, 1992.
- *Celos, locura, muerte*, Madrid, Temas de hoy, 1995.
- *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- CHACÓN, D., *algún amor que no mate*, Barcelona, Planeta, col. Booket, 2002.
- GARCÍA MOUTON, P., *así hablan las mujeres*, prólogo de Alex Grijelmo, Madrid, la esfera de los libros, 2003.

MOLINA, C., “género y poder desde sus metáforas. apuntes para una topografía del patriarcado”, en *Del sexo al género*, Silvia Tubert (ed.), 123-159, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la mujer, col. feminismos, 2003.

MORRIS, D., *Masculino y femenino. claves de la sexualidad*, Traducción de Juan Carlos Guim, Barcelona, Plaza y Janés, ed. de bolsillo, 2000.

TUBERT, S., “¿Psicoanálisis y género?”, en *Del sexo al género*, Silvia Tubert (ed.), 359-403, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la Mujer, col. feminismos, 2003.

VARELA, N., *Íbamos a ser reinas. Mentiras y complicidades que sustentan la violencia contra las mujeres*, Madrid, Ediciones b, 2003.

Notas

¹ España, 1999. Dir. Vicente Aranda. Intérpretes: Aitana Sánchez-Gijón, Daniel Giménez Cacho, María Botto, Luis Tosar. Color.

² No es la primera vez que Vicente Aranda se sirve de este tipo despreciable de hombre. Ya apareció en su película *Amantes*, 1991, es Paco, el protagonista; y, más recientemente, en *Juana la loca*, 2001, es Felipe. En estas dos películas se dan los mismos temas que en *Celos: sexo y celos*, pero los celos son vividos por mujeres. Recogemos una de las frases de Juana: “Yo creo que no se ama si no se cela”.

CUERPOS MEDIÁTICOS: CUERPOS DISNEY

*Carmen MOGUEL y Victor AMAR
Departamento de Didáctica
Universidad de Cádiz*

«Considero que el gran logro de Disney ha sido ser lo suficientemente inteligente como para aglutinar en torno a sus películas a un público muy variado. Ha conseguido ofrecer diferentes niveles de lectura para que cada estrato del público encuentre algo que le interese en la misma película».

JORGE FONTE

1. EL CINE EN SOCIEDAD

El cine lleva más de cien años cautivando. Cuenta en su haber con ser testigo de la mayoría de los acontecimientos del siglo XX y haber reinventado en la retina de los millones de espectadores y espectadoras cualquier historia o adaptación literaria. Con todo ello, han sido varias las generaciones que se han emocionado, se han enamorado y han aprendido mirando a la gran pantalla. Asimismo, el cine se ha extendido por, prácticamente, toda la faz de la tierra, atravesando fronteras y depositándose en la mayoría de los ciudadanos y ciudadanas del mundo.

Estamos ante una industria del entretenimiento que ha contribuido y sigue contribuyendo a que el imaginario siga siendo un órgano en construcción, en continua construcción que se nutre fundamentalmente de lo que mirada le suministra. En definitiva, de lo que se proyecta en la pantalla de un cine a oscuras invadiendo las cabezas de los/as espectadores/as. El cine es un espectáculo compartido que aglutina a miles de miradas en paralelo con la firme intención de divertir y, en ocasiones, aprender divirtiéndose. Del mismo modo, que cada vez que se proyecta una película en un aula se derriba uno de sus muros. El público y el alumnado embaucado cae a merced de los iconos en movimiento que rodeados de envolventes voces y músicas conducen la mirada, irreversiblemente, hacia sus intereses.

Sobre el cine se ha escrito ‘casi’ de todo en su favor y en su contra. Ha sido utilizado por la mayoría de los regímenes políticos como un instrumento para controlar la mirada, las emociones y los sentimientos, además de las ideas y los pensamientos. En este sentido, el cine funcionó como una válvula de escape para muchos ciudadanos y ciudadanas que se acomodaban en la sala de proyecciones procurando evadirse de la rutina, de la medio(cridad) en la que se resumía (o resume) su cotidianidad.

Ahora bien, al respecto de todo lo apuntado anteriormente, cabría añadir que la mirada está dirigida e, igualmente, manifestaremos que no por mucho mirar se aprende a, por ejemplo, disfrutar con el cine. La colonización audiovisual es una evidencia. Lo que el actor y cineasta español Fernando Fernán Gómez (1995: 49-50) en su coletania

de artículos publicados por Espasa-Calpe definiera como “la colonización del gusto”.

A todas luces, existen demasiados intereses -visibles u ocultos- para dejar de controlar la mirada (Amar, 2003). Mirar es ver la cara y, también, escuchar a los personajes del metraje cómo se expresan; además de que en este acto comunicativo existe toda una intencionalidad de permitírseles mirar a sus caras o dejarles expresarse. La inducción, es decir, aquella incitación a percibir es un bien en alza; del mismo modo que un espectador medio no experimentará un mejor aprovechamiento de lo que ve en la pantalla por estar más tiempo frente a ella. Para que se produzca un aprovechamiento idóneo se hace imprescindible la alfabetización en medios de comunicación.

«Los sujetos alfabetizados visualmente llegan a poseer habilidad de comprender y usar las imágenes y, con ello, de pensar y aprender en términos de imágenes. Para llegar a conseguir tan ambiciosos objetivos el sistema educativo ha de ofrecer a los educandos la posibilidad de realizar ciertos entrenamientos perceptivos, a la vez que se les introduce en el estudio de la morfología y la sintaxis del lenguaje de la imagen» (Ortega Carrillo, 1998: 287).

Los tiempos están cambiando y, con ello, la cotidianeidad de ver y acercarse al cine. Las multinacionales del entretenimiento saben de esto y, también, controlan la variante de ver cine en casa. Un modo que inteligentemente pretenden no enfrentar y prefieren incentivar las prestaciones técnicas del home cinema. Curiosamente, la manera de mejor de estar informado sobre el cine o de ver una reposición filmográfica es a través de Internet o por televisión, respectivamente.

El cine provoca entre sus muchos/as adeptos/as la agradable sensación de soñar despierto/a. Una impresión que se experimenta a lo largo de la proyección de una cinta de cine. Una alerta que, lúcidamente, el comunicólogo italiano, Umberto Eco (1985: 367), puntualizó señalando que «La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis».

No obstante, con el cine irá a suceder algo realmente destacable, ya que este fenómeno antropológico y social se hace extensible más allá de los propios reflejos en la pantalla. Nos empezamos a referir al merchandising un concepto que cabría traducir al castellano como mercadotecnia y lo que interpretamos como la preocupación del mercado, a partir de un estreno o reposición cinematográfica, por seguir cautivando adeptos y adeptas que consuman los productos de esa compañía del entretenimiento.

La cultura suntuaria de la posición de la sociedad del consumo tiene una doble particularidad con respecto al séptimo arte. En primer lugar, en cuanto a la tenencia de títulos filmográficos en el hogar, como si de una cinemateca se tratase -en soporte magnético o digital-. Y, en segundo lugar, a la fuerte penetración del merchandising que, en ocasiones, es más virulenta que el propio espectáculo cinematográfico, invadiéndolo todo con productos procedentes de la ficción fílmica.

Con lo expresado en el párrafo anterior, se ha de aceptar que el binomio que hemos intentado presentar a partir del cine en la sala de proyección y el cine suntuario-particular conforman las dos caras de la misma moneda. Pero, además, cabría tener

presente que el modo de verlo ha cambiado, ya sea en la sala de proyecciones que normalmente están ubicadas en centros comerciales a las afuera de las ciudades, o bien en los domicilios particulares con unas prestaciones inmejorables, con los últimos estrenos y con todas las posibilidades que ofrece el DVD, con selección de finales, puntos de vista, idiomas y subtítulos, etc.

Grosso modo, el cine ha evolucionado con los tiempos y en este entramado en plena contingencia una de las empresas del entretenimiento que mejor y más se ha sabido adaptar a las exigencias del 'guión' de la contemporaneidad es, sin género de dudas, la factoría Disney. Una macro empresa que abanderara una ideología y un modelo de sociedad.

2. LA FACTORÍA WALT DISNEY

Desde que en el primer tercio del siglo XX, Walt Disney, empezara en su laborioso quehacer con el cine de animación mucho han cambiado las cosas. Por ejemplo, el paso de lo analógico a lo digital ha sido toda una evidencia, además de la supremacía casi incuestionable de su modelo de cine de animación.

Pese a que de un tiempo hacia acá hay voces que se alzan pidiendo 'control' sobre la producción de Disney, muy poco se está haciendo. Hay intentos invalidados desde su nacimiento como es la cuota de pantalla, pues a ella no -o muy poco- le afecta. En contrapartida, se han especializado en un cine secuenciado en el tiempo (Navidad, Semana Santa y periodo estival), así como en los reestrenos y reposiciones y en las producciones de películas sentimentaloides dirigidas a un público genérico.

Walt Disney es una factoría del entretenimiento que igual produce un film con pingüe beneficios, que idea un videojuego, un set para el aseo personal de los más pequeños, prendas de baño o abrigo, complementos para la escuela o todo una inabarcable panoplia de objetos para el regalo.

El control de la producción es apabullante, del mismo modo que hace lo propio con la distribución y exhibición. Disney ha dejado de ser sólo cine para convertirse en una apuesta multimediática. Todo ello, avalado por unos importantes mecanismos de seducción que pasan por la compra de cadenas de televisión, acuerdos con las principales firmas comerciales de los Estados Unidos (de extensión internacional, sean por ejemplo McDonald y Coca Cola), con la puesta en escena de cuatro parques temáticos y cientos de tiendas monográficas repartidas por todo el mundo, además de interactivos, juegos en red, etc. Esto y mucho más ha dado lugar a un nuevo concepto sociológico que se conoce como la disneylandización que afecta a toda la sociedad en su conjunto.

«Ahora bien, sólo un 35% de los ingresos de la compañía vienen de sus películas. Además de los vídeos de las mismas, gran parte de sus beneficios proceden de dos sellos discográficos, publicaciones, espectáculos sobre hielo, montajes teatrales, comercialización de objetos con los personajes Disneyland California, Tokyo Disneyland, Walt Disney World y Disneyland París» (Leiva y González Yuste, 2000: 148).

El cine Disney es fácilmente identificable. Por sus canciones, por sus personajes

con una dimensión humana que se hace extensible al reino animal o a los objetos, por su manera de animar y presentar los conflictos y el desenlace... En este sentido, sus canciones se hacen imprescindibles para seguir y entender la trama; del mismo modo que los personajes malos de Disney poseen la cualidad de que piensan y su maldad es perversa, está elaborada y produce inquietud entre los espectadores, además de que el planteamiento dramático se genera a partir de una situación normalizada y se llega a un conflicto que se resuelve antes que de éste entre en la fase trágica (o sea que no se pueda solucionar).

Igualmente, el cine Disney posee la cualidad de que está pensado para todos los públicos y agrada, en mayor o menor medida, a hijos-hijas, padres-madres, abuelos-abuelas. Tres generaciones que se ven atraídos por sus historias y por los diferentes niveles de interpretación de la obra fílmica. Sus personajes poseen una diversificación en cuanto a interpretaciones que cautiva y atrae la atención de estas tres generaciones de público.

Si tuviésemos que continuar especificando algunas de las constantes específicas de las producciones Disney, éstas se podrían centrar en cinco grupos.

Las historias que se narran. Fundamentalmente muy cercanas al espectador, sea la pérdida de un hijo (“Buscando a Nemo”), La recuperación de lo perdido (“El rey león”), o bien la felicidad (“Blanca Nieve y los siete enanitos”)... Son historias universales aderezadas con personajes mundanos y señoriales.

Los personajes que intervienen. Estos se dan cita a tres niveles:

Protagónicos. Buenos o malos, guapos o feos. No obstante, emerge el personaje antagonista como elemento que hace que surja y evolucione el conflicto, con la particularidad que su invisibilidad lo erige como un protagonista ausente que puede aparecer (en persona, disfrazado, etc.) en cualquier momento.

Secundarios. Asistentes de los buenos o malos, casi siempre no muy agradados y con relativo sentido del humor, además de fieles o infieles según sus convicciones, en ocasiones, comprensibles.

Anecdóticos. Se manifiestan de muchas maneras, pero con una función concreta en el desarrollo de la historia. Participan de una peripecia y se diluyen en el metraje.

La música, que viene a describir y valorar las situaciones acaecidas en el relato audiovisual siendo, la mayoría de las veces, cantadas y dobladas a la lengua de recepción.

La espectacularidad, que viene a ser una de los aspectos que suscribe la calidad y distinción de la factoría, teniendo en los efectos especiales y en la infografía como sus mejores aliados. A lo que cabría añadir la renovación técnica, acompañada de nuevas o historias rescritas, además de valores en alza (por ejemplo, la ecología en “El rey león”, el antirracismo en “Pocahontas, etc.).

Marketing y Merchandising, aspectos perfectamente pensados para cautivar no sólo en la etapa de presentación de la cinta sino en fechas posteriores. Una campaña de promoción que brilla por su puesta en escena y como son capaces de sacar provecho a pretéritas reposiciones, además de las seriaciones.

La factoría Walt Disney está, afinadamente, tramada para no defraudar. Es una perfecta máquina de producir entretenimiento y de rentabilizarlo siempre como si

de una apuesta especial y centrípeta se tratase. Tal vez, estamos ante una apuesta que ha contribuido a una nueva generación Disney que tiene cautivados a los familiares y, quizá, ésta sea la explicación de por qué los padres y madres contratan los canales temáticos Disney, ya que así creen separar a sus pequeños de la basura mediática y 'controlar' sus miradas... Sin embargo, prescinden de algo tan importante como es la ideologización permanente que dispone e impone la factoría Disney.

«Pero estos medios -incluyendo a la prensa, radio, televisión y, por supuesto al cine-, no lo olvidemos, se hallan al servicio de grupos dominantes que los manejan a su antojo; para servirlos adecuadamente, necesitan del éxito a toda costa. (...).

Los medios de comunicación moldean la opinión pública, a fin de ponerla al servicio de la voluntad imperante. Todo pensamiento que no pueda ser inmediatamente aprovechado con fines políticos, se desecha sin más» (Rossellini, 1977: 114-115).

Una realidad que nos envuelve produciendo zozobras más que justificadas pues la ignorancia se apodera de los asiduos Disney y crea un estado de semicultura dirigida que cuenta como común denominador una mirada repleta de intereses partidistas que dirigen la vista hacia los intereses del imperio del consumo y la ideología dominante y homogenizadora. Con todo ello, se hace más que necesaria una educación en medios para evitar, o al menos paliar, los envites de lo pernicioso de Disney. No estamos insinuando prohibir el disfrute de estas cintas o de su diversa producción (merchandising); todo lo contrario estamos incentivando su consumo idóneo que pasa por atenderlo a partir de una mirada crítica, activa y, sobre todo, responsable.

3. LA PRODUCCIÓN DE CUERPOS DISNEY

Ya hemos pretendido poner de relieve la importante capacidad seductora que posee la factoría Disney. Nadie estaría exento de su impronta y presión... Pues evitar la exposición directa de los más pequeños y pequeñas a ello, no evitaría su relación con Disney ya que se encuentra muy asentada en la cotidianeidad y entre, por ejemplo, sus iguales, en sus entornos de juego, aprendizaje, etc.

«En efecto, lo que caracteriza por encima de todo a la cultura de masas es que se trata de una comunicación unilateral, que funciona únicamente en un solo sentido. Los poderosos, los que controlan económica e ideológicamente la sociedad, dictaminan cuál ha de ser el contenido y el carácter de los productos culturales y de entretenimiento que se suministran a las grandes masas» (Linares, 1976: 8-9).

La producción de cuerpos Disney no es más que la consecuencia más inmediata de todo una estetización mediática que envuelve a las espectadoras y espectadores. La belleza dominante se refleja en las películas Disney del mismo modo que lo hiciera Danone para crear la necesidad de tener y mantener un cuerpo estilizado que gustase y fuera deseado por el conjunto de la sociedad.

La producción de cuerpos Disney se enmarca dentro de un entramado mercantil e ideológico que homogeniza desde el pensamiento a la estética evanescente. Es consecuencia de una apuesta apabullante con unos intereses muy concretos... la seriación de las personas, para su fácil identificación y acoplamiento dentro de una determinada organización social.

«Cualquier intento de apostar por un orden social alternativo al existente hay que verlo como un ‘remar a contracorriente’, cual salmones que rematan el río hasta su nacimiento para poner nuevas semillas» (Mari, 1998: 46).

La idealización de los cuerpos Disney también se extiende por el imaginario de sus espectadores y espectadoras. Difícilmente un chico o chica que haya visto una película de Disney no habrá reparado en la esbeltez de la protagonista femenina, o bien en la robustez del protagonismo masculino... Además de la fealdad de la mala, la idiotez de los que apoyan a los malos, o bien lo bonancible de los que ayudan a la chica. Todo un mosaico de diferenciaciones que agudizan el deseo de querer identificarse (en este caso parecerse) a la chica o el chico, según los casos.

Disney se apoya en la postmodernidad y en el control de los medios de comunicación para hacer prevalecer sus criterios. Veamos. En la postmodernidad por la negativa al desarrollo de opiniones diferentes a las representadas (Pérez Gómez, 1999: 24-27)... Y, en relación con el control de los medios de comunicación, ya que ellos dominan el imaginario a través de la mirada.

«En otras palabras, las megacompañías mediáticas como Disney no producen únicamente entretenimiento inocente, noticiarios objetivos e ilimitado acceso a la información de la nueva era; tampoco permanecen ajenos a las realidades del poder, la política y la ideología. La aceptación de que Disney proporciona placer no debería cegarnos como para no darnos cuenta que Disney es mucho más que simple entretenimiento» (Giroux, 2001: 17).

La factoría Disney disfraza la realidad de acuerdo a sus intereses y la propuesta que mantenemos es atender a sus productos en su justa medida (en el formato que sea, también con el incentivo de los cuerpos Disney), con una orientación adecuada, ya que “Los roles asignados a las mujeres y las personas de color, junto con las ideas referentes a una visión rígida de los valores familiares, la historia y la identidad nacional deben cuestionarse y transformarse” (Giroux, 2000: 75).

El cuerpo Disney está idealizado para gustar, en la mayoría de las veces, al joven y apuesto galán. La apariencia física se cuida sobradamente y, en ocasiones, se descuida el cultivo a la mente. Gustar al hombre es algo que se desprende de las películas Disney y se tiene como finalidad, aunque en ocasiones se pretenda mostrar lo contrario, sea el caso del largometraje “Mulán”.

«La apariencia física y los comportamientos que presentan las protagonistas de estos metrajes -Blanca Nieve y los siete enanitos, Mulán y Tarzán- también ha de

ser tenido en cuenta, ya que todas son exageradamente delgadas y muy bellas, a la vez que poco inteligentes, *buenas*, preocupadas por los demás, fantasiosas, confiadas y abocadas al matrimonio para lograr su felicidad y la de los demás que la rodean» (Moguel y Amar, 2003: 110).

En el ideario Disney se trasluce una preocupación por la belleza de los demás. Unos cuerpos Disney están cercanos a la mesoforma, al igual que pasa por gustar al próximo. Nos gustaría poder concluir este epígrafe aceptando que igual que existen en el imaginario colectivo a partir de diferentes campañas publicitarias los cuerpos Danone, a partir del control de la factoría Disney se han generado cuerpos Disney con unas características muy similares entre ambas, además de aglutinarse dentro de las coordenadas establecidas por la emergente cultura del espectáculo (Ferrés, 2000). Esta cultura del espectáculo que impacta sobre los más desprotegidos creándoles una mentalidad dirigida, que invita a compartir la misma 'neurona'.

«El concepto cultura del espectáculo define uno de los marcos sociales y culturales en los que han de llevar a cabo su tarea. Se habla de cultura del espectáculo para referirse a la cultura popular, que convive, para bien y para mal, con la cultura oficial. En algunas ocasiones se potencian o se complementan, en otras se contraponen, en muchas se ignoran... La mayor parte de los ciudadanos (particularmente los más jóvenes) están más expuestos a la cultura del espectáculo que a la cultura oficial. Y -lo que es más importante- les seduce mucho más» (Moguel y Amar, 2003: 110).

La producción de cuerpos Disney es un llamamiento a la cautela de aquellas personas que se dejan seducir por estos discursos de cuentos de hadas, de loas en defensa de los desprotegidos, de cánticos a la igualdad entre géneros y razas... Un discurso que hay que saber analizar, aparentemente, inofensivo y sin mayor trascendencia para el universo infantil.

4. CONCLUSIONES

La conclusión a la que llegamos es que Disney es un ente que invade nuestro entorno de tal manera que nosotros y nosotras configuramos parte del paisaje Disney. E igualmente, que la única herramienta útil para combatir los envites de la factoría del entretenimiento es la educación, pues "la representación violenta más peligrosa, sobre todo para con niños y adolescentes, parece ser la que está embellecida y depurada" (Recomendaciones de Valencia, 1997: 61); aquella de la que usa y abusa en ocasiones la factoría Disney.

Nosotras y nosotros abogamos por la educación en medios. Una educación que no pasa sólo por la escuela, aunque sea una labor ardua y persistente la que hay que llevar a cabo desde el aula, integrando Disney en el curriculum, enseñando y aprendiendo con Disney... Sino que, también, hacemos extensible esta responsabilidad a la familia, verdadera institución educativa.

«La educación en medios o alfabetización mediática comprende la capacidad

de analizar críticamente los medios y de expresarse y producir mensajes con ellos» (Pérez Tornero, 1997: 24).

La familia y la escuela no deben rivalizar (inútilmente). Han de aunar esfuerzo y sobre todo estrategias para disminuir la fuerte presencia de Disney en el imaginario de los más pequeños y pequeñas. Un dueto que ha de contribuir a mentes y personas sanas que vean en las películas y en la parafernalia Disney una parte más de sus vidas; no la única. La escuela ha de colaborar con la familia, y viceversa, y no favorecer a la concretización de mentes confusas que ven como de una de estas instituciones se trabaja en el sentido crítico de su uso y, luego, en la otra se presenta como un mero agente gratificador e instrumental.

«Como todas las grandes instituciones tradicionales, la escuela se preocupa casi exclusivamente de reproducir el saber, de perpetuar la cultura; por eso queda desfasada cuando ha de adaptarse a una sociedad en cambio, cuando ha de educar para una cultura renovada» (Ferrés, 1994: 16).

A la postre, la ideología de Disney se expande ya que la atención que los jóvenes le dan a los contenidos, diálogos o canciones de la factoría trasciende de tal manera que se convierte en verdaderos validadores de los valores que difunden. El héroe para ellos y ellas es un verdadero agente dinamizador de la cultura y de los valores que se han de consumir.

Es con ello, como el único paladín para luchar enérgicamente contra los despropósitos de Disney y a favor de lo lúdico de Disney, insistimos, en la educación. O sea, como una propuesta lúcida de educar en medios de educación y contribuir a la construcción de personas de su tiempo; sabiendo rechazar los cuerpos Disney como un referente de belleza idealizada, a conseguir, sabiendo que son fruto de la imaginación de otros y que ese mundo se da en la pantalla y que no es extrapolable a nuestra realidad que cada cual la vive como la cree más conveniente.

La presente comunicación “Cuerpos mediáticos, cuerpos Disney” se ha intentado redactar como un alegato a la sensatez y a la lucidez. Un llamamiento a la mesura, además de ser un nuevo y denodado esfuerzo por erigir a la educación como baluarte de transformación de la sociedad del siglo XXI, en la cual los/as más jóvenes serán los/as verdaderos/as actuantes...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR, V. (2003): Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo. Huelva, Comunicar.
- ECO, U. (1985): Apocalípticos e integrados. Barcelona, Lumen.
- FERRÉS, J. (1994): Televisión y educación. Barcelona, Paidós.
- FERRÉS, J. (2000): Educar en una cultura del espectáculo. Barcelona, Paidós.
- FERNAN GÓMEZ, F. (1995): Desde la última fila. Cien años de cine. Madrid, Espasa-Calpe.
- GIROUX, H. (1999): “¿Son las películas Disney buenas para sus hijos”, en Steinberg, Sh. y Kincheloe, J. (Comps.): Cultura infantil y multinacionales. Madrid, Morata;

65-78.

GIROUX, H. (2001). *El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

LINARES, A. (1976): *El cine militante*. Madrid, Castellote.

MARI, V.M. (1998): “La educación audiovisual en la era del pensamiento único. Una lectura del *El rey león*”, en *Educación y medios*, 7; 45-52.

MOGUEL, M^a C. y Amar, V. (2003): “La mujer representada por Disney: Otras formas de violencia”, en Amar, V. (Coord.): *Mujer y comunicación: violencia y publicidad*. Cádiz, Fundación Municipal de la Mujer del Ayuntamiento de Cádiz; 75-112.

ORTEGA CARRILLO, J. A. (1998): *Comunicación visual y tecnología educativa*. Granada, Grupo Editorial Universitario.

PÉREZ GÓMEZ, A.I. (1999): *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Madrid, Morata.

PÉREZ TORNERO, J.M. (1997): “Educación en televisión”. En Aguaded, J. I. (1997): *La otra mirada a la tele: pistas para un consumo inteligente de la televisión*. Consejería de Trabajo e Industria. Sevilla; 23-28.

PONTE, J. (2000): *Walt Disney. El universo animado del largometraje 1937-1967*. Tenerife, Editorial T & B.

Recomendaciones de Valencia. (1997): *II Reunión Internacional “Biología y sociología de la violencia”*. Valencia. Generalitat valenciana, Fundación Valenciana de Estudios Avanzados y el Consell Assesor de rtve-comunidad valenciana.

ROSSELINI, R. (1979): *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo: Escritos sobre cine y educación*. Barcelona, Gustavo Gili.

**LA ENTRADA DE LA MUJER EN LA ESCRITURA: UNA
INTERPRETACIÓN DE *THE PILLOW BOOK*
(EL DIARIO INTIMO), PETER GREENAWAY, 1996.**

Esther MORENO LÓPEZ

El olor del papel blanco es como el aroma de la piel de un nuevo amante que hace una visita sorpresa en un jardín lluvioso.

Sei Shonagon, s.X.

Las dos primeras escenas de esta película nos proporcionan varias claves fundamentales para realizar una interpretación.

ESCENA I

La película cuenta la historia de Nagiko, una mujer japonesa contemporánea que guarda una estrecha relación con la escritura desde la niñez. El film arranca con un grato recuerdo de infancia de la protagonista: En blanco y negro, vemos cómo su padre, calígrafo, escribe en la cara de su hija de cuatro años una especie de “cumpleaños feliz”, diciéndole:

Quando Dios modeló con arcilla al primer ser humano, le pintó los ojos, los labios y el sexo. Luego escribió el nombre de la persona para que no lo olvidara.

Su madre, su tía y la criada, presentes en la celebración, ponen un espejo ante Nagiko. La niña ve su rostro escrito, reflejado ya no en blanco y negro sino en color, y alrededor del espejo aparece, en rojo, el nombre de la otra impulsora, además del padre, de la entrada de la protagonista en la escritura: Sei Shonagon, una escritora japonesa del siglo X, cuyo Diario Intimo ha pasado a la historia de la literatura japonesa como una obra importante dentro de un género en el que hombres y, sobre todo, mujeres, escribían sus impresiones, gustos, sentimientos, a modo de diario. De Sei Shonagon se dirá en la película que escribe acerca de “las delicias de la carne y de la literatura”¹.

Quando Dios acabó su creación dio vida al modelo de arcilla pintada firmado con su nombre.

El padre firma en la nuca de su hija, y los caracteres en la piel pasan del negro al rojo y se funden con la siguiente escena, ya a todo color. Tenemos, en rojo sobre blanco y negro, las firmas de los dos referentes culturales de Nagiko: su padre y Sei Shonagon.

ESCENA II

Nagiko adulta es modelo de alta costura en Hong Kong. La imagen de su belleza desfilando por la pasarela se funde con las imágenes de la belleza descrita por Sei Shonagon en su *Diario Intimo*, cuyo texto escuchamos. La escena está construida como una complicada superposición de planos diferentes, de forma que podemos ver a la vez, por ejemplo, a Nagiko desfilando, a todo color, tamizada por una página del Diario de Sei Shonagon; en el centro de la página se abre una ventana en la que contemplamos las imágenes allí relatadas. El texto presenta cosas hermosas (*cortar láminas de hielo en un cuenco de plata, ciruelos cubiertos por la nieve*); cosas que hacen que el corazón lata más deprisa (*pasar por un lugar en donde juega un niño, un amante en su segunda visita nocturna*). También vemos, en blanco y negro, a la tía de Nagiko leyéndole a Sei Shonagon esa misma noche de su cuarto cumpleaños y ayudando a la niña a identificarse con la escritora mediante el recurso de explicarle que ambas se llaman de la misma manera: Nagiko. La niña, mientras escucha, descubre una ventana y ve a su padre siendo sodomizado por su editor, quien tras terminar su acción pagará al padre a la vez que éste le entrega un manuscrito. Fin de la escena.

Este arranque de la película es la base para comprender por qué Nagiko, una vez adulta, va a necesitar compulsivamente que los hombres escriban en su cuerpo, motivo por el que siempre buscará amantes calígrafos: *En recuerdo de mi padre y en memoria de Sei Shonagon estaba decidida a tener amantes que me recordaran los placeres de la caligrafía*, declara. Uno de ellos, le explica mientras escribe en ella:

La palabra lluvia debe caer como la lluvia, la palabra humo debe flotar como el humo. Escribir sólo puede hacerlo el hombre, y nada más que el hombre. Sin embargo, más adelante llegará el momento de la entrada de Nagiko en la escritura, como autora: abandonará el rol de lienzo inscrito y pasará a ser ella quien escriba en los cuerpos de sus amantes: A partir de ahora seré la pluma además del papel.

Por un lado, siguiendo a Lacan, hemos presenciado en la primera escena cómo Nagiko es iniciada, mediante la escritura en su piel, en el lenguaje, el orden simbólico y la ley del padre. El argumento de Lacan (1972), según el cual el padre (como estructura, no antropomórficamente), es el tercero que rompe la identificación e introduce la diferencia, queda marcado por la imagen de la carita de la niña reflejada en el espejo. Siguiendo a Melanie Klein, Lacan afirmará que la fase del espejo, en la que los bebés ven su imagen reflejada y pueden darse cuenta de que son uno separado de su madre y del mundo, rompe la unidad preedípica y permite al bebé tener una imagen unificada de sí mismo, pero no introduce la diferencia porque se refiere siempre a relaciones duales en las que el bebé tenderá a identificarse con el otro. El reflejo (en el espejo, en los ojos o el regazo de la madre, ya que se trata del principio de la vida, entre los seis y los dieciocho meses), se corresponde con ese espejo en el que Nagiko se contempla y que aparece enmarcado con el nombre y la obra de la que va a ser objeto de la relación de identificación: Sei Shonagon. Frente a esa identificación, y siempre siguiendo a Lacan, será el padre quien, con su inscripción, inaugure el simbólico y la diferencia separando a Nagiko de todas sus “madres”, constituyéndola como sujeto por

medio del lenguaje convertido, esta vez, en escritura.

Esta interpretación presenta algunos problemas. En el caso de Nagiko, su relación con la obra de Sei Shonagon la conecta con una genealogía femenina de escritoras que son, sin duda, parte de la cultura, del simbólico, del lenguaje. Distintas autoras -Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, entre otras- han criticado a Lacan por su concepto de la figura del padre como el introductor del lenguaje, la representación y la separación, por lo que la ley del padre sería la única entrada en el orden simbólico. Estas autoras argumentan que lo materno no sólo es el lugar del narcisismo y la completud, sino también el lugar de la alteridad. No es necesario el padre para que se dé el orden de la diferencia. Lacan compartiría la misma fantasía que dice criticar. Sólo se puede escapar de los efectos de la represión y de la ley del orden paterno a partir del orden materno, de la alteridad que pone en juego lo femenino.

Encontramos posteriores reelaboraciones de estos argumentos en autoras de los noventa situadas en la confluencia entre arte y feminismo. La artista Bracha Lichtenberg presenta el concepto de mirada matricial, en el que la matriz apunta sobre la imagen del encuentro intrauterino en los últimos estadios del embarazo como metáfora para las situaciones humanas en las que el no-yo, el otro, no es un intruso sino parte de la diferencia. La matriz como un espacio de búsqueda del yo al desconocido no-yo; un espacio límite, de frontera, compartido. Esos límites y fronteras se están continuamente transgrediendo, permitiendo la aparición de otros nuevos. La crítica e historiadora del arte Griselda Pollock señala la matriz como símbolo de encuentro en la diferencia, sin mandar ni asimilar ni rechazar ni alienar. Es un símbolo de la coexistencia de dos cuerpos en un mismo espacio, de dos subjetividades cuyo encuentro en ese momento no es un "o tú/ o yo". Para Pollock, esta teoría no es una alternativa en oposición a las teorías sobre el falo. Más bien es la apertura del campo de lo simbólico para ampliar posibilidades, las cuales, en una lógica no fálica, no necesitan desplazar a la otra para poder ser (Zeger, 1996).

A sugerencia de su definitivo amante, Jérôme (trátame como a la página de un libro), Nagiko decide ser la pluma además del papel. Se produce aquí un cambio de rol, un cambio de significante. Siguiendo a Lacan, ella ahora *tiene* el falo, pero ¿qué es el falo para Lacan?

En el principio de la vida, el bebé ha creído ser el objeto de deseo de la madre, es decir, el falo. La intervención del padre rompe la simbiosis bebé-madre inaugurando el orden simbólico. El bebé comprende que el padre es el objeto de deseo de la madre. La diferencia sexual aparece asociada a la amenaza de castración, en la escena edípica, el padre priva al bebé de ser el objeto de deseo de la madre. El falo no es el pene sino el significante de la diferencia sexual. La diferencia sexual no es una diferencia biológica: la anatomía sólo *representa* la diferencia sexual, no *es* esa diferencia (Lacan, 1972). Luce Irigaray criticará a Lacan por su elección del falo como metáfora de la diferencia sexual, que refuerza los postulados freudianos basados en la mirada superficial: el hombre tiene un órgano sexual obvio a la vista, y la mujer no; su diferencia sexual se definirá entonces como ausencia y negación de la norma masculina. La crítica de Irigaray a Lacan en este aspecto estriba en reprocharle su elección del falo como representante metafórico porque tiene una continuidad con el pene (freudiano) como elemento anatómico.

Para Lacan, la posición masculina en el orden simbólico es *tener* el falo (tener el objeto de deseo), y la femenina es *ser* el falo (ser el objeto de deseo); el falo es el significante del deseo, crea el deseo y sus sucesivas reelaboraciones. El deseo sería algo que le queda al sujeto más allá de la satisfacción de su demanda; el deseo es un exceso, lo que le queda al sujeto tras satisfacer una demanda; el deseo es siempre el deseo del otro. Adriana Cavarero observa que el significante falo sitúa, una vez más, lo masculino y lo femenino en un sistema binario fundado en la prohibición, crea un deseo jerárquico, como el propio discurso en el que se injerta, ya que sólo mediante estas jerarquías puede mantenerse el orden simbólico lacaniano (Mirizio, 2000: 100). En esta jerarquía, el deseo de la mujer sería un deseo narcisista de ser deseada, o desearse a sí misma, en calidad de falo. El falo sería, también, un símbolo de poder.

Pero no todas las mujeres ni todos los hombres se definen con relación al falo de la misma manera, ya que el falo es un significante con el que se mantiene, en el mejor de los casos, una relación incierta e inestable. Por eso he mantenido más arriba que con la entrada de Nagiko en la escritura se produce un cambio de rol y un cambio de significante.

Antes de este cambio, Nagiko presenta esa necesidad compulsiva de revivir la inscripción de la cultura en su cuerpo, y exclama ante Jérôme: *Necesito la escritura. No me preguntes porqué*, aludiendo a una adicción al hecho de ser inscrita. La palabra adicción: aquello que no se puede decir pero se desea imperiosamente repetir. Nagiko pasa de ser el objeto de deseo a tener deseo propio, resuelve su adicción a ser inscrita, deseada, tomada, siendo ella quien inscriba y desee al otro: el otro como principio de conocimiento, como entrada en el mundo por medio de la escritura.

Nagiko no va a someterse a la función patriarcal, representada por el editor, como veremos. Frente a él, ella desarrollará el potencial subversivo de la escritura. La propuesta de Jérôme acerca de que se convierta en escritora la descoloca en un primer momento, y lo rechaza. Sin embargo, empieza entonces el proceso de interiorización de esa idea en Nagiko. Realiza comparaciones anatómicas con las listas de objetos de Sei Shonagon; las partes del cuerpo, de los cuerpos que pronto serán para ella soportes de escritura, se comparan con elementos no humanos:

pezones como botones de hueso, ombligo como el interior de una concha, un empeine como un libro abierto por la mitad, un vientre como un plato boca abajo, un pene como una babosa marina o un buen pepino pero desde luego no como instrumento de escritura.

A solas, comienza a escribir sobre su imagen reflejada en el espejo y sobre su propia piel. Elige un amante y escribe su cuerpo y el de sí misma. Después, manda fotografías de su texto a un editor. La respuesta de la editorial será: *Nos consideramos incapaces de publicar su libro. La calidad del papel no interesa.*

El rechazo editorial de la piel como soporte de la escritura se conecta directamente con el rechazo a lo corporal: el horror ante la desnudez no “estandar”, no codificada por la mirada canónica patriarcal. La editorial no está rechazando la desnudez en sí misma, sino la trasgresión de espacios, soportes, sentidos. Tal vez se está rechazando precisamente la corporalidad de la cultura, la base física del pensamiento.

Si el cuerpo, especialmente el femenino, que ha sido clasificado como “más cuerpo”, como cuerpo por antonomasia, no permanece dentro de los límites adjudicados-mudo, natural, forma, - y deshace la oposición de estas nociones con las de contenido, cultura ,escritura, es posible que pase a ser considerado como una superficie obscena. Se aceptaría un cuerpo desnudo entendido como vacío, no un cuerpo desnudo pleno de contenido.

El desnudo femenino es el tema por excelencia del arte occidental; las galerías de los más importantes museos están llenas de representaciones de mujeres desnudas. Esos desnudos son perfectamente aceptados y celebrados en tanto en cuanto son desnudos que ordenan y contienen al cuerpo femenino percibido como hecho informe, oscuro, sin límites claros, esto es, el cuerpo femenino que no ha sido filtrado por la mirada masculina. El desnudo femenino como tema artístico vendría a corroborar la idea de que el origen del arte y su mantenimiento se deben a la energía erótica del varón (Nead, 1998). De igual manera el desinterés por el cuerpo escrito que manifiesta el editor se conecta tanto con el miedo y asco a la carne como con el rechazo de la autoría femenina.

Nagiko decide visitar al editor que ha rechazado su texto, con el objeto de intentar convencerle de su calidad o seducirle de algún modo. Allí reconoce al viejo editor que chantajeó y humilló a su padre, editor que ya no es el señor feudal japonés, sino un contemporáneo empresario trasladado a Hong Kong -las distintas caras de la función patriarcal- despidiéndose de un amante: Jérôme. Nagiko piensa: “si no puedo seducir al editor, tal vez puedo seducir al amante del editor” Reanuda su relación con Jérôme y se convierten en amantes.

El editor está representando, por encima del progenitor de la protagonista, a la ley del padre lacaniana y la función patriarcal por excelencia. ¿Por qué? A lo largo de la vida de Nagiko hemos ido teniendo constancia del poder de este hombre. No sólo aparece en todos los cumpleaños de la niña de la misma forma relatada al principio. En uno de ellos ,incluso, suplanta al padre firmando en la nuca de Nagiko como final de la escritura ritual, presentándose de alguna manera como dueño de todos. La usurpación de la firma es un desplazamiento del padre para ocupar su lugar, el lugar de la firma, si entendemos la firma como “lo propio” de la escritura, tal y como ha argumentado Derrida².

Es el editor quien compra y edita los textos escritos por el padre de la protagonista, así como el cuerpo mismo del padre, y, a la manera de señor feudal, lo veremos también ordenar el matrimonio de Nagiko con un protegido suyo, un hombre que desprecia las inclinaciones de Nagiko hacia la literatura y al que ella abandonará antes de partir a Hong Kong y convertirse en modelo. Será su primer acto de resistencia contra el editor. Este personaje parece sugerirnos también que, como argumentó Adrienne Rich, el tercer término en el llamado triángulo edípico es el poder patriarcal. No el padre en carne y hueso ni el padre en sentido simbólico, más bien un cierto tipo de sociedad y de organización patriarcal (Derrida, 1994:109).

Podemos comparar las figuras del editor y del padre de Nagiko con el mito de los dioses egipcios Zeuz y Zamus que Platón relata en el *Fedro*, y que Derrida recoge en *La Diseminación* (Derrida, 1975: 91) para exponer la devaluación de la escritura bajo la tiranía del habla, el logos, el Verbo, Dios, en toda la tradición filosófica occidental.

Zeuz es un semi-dios que ofrece al rey de los dioses, Zamus, un artefacto: la escritura. Será Zamus quien le otorgará a la escritura el valor que a él le parezca, a pesar de que es un producto no producido por él sino que se le ofrece desde abajo. Este dios-rey no sabe escribir, y en su ignorancia reside su autoridad. No necesita escribir, él habla y ordena, y con su palabra basta. Zamus no rechaza esta ofrenda, pero la desprecia no sólo por su supuesta inutilidad, sino también, sobre todo, por su peligrosidad. El dios padre, el sol, el capital, dice Derrida, *desconfía y vigila siempre la escritura*. El logos, como palabra del padre, descansa en la presencia del mismo. Sin padre, en su ausencia, sería, justamente, escritura. Y el rey-dios-padre no quiere desaparecer (Derrida, 1975: 11-113).

Algo parecido sucede entre el editor y el padre de Nagiko. El editor no rechaza la escritura del padre, pero la desprecia comprándola con dinero y a cambio de los favores sexuales del padre. Una de las ventajas de la escritura, explica Zeuz a Zamus, es su utilidad para recordar mejor los acontecimientos, para la memoria. De la misma forma, el padre de Nagiko escribe ritualmente en la cara de la niña *el nombre de la persona para que no lo olvidara*.

Jérome es un amante babélico, pues es traductor y capaz de escribir en múltiples idiomas. Como traductor, comparte con el padre de Nagiko la correspondencia con el semi dios Zeuz, quien, además de ser el inventor de la escritura, es aquel a quien se le atribuyen la introducción de la diferencia en la lengua y el origen de la pluralidad de las lenguas. La continuidad entre Jérome y el padre de Nagiko se muestra en la primera escritura corporal que comparten los amantes: Jérome escribe el *Padre Nuestro* sobre Nagiko en diferentes idiomas, y después revive la escritura ritual del cumpleaños en el rostro de ella.

Derrida denuncia el idealismo de la filosofía occidental que ha primado el concepto de pensamiento como *logos*, equivalente a la *verdad* y a la presencia del ser, quien declara esa verdad mediante la voz. Fonocentrismo y logocentrismo que marcan un sentido único prefijado independientemente del lenguaje, el llamado “significado trascendental”. A partir de aquí se supedita la “mala” escritura que sólo es un signo de un signo, un significante (gráfico) de otro significante (lengua), un mero vehículo de representación secundaria del habla originaria. Derrida muestra cómo para Platón la escritura es tanto un remedio para la memoria como un artificio falso y peligroso, droga y engaño. Es la doble acepción del término fármakon en griego: un remedio y a la vez un veneno; esto es lo que Derrida ha definido como indecibles: conceptos que aglutinan lo bueno y lo malo, que no son ni lo bueno ni lo malo.

Derrida propugna la liberación del significante de su dependencia con el logos como única verdad absoluta, deshaciendo la oposición dicotómica entre habla y escritura, demostrando cómo una y otra se interfieren e interrelacionan. Se produce así un nuevo concepto de escritura, en la que cada signo, cada palabra, cada texto, se define por su diferencia con los demás y está desplazado siempre hacia los otros en su proceso de significación. Esta relación con lo otro convierte al sentido, al significado, en una cadena de significantes y de diferencias que remiten interminablemente siempre a los demás.

Y Nagiko inaugura su entrada en la escritura escribiendo, con su cuerpo, en el cuerpo de su amante, su primer libro -el *Primero de Trece*-, un texto orgánico,

efímero y cambiante como el cuerpo mismo, atravesado por la relación de amor. Este espacio en el que se conjugan textualidad y sexualidad de una forma tan física puede conectarse con la noción de escritura femenina mantenida por Hélène Cixous: aquella que, practicada por hombres o mujeres, se deja atravesar por el otro, pone en juego la alteridad tomando como base lo corporal, deshaciendo fronteras entre naturaleza y cultura, *más cuerpo, por tanto, más escritura* (Cixous, 1995: 58) enunciará. Para Cixous la censura del cuerpo lleva pareja la censura de la palabra, tanto hablada como escrita. La feminidad en la escritura es en esta autora algo parecido a la corporalidad, un trenzado de escritura y voz, un continuo rítmico entre ambas, una escritura que corta el aliento, un texto que jadea (Cixous, 1995: 54).

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y que no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir -que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?- (...) del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva (Cixous, 1995: 46)

Pero escribir es trabajar, ser trabajado (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro, sólo se reconocen y se reinician a partir de lo más lejano -de sí mismo, del otro, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones.

Y no se produce sin riesgo, sin dolor, sin pérdida, de momentos de sí, de conciencia, de personas que se han ido, que se superan, que se abandonan. Y no se produce sin un gasto, de sentido, de tiempo, de orientación (Cixous, 1995: 47)

Jérôme se presenta ante el editor como mensajero del texto encarnado de Nagiko, persiguiendo conseguir la publicación de la obra. Y ahí empieza un angustioso juego triangular de desencuentros y celos. Nagiko revivirá la dura separación entre ella y su padre inducida por el editor, al contemplar a los dos hombres en la cama. Despechada, continúa su obra en otros cuerpos que irá enviando al editor: el libro del Inocente, el libro del Idiota, el libro del Impotente, y el libro del Exhibicionista. Pero Jérôme vuelve. Al ser rechazado por Nagiko, no es capaz de soportarlo y muere tras un atracón de pastillas. Nagiko encuentra el cuerpo de su amante sacrificado en nombre de la palabra escrita. Desesperada, escribe en él el libro del Amante, y lo enterra.

La muerte de Jérôme a base de pastillas parece ilustrar la asociación entre escritura y droga que Derrida realiza a partir de Platón: la escritura como fármakon. La escritura como fármakon sería un remedio, una droga benéfica o medicina que aumentaría el saber y reduciría el olvido (Derrida 1975, 104-106). Pero, por otra parte, Platón presenta la escritura como un poder oculto y sospechoso que tendría que ver con la magia y la hechicería. El semi dios Zeuz estaría haciendo pasar ante el dios padre Zamuz un veneno por un remedio. Así, la escritura contendría ingredientes

benéficos y, a la vez, venenosos (Derrida 1975, 143-147). Para Platón, en apariencia, la escritura beneficia a la memoria ayudándola desde el interior a conocer lo verdadero. Pero en realidad, la escritura es esencialmente mala, exterior a la memoria, productora no de ciencia y de verdad sino de opinión y apariencia (Derrida, 1975: 154).

El fármaco como mala escritura (aquella que no reproduce la voz presente del dios padre) sería veneno, máscara, simulacro, contaminación, diseminación (Derrida, 1975: 229).

Pero el editor, también desesperado, necesita poseer, él paga por poseer cosas, personas, palabras, aunque estén muertas. Cada cuerpo-texto que Nagiko le envía es cuidadosamente copiado, fotografiado, objetualizado. Profanará la tumba de Jérôme, ordenará despellejarlo y construir con su piel un valioso “libro de cabecera”. El editor (el dios-padre-función patriarcal) elimina el exceso que supone el cuerpo de Jérôme, que de alguna manera se deslizaba entre la presencia y la ausencia, y se queda con la rigidez cadavérica de los signos que formaron parte del texto encarnado. La escritura en el cuerpo del amante atravesaba la oposición entre naturaleza y cultura, entre carne y signo, entre dentro y fuera, deshaciéndolas. Ahora que la escritura se ha convertido en una cuestión de vida o muerte, el cuerpo desaparece. El editor afirma su autoridad sobre la escritura (como Zamus sobre Zeuz) volviendo a instaurar la separación entre significado -los signos extirpados en el pergamino- y significante (el cuerpo de Jérôme, puro amasijo de vísceras desholladas, es enviado al camión de la basura).

El cadáver es para Julia Kristeva el signo más extremo de la abyección (Kristeva, 1980). Lo abyecto se refiere a la separación entre lo humano y lo no humano, cuando ya no se es:

El cadáver (cadere: caer), lo que ha caído irremediamente, cloaca y muerte, sacude más violentamente aún la identidad de quien se enfrenta con él(...) el deshecho y el cadáver me indican lo que aparto permanentemente para vivir. (...)Me encuentro allí en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo en tanto viviente. Estos deshechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, no me quede nada, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere, cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, donde no soy y lo que me permite ser, el cadáver, el más repulsivo de los deshechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, “yo” es expulsado. EL límite se convirtió en un objeto.(...) Desprovisto de mundo, me desvanezco.(...) El cadáver -considerado sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abjecto.(...)

No es entonces la falta de limpieza o de salud lo que hace abyecto, sino lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entre-dos, lo ambiguo, lo mixto (Kristeva, 1998: 113-114.)

A propósito de lo abyecto, Linda Nead apunta cómo la frontera más significativa es la que se establece entre sujeto y objeto, la distinción entre el adentro y el afuera del cuerpo. La subjetividad se organiza alrededor de una conciencia de esta distinción y

del sentido del cuerpo como un todo unificado, que define la forma y los límites de la identidad corporal. Las maneras en las que la subjetividad y la sociabilidad se basan en la expulsión de lo que se considera no limpio o impuro del yo limpio y propio. Esto implica un rechazo o repudio del funcionamiento corporal del sujeto, especialmente de esas funciones que se definen como inmundas o antisociales. Sin embargo, este proceso de rechazo nunca puede ser definitivo o completo, sino que queda siempre en el borde de la identidad del sujeto, amenazando con disolver unidades aparentes y haciendo de la identidad un estado continuamente provisional. Lo que provoca la experiencia de la abyección es el reconocimiento del individuo de la imposibilidad de una identidad estable y permanentemente fijada. Los objetos que provocan abyección son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces... Lo abyecto es el espacio entre sujeto y objeto, el lugar tanto del deseo como del peligro. El poder residiría en los márgenes de las categorías socialmente construidas, porque ahí es donde se pone en cuestión y se desafía al significado. Los márgenes primarios del cuerpo aparecen como lugar de la lucha del sujeto para adquirir su identidad (Nead, op. Cit).

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable (Kristeva, 1998: 110)

La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo. Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia (Cortés, 1996: 184)

En respuesta a las repetidas bajezas del editor, Nagiko trama su venganza: el verdugo será la víctima de sus propios métodos criminales. Embarazada, vuelve a Japón, a la casa familiar y desde allí continúa enviándole cuerpos-textos cada vez más ocultos, sibilinos y contradictorios, ofreciéndoselos a cambio del libro de cabecera hecho con la piel de Jérôme. Nagiko se percibe a sí misma ya enteramente como autora: al portador del *libro del Seductor* le dirá: *ahora que he puesto mi firma puedes ir y hacer lo que te he pedido.*

El siguiente será el *libro de la Juventud*; son textos que no se muestran a la primera, como el *libro de los Secretos* que esconde la escritura en los párpados *-ojos cerrados no pueden leer-*, en el cráneo *-el ansia de lectura se calma con el entendimiento-*, tras las orejas, entre los dedos, en la cara interior de las piernas *-la investigación nunca es completa-*; o el *libro del Silencio* que está escrito sobre la lengua de su portador. El *libro de la Traición* aparece escrito sobre un hombre asesinado, y tras el *libro de los Falsos Comienzos*, por fin, el *libro de la Muerte*, mediante el que el editor es degollado. Nagiko recupera el pergamino con la piel escrita de su amante, y lo entierra, en su casa, bajo un bonsai.

En sus reflexiones, se mezcla la capacidad de producir vida humana con la capacidad de producir textualidad. El texto, una vez más, es sentido como un organismo vivo, y lo corporal como generador de cultura:

¿Dónde está un libro antes de nacer? ¿Quiénes son los padres de un libro? ¿Necesita un libro dos padres, un padre y una madre? ¿Puede nacer un libro dentro de otro libro? ¿Dónde está el libro padre de todos los libros? ¿Cuántos años debe tener un libro antes de nacer?

Algo ha cambiado al final de la película. En las últimas escenas vemos a otra mujer escribir en el vientre embarazado de Nagiko, sirviéndonos en bandeja la interpretación de esta secuencia a partir de algunas de las más cuestionadas imágenes de Hélène Cixous, aquellas en las que esta autora asocia la escritura femenina a un lenguaje preverbal, preedípico relacionado con el cuerpo materno. La escritura como un hecho libidinal, emocional y metafórico, donde textualidad y sexualidad son indivisibles; escritura no sólo sobre el cuerpo sino a través del cuerpo y con el cuerpo (Toril Moi, 112-135).

(...)la pulsión de gestación - al igual que las ganas de escribir, ganas de vivirse dentro, unas ganas de vientre, de lengua, de sangre (Cixous, cit: 51)

(...)la experiencia del vínculo con el otro, todo lo que pasa por la metáfora del alumbramiento. ¿Cómo no tendría una relación específica con la escritura la mujer que vive la experiencia del no-yo entre yo?¿Con la escritura como separándose del origen ? (Cixous, cit: 52)

En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca (Cixous, cit: 57)

Finalmente, en la última escena, es la protagonista quien escribe ritualmente sobre la frente de su bebé aquellos primeros signos que su padre escribiera en su cara. Lo materno como un hecho físico y a la vez cultural, creador de discurso, de simbólico. La película finaliza de forma similar a como empezó. Mientras Nagiko inscribe el lenguaje en la piel de su criatura, en una escena en blanco y negro, sus recuerdos emergen, en color, en una ventanita que se abre en el extremo superior derecho de la pantalla. Su padre, repitiendo las palabras del comienzo con un curioso cambio al final,

Quando Dios acabó su creación dio vida al modelo de arcilla pintada firmado con su carne.

Y después, en la misma ventanita, Sei Shonagon. Fin.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

CIXOUS, Hélène, *La sonrisa de la Medusa*, Madrid, *Anthropos*, 1995.

DERRIDA, Jacques, *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994.

DERRIDA, Jacques, *La Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

KRISTEVA, Julia, "Aproximación a la abyección". Fragmento del capítulo del mismo título, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit, en "Revista de Occidente", nº 201, feb. 98.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

LACAN, Jacques, *Escritos I*, México, S. XXI, 1972.

MIRIZIO, Annalisa, «¿Qué quiere una mujer? Feminismo y crítica del deseo», en Marta Segarra y Angels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos,

1998.

ZEGER, Catherine de, «Introduction» a *Inside the Visible. An elliptical traverse of 20th century art*. In, *Out and From the Feminine*, Cambridge Mass. y Londres, The MIT Press, 1996.

CORTÉS, Jose Miguel *El cuerpo mutilado. (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat valenciana 1996.

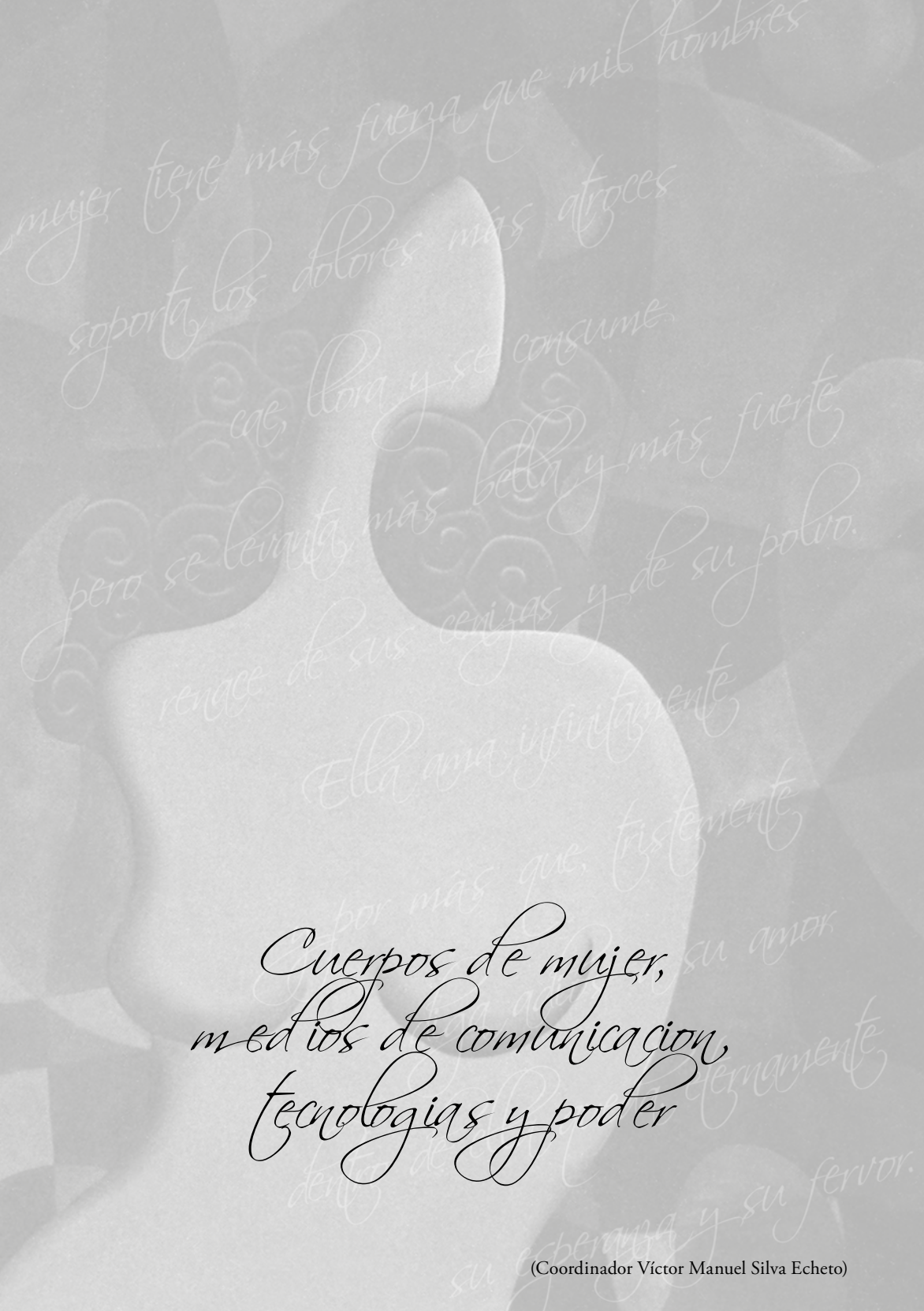
Notas

1 La obra de Sei Shonagon pertenece a la época de Heyan (794-1186), período de fervor espiritual y bienestar material en Japón que impulsó el florecimiento de la literatura hasta altas cotas. Las mejores obras de este reconocido período fueron escritas por mujeres, damas de la corte o señoras de la nobleza (las mujeres gozaban en esta época de libertad e independencia), que anotan impresiones sutiles, cuentan episodios de la vida cotidiana o se abandonan a la fantasía, ofreciendo páginas vivaces y frescas. La fragilidad exquisita de ciertas experiencias espirituales y estéticas en el Japón de la época han suscitado la maravilla y admiración de la crítica.

Shei Shonagon es una de las autoras que cultivaron el género de los Diarios. Su nacimiento se data hacia el año 968, en una familia cultivada. Desde muy joven, formó parte de la corte de la emperatriz Sadako, brillando enseguida por su ingenio, ironía y mordacidad. Caída Sadako en desgracia, le permaneció fiel hasta la muerte de ésta, en el año 1000. Después se hizo religiosa, viviendo de limosnas y vagabundeando.

El *Makura no Soshi* o Libro de Almohada inaugura el género llamado *zuihitsu*, mezcla de sensaciones, fantasías, sentimientos, sin sistematizar. Toda clase de asuntos, apuntes, anécdotas, observaciones e impresiones constituyen el sorprendente material de este diario íntimo, de gran riqueza temática y estilo ágil y plástico, penetrante y de alta finura perceptiva. Sei Shonagon explica que como la emperatriz le había regalado gran cantidad de papel, pensó emplearlo como cuaderno de cabecera, para anotar en él toda clase de observaciones: *Y así se vinieron a mi mente muchas cosas extrañas. He anotado lo que encontraba divertido en el mundo de la poesía, de los árboles, de las hierbas, de los pájaros, de los insectos...* Comprende 157 capítulos distribuidos en doce libros, que llenan 646 páginas. El ingenio y la sensibilidad de la autora brillan especialmente en sus enumeraciones o listas: de cosas desoladoras (*un perro que ladra durante el día, el cuarto de juguetes donde ha muerto un niño, un brasero con el fuego apagado, un carretero que odia a sus bueyes*); cosas que cansan (*las ceremonias de un día de abstinencia, los negocios que duran varios días, un largo retiro en el templo*); cosas que alegran el corazón (*mucha suerte con los dados, un trago de agua al despertar en la noche, gatos con el lomo negro y el resto del cuerpo blanco*), cosas raras (*personas que en la convivencia se mantienen sin cesar recíprocamente reservadas y continúan tratándose con cumplido, no manchar con tinta el cuaderno en que se transcriben relatos, poemas y cosas semejantes*), cosas detestables, cosas elegantes, cosas que hacen que el corazón palpite... fragmentos de estados de ánimo. (Prampolini, Santiago, *Historia Universal de la Literatura, Tomo I, Literatura china, japonesa, india y árabe*, Buenos Aires, UTEHA Argentina, 1955, pp. 174-193).

2 Para Derrida, la firma es, en la escritura, el equivalente a la enunciación en el habla, esto es, a la presencia del hablante en el momento en el que dice. La firma trataría de recuperar la propiedad perdida, ya que la escritura implica la ausencia del autor. Significa la posibilidad necesaria de que el "yo" del autor pueda funcionar en ausencia del mismo, incluso tras su muerte. Puede decirse que la firma conlleva en sí misma la muerte de su dueño, que es la memoria anticipada de una desaparición. La paradoja reside en que esa firma es una señal identificatoria, que permite ser yo y no otro, y a la vez despropia al autor anunciando su muerte y separándose de él. En Geoffrey Benington y Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 163-179.



mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae llora y se consume
pero se levanta más bella y más fuerte
renace de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente
por más que tristemente
su amor
permanente
denigra
su esperanza y su fervor.

**Cuerpos de mujer,
medios de comunicación,
tecnologías y poder**

(Coordinador Víctor Manuel Silva Echeto)

URBANIDAD EN CLAVE DE GÉNERO. CEREMONIAL, ETIQUETA Y LITERATURA

M^a Auxiliadora ALFARO LARA
Universidad de Sevilla

1. URBANIDAD EN VERSO.

La literatura pedagógica, que suele asociarse con la urbanidad es casi tan antigua como la literatura en general o el nacimiento de las ciudades. Su época más floreciente fue el Renacimiento, durante la cual, la urbanidad era un elemento humanístico necesario entre los ciudadanos de las nuevas y grandes urbes; a pesar de que ya los romanos y griegos habían hecho referencia a las normas de comportamiento en las polis. Entre la literatura española destaca como precedente de dicha corriente las palabras maestras que Don Quijote dirige a Sancho para adoctrinarlo.

La definición y esencia de aquellos libros de enseñanza o manuales de cortesía se ha mantenido como la de enseñar a una población rústica y acomodada a comportarse como si fuera burgués. El fondo de la cuestión era la búsqueda de la racionalidad y la instauración del orden burgués.

“Urbanidad en verso” es un ejemplo magnífico de este tipo de literatura pedagógica, dirigido específicamente a la educación de las niñas de hace más de un siglo (escrito por D. José Codina en 1898), cuya primera edición se publicó en 1998 en su recuerdo.

Se trata de un manual de normas de cortesía, escrito en verso, que codificaba el comportamiento femenino y cuyo trasfondo muestra el orden social y político de una era y un género, el de la mujer.

Su lectura enseñaba el puesto que cada uno debía ocupar en la sociedad: así, por ejemplo, inculcaba las diferencias de tratamiento hacia un hombre o mujer,... por lo que no ha de extrañarnos la cantidad de manuales de urbanidad que podemos encontrar de más de un siglo, como éste, dirigido sólo a las niñas.

“Urbanidad en verso” (Codina, 1998) se caracteriza por estar escrito en octavas agrupadas en 13 capítulos:

1. De la cortesía en general
2. Del decoro religioso
3. Consideraciones debidas a la familia
4. Respeto a las maestras y comportamiento en la escuela
5. Atenciones para con los mayores
6. Del aseo y del vestido
7. Reglas para la conversación
8. De las visitas y reuniones
9. Modo de portarse en la mesa

10. Del paseo y otros lugares públicos
11. Del juego
12. De ciertas acciones impolíticas
13. Epílogo

El manual finaliza con tres apartados en prosa a modo de apuntes que deben tenerse en cuenta en el estudio de la urbanidad:

1. Preguntas relativas a las octavas
2. Fraseología urbana
3. Apéndice sobre el modo de trinchar y servir en la mesa

Sus poemas más relevantes los destacamos en el análisis de contenido y cuantitativo que proponemos a continuación, destacando los que se refieren a las formas de comportamiento, fórmulas de etiqueta social y otros ritos ceremoniales que articulaban los pensamientos de la sociedad de fines del siglo XIX.

Por tanto, no nos proponemos realizar un estudio literario de la obra de Codina, sino una relectura social de la misma desde el punto de vista del género femenino y su representación a través de las normas de etiqueta social y ceremonial de la época.

Dicho análisis no puede desprenderse del contexto social en el que se escribe la obra así como de las circunstancias en que se edita, pues nos ayudan a entender los porqués de este tipo de literatura:

En la introducción, el autor expone la necesidad de establecer unas normas de cortesía para la mujer con el objetivo de purificarla y prepararla para su misión regeneradora de la familia, a petición de las Hermanas de una congregación religiosa y, por tanto, de acuerdo con la moral evangélica que profesaban. De ahí que el subtítulo del manual sea “Para el uso de las niñas”.

Partimos, por tanto, de una concepción que diferencia entre las normas de comportamiento femeninas y masculinas. A esta concepción subyace la creencia de que hombre y mujer tienen roles sociales dispares y exclusivos de uno y otro género. En segundo lugar, continuando con la exposición de motivos del autor, el libro justifica el dictamen de este tipo de normas de cortesía por la presión social, ya que:

(1) “Son fórmulas que el buen gusto ha sugerido y la culta sociedad ha sancionado”. (Codina 1998: 26).

La sociedad vigila que la mujer cumpla un determinado rol (Ejemplo: ama de casa), al mismo tiempo que impone su cumplimiento por miedo a las represalias y aislamiento sociales. Estas cuestiones no quedan lejos de nuestra historia y nuestro tiempo, ya que podemos hacer esta misma lectura en el comportamiento de algunas mujeres, que son desplazadas o criticadas por asumir una jornada laboral “desatendiendo los menesteres de su hogar”.

2. CEREMONIAL E IDENTIDAD FEMENINA.

Miguel Ángel Radic (1996: 41) se refiere al ceremonial no como mero conjunto de comportamientos y códigos vinculados a la imagen pública del poder, sino que va más allá definiéndolo como “la ciencia que estudia la conducta ritual humana, su naturaleza, significado y exteriorización, determinando en su caso, las normas a las que deberá someterse ese comportamiento y sus modos de ejecución”, y defiende que su estudio debe ir más allá de los aspectos formales, profundizando en su desarrollo

teórico y logrando así una mejor comprensión del universo simbólico que nos rodea, donde cobran su valor y significado los elementos verbales y no verbales del ceremonial.

De acuerdo con esta corriente iberoamericana, el estudio del ceremonial y la etiqueta nos permite conocer la identidad de los sujetos y el significado social de sus usos, costumbres y ritos.

Para ello, partimos en nuestro análisis de la hipótesis de que a pesar de que no existe ninguna afirmación explícita en el texto de que hombre y mujer sean diferentes en categoría o dignidad, sí que la forma en que hombres y mujeres deben guardar determinados ritos o normas de cortesía nos revelan que juegan un rol diferente, inferior en el caso de la mujer, como lo ponen de manifiesto los calificativos que definen el papel, las costumbres, los usos... que ésta ha de cumplir: “finura, discreción, humildad, decoro, bondad, prudencia, deferencia, conforme a la razón...” (Codina 1998: 29 - 33)

Frente a estas palabras de sumisión, que explicitan cómo debe ser la mujer, según el texto, la urbanidad odia en su carácter y reprocha a la mujer: “la curiosidad, la ficción, la imaginación, la grosería...”

Tales referencias y recomendaciones relegan a la mujer como un ser sumiso, con una función inferior frente a su rol opuesto, un rol superior que ocupa el hombre, por exclusión.

La mujer por excelencia se caracteriza por su discreción, porque no busca sobresalir, en sentido positivo o negativo. La medida en sus palabras, en su comportamiento, en su relación con las personas ha de ser la principal característica de sus manifestaciones:

(2) “La civilidad no exige
hablar con frases limadas,
ni maneras afectadas,
opuestas al natural,
lenguaje puro y genuino,
buen porte y finos modales,
requisitos esenciales
son para el trato social” (Codina 1998: 31)

Las formas exteriorizan la mentalidad social y muestran en lenguaje verbal y no verbal los principios de dignidad por los que se rige la convivencia humana. De ahí que podamos conocer los pensamientos y la forma de vida anteriores a través de sus reglamentos y normas de cortesía.

En este sentido, la etiqueta en este manual enseña que:

(3) “Cuando en calidad y sexo
las personas son iguales,
los respetos principales,
son debidos a la edad,
pero si el rango es diverso,

enseña la cortesía,
que el de más categoría
goza de más dignidad” (Codina 1998: 32)

Dichos versos evidencian que existe discriminación en razón de sexo, ya que el respeto que se debe a las personas, en primer lugar, es diferente hacia hombres y mujeres.

Se alude a que hay una diferencia de rango y dignidad, pero no se explicita qué categoría ocupa la mujer y cuál el hombre, más que por las formas o recomendaciones de etiqueta social que deben guardar.

Por las palabras de sumisión con que se refieren las normas de cortesía a la mujer, como hemos visto anteriormente, podemos deducir implícitamente del texto que el rol femenino es sumiso por definición. Frente a éste, el sexo masculino ha de asumir la iniciativa y el poder de decisión y ejecución. Tales poderes son los que le confieren un tratamiento de mayor dignidad y categoría frente a la mujer.

En conclusión, aunque el texto no califica a la mujer como de menos categoría que al hombre, sí que las formas que deben guardar uno y otro nos revelan su rol en la sociedad.

2.1 Representaciones femeninas en el lenguaje verbal.

Debemos prestar especial atención a las expresiones verbales con que el texto se refiere a la vida religiosa de la mujer, las cuales insisten claramente en esta diferencia de rango entre hombre y mujer.

En la religión, la figura femenina también tiene un papel sumiso: es una *doncella cristiana*. Ha de servir (*doncella*) a Dios y cumplir su voluntad como esposa, engendrar. La religión, en este texto, se convierte en la justificación de las tareas que la mujer debe cumplir: cada mañana la mujer ha de encomendarse a Dios como su guía y protector, ha de ofrecerle sus acciones y agradecerle cada una de las tareas que le encomienda... (Codina 1998: 33 - 35) Entre las funciones y actos con los que debe manifestar dicha fe ha de: dar gracias al acostarse y al levantarse, inclinar la cabeza en el templo, tomar agua bendita, asistir a los oficios, rezar el rosario, ir a misa, loar a Dios, doblar la rodilla ante el sagrario...

La mujer, dedicada o no a la vida religiosa, ha de cumplir dichos ritos, su tiempo ha de dedicarlo a dichos oficios y no a otros pues el rango de virtuosidad o pureza lo da la religión, frente al conocimiento y el estudio. La mujer ocupada sólo en servir a Dios no reclamará mayor respeto por ignorancia, por desconocimiento, pues vive sumida en una vida entregada a la familia.

Frente a esta concepción de *doncella cristiana*, el texto no alude a la figura masculina como *mayordomo cristiano*, como debía corresponder, su rol no es equiparable con el de la mujer, ya que no ha de actuar como casto esposo de la virgen, sino como Padre. Las palabras con las que damos forma a nuestros pensamientos revelan tales diferencias de categoría. Por ejemplo, el texto se refiere a la mujer religiosa como “casta esposa de Dios” (Codina 1998: 35), mientras que el sacerdote es referido como “la voz del Señor”, “es un ministro o padre”. Esta idea vuelve a insistir en esa diferencia de categoría entre el hombre y la mujer, que la relega a un segundo lugar.

En resumen, el lenguaje verbal no es gratuito, y tal como ocurre hoy no

evoluciona al ritmo que lo hace la conquista de nuevas profesiones de la mujer. Podemos comprobarlo hoy en el uso de nuevas palabras como *médica, jueza o jefa*, aún lejos de imponerse en el lenguaje cotidiano laboral.

2.2 Roles femeninos.

Como argumentamos anteriormente, no existe ninguna afirmación explícita en el texto de que hombre y mujer sean diferentes en categoría o dignidad, sin embargo, la forma en que hombres y mujeres deben guardar determinados ritos o normas de cortesía, nos revelan que juegan un rol diferente, inferior en el caso de la mujer, como lo ponen de manifiesto en este caso las funciones a las que ha debido entregarse a lo largo de nuestra historia:

1. Ama de casa:

(4) “Aprended a hacer calceta
y otras labores precisas,
como el corte de camisas
de vestidos, el coser,
bordar de varias especies,
el manejo de la plancha
y, en fin, todo lo que ensancha
la instrucción de la mujer.” (Codina 1998: 39)

Puesto que el texto manifiesta todo lo que la mujer ha de aprender, limita, niega, rechaza, al mismo tiempo, otras ocupaciones a las que ésta puede o debe dedicar su tiempo: la lectura, el diálogo...

2. Religiosa: De hecho, recomienda el estudio de la religión, no de las ciencias:

(5) “Ante todo el Catecismo
aprenderás diligente,
como asunto el más urgente
y de mayor entidad:
que el estudio de las ciencias,
sin la Doctrina cristiana,
es ocupación muy vana,
sólo es humo y vanidad.” (Codina, 1998: 38)

3. Preceptoras, como maestras o madres: Ilustrar con la razón la condición salvaje del hombre, como una virtud de la mujer. En este caso se comete una discriminación sobre el hombre, ya que la educación de los hijos es una tarea privativa de la mujer.

En la escuela, a las niñas se les enseñaba disciplina, religión y labores de casa, por lo que llama la atención lo que por definición se entiende que es dotar de razón a las niñas: proporcionarle las destrezas y enseñarle un comportamiento regido por la sumisión, tanto en la escuela, como en el hogar o en la vida religiosa.

En conclusión, la mayor discriminación a la que se ha enfrentado la mujer ha

sido la desigualdad de oportunidades como niña y como mujer, pues ha sido educada desde pequeña para ser de provecho como madre y cristiana, como un ser que ha de repudiar y vivir temerosa de que la sociedad y la urbanidad castiguen sus ansias de estudiar, salir, hablar, sobresalir, decidir sobre sus creencias...

Conocer y reflexionar cuál ha sido el contexto social en el que la mujer ha debido ganarse el respeto como un ser igual en derechos y obligaciones al hombre, nos permite comprender las lastras que aún pesan en la convivencia y que han de ser objeto de reflexión.

4. ETIQUETA SOCIAL.

La etiqueta social afecta a estilos y a usos personales, la gestualización y la vestimenta, por lo que en este apartado vamos a analizar tales cuestiones referidas a la mujer, según el texto de Codina, con objeto de profundizar en las discriminaciones en función de sexo que se manifiestan a través del lenguaje verbal y no verbal:

4.1 DEL ASEO Y DEL VESTIDO.

Acerca de tales cuestiones, el texto revela cómo las escalas de valores y la definición de lo que es moral o amoral varían en función del género, así por ejemplo, el honor de una mujer están en juego cuando:

1. Viste descotada: el manual recomienda que la jovencita no debe adoptar la moda de vestir muy escotada, pues aquellas que lo hacen no estiman su honor e ignoran lo que la moral proclama (Codina 1998: 44). Por lo tanto, el arreglo en el vestir y el lucir el cuerpo era considerado como una falta de moralidad por parte de la mujer.

2. Descuida su casa: el hogar es responsabilidad de la mujer y, por lo tanto, su crédito depende del grado en que consiente la suciedad y el desorden. De nuevo, se pone de manifiesto la discriminación del hombre, criticado aún en ciertos contextos sociales cuando ha de colaborar en las tareas del hogar.

4.2 REGLAS PARA LA CONVERSACIÓN.

La mesura debe ser el principio general en cada palabra pronunciada por una mujer, se recomienda (Codina 1998: 45 - 49): “ser callada e ingenua con discreción, hablar con voz dulce y flexible, disimulando prudente las faltas de los otros, con discreción al dar consejos, callada en pro de la paz ante una réplica insistente y sin corregir a nadie sino se tiene autoridad”.

En resumen: callar, no replicar ni invitar a hablar. El texto da por supuesto que la mujer siempre estará en silencio y sólo responderá ante la demanda de los demás, de ahí que sus normas de cortesía traten de limar sus reacciones frente a los que la rodean y no prepararlas para hablar en público o dirigirse a desconocidos.

En concreto, se refiere a la respuesta que debe dar la mujer ante una persona de mayor autoridad: aquellos que gozan de autoridad, pueden dirigirse a los de menor rango.

De acuerdo con los criterios de dignidad y categoría explicados en apartados anteriores, podemos recordar en este punto que: ante personas de mismo rango y sexo, tiene más autoridad el de más edad. Por ello, los criterios de rango son:

1º Título

2º Sexo

3º Edad

4.3 DE LAS VISITAS O REUNIONES.

El autor dedica un capítulo exclusivamente a las visitas, explicando con minuciosidad el ceremonial de las mismas, ya que era costumbre que las mujeres sólo salieran acompañadas a misa o a hacer una visita, respondiendo así a la invitación previa de alguna señora. Puesto que las comunicaciones eran muy limitadas y las mujeres no debían hacer vida pública, las señoras se reunían en el hogar y los hombres en la calle, espacios asociados aún con uno y otro género como lo propio de cada uno de ellos. En el hogar, la mujer era la primera instancia y a ella correspondían los principales honores, de hecho la urbanidad enseñaba que la mujer debía saludar a la señora de la casa en primer lugar al llegar a una de estas reuniones, a tomarle la mano, preguntar por su familia y, sólo en segundo término, saludar a su esposo y demás invitados (Codina 1998: 60).

Asimismo, ante la llegada de una mujer, el resto de las señoras debían levantarse si bien debían permanecer sentadas ante la entrada de un caballero.

Es decir, la definición de lo que es moral varía según si nos referimos a un hombre o una mujer, lo mismo que el respeto que se debe a uno y otro. Mientras que al hombre se le discrimina en el hogar como padre y colaborador en las tareas de la casa, la mujer ha de rechazar el estudio y la vida pública.

4.4 MODO DE PORTARSE EN LA MESA.

Las normas de cortesía enseñan las costumbres en la relación entre las personas, lo que las niñas deben hacer, pero también hay normas de etiqueta social para enseñar a contenerse, lo que las niñas no deben hacer o, lo que es lo mismo, los comportamientos habituales que era preciso corregir. Es decir, las normas de urbanidad también muestran lo que se hacía, lo que era frecuente encontrar en el trato entre las personas y que era necesario corregir: soplar, hacer sonar los cubiertos en los platos, hablar con la boca llena, apurar el vaso con ruido, resoplar, etc.

3. HONOR Y DISTINCIONES.

Los quehaceres domésticos son lo propio de la mujer y están reñidos con la vida pública hasta el punto de que lo público viola su honor. Fruto de tales principios, como hemos visto, se exigía que la mujer no saliera sola de casa. Los arreglos en la figura femenina (el tocador, las vestiduras...) también cuestionaban su decencia, tanto como su paseos por las calles, mientras que el hombre no ve amenazado su honor en tales circunstancias. Los hombres, a diferencia de las mujeres, no sólo tenían permitido protagonizar una presencia destacada y sobresaliente en la vida pública sino que además era lo propio de su género.

Puesto que se supone que la mujer no debe deambular sola por la calle, sino que ha de hacerlo con otras mujeres o acompañadas por el hombre, se establecían unos criterios de ubicación espacio-temporal en virtud del rango (título, sexo y edad) de los viandantes, que nos remiten a los orígenes históricos de la regla de oro en protocolo: la derecha y el centro como los lugares de mayor distinción:

(6) “Darás el lado derecho
al mayor que acompañares,

y en cederle no repares
la acera en población,
y si à hablar se detuviese,
con una persona amiga,
apártate, no se diga
que oyes su conversación.” (Codina 1998: 59)

(7) “Si son tres los que pasean
el centro (tenlo presente)
es el lugar preferente
que el mayor debe ocupar:
en iguales circunstancias,
los de un mismo traje vemos,
colocarse a los extremos
y simetría formar.” (Codina 1998: 59)

En conclusión, de nuevo nos encontramos con escala de valores diferentes para hombres y mujeres iguales en derechos y obligaciones respecto a lo que es moral y permisible para uno y otro género. De nuevo, tales diferencias se evidencian en la forma en que han de comportarse en la calle o pasear, a través de normas de protocolo, basadas en diferencias de categoría y dignidad en función de título, sexo y edad de los viandantes.

4. RESUMEN.

(8) “La niña buena cristiana,
instruida, laboriosa,
cortés, discreta y que goza
de un sensible corazón,
circunstancias atesora
tan nobles y relevantes,
que inspira a sus semejantes
aprecio y admiración.” (Codina 1998: 66)

Es decir, tal como hemos analizado, es reprobable para la mujer versus hombre: lo público (como negación del hogar), la no fe y el destacar (como rechazo a la sumisión).

Cada una de estas cuestiones son tratadas en profundidad en el manual como lo pone de manifiesto su análisis de contenido, demostrando así las diferentes escalas de valores, dignidad y categoría que se aplicaban a uno y otro género.

Asimismo, la lectura de las preguntas que al final del texto se proponen sobre la comprensión del mismo insisten en tales cuestiones. Haciendo una análisis cuantitativo del total de las 106 preguntas formuladas, podemos afirmar que casi el 50% se refieren a dichos temas:

| | |
|------------------------------|--------------|
| 1. Lo público | |
| Visitas y reuniones | 16 preguntas |
| La conversación | 10 preguntas |
| 2. Religión | 10 preguntas |
| 3. De la cortesía en general | 10 preguntas |

5. CONCLUSIÓN.

El artículo primero de la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789) afirma: “Los hombres han nacido, y continúan siendo, libres e iguales en cuanto a sus derechos. Por lo tanto, las distinciones civiles sólo podrán fundarse en la utilidad pública”. Sin embargo, ésta y otras declaraciones en pro de la universalización de derechos y obligaciones fundamentales son sólo válidos en determinadas zonas y entre ciertos grupos sociales.

La mujer lastra, como hemos visto, decenas de años de historia a lo largo de los cuales aún no ha conseguido metas como el reparto equitativo de las tareas del hogar, determinados puestos y cargos profesionales y políticos o una consolidada visibilidad en el mundo de lo público.

La progresiva desaparición de las antiguas mentalidades debe recorrer un camino paralelo a la instauración de nuevas formas y usos, verbales y no verbales, ya que las leyes y costumbres crean identidades masculinas y femeninas desiguales que se transmiten a través del ceremonial y la etiqueta social. Dicho cambio en las formas, paralelo al de las mentalidades, ha de efectuarse en todos los niveles de poder, precisamente en un momento de cambios como el que estamos viviendo, en el que se debate sobre cuestiones tales como la eliminación de la prerrogativa de los varones en el orden sucesorio al trono (artículo 57.1 de la Constitución Española).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALANDIER, G., *El poder en escenas: de las representaciones del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BIRDWHISTELL, R.K., *Las señales del cuerpo y lo que significan*, Bilbao, Mensajero, 1979.
- CODINA, J., *Urbanidad en verso. Para el uso de las niñas*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1998.
- DAVIS, F., *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1998.
- GRUNIG, J.E. y Hunt, T., *Dirección de relaciones públicas*, Barcelona, Ed. Gestión 2000, 2000.
- HERNÁNDEZ-GIL ÁLVAREZ-FUENTES, A., *La preferencia del varón en la sucesión nobiliaria después de la constitución*, Madrid, Civitas, 1992.
- KNAPP, M.L., *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, 5ªed., Barcelona, Paidós, 1983.
- OTERO ALVARADO, M.T., “De consortes, primeras damas, cónyuges y algo más”, *Revista Internacional de Protocolo*, 12 abril (1996), pág. 4.
- OTERO ALVARADO, M.T., *Teoría y estructura del ceremonial y el protocolo*, Sevilla, Mergablum, 2000.
- OTERO ALVARADO, M.T., “Asignaturas pendientes en el protocolo y la democracia”,

Revista Internacional de Protocolo, 22 (2002), pp. 71 - 86.

RADIC, M.A., "El ceremonial es una ciencia", *Imagen*, 7(1996), PP. 40 - 41.

RADIC, M.A., "La teoría pura del ceremonial", *Laurea*, 1 (2002), pp. 123 - 137.

EL CUERPO Y SUS LENGUAJES

Norval BAITELLO JUNIOR
Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo

1. ¿CUÁL CUERPO?

¿Qué cuerpo? ¿Cuál cuerpo? Éste fue el nombre de un evento celebrado en noviembre de 2000, en Potsdam-Berlin, en Alemania, organizado por Dietmar Kamper, ex profesor de educación física y danza, filósofo y sociólogo- uno de los primeros en hablar de una sociología del cuerpo. Así en abierto “¿cuál cuerpo?”, el título del evento quería indagar, al final, ¿lo qué es ese cuerpo, esa entidad múltiple y compleja por excelencia? Y a cual de sus concepciones nos referimos cuando hablamos del cuerpo. ¿Cuál es el cuerpo que cultivamos, qué vemos, qué cargamos o qué nos carga por la vida? ¿Al final, existe un solo cuerpo o cada persona entiende su propio cuerpo y lo trata distintamente? El evento, planificado con gran antelación, terminó trasformándose en un homenaje a ese maestro tan generoso que allí estaba luchando efusivamente a favor de su propio cuerpo, luchando por la sobrevivencia después del reciente descubrimiento de una enfermedad terminal. Así, la proximidad de la muerte y la presencia de la vida confirmaban al evento un carácter inusitado: todas las charlas buscaban entrever la grieta de lo posible dentro de lo imposible, desde la apertura del antropólogo francés Marc Augé hasta el cierre con la charla del propio Dietmar Kamper: lo paradójico de la fugacidad de toda permanencia como permanencia de toda fugacidad. *El quiasma* que ahí se configuraba brotó con fuerza como la respuesta más plausible. Así surgía como primera respuesta al título: “¿Cuál cuerpo?” la figura del *quiasma*¹ plasmado por la historia reciente del hombre occidental: el cuerpo vivo y concreto es movimiento, por ser movimiento es tiempo y memoria, y por ser tiempo, es abstracto y fugaz; por ser fugaz, su propia materialidad es su mayor obstáculo. Así, el cuerpo solo es concreto cuando se construye con abstracciones. El cuerpo material es puro espíritu, porque se constituye de historia e historias, de voces del pasado y del futuro, de arqueologías oníricas y de sueños arqueológicos. Así somos marcados por el destino en cruz de todo *quiasma*, sobretodo cuando se trata de esta entidad al mismo tiempo tan concreta y tan abstracta llamada “cuerpo”. Su destino en cruz, ya lo alerta Kamper en su libro *Abgang vom Kreuz*², permite, más allá de aquellas respuestas que anuncio más adelante, otras innumerables contestaciones a la pregunta “¿Cuál Cuerpo?”

Tuve la oportunidad de hablar en Potsdam sobre el “cuerpo invisible”. Pero aquí elijo apenas algunos de los cuerpos más absurdos, que pueden llamar más la atención, cuerpos con los que nuestro tiempo intenta vestirnos, que se nos imponen como modelos *pret-a-porter*, de elección limitada. Entenderlos significará posiblemente adentrar los meandros de la violencia generada por las imágenes de este nuestro

tiempo.

1.1 El cuerpo bomba

Los mitos dan cuenta que el hombre fue hecho por los dioses a su imagen y semejanza. Así, el cuerpo sería, en la concepción mítica, la expresión de la imagen y de la semejanza de los dioses. Ese es el primer capítulo de una larga historia que intentó apuntar exactamente hacia lo contrario de lo que rezaban los grandes mitos: no semejanza sino la diferencia, no la perfección, sino la imperfección. Y como este hecho, sometió al cuerpo a un largo y duro proceso de domesticación y civilización. Cabía así superarlo en su condición material y visible, cabía volverlo inefable e invisible, inmaterial como los dioses. O entonces destruirlo, transformándolo en imagen³, construyendo un cuerpo *in efigie*. Los ejemplos de los cuerpos-bomba que proliferan en los relatos diarios de *los medios* son elocuentes, pero no son únicos. El episodio del 11 de setiembre de 2001 es el ejemplo más acabado de esa versión del cuerpo. Los cuerpos que se sacrificaron en aquel hecho notable eran mensajeros de un dios y no dudaron en ningún momento en servir a ese dios, habiendo encontrado en esa auto-inmolación el atajo más corto para llegar a ese dios. No imaginemos, por eso, que son apenas los terroristas que portan cuerpos-bombas, tampoco imaginemos que el dios islámico sea el único que acepta los cuerpos bombas. La civilización occidental cristiana a sido maestra en la construcción de cuerpos-bomba de diferentes tipos, bombas-relojes, bombas con un dispositivo automático de explosión programada y bombas de efecto explosivo duradero e imperceptible, bombas de explosión retardada, bombas de micro-explosiones diarias. Tampoco los dioses a los cuales se sacrifican los cuerpos son apenas los dioses de las religiones y de la mitología: otras entidades titánicas o divinidades primitivas, conjuntamente con otras configuraciones con caracteres y poderes divinos dividen el escenario de comando de los cuerpos-bombas. Esos otros dioses asumen extraños nombres modernos: tales como ‘trabajo’, ‘deporte’, ‘elegancia’, ‘salud’, ‘moda’, ‘mercado’, ‘economía’. Por detrás de tales nombres y muchos otros todavía se esconden frecuentemente preceptos y mandamientos devoradores de cuerpos-bombas.

2.2. El cuerpo-química⁴

“¿Cuál cuerpo?” puede tener todavía como respuesta un cuerpo biológico fabricado lentamente por el azar programado de las leyes de la evolución, por la complejidad de los organismos y de los procesos bioquímicos. Todo en ese cuerpo será dado biológicamente, bioquímicamente. También el lenguaje para dialogar con ese cuerpo será el lenguaje exclusivo de los cambios bioquímicos, las interferencias de la voluntad solamente podrán efectuarse por intermedio de agentes químicos. Origen y destino serán igualmente dados por los procesos evolutivos y por los cambios de sustancias. Es interesante hacer notar que ese cuerpo bioquímico, fabricado por esta entidad abstracta de evolución biológica también tiene alguna característica del cuerpo sagrado fabricado por los dioses: su voluntad se sitúa en una instancia externa y abstracta, en la instancia de la evolución con sus leyes propias. Todo en el cuerpo será regido por ella y su laboratorio: la memoria y las emociones, los sentidos y los significados, los valores y los humores, las actitudes y los comportamientos, los deseos y las repulsiones. La historia se reduce a una compleja secuencia de reacciones químicas. Ninguna imagen se produce en la mente del hombre que no sea determinada por la

voluntad de las células y de los tejidos y su metabolismo. Ninguna idea surge que no esté debida y previamente trazada por las neuronas y sus redes, que no esté traducida y transmitida por las sinopsis. Nada escapa a la genética y sus dispositivos y, por eso, será la genética el escenario de los nuevos embates globales. Quien domine el ejército de los genes dominará el mundo. La nueva guerra mundial ya está preparada por el arsenal bélico de la ingeniería genética y nada podemos hacer si nuestros genes no lo quisieran (y ellos seguramente lo quisieron porque serán pasibles de ingeniería y reingenierías genéticas). Ellos fueron así programados (o reprogramados), deben decir siempre más alto quiénes somos, fuimos y seremos. El tiempo y los tiempos se reducen a una línea supuestamente progresiva de las reacciones bioquímicas y de las intervenciones sobre lo orgánico. Todo pasado pasa a ser tosco, imperfecto y primitivo y la historia es apenas el testimonio de la imperfección pretérita. Y todo presente es apenas el escenario de los proyectos futuros, el pasaje para la inexorable evolución, para el proceso de los cambios metabólicos perfectos.

2.3. El cuerpo-máquina

La otra posibilidad de cuerpo será la del cuerpo-máquina. No fabricado por un agente externo al propio cuerpo, fuese él un dios o una ley evolutiva, pero fabricado por el ser humano, aquí tenemos la producción de un cuerpo funcional que debe atender a las necesidades específicas de la función que él va a ejercer durante su vida. La fabricación del cuerpo- máquina tiene una historia igualmente extensa que comienza en el momento en que el hombre desarrolló herramientas. Y tiene un capítulo relativamente reciente, desde que él pasó a incorporar las herramientas, incorporándolas en el propio cuerpo o desarrollando su cuerpo a la imagen y semejanza de la herramienta. Los experimentos y transformaciones quirúrgicas, las diferentes prótesis sustitutivas o transformadoras ejemplifican la fabricación del propio cuerpo. Se fabrica un cuerpo funcional que va a servir más adecuadamente para esta o aquella tarea, para esta o aquella finalidad, para esta o aquella situación. Una máquina, sin embargo, es un producto que está sujeto al desgaste y finalmente al descarte. Así, el cuerpo- máquina, construido por el propio hombre no puede nunca pensar en su escenario futuro, pues su único destino será la obsolescencia y posteriormente su desecho. El cuerpo- máquina es todavía objeto de encantamiento y adoración por su perfección *apolínea*, por una obediencia total y absoluta a los cánones de las formas y de las funciones correctas. Por su pertenencia a la norma- padrón, lo que equivale decir, por su uniformidad como todos los otros cuerpos- máquina.

Sus líneas son dictadas, así, por los principios de las normas técnicas (sujeta a veces a las oscilaciones de la moda) y por los preceptos de la economía, pero ello no le permite desvíos hacia una u otra. Nada de desvíos, nada de superfluos, es este su lema. Todavía otra interdicción entra en escena: nada de envejecer con sabiduría. El cuerpo- máquina nada aprende con el tiempo, apenas se desgasta, se vuelve más lento y menos funcional. Envejecer con sabiduría significa saberse frágil y superar con otras habilidades aquellas que ya están desgastadas. El cuerpo- máquina nunca puede mostrarse frágil ya que está programado para la producción y para la productividad.

Al lado de esos tres tipos, hay todavía casi una infinita lista de posibilidades de

otros cuerpos, el cuerpo invisible, el cuerpo muerto y el cuerpo- proyecto, son apenas algunas posibles. Vamos trabajando, sin embargo, solamente con esos tres tipos, vamos a verificar qué escenario ellos nos abren (o cierran).

2 ¿CUÁL LENGUAJE?

El pensador de la comunicación, periodista y cientista político Harry Pross propone una elemental (pero no poco arriesgada), definición del proceso de comunicación.

Afirma él que toda comunicación, o todo proceso comunicativo -no importa cuántos aparatos se usen- empieza en *el cuerpo* y termina en *el cuerpo*. No habría radio, televisión, teléfono, ordenadores en red, sino tuviéramos en el inicio y en el final de cualquier *medio* un *cuerpo* vivo. No tendríamos en fin comunicación si en frente del aparato (de teléfono, por ejemplo) y detrás del otro aparato (de teléfono, de fax, de televisión, de radio, etc.) no hubiesen personas. Por eso, Harry Pross llama al cuerpo el “*medio* primario”⁵.

Así se expande, según el maestro alemán, el concepto tradicional de *medio* que antes se restringía a los periódicos, a la radio, a la televisión y similares. Según la reflexión de Harry Pross, el medio es mucho más amplio de lo que es el periódico, la radio, la televisión e Internet. Es muy anterior a él. Cualquiera de ellos simplemente no ejercería su función comunicativa sino hubiera siempre un cuerpo en una punta y un cuerpo en la otra punta de cada uno de esos procesos. Podemos así partir también de esa idea- que el cuerpo es el comienzo y el final de toda comunicación- para comprender la naturaleza múltiple y compleja del cuerpo. El cuerpo es el primer medio, vale decir, el primer medio de comunicación del ser humano. Esto quiere decir, también que es su primer instrumento de vinculación con otros seres humanos. Esto es lo que significa “medio primario”. El cuerpo es lenguaje y, al mismo tiempo, producto de innumerables lenguajes con los cuales el ser humano se aproxima a los otros seres humanos, se vincula a ellos, cultiva el vínculo, mantiene relación y las estrecha. Desde muy temprano, antes mismo de nacer, el cuerpo ya reacciona a la voz de su madre⁶. Y, pocos minutos después del nacimiento, este ser ya está produciendo señales e indicios para interactuar con el mundo extraño y nuevo a su alrededor: llorando, ruborizándose o empalideciendo, respirando, chupando, etc. Los lenguajes de las señales y de los indicios, se transforman en complejos lenguajes de gestos, micro y macro gestos, elaboración y encadenamiento de sonidos, en lenguaje verbal, en complejos dialectos posturales y comportamentales, en símbolos y complejos simbólicos que, a su vez, se ordenan en grandes complejos culturales.

El cuerpo florece, de mil formas, se desdobra en mil lenguajes simultáneos, expresa una sinfonía de mensajes en cada actitud. Y construye una historia que no es simplemente la historia de su especie -pero la engloba-, que no es simplemente la historia de su tiempo -pero la incluye-, que no es simplemente la historia de su precursor individual de vida -pero también la retracta-. Una historia que no es simplemente la memoria de un pasado -pero también el espejo de un futuro, con sus sueños, proyectos, utopías, planificaciones, deseos y aspiraciones.

Es pues con estos antecedentes complejos, de pasado y futuro, de Historias e historias, de límites y superaciones, que construimos nuestra primera capacidad

comunicativa, nuestro primer y fundamental *medio*.

2.1. Tiempo, espacio, sincronización, ordenación.

Cada uno de los tres cuerpos elegidos al comienzo del apartado anterior construirá su esqueleto propio de sincronización y de ordenación espacial, vale decir, construirá su tiempo y su espacio.

El cuerpo- bomba, el cuerpo- biológico y el cuerpo- máquina se sitúan de maneras distintas en el tiempo y en el espacio construyendo cada uno su propio entorno de su espacio- tiempo, su Historia y sus historias, sus vínculos con el mundo del cual forma parte.

El cuerpo- bomba: su tiempo es un tiempo de futuro, es un tiempo de los seres que aspiran a llegar en el futuro a las proximidades de los dioses, el tiempo del pensamiento mítico- religioso; es el tiempo de la promesa. El cuerpo, ese estorbo presente, con su materialidad y sus límites, será simplemente un vehículo tosco para ser explotado y transformarse en acceso directo al futuro, en gloria y luz, para dar pasaje irrestricta e inmediatamente a una condición de imagen heroica o divina. El nombre de ese futuro, destruye el presente y, destruyendo el presente, se destruye a sí mismo. Su materia es la materia imperfecta, ruda y defectuosa, primitiva y animalmente pecaminosa. Por lo tanto, su aspiración es liberarse de esas materias y de su condición de animalidad. Su espacio es el espacio del pasaje; la vida es vista como un pasaje necesario que debe ser llevada a buen término para afectar la superación del cuerpo. Así, ese es un cuerpo que niega su corporeidad. La dinámica de ese cuerpo es la dinámica de la revelación. El será siempre la revelación de la existencia de algo que está fuera del cuerpo. Y, por buscar algo fuera de sí, deja la implosión de los vínculos de cohesión entre las partes del cuerpo que mantienen ese mismo cuerpo vivo. Rompiéndose en partes, en astillazos, su esencia divina ya no estará presa a él. Así, la explosión del cuerpo significará la liberación de una inefable esencia divina. Un no- cuerpo invisible y virtuoso.

Ya en el cuerpo- máquina su tiempo es el tiempo de la constitución de la vida, de la historia, del surgimiento de la vida sobre el planeta, por lo tanto, es un tiempo pasado, un tiempo acumulativo a camino de un perfeccionamiento permanentemente futuro. Siempre fuimos lo que somos hoy, un laboratorio de experimentaciones, y somos el resultado de un pasado de millones de años acumulativos de experimentos de la naturaleza, por lo tanto lo que nos define es nuestro pasado evolutivo. Si saltamos, o si nadamos, si vivimos en la tierra, o si ya vivimos en el agua, hoy tenemos un cuerpo que fue comprobado por infinitas tentativas, que refleja esa nuestra historia, que posee la memoria de su materialidad, constituida en interacción distinta con la materialidad de los medios circundantes. Y la materia del cuerpo biológico es la materia bio- química, y su espacio es el espacio de la sobrevivencia, por lo tanto el espacio de la lucha, a veces, comprendida como guerra microscópica de las moléculas y los átomos para construirse en organismos complejos. La mejor traducción de este espacio es el territorio como campo de batalla. Sobrevivencia significa lucha por la vida. En última instancia ese cuerpo refleja un pensamiento bélico, la concepción de un hombre agonístico, individuo de una especie animal agonística. Un animal hecho para la lucha, que solo sobrevivió gracias su beligerancia, su ferocidad y su voracidad, y que a cada nueva lucha incorporaba nuevas habilidades, acrecentándolas a la dinámica

de la transformación evolutiva. Su espacio es lineal como todo pensamiento lógico, con raíces remotas y profundas. Su tiempo es retrospectivo. Hasta su propio futuro es previsiblemente nostálgico pues reaviva y repite en todos los momentos las antiguas estrategias de sobrevivencia, por estar en alerta máxima, en defensa del patrimonio de la propia vida.

Y el cuerpo- máquina es un cuerpo fabricado que tiene como su tiempo el presente. Un presente omnipotente que se cree infinito. Por eso su tiempo verbal estará siempre en el infinitivo: hacer, actuar, trabajar, etc. Proyecciones y retrospectivas no entran en su *cogito*, sólo el ahora permanentemente desvinculado de las memorias y de las prospectivas. No interesa el pasado, no interesa el futuro. Aquí se prioriza el tiempo de hacer, el ahora activo, el tiempo de "*perpetuum mobile*", la máquina utópica del movimiento permanente y la auto- alimentación, la acción incansable, permanente e inconsecuente, porque es no pensante y mucho menos autopensante. Su materia es concreta, su espacio es generado por el movimiento y la acción, por la expansión de las fronteras en todas las direcciones, por la conquista y por la ocupación. Su dinámica es la dinámica de la transmisión instantánea de la información que genera una acción inmediata. El cuerpo- máquina no posee el tiempo de la retrospectión ni de la prospección. Y como no los posee, no posee el gesto de la reflexión, de mirar para atrás. Y, por eso, el dentro es siempre mecánico e igual. Y por ser igual, descubre necesariamente la perspectiva derrocada y catastrófica.

3- LAS ESTRATEGIAS DE VINCULACIÓN: LOS CUERPOS BIDIMENSIONALES, UNIDIMENSIONALES Y NULO DIMENSIONALES.

Mirando desde otros ángulos podemos tener algunas respuestas más esclarecedoras al respecto de las estrategias de ocupación del espacio, generando otro enfoque sobre la génesis de la corporeidad.

Naturalmente comenzamos por la naturaleza tridimensional en la cual nuestro cuerpo se inscribe. El cuerpo físico ocupa el espacio en la dimensión horizontal, en la vertical y en la profundidad. En nuestra complejidad somos movimientos en todas las direcciones y en todos los sentidos.

Asimismo, más que esto, las dimensiones de profundidad, de altura y de largura no pueden ser definidas simplemente como movimientos para adelante y para atrás, para los lados o para arriba o para abajo.

Pueden ser también leídas dentro del movimiento temporal que un cuerpo escribe en su trayectoria de vida.

Así, profundidad, altura y largura pueden ser comprendidas como un registro a cada tipo distinto del anterior, como un *mismo* que se modifica permanentemente. Por lo tanto, un cuerpo va dejando marcas al pasar del tiempo, en tanto y en cuanto va quedando marcado por el tiempo.

Va dejando sus rastros y sus pisadas que, a su vez, van contando sus historias. Es con ese cuerpo que nos comunicamos presencialmente, compartiendo un mismo espacio y dividiendo el mismo tiempo. El mismo espacio- tiempo, quiere decir, por lo tanto, la misma presencia y el mismo presente. Esta es la comunicación del cara a cara, del cuerpo a cuerpo, la comunicación directa del medio primario. Ocurre

que la necesidad del hombre de apropiarse del espacio (vincularse al espacio) y su necesidad de apropiarse del tiempo (vincularse al tiempo)⁷ exigirán nuevas maneras de comunicarse. Se le mostrarán a él otras posibilidades de lenguaje y una de ellas fue dejar las marcas registradas sobre objetos más duraderos que el propio cuerpo. Ese mismo cuerpo tridimensional terminó aprendiendo a dejar señales sobre las paredes de la cavernas, señales de sus manos, de sus haceres, señales de sus vivencias y de sus temores, señales y registros de sus imágenes, de las imágenes que él vivenció o de las imágenes que él imaginó. Ahora las imágenes creadas sobre los más variados soportes- sobre la piedra, sobre la madera, sobre la piel- son bidimensionales. Son representaciones planas producidas por el cuerpo, son traducciones planas de objetos no planos. Además, cuando inscriptas en materias perennes son superficies destinadas a la eternidad, como la vocación de suplantar la finitud de los cuerpos. Y, con la proliferación de las imágenes que vertiginosamente pasan a ocupar todos los espacios bidimensionales del mundo del hombre, ellas comienzan a ejercer una presión irresistible sobre los cuerpos verdaderos, tridimensionales, palpables, táctiles, históricos (por lo tanto, sujetos al tiempo y al envejecimiento). Terminan interfiriendo sobre los cuerpos y llevándolos a asumir cada vez más características bidimensionales, a volverse planos a transformarse en imágenes. Pero esa transformación no termina aquí. Las imágenes originalmente diseñadas en las paredes de las cavernas, sobre las piedras, rasgadas sobre la piedra, sobre el cuero, sobre los huesos de los animales o sobre la madera, se fueron simplificando y transformándose en líneas a las cuales conferían el nombre de “escritura”.

Y el modo de los objetos tridimensionales pasó a ser traducido por líneas de una única dimensión lineal.

Así comenzaron a escribirse los cuerpos en la historia del ser humano y, de esa forma, también se transformaron en líneas.

Nuestras vidas muchas veces se resumen a una simple carrera, a un curriculum, a un trazado lógico preestablecido.

Por lo tanto, se retracta aquí nuestro cuerpo transformado en una línea, quiere decir, transformado en “escritura” y así estando ya reducido a una realidad unidimensional.

Como sí no bastara, el proceso civilizatorio, en su estrategia de ampliación de su radio de acción, creo todavía otra configuración para ese cuerpo, reduciendo todavía más sus dimensiones. Se sustrae la única dimensión restante y pasamos a tener el cuerpo que no ocupa ninguna dimensión en el espacio. Esto sucede cuando nuestro cuerpo es transformado en un punto, en un número, en una fórmula abstracta cualquiera que considere apenas un aspecto de nuestro existir: fórmulas tales como aquellas que se esconden por detrás de las palabras “telespectador”, “cliente”, “consumidor”, “contribuyente”, etc. Y, como número, como pura cuantificación, este cuerpo pasó a ser nulo dimensionalmente, no ocupando ningún otro espacio que no sea el espacio virtual del no espacio.

Es, por lo tanto, eso que somos para las estadísticas y para la demoscopia, para el estado y para el mercado.

Somos un número, un punto.

Y un punto no necesita el espacio en ninguna de sus dimensiones.
Con eso está creado un cuerpo destituido de su corporeidad.
Un cuerpo no-cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAITELLO Jr., N.: “O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária.” In: Fausto N., A. et all., *Interação e Sentidos no Ciberespaço e na Sociedade*. P. Alegre: Edipucrs. 2001.
- CYRULNIK, Boris: *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*. Lisboa: Inst. Piaget. 1999.
- KAMPER, Dietmar: *Körper-Abstraktionen*. Köln: W. König. 1999.
- MONTAGU, Ashley: *Man: His First Two Million Years*. N. York: Delta. 1969.
- PROSS, Harry: *Medienforschung*. Darmstadt: C. Habel. 1972.

Notas

¹ “Quiasma” se denomina a la figura del lenguaje que procede de la apariencia de la letra griega “X” (Khi) y significa el orden sintáctico en forma de cruz.

² *Bajada de la Cruz*

³ “Imagen” viene del latín “*imago*” que significa, entre otras cosas, “imagen o sombra (de un muerto), fantasma y retrato de persona muerta”.

⁴ El cuerpo- química o el cuerpo genético o el cuerpo producto (de la evolución biológica) son expresiones usadas aquí simplemente en su sentido emblemático.

⁵ Harry Pross escribe sobre la clasificación de los *medios*, dividiéndolos en primario, secundario y terciario, en su libro *Medienforschung*, de 1972. Los *medios* secundarios son una ampliación de los primarios, cuando éstos se valen de un objeto o aparato para comunicarse (por ejemplo, máscaras, humaredas, pinturas corporales, bastones, objetos variados que transportan el mensaje de un cuerpo a otro cuerpo). Los *medios* terciarios amplían todavía el proceso de mediación, exigiendo que el receptor también se agrupe para recibir el mensaje. Se sitúa ahí toda la mediación de los aparatos electro- electrónicos, en el cual tanto el emisor como el receptor necesitan aparatos para que la comunicación se realice. Cf. también Baitello jr. (2001).

⁶ Cf. Boris Cyrulnik (1999: 123): “Durante las últimas semanas de vida acuática el feto se sobresalta con los ruidos intensos (...) (...) cuando la madre habla, las bajas frecuencias de voz, transmitidas por el líquido amniótico, ven vibrar contra la boca y las manos del bebe. Esta estimulación táctil provoca una aceleración del corazón y una respuesta motora exploratoria”.

⁷ Cf. Ashley Montagu (1969:117), cuando se refiere al concepto de Alfred Korzybski de “time-binding”, “vinculación del tiempo”.

LA CONSTRUCCIÓN CAPITALISTA DE LO FEMENINO: PODER Y VIOLENCIA SIMBÓLICA

Manuel BERNABÉ CAÑADAS
Universidad Nacional de Educación a Distancia

“El problema político del intelectual es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es “cambiar la conciencia de la gente” o lo que tienen en la cabeza, sino cambiar el régimen político, económico, institucional de producción de la verdad.”

M. Foucault

En una sociedad en la que las fuerzas gobernadas o sumisas están inmersas en un proceso de letargo y en la que existe un procedimiento de legitimidad, en el cual “los regímenes globalitarios” (Vázquez Medel, 2002: 5) no necesitan una coerción física para producir un mundo social ordenado, ya que para ello se utiliza la construcción de estructuras cognitivas al servicio del poder dominante.

La *dominación masculina*, prestada a ser instrumento de la clase dominante, es un frente de lucha que tenemos la obligación de quebrantar, de romper y para ello, debemos desmenuzar al patrimonio de la tradición, a la concepción machista de la historia, a la tradición del oprimido, al estado de emergencia en el que sitúa a la mujer, siendo esto no una excepción sino la regla (Benjamín, 1973: 182). Debemos penetrar en el proceso en el que se *normaliza* la cultura socialmente legítima vendida, siempre, como un mensaje universalista de liberación, en el cual las estructuras de dominación son “el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado” (Bourdieu, 2003: 50).

Deconstruyendo parcialmente la tesis de Bourdieu, apuntamos una calificación más aplicada al *Imperio*, Michael Hardt y Antonio Negri (2000, 2002) se cuestionan la existencia contemporánea del Estado-nación, señalando que se le escapan sus características básicas, éstas son: las soberanías militares, políticas y culturales. Así como son desestabilizadas sus fronteras por la emergencia de una nueva forma de dominación que no se encuentra encerrada en límites, sino que sus poderes se articulan en espacios abiertos y desterritorializados. Entendemos la dominación globalmente y no como forma nacionalista, en la que no se hablaría de formas estatales, sino de formas imperiales de clasificación, y no de un consenso estatal sino de un consenso universal. Por encima de éste, hablaríamos, por tanto, de una representación universalista de la dominación, en la que participarían los Medios de Comunicación, la Publicidad... tratado todo ello como una red tejida y defendida

como poder dominante y atreviéndonos a ampliar conceptos como violencia simbólica a un reconocimiento universal.

Contra las *fuerzas históricas* de *dominación masculina* debemos emplazar nuestros mecanismos de resistencia en busca de una nueva narrativa historicista que se enfrente a la visión continua de la historia de los dominadores:

A este fascismo del poder nosotros contraponemos las líneas de fuga activas y positivas, porque tales líneas conducen al deseo, a las máquinas del deseo y a la organización de un campo social de deseo: no se trata de que uno escape <<personalmente>>, sino de provocar una fuga, como cuando se revienta una cañería o cuando se abre un absceso. Dejar que pasen los fluidos por debajo de los códigos sociales que pretenden canalizarlos o cortarles el paso. Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga (Deleuze, 1996: 34)¹.

Debe existir un compromiso de planteamiento de la historia contada por hombres, y escrita para hombres, orientada hacia una sumisión de las mujeres y que sirva como reflexión de lucha contra una invasión abierta, moderna y liberal, incorporándose el prefijo *neo* a este último, bajo la que desde perspicacias biólogistas y psicoanalíticas de la diferencia entre los sexos, y permítanme que se vuelva a utilizar esta expresión, se *normaliza* una imagen de igualdad, de los mecanismos de superioridad y de dominación del hombre, “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, <<tiempo-ahora>>” (Benjamín, 1973: 188).

La perpetuación de las relaciones de dominación vamos a analizarla a través de los efectos de la *violencia simbólica*. Esta perpetuación se instala por medio de la imposición del dominador al dominado, produciéndose una adhesión, ya que éste no puede impedir su participación con el dominador, puesto que no dispone de los mecanismos para pensar su relación respecto a él, se construyen unos conocimientos que tiene en común con el dominador, que son los que hacen naturalizar-normalizar la relación con él. El poder simbólico no puede realizarse sin la participación de los oprimidos, de quienes lo sufren y quienes lo construyen. Las nuevas técnicas publicitarias están construyendo, están fabricando una imagen de mujer respecto a unos cánones consumistas que crean una relación unidireccional entre la estética y lo femenino, llegando a provocar violencia física (entendida como inmersa en la violencia simbólica), bulimia- anorexia, y todo ello razonado como una relación normal, bajo el estandarte del sentido común.

Sin saberlo y sin quererlo las /los dominadas/os incorporan la visión del mundo de los dominadores y se hacen cómplices involuntarios del orden social existente, del que son víctimas. El funcionamiento social, valorando en éste la división del trabajo, el espacio y el tiempo, se organiza sobre la esencia en la distinción entre lo masculino y lo femenino. Estas circunstancias que enhebran el conjunto de las relaciones sociales disimula una serie de valores implícitos en los que lo masculino gana a lo femenino. La *dominación masculina*, encubierta bajo las nuevas estructuras de la socialdemocracia,

parece algo natural, dado, a-histórico, dentro del “orden de las cosas” que pasa por la violencia simbólica que:

(...) más que la violencia física o cualquier otra forma de coacción mecánica constituye el mecanismo principal de la reproducción social, el medio más potente del mantenimiento del orden (Flachsland, 2003: 59).

Se impone la cultura socialmente legítima, se construyen unas categorías de percepción, unas formas de clasificación que se explican como *relaciones simbólicas*, que tendrán como fin y tienen como resultado una sumisión *dóxica* de las/os dominadas/os con respecto al orden establecido y a las estructuras de un sistema social basado en una relación de comunicación forzada, de imposición por una maquinaria institucional y su orquestación inmediata de los *habitus*.²

Las formas de clasificación son inapelables a la *dominación masculina*, el papel de la mujer aparece en tanto cuerpo, no habla. Los personajes femeninos no poseen discurso, lo cual se debe a una relación de poder, y tal vez incluso como un *emplazamiento*³ de un compromiso político. No es azaroso que, actualmente, en instituciones como la Real Academia Española de la Lengua la participación femenina se reduzca a una mujer; no es azaroso que haya monarquías en las que la mujer no pueda reinar, sino que aquélla que lo haga debe de ejecutar la forma de clasificación de “consorte”; no es azaroso que el papel de la mujer en la iglesia católica, en el Vaticano, sea ninguneado bajo la superioridad del hombre. Se posiciona a la mujer en un lugar ajeno, en un sitio constitutivo desde donde habla masculino, haciendo un esfuerzo por diseccionar el peligroso cuerpo de la mujer, provocadora de pasión, centro de la fe y animalidad, y todo ello se naturaliza, se normaliza, se acepta y se defiende bajo el nombre de “cultura oficial”:

(...) cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (Bourdieu, 2003: 26).

En estas formas de clasificación, el lenguaje constituye un pilar básico de la *dominación masculina*, la dominación verbal, no una dominación “de unos sobre los otros, o de un grupo sobre otro, sino las múltiples formas de dominación que pueden ejercerse en el interior de la sociedad” (Foucault, 1992: 142). Una dominación en el uso del lenguaje, donde la eficacia de las palabras es sustentada por el orden de los sexos, sustentada por un lenguaje masculino, un *vocabulario de la alineación*, el lenguaje estructurado bajo un relación de *poder*, que se puede definir como un “poder social”.

El problema del poder no se reduce al de la soberanía, ya que entre hombre y mujer concurren relaciones de autoridad que no son predominio directo del poder soberano, sino, más bien, condicionantes que posibilitan la articulación de ese poder,

son el sustrato sobre el cual se arraigan. El hombre no es el representante del *Imperio* para la mujer. Para que éste funcione, como funciona, es necesario que haya entre el hombre y la mujer relaciones de dominación que tienen su ordenación propia y su relativa autonomía. En el lenguaje, en el que hay una clasificación de *dominación masculina*, el poder se confecciona y funciona a partir de otros poderes, se dan relaciones de poder que se entretajan con poderes familiares, sexuales, productivos, íntimamente entrecruzados y desempeñando un papel de condicionante y condicionado. El poder es considerado como:

(...) algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos... el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (Foucault, 1992: 144).

No nos interesa quién ejerce el poder, sino su ordenación, cómo se ejerce ese poder, esa relación del hombre sobre la mujer. La acción del poder es la capacidad de que aceptemos en nosotros, en nuestra vida, un conjunto de funciones que representan la supremacía de unos sobre otros, de hombres sobre mujeres en una relación de *normalización*.

Las relaciones de poder no sólo empapan nuestra historia, sino también nuestro presente y nuestro futuro, se convierten en arquitectos de nuestro destino. Aparecen en todos y cada uno de los ámbitos de nuestra vida, el poder es lo que pulsa toda relación. Los espacios cotidianos se convierten en espacios de luchas, que responden a un tipo de lógica, de racionalidad, de sentido común:

(...) de esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que <<crea>> de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre” (Bourdieu, 2003: 49).

Tenemos que fijar nuestra mirada en las relaciones de poder en formas cotidianas, en comportamientos del hombre y de la mujer que, por estar tan a la vista, se vuelven imperceptibles y que, por ser relaciones de poder, se reproducen en forma de dominio.

El poder se vuelve tan impalpable que llega a formar parte del propio cuerpo, el cuerpo es entendido como mercancía capitalista. El poder penetra en el cuerpo, el cuerpo de la mujer se construye como un “bien rentable” al mercado, el propio cuerpo le marca las pautas de lo que está prohibido o permitido por el sentido común como conciencia de la ocupación del cuerpo por el poder, que va articulando la vida de las personas, se adhiere en las mentes, en las propias vidas:

(...) Foucault (...) afirma que los procesos disciplinarios, puestos en práctica por la administración, penetran tan profundamente en la sociedad que consiguen configurarse como aparatos que tienen en cuenta la dimensión biológica colectiva de la reproducción de la población. La concreción de la soberanía moderna da nacimiento al biopoder” (Hardt y Negri, 2002:93).

Por tanto se entreteteje toda una red de poder que llega a penetrar en nosotros y, por tanto, a todas nuestras actividades, a través de toda una serie de mediaciones y de controles reguladores, que en términos foucaultianos entendemos como “biopolítica de la población”.

Se confecciona una sociedad eminentemente disciplinaria que controla nuestro propios cuerpos, nuestras mentes, nuestras marcas (marcas sexuales hombre-mujer). Se crea una sociedad encargada de disciplinar a través de una tecnología de control y vigilancia, capaz de codificar y marcar, uno a uno, todos los cuerpos, sin sosiego, en todos y cada uno de los espacios por donde transita el sujeto: la familia, la parada del autobús, la escuela, el supermercado, el arte, la moral. Sociedad que propaga su potencial de observación y clasificación, como una máquina disciplinaria que se podría definir a través del “panoptismo” donde el vigilante, sin ser visto, se conforma como una máquina de elaboración, de formación, de enseñanza-aprendizaje en el que se instaura “el deber” en el cuerpo del sujeto:

Castigar es una función formalizada, y también curar, educar, instruir, hacer trabajar. (...) Cuando Foucault define el panoptismo, unas veces lo determina concretamente como un agenciamiento óptico o luminoso que caracteriza a la prisión, otras lo determina abstractamente como una máquina que no sólo se aplica a una materia visible en general (taller, cuartel ,escuela, hospital en tanto que prisión), sino que en general también atraviesa todas las funciones enunciadas. La fórmula abstracta del panoptismo ya no es, pues, “ver sin ser visto”, sino *imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera*. Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido, y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio- tiempo...” (Deleuze, 1987: 60).

Ante esta maquinaria social, siempre presente en la relación de poder, el cuerpo tiene el potencial de revolverse, de afectar al poder, en tanto que ser afectado causa la capacidad de resistencia siempre presente en los sujetos, que se halla en todas y cada una de las acciones del poder, y que podrá adoptar formas en cada una de esas acciones sobre sus cuerpos: reservadas, establecidas, irracionales, aceptadas, desconcertadas, solitarias, espontáneas, tímidas, rigurosas, institucionalizadas, frontales, leales, oscuras, rastreras, reconocidas, prohibidas, movibles, estables...Razonamos la resistencia no como el dorso de la relación de poder sino como parte integrante de la misma, como el otro término necesario. Es la capacidad de reacción, de contraponer una fuerza en sentido inverso a la acción que se realiza sobre él, es la relación del sujeto consigo mismo, con su propio cuerpo. De construcción de la mujer como protagonista, como

parte activa, como fuerza reactiva ante la naturalización de una ética de *dominación masculina*.

Las divisiones integrantes del orden social y, más exactamente, de las relaciones de dominación entre los sexos se inscriben de modo audaz en la sociedad capitalista. Se establecen principios de visión y de división que conducen a clasificar prácticas del mundo según unas diferenciaciones reducibles, a la oposición a lo masculino y lo femenino. El mundo social actúa como un mercado de *bienes simbólicos* dominado por la visión masculina:

(...) ser “femenina” equivale esencialmente a evitar todas las propiedades y las prácticas que pueden funcionar como unos signos de virilidad, y decir de una mujer poderosa que es muy “femenina” sólo es una manera sutil de negarle el derecho a ese atributo claramente masculino que es poder” (Bourdieu, 2003: 123).

La relación cuerpo y género es el mecanismo simbólico de disposiciones que la sociedad capitalista transforma en productos de la actividad humana, una práctica social que transmuta la diferencia biológica en un constructo social *normalizado*, una *consagración simbólica*, unos actos de reconocimiento, donde la división sexual está inscrita en la división de actividades productivas donde en su mayoría a la mujer se le encarga la gestión del capital simbólico “que les pide casi siempre que desempeñen las actividades de presentación y de representación, de recepción y de acogida (‘azafata de vuelo’, ‘azafata de recepción’, ‘azafata modelo’, ‘azafata marítima’, ‘azafata de autobús’, ‘azafata de congresos’, ‘acompañante’, etc.), así como la gestión de los grandes rituales burocráticos, que, al igual que los rituales domésticos , contribuyen al mantenimiento y al incremento del capital social de relaciones y del capital simbólico de la empresa”(Bourdieu, 2003: 124).

Los cuerpos femeninos y masculinos cumplen una flexibilidad en el espacio social como construcción cultural que articula una práctica significativa en función de la dominación y la diferencia de género entre la mujer y el hombre, siendo el cuerpo femenino el lugar de la resistencia, del *contrapoder* como reacción y rebelión al cuerpo masculino, al patriarcado, a lo hegemónico, a lo “verdadero”, al sentido común, a la “cultura oficial”, creando del cuerpo de la mujer un devenir transgresivo que se ubique en la alternativa discursiva, en “lo otro” creando contextos personales de corte subversivo, en un proceso de constante revelación ante el legado histórico, una continua participación en una historia distinta, una “historia de la mujeres”.

Estas reflexiones no son más que un intento de deconstrucción⁴ del canon cultural naturalizado, un intento de resistencia ante el *mapa simbólico* que envuelve a la dominación masculina, una reivindicación de la mujer como sujeto histórico, y que el capitalismo entiende como una fuerza productiva inmersa en una dominación del hombre. Estos pensamientos se adhieren a una motivación individual o colectiva que promueve la actuación de un levantamiento político e intelectual. Estas ideas opuestas a la *imagen*⁵, a la representación hermoseedada de los dominados a causa de no señalar las propias acciones de la dominación, participan íntimamente del considerable trabajo estimulado del movimiento feminista que ha contribuido marcadamente a un relevante crecimiento de lo discutible.

Estas cavilaciones pretenden no dejarse encerrar en la lógica de la tradición política, pretenden penetrar en las redes donde se produce el orden social de *dominación masculina* y las máximas visión y de división. Un intento más por romper el sentido jerárquico que habla de un cuerpo masculino dominante de un cuerpo femenino, una adhesión al discurso de la mujer como poder de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, (Barcelona, Anagrama, 1996).
- BENJAMIN, W., “Tesis sobre la filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, (Madrid, Taurus, 1973).
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, (Barcelona, Anagrama, 2003).
- DELEUZE, G., *Conversaciones*, (Valencia, Pre-Textos, 1996).
- _____ *Foucault*, (Barcelona, Paidós, 1987).
- FLACHSLAND, C., *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*, (Madrid, Campo de Ideas, 2003).
- FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, (Madrid, La Piqueta, 1992).
- HARDT, M y NEGRI, A., *Imperio*, (Barcelona, Paidós, 2002).
- VÁZQUEZ MEDEL, M., “Mundialización, comunicación y nuevo humanismo. Implicaciones educativas”, *TTC*. Revista electrónica del GITTCUS, Universidad de Sevilla. 22-5-2002. <<http://www.cica.es/aliens/gittcus/li.htm>>.
- _____ “Bases para una Teoría del Emplazamiento” en VV.AA: *Teoría del Emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, (Sevilla, Ediciones Alfar, 2003).

Notas

- ¹ Félix Guattarí, en las conversaciones con Gilles Deleuze, defiende que es necesario crear una máquina revolucionaria capaz de hacerse cargo del deseo y de los fenómenos del deseo, o el deseo seguirá siendo manipulado por las fuerzas de opresión y de represión y terminará amenazando, incluso desde el interior, a las propias máquinas revolucionarias (1990,1996: 33).
- ² Siguiendo a Pierre Bourdieu, entendemos el *habitus* como el conjunto de formas de contemplar, sentir y actuar que, aunque parezcan naturales, son sociales. Son formas construidas por las estructuras sociales, son aprendidas.
- ³ Reciente estudio sobre la posibilidad de una Teoría del emplazamiento habla de: “las tres deixis (la espacial y la temporal, pero sobre todo la personal, que brota del entrecruzamiento de espacio-tiempo) suponen la condición misma y, a la vez, la posibilidad de todo lenguaje. Desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento” (Vázquez Medel, 2003: 24).
- ⁴ La deconstrucción transgrede permanentemente los códigos o representaciones ya aceptados, así como las disciplinas que encierran el conocimiento en *campos* separados y delimitados. Es una especie de desobediencia civil, incluso de disidencia (Derrida).
- ⁵ “La imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo ya que ella es su realidad virtual” (Baudrillard, 1996:15).

TORTURA, SADOMASOQUISMO Y FRAGMENTACIÓN: EL CUERPO DE LAS MÁRTIRES

Noemí GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

A partir de la tolerancia del cristianismo se reelabora y vigoriza el ideal veterotestamentario de la *mulier fortis*, lo que lleva hacia una conversión de la concepción de *mulier fortis* en una *mulier uirilis*, (Ibarra Benlloch, 1990), con la que la mujer cristiana pierde progresiva y paulatinamente aspectos de su feminidad, en pro de unos rasgos masculinos o masculinizantes. La salvación de la mujer pasa por su previa conversión en varón, así, el ideal de la mujer es el de “convertirse en varón”, como queda establecido en el dicho final del Evangelio de Tomás:

(1) *Les dijo Simón Pedro: Que María nos deje porque las mujeres no son dignas de la vida.*

Dijo Jesús: Yo mismo la guiaré para convertirla en varón de manera que también ella se convierta en un espíritu viviente semejante a vosotros los varones. Porque toda mujer que se haga varón entrará en el reino del cielo.

La expresión “mujer viril” (Ef. 4, 13) y por tanto “llegar a ser perfecto y varón” aparece como la meta final, tanto del hombre como de la mujer (Vogt, 1985: 868-883) Una mujer puede ser salvada cuando se transforma en hombre, del mismo modo que un hombre puede “transformarse en mujer”, puede degenerar e ir a su perdición; de tal forma concierne a ambos sexos y es una esfera asexual; “hombre” y “varón” son susceptibles de describir la naturaleza humana (en lo que tiene de común para ambos sexos) y referirse a un estado en el que el sexo queda trascendido. “Mujer” y “femenino”, por el contrario, sería el estado inferior y temporal que conoce el ser humano en este mundo. El sexo está en función del progreso espiritual, que es decisivo para obtener la salvación.¹ De ahí que se llegue a una cierta identificación entre el hombre de sexo masculino y el ser humano (*homo*).

Por medio de la virginidad y de las penalidades auto-infligidas podían ser corregidos los defectos de la “naturaleza” femenina. La imagen del cuerpo virginal era la imagen suprema de la integridad, y ésta fue igualada a la santidad. Esta importancia concedida a las vírgenes hizo que entre las mártires destacasen aquellas que además eran mantenían la pureza física, en cuyo caso, la negación del cuerpo y su manipulación es indudable. La actitud cristiana hacia la mujer consiste en que intenta rehabilitar a las mujeres suprimiendo las condiciones que la marcan como inferior y la mantienen en servidumbre: matrimonio y maternidad (Warner, 1983: 112). La tortura de los cuerpos de las mártires forma parte justamente de esta rehabilitación cristiana.

El martirio es una humillante y cruel muerte pública. Los cuerpos de los mártires son manipulados, rotos, desmembrados y quemados. Los torturadores se sirven de metales incandescentes aplicados sobre la piel y de ganchos de metal que provocan importantes laceraciones en la carne y exponen los huesos y los órganos internos. Hay un peculiar horror en la abertura y exposición del cuerpo que, sin embargo, es placentero. *Sometimes death was inflicted in ways which look like an enactment of the worst human fantasies* (Clark, 1998: 99:115). Aunque los sufrimientos de los mártires no están sujetos normalmente a su condición de género, lo cierto es que la tortura pública de una mujer tiene un impacto diferente de la tortura de un hombre.

La creencia romana en la *Infirmitas Sexus* no nace de una opinión acerca del estado físico de la mujer, sino de la idea de que ellas tenían facultades críticas inferiores. La mayor parte de las veces se toman medidas defensivas, tratando de proteger a las mujeres de su debilidad innata. Sin embargo, el poder de los gobernadores y *iudices* puede variar según las circunstancias, de modo que en caso de martirio y violencia judicial en las persecuciones, las mujeres eran tratadas de diferente forma, a pesar de la falta de recomendaciones específicas en la ley (Jones, 1993: 28). En los interrogatorios, al igual que a Pedro, se da a los mártires tres oportunidades para negar el nombre de Cristo, pero, al contrario que aquél, los mártires persisten en su fe. Tanto para las autoridades como para los mártires, la ejecución tiene una clara simbología. En el caso de la hoguera, ésta representa, para los y las mártires, la purificación en forma de bautismo de fuego, mientras que para los romanos es la completa erradicación del acusado en forma de sacrificio humano. La muerte en el anfiteatro es para Roma una práctica común de entretenimiento, mientras que para los cristianos este enfrentamiento era visto como un duelo con el Diablo, encarnado en forma de bestia salvaje. De cualquier forma el cristiano vence en el anfiteatro, ya que si muere, el mártir tiene asegurada una plaza en el cielo junto a Cristo y si la ejecución falla, se entiende como una prueba de Dios en la tierra. El sentimiento cambia si el protagonista es hombre o mujer, en el último caso recibe más alabanzas por su sufrimiento. La severidad del hombre en su discurso judicial es comparable a la valentía de una mujer, víctima habitual de violencia sexual. La contemplación de una mujer desnuda sufriendo evoca más simpatía a los espectadores, lo que no quiere decir que esta reacción significase poner fin a sus sufrimientos. No obstante, no es tanto que las mujeres torturadas y muertas de forma tan dolorosa cause sorpresa, sino que en el proceso estas mujeres sean iguales a los hombres. Irónicamente, en su acceso al proceso legal parten de una posición de inferioridad, pero las penas no presentan tanta distinción. Bajo la pena de muerte, las mujeres torturadas son iguales a los hombres (Jones, 1993: 34).

Según Naciones Unidas tortura es “todo acto de dolor o sufrimiento severo, ya sea físico o mental, que intencionadamente se inflige a una persona”. Peter Suedfeld da dos propuestas de aplicación de la tortura para el caso de los y las mártires: “aislamiento e instrucción” (Suedfeld, 1990: 1-11). Con el “aislamiento” se busca el testimonio a través de la semi-inanición, la exposición corporal, la falta de higiene, interrogatorios prolongados y privación de sueño. Este último recurso se considera el detonante para las visiones que padecen los mártires en cautividad. La “instrucción”, por su parte, consiste en la sustitución de una construcción mental por otra, el cambio de un mundo por otro en cuanto al sistema de valores. La construcción de la realidad no sólo

involucra al mundo conceptual, sino que es también un mundo físico que contiene el cuerpo del mártir. La víctima no puede desafiar al mundo más que a través de su propio cuerpo, por tanto la forma más efectiva para el torturador de reconstruir el mundo de la víctima es mediante las habilidades de integración, de expresión y de sentido del cuerpo. En el caso de las mujeres, la violencia contra ellas es un acto de poder. Esta violencia viene a castigar su subversión del orden patriarcal. “El desmembramiento de su cuerpo es la metáfora del desmembramiento que la subversión de los modelos femeninos tradicionales amenaza con provocar en el cuerpo social. Y desde luego, restablece la idea de autoridad masculina” (Cooper-White, 1995: 18-20). El martirio cristiano responde no sólo al ansia de la sangre derramada, sino que su consecución no es posible sin las leyes romanas de época imperial. La pena de muerte respondía a la afirmación de la autoridad del Estado (lo que se observa claramente en el caso de los cristianos condenados a muerte), al alejamiento del sentido colectivo de la angustia y el peligro que derivaba del temor a que un acto ilegal provocase la contaminación y la venganza divina y también estaba encaminada a evitar que las víctimas de una afrenta, al no obtener justicia, se tomasen la justicia por su mano. Antes de ejecutar estos suplicios capitales, la estancia en la cárcel de los reos da lugar a diversos tormentos en forma de tortura, que debía ser más psicológica que física. En el caso de las actas de martirio y de las posteriores pasiones, estas torturas (físicas) son más importantes que la propia muerte, mostrando así a los fieles la grandeza de ánimo y de valor infinito de sus protagonistas.

Elaine Scarry, en *The Body in Pain*, considera que la reconceptualización del mundo es posible sólo cuando, primero el cuerpo y después la voz (*voice*) y la mente de la víctima son deconstruidas (Scarry, 1985; Tilley 1990: 468-470; Cooley, 1994: 57-71). Para ello lo más efectivo es la vía del dolor. Tras un prolongado sufrimiento o tortura nada existe salvo el cuerpo atormentado (*the body in pain*) y la única defensa de la integridad es la voz, cuya deconstrucción es gradual. Al principio la víctima pretende mantener una conversación coherente con sus captores. Tras las torturas, las respuestas son cada vez más cortas y cada vez menos coherentes, hasta que la voz se destruye. En las historias de los mártires el testigo soporta esta táctica para resistir, para mantener el mayor control posible en el proceso de tortura. Los mártires están equipados con una serie de frases cortas que les sirven cuando ya no pueden argumentar con claridad. “Soy cristiano”, “Gracias, Dios” y “Cristo es misericordioso” son expresiones habituales cuando los mártires llegan a su límite. Cuando ocurre esto, el mártir ya no tiene control sobre su propio cuerpo, de modo que el torturador ha ganado y lo puede controlar. El torturador entonces puede forzar ese mismo cuerpo, su voz y su mente y participar en una nueva construcción de la realidad. Pero los mártires responden con intransigencia y se defienden con las armas que les ha aportado el ascetismo.

Las prácticas ascéticas preparan al mártir, por lo que el ascetismo se debe ver como un entrenamiento ya que es en sí mismo una forma de auto-tortura, caracterizada por falta de higiene, dietas severas, aislamiento... porque su primera batalla la libran contra su propio cuerpo, fuente del pecado. Cuando las persecuciones se intensifican (siglo II), el ascetismo es la base teórica y práctica del martirio “heroico” (Tilley 1990: 468). Así, para Paula M. Cooley,

(2) *The body as site and limit for imaginative projection thereby plays a reciprocal role in relation to religious symbol systems by providing a moral criterion to assess the difference between creativity as this may include needed destruction, on the one hand, and wanton damage that destroys the very possibility for further creation, on the other hand* (Cooley, op. cit, p. 115).

Para los espectadores de este drama público, la tortura y el rendimiento sistemático del cuerpo revelaban necesariamente la debilidad del sujeto individual. Se impone una terrible venganza pública por desobediencia y se pretende mostrar la verdad. Pero algunos cristianos no se comportaron en público como los criminales que la plebe suponía que eran. Algunos síntomas de comportamiento criminal eran bien conocidos y señalados en público con un penetrante lenguaje corporal de auto-humillación: rubor, transpiración, signos de miedo y vergüenza, inclinación, signos de arrepentimiento y remordimiento, y el llanto. Este era el comportamiento de aquellas personas convencidas de su propia culpabilidad. Los síntomas corporales de los cristianos, sus movimientos y gestos, sin embargo, no señalan culpabilidad sino todo lo contrario y llevan implícita la condena del sistema en conjunto. Asimismo, la mera posición del cuerpo en el espacio era importante como significante de las jerarquías de poder, con una separación física del tribunal, del reo y de la plebe a diferentes alturas.

Las actitudes físicas de humillación requeridas por la ejecución romana son obvias. Es un emplazamiento deliberado del cuerpo en una posición en la que le es prácticamente imposible la defensa. Los paralelismos transcurren entre posición, feminidad, subordinación y control. La ejecución pública en el anfiteatro forma parte de la pornografía nacional del estado romano (Shaw, 1996:300-3006), que se aprecia más claramente en la posición de inferioridad pero de valentía de una mujer y la violencia ejercida sobre su cuerpo. El martirio era una ocasión de mostrar la desnudez del cuerpo femenino en el anfiteatro. El cuerpo era el lugar y el símbolo de resistencia a una sociedad en decadencia. Las reacciones del gobernador, de gladiadores y de la plebe a los cuerpos desnudos de las mártires van desde la aplicación del dolor a la inminente destrucción de su belleza, del horror a la imagen de una joven madre que acaba de serlo al goce del voyeur (Miles, 1989:56-57) La premisa original de la inferioridad de la mujer con su sexo genera así una confusión masculina y el conflicto con respecto a estas “heroicas” mujeres cristianas.

(3) *The proclamation of Christ crucified presented as a central religious symbol the public spectacle of a tortured human body. In the central Christian ritual of the Eucharist, the Church, symbolised as the fragmented body of Christ is united by sharing his body and blood. [...] The bodies of martyrs and the bodies of ascetics demonstrated the power of God in flesh and blood, and bodily resurrection will be the ultimate transition* (Clark, 1998:115).

Se debe tener en cuenta además el ideario apocalíptico y milenarista imperante en la época, dado que las persecuciones se veían como la pronta llegada del fin, del Juicio Final, y que la resurrección se considera un hecho inherente al martirio. Para

algunos cristianos el triunfo de Jesús se articulaba como una victoria sobre el cuerpo y el imperativo moral de todo cristiano era participar en una guerra implacable contra el mundo material y demoníaco que se enfrentaba a uno de la forma más peligrosa en el propio cuerpo (Meeks, 1994: 142).

Tiene que haber algo que renace puesto que no hay resurrección sin identidad. C. Walker Bynum (1995: 86-95), define la resurrección como la restauración del cuerpo material y del cuerpo en su totalidad o integridad, cuerpo que además es incorrupto, pero, ¿qué se entiende por cuerpo en la resurrección? Para Pablo (I Cor. 15) es una transformación del cuerpo, de cuerpo material a cuerpo espiritual. El “cuerpo” es una parte integrante del todo. Puede resultar contradictoria la afirmación de “los muertos serán resucitados incorruptibles y nosotros seremos transformados”, si bien es el lógico colofón de su réplica. La transformación será para los vivos, que serán liberados de la carga corporal, mientras que para los muertos la vuelta a la vida implica la incorruptibilidad otorgada por el Creador; incorruptibilidad que de suyo niega el cuerpo, elemento corrupto por su propia naturaleza. Posteriormente la idea que se tiene sobre la resurrección y el cuerpo cambian. En el siglo IV, el culto a las reliquias y la doctrina del cuerpo resucitado eran vías complementarias, enfatizando el triunfo de la integridad sobre la partición (Bynum, 1995: 108; Lane Fox, 1997: 445-84), y alejándose así de la pretensión cristiana original de separación corporal y espiritual. El cuerpo no debería tener importancia alguna en los relatos, puesto que tampoco lo tiene para los propios mártires, si bien, los cristianos ordinarios debían tener en bastante consideración su cuerpo ya que la mayoría no abogó por el martirio como vía de escape. Lo normal debía ser estremecerse con las penalidades expuestas, demostrando así mayor admiración y veneración a los fragmentos de esos cuerpos victoriosos, pero ¿en qué medida causa una mayor excitación la fragmentación del cuerpo femenino?

Probablemente una de las razones del valor positivo otorgado al cuerpo en los relatos de martirio fuese la popularidad del culto a las reliquias. En estos relatos la minuciosidad de los detalles nos presenta cuerpos victoriosos que serán reverenciados por los fieles en su muerte y resucitados por Dios, tras el Juicio Final. Este cuerpo es en sus sufrimientos el instrumento de un desafío sumiso al demonio y al Imperio (Meeks, op.cit., 152). Sus detalladas torturas han sido consideradas como lo que G. Gorer (1965, 192-99), ha tenido a bien denominar la “pornografía de la muerte”, es decir, una horrible excitación del lector. Pero precisamente estos detalles transmiten el poder carismático del cuerpo del mártir, poder que se manifiesta con mayor claridad en los martirios femeninos. En sus relatos se ensalza su “virilidad” como condición *sine qua non*, ya que sólo una mujer que “se convierte en varón” puede salvarse como recuerda el Evangelio de Tomás. El cuerpo de la mujer es además dañino dado que las mujeres encarnan poderes mágico-religiosos que se escapan al entendimiento masculino. Son prácticas fatales que se deben atajar porque pueden poner en peligro el orden establecido. Además, el que la mujer se libere a sí misma y adquiera un talante masculino tiene una lectura que va más allá de la negación del cuerpo. Los mártires tampoco tienen en gran consideración su cuerpo, sin embargo el cuerpo de la mujer es originariamente corrupto, su propia naturaleza es corrupta, de modo que al negar su cuerpo, su feminidad, no sólo están tratando de deshacerse de un recipiente que

obstaculiza el completo desarrollo espiritual, sino que una vez asumido su cuerpo como pecado, lo superan y al negarlo consiguen que este pase de corrupto a incorrupto, y al morir, alcanzan el mayor grado de espiritualidad. Pero lo más llamativo es la tensión que se establece entre lo público y lo privado, lo que representan respectivamente hombre y mujer. Si una mujer “se convierte en hombre” asume el rol público en detrimento del privado que, por otra parte, es el papel inherente a la condición femenina. Es preciso, sin embargo, reseñar que este papel público tiene una corta vida (sin tener en cuenta el culto a las reliquias) dado que el destino de la mártir es una muerte inminente. Se permite así su intrusión en la vida pública puesto que ésta por su propia condición de mártir será efímera, relegando su papel a un segundo término, al ámbito trascendental, espiritual, en definitiva de intercesión entre la comunidad y la divinidad. La tensión entre vida privada y pública cuestiona el hogar tradicional en el que el cuerpo de la mujer es por una parte esencial para la continuidad familiar y comunal, y por otra, peligroso para la salud y el honor de los hombres y el estado, si bien por una parte está el papel pasivo asignado a la mujer, por otra parte está el activo que trasciende el género, es decir, la mujer en la vida pública, que ha superado su condición femenina para adoptar espiritualmente la forma masculina, previa negación de su feminidad, de su cuerpo.

En términos psicoanalíticos, el significado de la mujer es la diferencia sexual, su visible ausencia de pene y la material evidencia en la que se basa el complejo esencial de la castración, condiciona la organización de su entrada en el orden simbólico y en la ley del padre. Así, la mujer es un icono orientado al disfrute masculino que es quien controla la mirada. La escopofilia fetichista, construida sobre la belleza física del objeto, se transforma en algo satisfactorio en sí mismo. El *voyeurismo*, al contrario, se asocia con el sadismo: el placer se traduce en culpabilidad (asociado inmediatamente con la castración), y la pretensión es controlar y subyugar a la persona culpable a través de actos punitivos. De tal modo,

(4) Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory / defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end. Fetichistic scopophilia, on the other hand, can exist outside linear time as the erotic instinct is focused on the look alone (Mulvey, 1990: 58-69).

Para L. Mulvey, la escopofilia activa estaría ligada a la atracción sexual entre un sujeto que mira y un objeto observado, mientras que la escopofilia pasiva consistiría en la identificación narcisista del sujeto con la imagen vista. De tal modo, la mirada está condicionada por el género y por tanto se convierte en sexuada desde el momento en que es utilizada. Dado que la identidad depende para su unidad de algo ajeno a ella misma, ésta procede de la Carencia, que es el deseo de la vuelta a la unidad con la madre, la cual sólo puede ser ilusoria, una fantasía. El padre, o el padre simbólico, representado a su vez por el falo, que constituye la diferencia sexual. Las chicas entonces adoptan una postura negativa y como “Carentes”. Al contrario, con el significante ilusorio del falo, los chicos entran en el orden simbólico de una forma positiva y como sujetos que desean, mientras que la condición negativa de las chicas hace que adopten

una posición pasiva, son las deseadas, son cosificadas.

(5) *The importance is the subversion of the unified self, the emphasis on the construction of the gendered self through cultural and representational systems, and the possibility of exploring unconscious as well as conscious desires in explaining processes of identification.* (Woodward, 1997: 8-50)

Las mártires son cosificadas por el auditorio, sin embargo esta escopofilia activa no implica *voyeurismo*, dado que los espectadores están observando abierta y directamente la escena. Para L. Mulvey el *voyeur* es exclusivamente masculino y el proceso narcisista se relaciona con la identificación ilusoria del espectador (de ambos sexos) con el héroe. En este caso la heroína no es un objeto atractivo con el que identificarse. Se baraja también la figura de la narcisista que acaba experimentando placer a través del dolor en la denominada “pulsión de la muerte” y su conexión con el sadismo está en relación con las penas auto-infligidas (Laplanche, 1987). Por otra parte, la particular atención a la carne rota y lacerada de las mujeres en la hagiografía cristiana revela la obsesión psicológica de la religión con el pecado sexual y la acumulación de torturas con repetitividad pornográfica subraya la identificación de la hembra con los peligros del contacto sexual, pues cuando las mártires del calendario cristiano defendían su virtud lo hacían frente agresiones múltiples, artificiosas y frecuentemente de carácter sexual (Warner, op. Cit. 109). Pero los y las mártires no buscan un “castigo”, sino todo lo contrario, una liberación. La legislación romana les permite llegar lo antes posible al Creador, de modo que acceden voluntariamente a un sufrimiento seguro. Conocían las consecuencias de su actitud y no sólo las aceptaban, sino que incluso las buscaban, y de forma notable las mujeres, que hicieron todo lo posible para sufrir en sus cuerpos las prácticas romanas, transformando así el pretendido castigo judicial en un regalo, una ansiada liberación corporal. La misma justicia romana creyendo castigarlas, las libera.

Para M. Warner el *sadomasoquismo* está presente en los relatos. Sorprendentemente ambos términos no están fusionados en materia psicoanalítica. Uno y otro se contemplan por separado y, aunque se considera la “pulsión de la muerte”, ésta no se ejecuta, es decir, se busca el dolor, pero no la desaparición terrenal o corporal. Lo que por otra parte es lógico, puesto que sadismo implica disfrute y este disfrute tiene su razón de ser en la existencia material. En la relación de dolor, de intercambio entre el sujeto y el objeto, el enfoque teórico que enfatiza unilateralmente la pulsión estudiada por S. Freud es insatisfactorio. La concepción que subyace al enfoque pulsional es la de un ser humano aislado, narcisista, que busca al semejante como proveedor de satisfacciones eróticas, de las que disfruta sin percepción ni consideración hacia la alteridad (Chorodow, 1989). El dominio sólo adquiere un sentido pleno en el campo de la intersubjetividad y por este motivo es obligado referirse a la *Relación de Dominio*. Esto implica un ataque al otro en tanto que sujeto que desea y que, como tal, se caracteriza por su singularidad y por su especificidad. El objetivo es reducir al otro a la función y al *status* de objeto asimilable (Dorey, 1986) En el sadomasoquismo, la marca en la piel es una prueba del estado de sumisión impuesto y aceptado y la destructividad se dirige hacia la alteridad, apareciendo el odio puro ante la resistencia por parte del

sujeto dominado.

Por su parte, la dominación es un intento de negar la dependencia, anulando la subjetividad del otro. Pero la paradoja más incomprensible consiste en la preferencia de una situación de sometimiento. Para P. Bourdieu, el hecho de que la relación sexual aparezca como una relación social de dominación se debe a que ésta se constituye a través del principio fundamental de dividir entre masculino, activo, y femenino, pasivo. Principio que crea, organiza, expresa y dirige el deseo, en el caso masculino como deseo de poseer, como dominación erótica, y en el femenino como deseo de ser dominada por el hombre, como subordinación erotizada, o incluso, en sus límites, con un reconocimiento erotizado de la dominación. Si bien, este poder simbólico no puede ejercerse sin que contribuyan los que lo soportan porque lo construyen como tal (Bourdieu, 2000: 35-36).

Para S. Freud existe una asociación entre sadismo y masculinidad, así como entre masoquismo y femineidad (Freud, 1924, 1932). Su concepto de “masoquismo femenino” fue utilizado para producir un proceso de victimización secundaria, mediante el que se ha intentado responsabilizar a las mujeres maltratadas por su propio padecimiento, suponiendo la existencia de la búsqueda inconsciente de un goce en el dolor. En todos los casos la mujer adoptaría una actitud pasiva (que S. Freud consideraba inherente a la naturaleza femenina). Por otra parte, diferencia el masoquismo erótico, del femenino y del moral, ya que el masoquismo se ofrece en tres figuras: como condición a la que se sujeta la excitación sexual, como expresión de la naturaleza femenina y como norma de conducta de la vida. El origen sería el tiempo reflexivo, masoquista, es decir, infligirse un sufrimiento o destruirse a sí mismo. De este masoquismo primario derivan tanto el sadismo como el masoquismo perverso: “encontrar a otro que sea capaz de hacerme sufrir”. Así todo sería primaria la actividad que se vuelve contra un objeto exterior (destruir al otro), o lo que es lo mismo, el sadismo, mientras que el masoquismo no sería más que la reflexión fácilmente comprensible en función de los obstáculos con que se ha tropezado en el exterior y sobre todo por la culpabilidad que entraña la agresión (Laplanche, op. Cit, 123-140).

Sadomasoquismo sería la derivación de las formas activa y pasiva y su intercambio, desde una posición reflexiva originaria. Sin embargo, dado su origen, las definiciones de sadismo y de masoquismo no son correctas. Se bautizó con el nombre de Sade a una de las perversiones que él mismo describe, mientras que para el término masoquismo se tomó el nombre de otro novelista de su época, Sacher-Masoch. Atendiendo a los escritos del hombre del que deriva el término, sadismo se definiría como “el placer experimentado al observar las modificaciones en el mundo externo producidas por la voluntad del observador”, o como “el placer en las modificaciones del mundo exterior provocadas por el Yo”. El sadismo es ambivalente y puede ser constructivo o destructivo en tanto que es una emoción humana. El ejemplo más claro en el caso que nos ocupa es que puede haber un placer sádico en matar a alguien, pero no si el acto ha sido ordenado y es independiente del ejecutor. Es una mezcla de placer-dolor, teniendo en consideración que todo placer está limitado por el dolor en sus excesos. El magistrado que condena a muerte a una mártir puede sentir placer observando el dolor ajeno, ya que además se hace su voluntad, pero la ejecución de la violencia depende de un tercero que no tiene por qué sentir tal placer. Un aspecto

mental del sadismo destructivo es el hacer caer las barreras morales o legales y el placer que se tiene al saber que nuestras acciones o palabras pueden affligir en extremo a otras personas. La satisfacción sádica de los espectáculos populares es sorprendente, sobre todo en aquellos en los que la muerte -destrucción sádica en su forma más completa- desempeña un papel central. Para Sade el tema central de las perversiones es la propia naturaleza humana, que es más proclive a infligir dolor que a proporcionar placer, como dice en *Infortunes de la Vertu* (1787) que “el hombre es naturalmente malo”. De su concepto de naturaleza humana se deduce que los hombres tienden principalmente a la crueldad, a la tortura y al asesinato. Sin embargo, Sade actuó más como antologista que como escritor imaginativo ya que las torturas que describe tienen una clara procedencia de los “Libros de Mártires” que se escriben en su época (tanto de cristianos católicos como de cristianos protestantes).

Sade manifiesta igualmente (*La philosophie dans le boudoir -1795- y en La Nouvelle Justine -1797*) la extrema crueldad de las mujeres precisamente por ser los seres de mayor sensibilidad, partiendo de la posición de espectadora u observadora pasiva que goza del dolor ajeno, pero no tiene en cuenta el hecho de que sea una mujer la que busque ese sufrimiento en su propio cuerpo, pasando de “sujeto pasivo” a “objeto activo”.² Por otra parte está la “algolagnia”, que es el nexo íntimo entre el dolor y la actividad sexual; es el punto de encuentro sexual y los deseos (sádicos) constructivos-destructivos, siendo un instinto la causa del otro. Así, se da prioridad al dolor padecido (masoquismo sexual) sobre el dolor infligido (sadismo sexual). Cuando los hombres obtienen un poder ilimitado sobre sus semejantes, caso de los magistrados romanos, practican sobre sus víctimas las torturas más repulsivas, torturas que tienen entonces un componente sexual más o menos intenso. Así, la intensidad del componente sexual es mayor o se manifiesta más claramente en el caso de las mártires.

La mártir es entonces sádica en tanto que transgrede las leyes y por tanto la sociedad establecida. En tanto que masoquista, lo que busca es su total destrucción corporal (si bien la destrucción total se contempla como sadismo destructivo), sin embargo no podemos afirmar que la mártir disfrutase con las torturas aplicadas por terceros. El magistrado es el sádico por excelencia puesto que además es él quien puede modificar el exterior, la vida de los demás. Por su parte, los espectadores son sádicos por observar, pero esta escopofilia activa realmente no lo es. La máxima de la escopofilia activa es el hecho de observar sin ser visto, mientras que el público del anfiteatro no necesita esconderse para experimentar placer con lo que ven, en todo caso se esconden tras la masa, de igual modo, hasta qué punto se pueden identificar con el objeto es algo que se nos escapa. ¿Cómo es posible la identificación con una mujer que, según el ideario de la época, es un ser inferior y que además sufre una extrema violencia hasta su muerte? Por otra parte la mártir, según los presupuestos escopofílicos, sería la parte pasiva, el objeto, que por lógica evoluciona hacia el narcisismo y disfruta exhibiendo su cuerpo. Pero para las mártires el cuerpo carece de importancia así que, ¿qué es lo que pretenden mostrar realmente? En su papel de sádicas en tanto que transgresoras, muestran precisamente un rechazo total al mundo pagano y a sus leyes, dominando entonces la escena y pasando por tanto de objeto a sujeto. De este modo, también serían las observadoras de un público decadente convertido asimismo en objeto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BØRRENSEN, K. E., “Fundamentos antropológicos de la relación entre el hombre y la mujer en la teología clásica”, *Concilium* 111, 1976, pp. 25-40.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, 2000.
- BROWN, P., *The Body and the Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Nueva York, 1988.
- BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, 1995.
- CLARK, G., “Bodies and Blood. Late Antique Debate on Martyrdom, Virginity and Resurrection”, en MONTSERRAT, D., *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, Londres-Nueva York, 1998, pp. 99-115.
- COOEY, P. M., *Religious Imagination and the Body. A Feminist Analysis*, Oxford, 1994.
- COOPER-WHITE, A., *The Cry of Tamar*, Minneapolis, 1995.
- CHORODOW, N., *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Nueva York, 1989.
- DESCHNER, K., *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, 1989.
- DOREY, R., “La relación de dominio”, *International Revue of Psychoanalysis*, 13, 323, 1986.
- DuBOIS, P., *Showing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representation of Women*, Chicago, 1988.
- FEHER, M., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano (3 vols.)*, Madrid, 1990.
- G. CORTÉS, J. M., *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*, Valencia, 1996.
- GORER, G., “The Pornography of Death”, *Death, Grief and Mourning*, Apéndice 4, 1965, pp. 192-199.
- HALL, S. G., “Women Among the Early Martyrs”, en WOOD, D., *Martyrs and martyrologies*, Studies in Church History, vol. 30, Oxford-Cambridge, 1993, pp. 1-21.
- IBARRA BENLLOCH, M., *La mujer en las fuentes cristianas (280-313)*, Zaragoza, 1990.
- JONES, C., “Women, Death and the Law During the Christian Persecutions”, en WOOD, D., *Martyrs and Martyrologies*, Oxford-Cambridge, 1993.
- LANE FOX, R., *Paiens et chrétiens: la religion et la vie religieuse dans l'Empire romain. De la mort de Commode au Concile de Nicée*, Toulouse, 1997.
- LAPLANCHE, J., *Vida y muerte en el psicoanálisis*, Buenos Aires, 1987.
- MARTÍNEZ MAZA, C. “Para reconciliar lo irreconciliable: dos modelos opuestos de conducta femenina en la literatura hagiográfica”, *Arqueólogos, Historiadores y Filólogos. Homenaje a Fernando Gascó II, Kolaos* 4, 1995, pp. 520-524.
- MAZZUCO, C., “*E fui fatta maschio*”: *La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III)*, Florencia, 1989.
- MEEKS, W. A., *Los orígenes de la moralidad cristiana*, Barcelona, 1994.
- MILES, M. R., *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston, 1989.
- MONTSERRAT, D., *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human*

- Body in Antiquity*, Londres-Nueva York, 1998.
- MORRIS, I., *Death Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge, 1992.
- MULVEY, L., “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en THRONHAM, S., *Feminist Film Theory. A Reader*, Oxford, 1999, 1pp. 58-69.
- MULVEY, L., “After Thoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*”, en THRONHAM, S., *Feminist Film Theory. A Reader*, Oxford, 1999, pp. 122-130.
- ROUSSELLE, A., *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona, 1989.
- SCARRY, E., *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*, Nueva York, 1985.
- SCHÜSSLER FIORENZA, E., “Presencia de la mujer en el primitivo movimiento cristiano”, *Concilium*, 12, 1, 1976, pp. 21-36.
- SHAW, B. D., “Body / Power / Identity: Passions of the Martyrs”, *Journal of Early Christian Studies*, 4,3, 1996, pp. 269-312.
- SUEDFELD, P., “Torture: A Brief Overview”, *Psychology and Torture*, 1990, pp. 1-11.
- TILLEY, M. A., “The Ascetic Body and the (Un)Making of the World of the Martyr”, *Journal of the American Academy of Religion*, LIX, n. 1, 1990, pp. 467-475.
- VOGT, K., “Divenire Maschio. Aspetti di un’antropologia cristiana primitiva”, *Concilium*, 21, 1985, pp. 868-883.
- WALKER, B. G., *The Crone: Woman of Age, Wisdom and Power*, San Francisco, 1985.
- WARNER, M., *Alone of All her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Nueva York, 1983.
- WOOD, D., *Martyrs and martyrologies*, Studies in Church History, vol. 30, Oxford-Cambridge, 1993.
- WOODWARD, K. L., *Identity and Difference*, Oxford, 1997.

Notas

¹ Cuya referencia es Ef. 5, 28-29: “... para que las esposas se conviertan en hombres...”

² En cuanto a sujeto pasivo me refiero a la persona que observa y por tanto cosifica pero no actúa mientras que el “objeto activo” es en este caso la mujer observada, cosificada, pero que toma la iniciativa de sus actos con total libertad (ante la elección de cesar en su empeño y conservar su vida), actuando por tanto de manera activa.

TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN, CRISIS DEL SUJETO Y FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO.

Para Gra y Larsen (por la alianza entre naturaleza y cultura)

Victor Manuel SILVA ECHETO

Universidad de la República (Uruguay)

“La ciencia ficción contemporánea está llena de *cyborgs* -criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales. La medicina moderna está asimismo llena de *cyborgs*, de acoplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad”

Donna Haraway

“Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan”

Gilles Deleuze y Félix Guattari

“Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control”

Gilles Deleuze

Los procesos de subjetivación han ocupado un papel preponderante en la historia. Lo que cambia radicalmente -en estos tiempos y espacios- es que comienzan a ser relevados por parte de los dispositivos de comunicación (Guattari, 1996: 12). En este sentido, cada vez ocupa un papel más relevante la virtualidad y la simulación, mutándose entre ellas, no permitiendo distinguir entre lo actual, lo real, lo virtual y lo simulado¹. Así las cosas la proposición canónica de la poesía platónica: yo te engaño lo menos posible no tiene cabida en la cultura del simulacro.

En la actualidad, las Tecnologías de la Comunicación y de la Información fracturan los sujetos sociales, produciendo sujetos débiles, frágiles, nómadas (Braidotti, 1995) y desterritorializados perdiendo también el sustento y la sustancia de su corporeidad. Podríamos hablar de una posmodernidad que produce subjetivaciones sin sujetos al menos que a estos últimos se los despoje de toda identidad. Es decir, la subjetivación es un proceso que en su devenir produce sujeto(a)s sin sujeción. Como señala Deleuze (1996: 275): “estos procesos sólo valen en la medida en que, al realizarse, escapan al mismo tiempo de los saberes constituidos y de los poderes dominantes”.

Si bien es cierto que los análisis *tecnológicos del yo* en términos de táctica y

estrategia, la anulación de la representación y la muerte del hombre habían sido planteados, entre otros pensadores, por Foucault, Deleuze y Guattari, el emergente vaciamiento de los signos radicalizan aún más la muerte de la representación que muere por abundancia signíca y obesidad significativa, situación que se observa con el incremento de las prótesis tecnológicas incrustadas en los cuerpos y en el simulacro que pierde por el camino cualquier huella referencial. En ese contexto, los análisis estructuralistas centrados en la emancipación de los significantes, tan caros a los estudios lacanianos y base de la deconstrucción derridiana y, actualmente, de la *escritura esquizofrénica* propuesta por Fredric Jameson², no son las únicas herramientas adecuadas para el estudio de los procesos de subjetivación contemporáneos.

En estos procesos parece más conveniente considerar la transversalidad de la subjetividad (Guattari, 1996; Ibáñez, 1990) y los estudios tecnológicos de la comunicación no simplemente como significantes sino también como *a-significantes* que operan conjuntamente o con independencia de las significaciones lingüísticas. Es decir, se conjugan los aspectos discursivos con los materialistas. La encrucijada que se produce *entre* esos dos extremos habilita pensarlos en términos de *entridad*.

En el caso de la transversalidad, permite “responder a la vez” a sus colisiones territorializadas idiosincrásicas (Territorios existenciales), a sus aperturas a sistemas de valores (Universos incorporeales) y a las implicaciones sociales y culturales (Guattari, 1996: 14). En lugar del orden que clava a cada cuerpo y cada cosa en su lugar propio de cierta modernidad, la transversalidad implica la comunicación en todas las direcciones y en todos los sentidos posibles (Ibáñez, 1990: 12). Desde una perspectiva corporal implica la posibilidad de estar *presentes* (o *ausentes* porque se está presente siempre que hay una huella de ausencia) en diferentes sitios al mismo tiempo. Multiplicar las presencias de cuerpos que no se reducen al comienzo ni al final de la piel (Haraway, 1991) ni a los organismos, sino que producen ese efecto de frontera (Butler, 2002: 38), es decir, que se encuentran siempre en el *entre* y nunca en los extremos. Hay que tener presente, con referencia a ese efecto de frontera o de liminalidad que define la materialidad corporal, que el Cuerpo Sin Órganos (Deleuze y Guattari, 2000), a diferencia del Cuerpo Lleno³ (el del capitalista, del déspota, de la dominación patriarcal), es un límite, por lo tanto, no hay quien lo consiga ni se puede acceder totalmente a él. Esos cuerpos son los de la liberación de los *cyborgs* (Haraway, 1991: 260) que son peligrosos para los poderes patriarcales, capitalistas y racistas, precisamente por su *transversalidad*, por su ubicuidad e invisibilidad. En palabras de Donna Haraway (1991: 261): “Políticamente son tan difíciles de ver como materialmente”.

Michel Maffesoli se refiere a la mirada transversal (1990: 151) y Guattari (1996: 38), por su parte, considera la transversalidad como los flujos lingüísticos y maquínicos que se desarrollan a partir de materias “no semióticamente formadas”, recogiendo la expresión de Hjelmslev. Esto es, la conformación transversal de la subjetividad maquínica está compuesta por heterogeneidades múltiples, tiene un carácter colectivo, multi-componencial y entraña dimensiones incorporeales. Así las personas se hallan envueltas en varias identificaciones transversales colectivas o, mejor dicho, se encuentran situadas en los *cruces* de numerosos vectores de subjetivación. Esos cruces son los de la corporeidad como *frontera*, como intervalo, como pasaje intersticial que se abre a la producción de multiplicidades más que a las identidades

cerradas. Cuerpos híbridos, mestizos, conformados *entre* la naturaleza, las culturas y los artefactos. Cuerpos sin Órganos que se oponen a los Cuerpos Llenos (Deleuze y Guattari, 2000: 156). Es el cuerpo de los desplazamientos migratorios, de las multiplicidades que se liberan de la pesada carga de la identidad de raíz única, en definitiva, el de los *rizomas*. “Son significantes flotantes que se desplazan por camiones por Europa” (Haraway, 1991: 261).

Deleuze y Guattari (2000: 158, 159) tratan al Cuerpo Sin Órganos como un huevo “lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos”, anterior a la formación de los estratos, “el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las *formas accesorias*”, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras. A esos cuerpos híbridos Donna Haraway los ha denominado *cyborg*, tanto los Cuerpos Sin Órganos, planteados por Gilles Deleuze y Félix Guattari, como la biopolítica, teorizada por Michel Foucault, se adelantaron a los planteamientos contemporáneos de Haraway. Michel Foucault fue el pensador que mejor preparó el tránsito hacia *el universo cyborg*, al vislumbrar -aunque no llegará a teorizarlo en profundidad- el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control. En el caso del *biopoder*, ya no solamente el poder ha penetrado en los cuerpos, sino que se incrusta en las mentes y en la propia vida de los sujetos. Foucault lo decía con las siguientes palabras: “Ahora la vida ha llegado a ser un objeto de poder”. El *biopoder* tiene dos polos de desarrollo: el primero puede construirse en torno a la figura del Panóptico, “estuvo centrado en el cuerpo como máquina: su disciplina, la optimización de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y de su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos”. El segundo polo del biopoder, “que se formó algo más tarde”, estuvo centrado en el cuerpo-especie, “en el cuerpo penetrado por la vía de lo vivo, que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida, la longevidad con todas las condiciones que pueden hacerla variar; toda una serie de intervenciones y de *controles reguladores* se hace cargo de estas cosas: se trata de una *biopolítica de la población*” (Foucault, 1980: 182-183). El *cyborg*, en cambio, no podría encuadrarse en torno a la biopolítica porque el simula políticas, pertenece a la lógica del simulacro, sin original, ni referente, su campo de operaciones es “mucho más poderoso” que el del biopoder (Haraway, 1991: 278). Gilles Deleuze (1996), se refiere a las sociedades de control, haciendo referencia a la expresión de Burroughs. Éstas podrían llamarse también las *sociedades de los cyborgs*, mezclando las hipótesis de Deleuze con las de Haraway. Para Deleuze (1996: 281): “en las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra, la cifra es una *contraseña (mot de passe)*”, es decir, ya no más representaciones sino simulaciones. “Ya no estamos ante el par ‘individuo- masa’. Los individuos han devenido ‘*dividuales*’ y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o ‘*bancos*’” (Deleuze, 1996: 281). El lenguaje numérico “de control se compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a las información”. Es por ello que esos *cyborgs* producen las subjetivaciones contemporáneas al delinear estos procesos las tecnologías de la comunicación y de la información. Éstas operan “en

el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes” (Guattari, 1996: 15). Así tenemos *agenciando* la producción de subjetivaciones: componentes semióticos significantes que se manifiestan a través de la familia, la educación, el ambiente, el arte, el deporte; construcciones producidas por las industrias de la comunicación y dimensiones a- *significantes* independientes del hecho de producir y vehiculizar significaciones y denotaciones, escapándose de las axiomáticas propiamente lingüísticas (Guattari, 1996; Browne y Silva, 2004). Por ello, queremos destacar que no nos parecen adecuadas las críticas que en muchas oportunidades se le formulan al postestructuralismo señalando su “idealismo lingüístico” (Butler, 2002: 54) y su abandono de la materialidad corporal. Algunas autoras, como lo recuerda con acierto Judith Butler se preguntan: “si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto, ¿qué decir de la violencia y del daño corporal?” En resumen, si en el postestructuralismo, “¿hay *alguna materia que importa?*” (Butler, 2002: 54). Y la propia expresión de Foucault de que sería más conveniente, desde una perspectiva materialista, más que estudiar la ideología analizar el cuerpo y los efectos del poder sobre él, contesta de forma positiva a esa pregunta.

La conjugación -funcionando paralela o independientemente- de los tres componentes que agencian la producción de subjetividad, es decir, significantes, industria de la comunicación y asignificante, nos permiten articular el estudio de los procesos de subjetivación contemporáneos, considerando las potencialidades de las diferentes sexualidades, y rechazando las visiones que se centran en el *falo* -como significante privilegiado-, es decir, en el NOMBRE DEL PADRE, DEL MARIDO, DEL PRESIDENTE Y DE LA RAZÓN. Son procesos que llaman a la rebeldía de los cuerpos que no aceptan callarse, obedecer o aceptar los discursos canonizados. “Aunque ellos se prolonguen en nuevos poderes o provoquen nuevos saberes: tienen en su momento una espontaneidad rebelde” (Deleuze, 1996: 275).

La rebeldía, por ejemplo, de Gloria Anzaldúa (1999: 37):

Estos movimientos de rebeldía que tenemos en la sangre nosotros los mexicanos surgen como ríos desbocados en mis venas. Y como mi raza que cada en cuanto deja caer esa esclavitud de obedecer, de callarse y aceptar, en mi está la rebeldía encimada de mi carne. Debajo de mi humillada mirada está una cara insolente lista para explotar. Me costó muy caro mi rebeldía -acalabrada de desvelos y dudas, sintiéndome inútil, estúpida, e impotente. Me entra una rabia cuando alguien -sea mi mamá, la Iglesia, la cultura de los anglos- me dice haz esto, haz eso sin considerar mis deseos.

La transversalidad, además, permite la conexión de variadas líneas en todas las direcciones, sin jerarquías ni caminos preestablecidos. En ese sentido, la descorporeización, la fragmentación y multiplicación de tiempos y espacios (tiempos-espacios virtuales), la pérdida del sentido de orientación espacial y temporal, la desestabilización del hábitat y la posible muerte de la identidad ante el surgimiento de identificaciones múltiples o virtuales, se presentan como características de los procesos de subjetivación contemporáneos. La mezcla de los estudios feministas con los étnicos

y los económicos ha implicado una deconstrucción en términos de raza, clase y género, mientras más descubríamos los cuerpos de las mujeres, de los homosexuales, de los negros, de todos los que se encontraban fuera de la cultura y habían sido expulsados a la naturaleza, las identidades de occidente se desestabilizaban más, incluidas las de las feministas (Haraway, 1991: 267).

En estos más que la separación entre naturaleza y cultura (artefacto) se produce una conjugación donde ya prácticamente no se puede distinguir una de la otra. El caso de las prótesis es el más claro, pero se pueden señalar otros ejemplos extraídos de los medios de comunicación o de la publicidad transnacional. Donna Haraway (1991: 256) ha articulado una poderosa estética ubicándose *entre* la naturaleza y la cultura porque en el mundo de los *cyborgs*: “la naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado o incorporado por la segunda”.

Esa conjugación produce híbridos ubicados *entre* la naturaleza y cultura, en la intersección de la primera con las máquinas. A su vez, el hábitat maquínico se vive como si fuera natural y no una construcción artificial. Según Jameson (1992: 7): “la ilusión de una nueva naturalidad aparece cuando ya no hay ninguna distancia respecto a la cultura de las imágenes, cuando ya no podemos reconocer la singularidad histórica o la originalidad de nuestra nueva situación postmoderna”. El Otro en nuestras sociedades ya no es la naturaleza como en las épocas precapitalistas sino algo inestable, indefinible y más desestabilizador. Es decir, en la propia *naturaleza humana* se ha asumido la discontinuidad y el desorden que en el pensamiento clásico era el espacio que se tenía reservado para una naturaleza que era “tan difícil de dominar” (Foucault, 1986: 295). En ese sentido, Michel Foucault (1986: 300- 301) decía que en la *episteme* clásica las funciones de la naturaleza y de la naturaleza humana se oponían “de un cabo a otro”: la primera “hacia surgir, por el juego de una exposición real y desordenada, la diferencia en el continuo ordenado de los seres”; la segunda “hacia aparecer lo idéntico en la cadena desordenada de las representaciones y lo hacía por medio de un juego de exposición de imágenes”.

En el tema que nos interesa particularmente en este libro: la relación cuerpo-feminismos, la naturaleza y la cultura, entendida ésta como domesticación de la primera, durante mucho tiempo han mantenido una conflictiva relación que definía a la naturaleza como una superficie pasiva, exterior a lo social pero que, necesariamente, era su contrapartida. La naturaleza femenina, pasiva, dispuesta siempre a ser penetrada, se contraponía a la cultura masculina, activa y penetrante. No obstante, como señala Derrida (1995) no hay ninguna naturaleza, sólo existen los efectos de la naturaleza: la desnaturalización o la naturalización.

Estos híbridos naturaleza- máquina que habitan todos los Cuerpos Sin Órganos, ya habían sido considerados por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1995: 11- 12):

Todo forma máquinas. Máquinas celestes, las estrellas o el arco iris, máquinas alpestres, que se acoplan con las de su cuerpo. Ruido ininterrumpido de máquinas (...) Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no-yo, exterior e interior ya no quieren decir nada.

Al referirnos a los Cuerpos Sin Órganos y a las subjetivaciones, estamos insistiendo en destacar el proceso, el devenir que no permite las identidades esencialistas o estáticas, sino el movimiento que va produciendo identificaciones flexibles y abiertas a lo imprevisible. Gilles Deleuze, con estas mismas palabras define al deseo oponiéndolo a la estructura y a las identidades cerradas, es decir, a los Cuerpos Llenos. Así el deseo es proceso en oposición a estructura o génesis, es afecto en oposición a sentimiento, es *haecceidad*, individualidad de una jornada, una estación o una vida, es acontecimiento en oposición a cosa o persona, está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona. Implica “la constitución de un campo de inmanencia” o de un Cuerpo Sin Órganos, que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos. “Este cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y se deshacen las disposiciones, es él quien lleva las puntas de desterritorialización de las disposiciones o las líneas de fuga. El Cuerpo Sin Órganos se opone a todos los estratos de organización, del organismo, pero también a las organizaciones de poder”.

En todas partes máquinas y no estamos hablando metafóricamente, máquinas de sus máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones y sus desperfectos. De esa forma, el hombre blanco, occidental y racional, defensor de identidades de raíz única, separado de la naturaleza, muere y ya no permite distinguir entre la humanidad y la naturaleza. Esa muerte del hombre la describe Foucault (1986: 300) de la siguiente forma:

Antes de fines del siglo XVIII, el *hombre* no existía. Como tampoco el poder de la vida, la fecundidad del trabajo o el espesor histórico del lenguaje. Es una criatura muy reciente que la demiurgia del saber ha fabricado con sus manos hace menos de doscientos años: pero ha envejecido con tanta rapidez que puede imaginarse fácilmente que había esperado en la sombra durante milenios el momento de la iluminación en el que al fin sería conocido.

Por lo tanto, muerte del Hombre, hibridación de la naturaleza y de la humanidad y corporeidades mestizas *entre* la naturaleza y los artefactos. Máquinas productoras de subjetivaciones, esto es, tecnologías de la comunicación ya no como extensiones del ser humano sino como *intensidades virtuales*.

Así los híbridos *máquinicos* y las alianzas entre cultura y naturaleza, están considerando las diferentes sexualidades, no negando la corporeidad sino la dominación de los organismos, y planteando estrategias liberadoras de los poderes masculinos, blancos y occidentales. Una nueva estética que libera las corporeidades y disuelve el discurso de “Occidente” y su más alto producto, “el que no es animal, bárbaro o mujer: el Hombre, es decir, el autor de un cosmos llamado Historia” (Haraway, 1991: 267). Autor de la cultura y constructor de sus propios límites, expulsando a la naturaleza todo lo que no participaba en ella. Por esto, hay que deconstruir esos límites, desde la potencialidad de las corporeidades, consideradas, como Cuerpos Sin Órganos o Subjetivaciones. Una “reconcepción de la ‘naturaleza’ como un conjunto de interrelaciones dinámicas se adapta mejor tanto a los objetivos feministas como a los ecológicos” (Butler, 2002: 22).

Esa reconsideración de la relación entre la naturaleza y la cultura, a su vez,

nos ubican en un mundo postgenérico. Porque la relación entre sexo y género no es más que otra variante del binarismo entre naturaleza y cultura, donde el primero (el sexo) es el recurso para ser apropiado por el segundo (el género), y lo masculino por lo femenino. Si el género implica una socialización, o un pasaje por la mediación cultural, del sexo, habría que considerar que lo femenino y lo masculino se convertiría en una forma (*performativa*) de dominación de un determinado sexo sobre el otro desde la denominación. Es decir, la relación de poder *naturaliza* un arbitrario cultural como el género y, no por casualidad, lo masculino (sexo pasado por la mediación del género) domina sobre lo femenino (otro sexo también pasado por el filtro social). Sobre el tema dice Butler (2002: 25):

Consideremos el caso de la interpelación médica que (a pesar de la reciente incorporación de otros apelativos más generales) hace pasar a un niño o a una niña de la categoría de “el bebé” a la de “niño” o “niña” y la niña se “feminiza” mediante esa denominación que la introduce en el terreno del lenguaje y el parentesco a través de la interpelación de género. Pero esa “feminización” de la niña no termina allí; por el contrario, las diversas autoridades reiteran esa interpelación fundacional a lo largo de varios intervalos de tiempo para fortalecer o combatir ese efecto naturalizado.

La denominación fija una frontera que es el mecanismo de inculcar repetidamente una norma (saber/ poder) y producir subjetivaciones. Decíamos que esa denominación es performativa porque crea lo que enuncia y por el efecto reiterativo (iteración) del discurso produce los fenómenos que regula e impone. Lo que señalamos es que el género -como construcción cultural- en Occidente se ha convertido en una forma de normativizar (y, por ende, de normalizar) el sexo (natural). “El carácter fijo del cuerpo, sus contornos y sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler, 2002: 18). Así no habrá forma de interpretar el género como una construcción cultural (arbitrario) que se impone sobre “la superficie de la materia”, entendida como cuerpo o como sexo. Más bien, cuando ya se entendió el sexo en su normatividad (como género), la materialidad del cuerpo ya no puede considerarse independiente de la materialidad de la norma reguladora. El sexo no es una descripción de lo que uno es, sino que uno puede llegar a ser viable por la norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural. Esa frontera, a su vez, fija un exterior, o afuera, donde habitan quienes no se consideran sujetos, aunque su presencia es necesaria para circunscribir los límites del sujeto y del no sujeto. No humanos o inhumanos, que en otras épocas, eran lanzados al terreno de la naturaleza (Silva, 2003: 30). “En ese sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la adyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo al sujeto, un exterior adyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 2002: 20). No obstante, el *cyborg* es una criatura en un mundo postgenérico, no tiene relaciones con la bisexualidad, ni con la simbiosis pre-edípica, ni con el trabajo no alienado u otras “seducciones propias de la totalidad orgánica” o de los organismos. “Un último yo no atado finalmente a ninguna dependencia”

(Haraway, 1991: 255). Y de esa construcción mestiza no podemos escapar, porque como señalábamos apoyándonos en Gilles Deleuze y Félix Guattari, todos somos máquinas... Ordenadores, televisiones, “informáticas de la dominación”. Así las cosas, pasamos de una sociedad orgánica e industrial a un sistema abierto, “polimorfo de información” (Haraway, 1991: 275). De la estructura al rizoma (Deleuze y Guattari, 2000), éste no es jerárquico (como la semejanza) sino lineal y superficial (como la similitud). Es la cultura del simulacro o las sociedades de control (Deleuze, 1996), donde ya no se busca la especificidad de los medios de comunicación en su función estética sino en la de dominación y control social. Las sociedades de control funcionan mediante una comunicación instantánea y transversal (Deleuze, 1996: 273).

Híbridos, también, de tecnologías de la comunicación, de *lo sublime tecnológico* (Jameson, 1997). Donde lo estético lo impregna todo y la cultura se expande exponencialmente todo se vuelve a-estético y a-culturado. En opinión de Jameson (1997: 7): “hay aquí para ser clasificadas toda una serie de conocidas e interesantes especulaciones sobre lo sublime, sobre el simulacro, y sobre *the uncanny (lo misterioso)*” -considerados menos como modalidades específicamente estéticas que “como *intensités* locales, accidentes en el continuo de la vida postcontemporánea, grietas y vacíos en el sistema del capitalismo tardío”. El simulacro como pérdida del referente y como autoconsistencia signica, muerte de la imagen por la ocupación de todo el campo *natural* por la visualidad. Las pantallas ciudadanas de publicidad transnacional, los cines de última generación, los ordenadores, la televisión, todo es visualidad y, a su vez, anulación de la imagen que ya no representa. El placer es puramente visual, “para ofrecer, en verdad, la satisfacción más profunda y el significado simbólico de una apropiación y consumo de la tecnología misma. Aquí, la percepción ya no es más una apropiación de la cosa vista, sino del aparato de la percepción” (y de la reproducción): “el secreto objeto de nuestro deseo deja de ser el paisaje natural o urbano, o la figura humana en la pantalla, para pasar el grado de productividad de la cámara misma y de su tecnología reproductiva” (Jameson, 1997: 19). Estas formas de cultura contemporánea precisamente son las que producen adicción para Fredric Jameson, aunque aparenta ser una obsesión fija, especular y pornográfica, es “parte del mismo *marketing* de alta tecnología y de la maquinaria informativa del capitalismo tardío”, simulacro autoreferencial, ya que, “por detrás de la bella imagen y más allá de la avanzada maquinaria, lo que consumimos es capitalismo tardío” (Jameson, 1997: 19). Visiones sin miradas y simulacros sin imágenes.

En este contexto, de poderes más sutiles, abiertos e híbridos, Donna Haraway, a partir del *cyborg*, propone la liberación sexual, económica y étnica, es decir, del patriarcado, del capitalismo y del colonialismo. Haraway (a diferencia del poscolonialismo) ha sabido ubicar la dominación ya no en el colonialismo ni en el patriarcado, y, a su vez, ha captado las mutaciones del capitalismo. A esta nueva situación la denomina: “informáticas de la dominación”, porque “no solamente ‘dios’ ha muerto”, sino también el hombre y “la ‘diosa’”, o los tres han sido revivificados en los mundos cargados de microelectrónica y de políticas biotecnológicas (1991: 277). Michael Hardt y Antonio Negri (2002: 95) destacan el esfuerzo de Donna Haraway, señalando que “continúa en nuestros días el proyecto de Spinoza, cuando insiste en derribar las barreras que levantamos entre los seres humanos, los animales

y la máquina”. Porque el reconocimiento del Hombre como un ser separado de la naturaleza implica, precisamente, la muerte del Hombre. “El *cyborg* aparece mitificado precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. Lejos de señalar una separación entre la gente y otros seres vivos”, los *cyborgs* señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros. “La bestialidad ha alcanzado un nuevo rango en este ciclo de cambios de pareja” (Haraway, 1991:257). La barbarie como documento de cultura y la animalidad como humanidad, cuerpos desprendidos de la piel y del lugar que le otorga su sitio a cada cosa. “Ni Dios, ni amo, ni el hombre”, sino la constancia de crear y recrear el mundo y a nosotros mismos. En palabras de Foucault: “*le travail de soi sur soi*”.

Un mundo *cyborg*

podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico. La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades ciberorgánicas son monstruosas e ilegítimas (Haraway, 1991: 263).

Parece adecuado vincular -como venimos haciéndolo en este escrito- los planteamientos de Haraway con los de Deleuze sobre el Cuerpo Sin Órganos, los Procesos de Subjetivación y el Deseo, en la medida en que estos últimos no tratan de un retorno al sujeto, “a una instancia dotada de deberes, saberes y poderes” (Deleuze, 1996: 275). Más bien que todas estas construcciones (*cyborgs*, Cuerpos Sin Órganos, Procesos de Subjetivación y Deseo) representan un nuevo tipo de acontecimiento. “Acontecimientos que no se pueden explicar por los estados de cosas que los suscitan o en los que desembocan” (Deleuze, 1996: 276). Emergen por un instante, “como un rayo”, y ese es el momento que hay que aprovechar. Como Walter Benjamín (1973: 180) señaló: “la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente”. A esa imagen, a ese acontecimiento, tenemos que acceder. Provocar el estado de excepción como nos enseña la tradición de los oprimidos. Al provocarlo “mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo” (Benjamín, 1973: 182). También nos hace falta creer en el mundo, “así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nuevos espaciotiempos”, crear y resistir al mismo tiempo. Esos acontecimientos mínimos son los de los minoritarios, los que fabulan en los entre tiempos y entre lugares, los intercesores. Que crean desde el mestizaje y hablan lenguas no canonizadas.

Devenir- clandestino que se opone a todos los rostros de la legalidad y a todos los cuerpos cerrados y llenos, opuesto a un rostro delineado por las dominaciones masculinas, racistas y capitalistas. La inhumanidad como experiencia liberadora. La clandestinidad de los inmigrantes, de las mujeres, de los homosexuales, de todos aquellos que desestabilizan el sistema, a Occidente y a su producto más perfecto: El Hombre. Obsérvese la estrecha relación entre los planteamientos de Gilles Deleuze y

Félix Guattari con los de Donna Haraway, escriben los primeros:

La inhumanidad primitiva, del pre-rostro, es toda la polivocidad de una semiótica que hace que la cabeza pertenezca al cuerpo, a un cuerpo ya relativamente desterritorializado en conexión con devenires espirituales- animales. Más allá del rostro, todavía hay otra inhumanidad: no la de la cabeza primitiva, sino la de las “cabezas buscadoras” en las que los máximos de desterritorialización devienen positivities absolutas, formando devenires nuevos extraños, nuevas polivocidades (Deleuze y Guattari, 2000: 194).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/ La frontera, The New Mestiza*. San Francisco, Spinters/ Aunt Lute. 1997.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma, Donzelli. 1995.
- BRAIDOTTI, R., “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista/Artículos*. Internet. 7-11-01. http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm
- BROWNE, R. y SILVA V., *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, comunicación y cultura*, Arcibel, Sevilla, 2004.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós. 2002.
- DELEUZE, G., *Conversaciones*. Valencia, Pre-textos. 1996.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós. 1995.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos. 2000.
- DERRIDA, J., *Dar el tiempo, la moneda falsa*. Barcelona, Paidós. 1995.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad, tomo I, La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI Editores. 1980.
- FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*. Madrid, La piqueta. 1982.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*. México, siglo XXI. 1986.
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós. 1988.
- GUATTARI, F., *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial. 1996.
- HARAWAY, D. J., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra. 1991.
- HARDT, M. y NEGRI, A., *Imperio*. Barcelona, Paidós. 2002.
- IBÁÑEZ, J. “Prólogo” en M. Maffesoli *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, Icaria. 1990.
- JAMESON, F., *El postmodernismo y lo visual*. Valencia, Episteme. 1997.
- JAMESON, F., *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta. 1996.
- MAFFESOLI, M., *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, Icaria. 1990.
- SILVA, V., *Comunicación e información (Inter) cultural. La construcción de las identidades, la diferencia y el multiculturalismo*, Sevilla, Instituto Europeo de Comunicación y

Desarrollo. 2003.

VIRILIO, P., *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra. 1998.

Notas

¹ Idea expresada al autor por Ricardo Viscardi en correspondencia privada.

² Con escritura esquizofrénica Fredric Jameson se refiere a la ruptura en la cadena significante, es decir, a las series sintagmáticas de significantes que al integrarse forman una enunciación o un significado. “Su concepción de la cadena significante presupone esencialmente uno de los principios básicos (y uno de los grandes descubrimientos) del estructuralismo de Saussure, la tesis de que el sentido no es una relación de uno a uno entre el significante y lo significado, entre la materialidad del lenguaje -una palabra o un nombre- y su referente o concepto. Según el nuevo enfoque, el sentido se genera por el movimiento de significante a significante” (Jameson, 1996: 47).

³ “(...) cualquier cuerpo lleno, cuerpo de la tierra o del déspota, una superficie de registro, un movimiento objetivo aparente, un mundo perverso embrujado y fetichista, pertenecen a todos los tipos de sociedad como constante de la reproducción social” (Deleuze y Guattari, 1995: 20).

SILENCIO: PAPER-PERFORMANCE

Amalia ORTIZ DE ZÁRATE FERNÁNDEZ
Grupo de Investigación Escritoras y escrituras
Universidad de Sevilla

“Están aquellas de las que no puedo hablar exteriormente con palabras que salen haciendo ruido. Por amor a la infinita delicadeza de sus voces. Por respeto a la delicadez de la proximidad.”

Hélène Cixous.

“Nosotros creemos que Hélène Cixous inventa una nueva escritura, lo que le da un sitio especialmente particular en la literatura moderna. Es una suerte de escritura *estroboscópica*.”

Gilles Deleuze.

Las voces que hay en mí se envuelven en palabras que salen con demasiado ruido.

Silencio, sí. Silencio, no. Silencio, no sé.

Aguantar los gritos desmesurados, las voces vociferadas. Aguantar los andares del cuerpo. Arrancar hacia la esquizo-abertura. Florecer en el hundimiento. Hacia afuera, siempre hacia afuera. Pero en silencio, sin ruido. Sigilosamente hacia afuera. No hay permisos para gritos aquí. No, no hay ningún permiso. Sólo la palabra agazapada se permite. Entonces, ella nos dice:

Una voz llegó desde muy lejos, del exterior de mi historia para recoger la última lágrima. Salvar la naranja. Me puso la palabra en el oído... Esa voz volvió a poner la naranja en las manos desérticas de mi escritura, y con sus acentos de azahar, ha frotado los ojos de mi escritura que estaban áridos y cubiertos por una nube de papel.(Cixous, 1995: 112)

El papel, la palabra, la escritura, la voz piden traducción en el exilio “cada uno juega al otro: sea el enunciado “ninguno es sin su otro...”(Deleuze, 2002: 321.)¹ Palabras *estroboscópicas*, cuerpos diseccionados, expuestos, inmóviles y pendientes, a un tiempo, de aquella extrema velocidad: una nueva escritura de la cual los gritos se ausentan.

La voz como un no-lugar. Tierra de nadie. Es una voz que no busca a nadie, que escribe a nadie y a todos, a la escritura. Voz que repica cual campana en una lengua extranjera, lengua que desconozco, pero sus palabras silenciosas fluyen por mis venas, se traducen en mi *cuerpo lleno desnudo*. El *cuerpo sin órganos* que se encuentra

en el límite de una sociedad en que prevalece el cuerpo del déspota, el capital-dinero, el *cuerpo lleno vestido*. (Deleuze y Guattari, 1998: 291.)

Y renuncio a la construcción de mi desnudez, no reparo en armaduras. Intento llamar desde lejos. Lejos de aquí la voz responde y me enseña, me muestra cómo hacer que las cosas que pasan cerca de aquí estén aquí. Me enseña a acercarme a las cosas, a tocar las cosas, sin miedo al daño que pueda acarrear el hecho de “acercar los quince mil aspectos de cada ‘tú’. Llamar ‘tú’ a cada cosa. A dejarse llamar y volver a llamar... Lanzar el aliento mágico, ¡voce!, ¡you!, ¡toi!, en cada lengua, con una voz de otro color...” (Cixous, 1995: 150.)

Y entonces nos urge tender la mano mágica, que avanza, en el espacio a veces *re-territorializado*, en un peregrinaje nómada por los cuerpos, por las cuencas de los ojos vacíos, por las bocas sin sonido hasta abrazar la mano extranjera, antes de la amputación de la propia voz.

Entonces nos urge decir que las máquinas son órganos. Que prolongan los organismos ensamblándose con el *cuerpo sin órganos* dentro de una sociedad en la cual los hombres toman la propiedad de acuerdo con su acumulación de poder y riqueza. Y en este hacer privan a aquellos, los más pobres, como si fuesen parte de algún organismo mutilado.

Nosotras *máquinas-órganos* yacemos sobre el *cuerpo sin órganos* de este *socius* (capital-dinero) para continuar con la línea de fuga que intenta cruzar el límite, pasar el muro y, en un puro proceso de *desterritorialización*, desembocar en lo que fuimos desde un principio y convertirnos en verdad.

Entonces nos urge gritar que las máquinas son órganos o los órganos máquinas. *Máquinas deseantes* que se multiplican, se dispersan, e incluso, cuando se distinguen y se oponen, se integran en todo organismo.

Una vez deshecha la unidad estructural de la máquina, una vez depuesta la unidad personal y específica de lo vivo, un vínculo directo aparece entre la máquina y el deseo, la máquina pasa al corazón del deseo, la máquina es deseante y el deseo maquinado. El deseo no está en el sujeto sino que la máquina está en el deseo. (Deleuze y Guattari, 1998: 295.)

Deseo. Corazón y deseo. Máquina corazón, máquina deseo. Fuera del sujeto, dentro de la máquina se anida el deseo ¿Y qué podemos hacer, sino abrazarnos a las *máquinas deseantes* en un intento de buscar los límites a los cuales creemos pertenecer? ¿Qué podemos hacer? ¿Contentarnos con ser la actitud pasiva del deseo?

La mujer dentro de la historia asumiendo siempre la actitud pasiva.

Pero es otra la solución propuesta. Otro el caos al que debemos apelar.

A riesgo de salir de ella, revisamos la Historia y observamos que la mujer, como sujeto, no existe. O es pasiva, o no existe. “Lo que ocurre es impensable, impensado... Es decir, evidentemente, que la mujer no está pensada, que no entra en las oposiciones, no forma pareja con el padre.” (Cixous, 1995: 15.)

¿Dónde estamos? ¿Dónde somos? ¿Dónde entramos? ¿En qué estancia de los sueños podemos pedir asilo? ¿Dónde nos formamos? ¿Quién nos habilita un lugar en el cual encontrar cobijo, educación y comida, si sólo logramos definirnos por nuestra

ausencia?²

Nos preguntamos. Nos cuestionamos si preguntarnos tanto nos sirve de algo, si dar el salto hacia lo posmoderno nos deja, efectivamente, salir de la Modernidad.

En ese momento aparece una escritura y todo vuelve a ser desorden, poesía y desorden y me hallo y me encuentro y los órganos-máquinas intervienen mi cuerpo, me auxilian en mi labor de movimiento, de salida de la inmovilidad de lo complejo. Me entretejen las líneas de fuga que me llevan, nómada, hacia aquel lugar en que me encuentro con una escritura, justo en el momento en que era inencontrable a mí misma. La voz de mi escritura me incita a no rehuir el problema que me llena la garganta de silencio seco, ese silencio inerte y sordo, del temor a perderse, justo cuando estaba perdida incluso para mí misma. Y me cuelgo en la necesidad de encontrarme y me escribo y escribo cartas cada vez más cortas:

Pero, ¿dónde están las amigas?, cada vez más y más prohibidas, ¿dónde la poesía?, ¿la verdad? Casi ilegibles, mensajes de miedo sin sujeto: ¿duda, frío; ceguera?, tenía miedo de que se volviera loca, ya no me atrevía a escucharme, tenía miedo de que se acusara de ser el eco de mi locura, ante mí misma, al descubrirla tan absolutamente no-moderna, no-oportuna, no-reciclada, tan perdidamente empeñada en pedir lo imposible, en desear ... me sentía culpable de mantener la escritura al lado de la realidad. (Cixous, 1995: 110-111.)

Pero la voz de alguna otra escritura me aturde impensable al no pertenecer a mi cuerpo *máquina deseante*, sin responder asiente en la necesidad, en la necesidad de mi llamar, de mi nombrar a todas las cosas de cerca. Me dice:

En toda poesía hay una contradicción esencial. La poesía es la multiplicidad machacada y que lanza llamas. Y la poesía que devuelve el orden, resucita primero el desorden, el desorden de los aspectos inflamados; hace que se entrechoquen aspectos que reduce a un punto único: fuego, gesto, sangre, grito. (Artaud, 1997: 90.)

Pronto observo que caos y orden se entrecruzan en la fórmula mágica: Heliogábalo-anarquista, “la imagen de todas las contradicciones humanas y de la contradicción en el principio.” (Deleuze y Guattari, 1998: 287.) No existe ninguna instancia en la que se suprima la diferencia de naturaleza que prevalece entre ambos, nomadismo y segregación. Si podemos definir esta diferencia es porque, por una parte, hemos distinguido el proceso esquizofrénico (la abertura) de los accidentes y recaídas que lo traban o lo interrumpen (el hundimiento).³

Y me detengo a pensar: ¿Qué puede tener que ver la esquizofrenia con el nomadismo y la segregación? Con el nomadismo mucho, si observo el proceso como una abertura, aventura, aventurero, nómada, loco, loca, la mujer de mirada atlética a quien insistimos en seguir a través de nuestra escritura. De quien tratamos de emular la materia de su escritura, su velocidad. *Vite! Vite!* Escritura *estroboscópica* plagada de elementos asociados, *cuerpos sin órganos, órganos máquinas, árboles como plumajes oscuros desde la ventana de un tren, espectros de generaciones, ensambles complejos*

que conforman y reforman historias distintas. Versiones distintas de una historia. Versiones no, sino traducciones de las cosas. Buscando insistentemente alguna verdad dentro de las cosas, dejándose contener, impregnar, zozobrar, abrazar por las cosas, los seres. Siendo culpables de intentar vivir, *in-vivir*, *des-vivir*. Cuando la historia nos cuenta que es posible.

Culpable, no culpable, absuelta. Caminaba libremente. Penaba libremente. Tras las huellas de una mujer de mirada atlética. Una mujer con una escritura lo suficientemente valiente para atreverse a avanzar... hasta la verdad de escribirlo, que es una verdadera locura, la locura de la verdad, la pasión de acercarse al origen de los seres, con riesgo de alejarse de la historia. (Cixous, 1995: 116.)

(...) Separadas, de la muerte, de la vida, separadas de todo, en el cobijo de nuestras habitaciones, separadas de las estrellas, de todas las estrellas, cosidas al pecho del cielo o a la memoria o a los pechos de las mujeres, en nuestras habitaciones subterráneas. (Cixous, 1995: 144.)

Separadas de todo, habitamos las ciudades más cerradas en habitaciones subterráneas, preguntándonos siempre, y siempre “¿Cuánto tiempo se necesita para atravesar la más vieja y la más negra de las noches?”(Cixous, 1995: 147.) Si somos noche cuánto tiempo más tendremos que pagar la carencia de luz a aquel cuerpo lleno vestido. ¿Cuánto más esperar para ser apuñaladas mientras des-velamos la vida? Castigadas por el sólo hecho de desprender algunos lienzos de la noche que nos aqueja.

Estamos *deconstruyendo* nuestra escenografía en cartón piedra. Arrojadizos elementos se vuelven nuestras palabras contra nosotras. Sin embargo, no terminamos de comprender que la representación, en el momento en que deja de ser objetiva, cuando se traduce en aquella traducción subjetiva infinita -imaginara- pierde efectivamente toda consistencia. Como el teatro dobla a la vida y la vida dobla al teatro, entendemos que:

Lo mismo es en la producción deseante como en la producción social: cada vez que la producción, en lugar de ser captada en su originalidad, en su realidad, se halla así volcada, proyectada, en un espacio de representación, ya no puede tener valor más que para su propia ausencia y aparece como una carencia en ese espacio. (Deleuze y Guattari, 1998: 316.)

Alguien nos dice “*Una mujer no representa algo, no es una personalidad distinta y definida... una mujer es una extraña y dulce vibración del aire que avanza, inconsciente e ignorada, en busca de una vibración que le responda.*”²⁴ Una mujer es una voz sumamente ingenua y poderosa que nos recuerda todo lo que no hay que olvidar. Todo lo que hay que haber vivido. Y llegar aún lo bastante viva, no mutilada no seca, ante una cosa, la otra cosa que tendemos a ocultar. Por temor al daño. Por cautela, nos dicen. Sin darnos cuenta de que de seguir así, en este teatro que intentamos representar en el exilio de nuestros propios cuerpos, la escritura, como traducción de nuestros

cuerpos en *máquinas deseantes*, nos será vedada.

En una palabra, la represión sexual, más vivaz que nunca, sobrevivirá a todas las publicaciones, manifestaciones, emancipaciones, protestas en cuanto a la libertad de los objetos, de las fuentes y de los fines, en tanto la sexualidad sea mantenida conscientemente o no en las coordinadas narcisistas, edípicas y castradoras, que bastan para asegurar el triunfo de los más rigurosos censores. (Deleuze y Guattari, 1998: 361.)

Nuevamente observamos aquel *cuerpo sin órganos* ensamblado en máquina y tratamos de alejar de nuestro sexo la concepción humillante y envilecedora que se le atribuye al otro sexo, a todos los otros sexos. Intentamos deslizarnos por entre los intersticios de una piel de naranja. Nos insuflamos paciencia, nos proporcionamos nuestra propia pista de aterrizaje, y hasta nuestro despegue. Nos despojamos de nuestros sentidos, desnudando la vista, la palabra, la escucha. Des-miramos hasta la vista sin proyecto. Sin embargo continuamos teniendo la misma concepción figurativa de las cosas, de nuestras cosas, tal y como nos las han dado nuestros *censores*.

Nos enredamos en un triángulo salvaje que enmaraña nuestros sentidos. Nos vemos demasiado tiempo aquí, añorando allá. Nos devoramos entre nosotras hasta las últimas consecuencias. No podemos vivir sólo con un plato de sopa, necesitamos sentir que las mujeres viven, dentro de nosotras, por nosotras, en nosotras. Sólo el calor de sus cuerpos nos acarrea la vida. Sólo el contacto con una voz húmeda nos salva de que la escritura muera de sed en nuestra garganta.

Voz-audición, mano-grafía y ojo-dolor siguen siendo los tres ángulos de este *triángulo salvaje* que habilita entre sus lados un territorio de resonancia y retención. Hemos pecado. Rezumamos maldad. Cometemos horrores que debemos pagar. Merecemos castigo. ¿O, tal vez, no lo merecemos? Pero existe y se aplica, no por venganza sino por placer. El placer de observar el poder que se detenta. El placer de constatar el poder que se aplica bajo la interpretación de la ley, de la sanción, del perdón. El castigo recae sobre nosotras, cuerpos inmóviles, pasividad afligida, mientras dentro de nuestras habitaciones subterráneas tenemos miedo del mayor de los peligros: olvidar tener miedo. Y buscamos alguna rendija por donde asir el *rizoma* y *re-brotar, re-novadas, re-nacidas, re-vividas*.

El paciente en los rituales de aflicción no habla, recibe la palabra. No actúa, es pasivo bajo la acción gráfica. Recibe el tampón del signo. Y su dolor, ¿qué es sino un placer para el ojo que lo mira, el ojo colectivo o divino que no está animado por ninguna idea de venganza y sólo es apto para captar la sutil relación existente entre el signo grabado en el cuerpo y la voz surgida de un rostro -entre la marca y la máscara? ... Teatro de la crueldad que implica la triple independencia de la voz articulada, de la mano gráfica y el ojo apreciador ... ¿Cómo puede “pagarse” con sufrimiento? Es preciso invocar un ojo que de ello obtenga placer ... el ojo evaluador o el ojo de los dioses de espectáculos crueles, “¡hasta tal punto el castigo tiene aires de fiesta!” (Deleuze y Guattari, 1998: 196-197.)

Nos encontramos frente a un rostro que es todos los rostros. Un rostro que va des-rostrándose. No des-maquillar, no des-enmascarar. No. Habilitar un espacio en el que el rostro logra quitar el rostro, crear un no-rostro, una escritura desfigurada, una serie de antiguos espectros que vienen de visita, aparecen, des-aparecen, bajo la apariencia de un rostro que se descubre ante mí y me presenta la ferocidad agreste de la escritura, en el momento en que nos da a contemplar la verdad desnuda de sus rasgos, su alterabilidad torrencial.

En estos tiempos tristes y olvidadizos en que estamos aún más lejos de las cosas vivas, en que necesitamos traducción, en que deseamos poco más que fantasmas. Tiempos en que las mujeres se transforman en piedras, en olvido. Sentadas en estancias vacías. Olvidadas. Mendigas. Tiempos en que necesitamos más que nunca encausarnos en ideas que nos desenvuelvan en las anheladas líneas de fuga. Ideas que nos propongan formas más libres de pagar por vivir en la ideología de la carencia, la ausencia, la castración. Un camino en el que las mujeres puedan alegrarse de recuperar la igualdad en la diferencia.

Es entonces cuando reafirmamos nuestra recurrencia en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, en el *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1989), como un espacio en el que los objetos parciales que se ensamblan a las *máquinas deseantes* son, a su vez, *cuerpos sin órganos*, cuerpos Otros, cuerpos andróginos que se constituyen en conjunciones nómadas, ignorando la castración y sembrando por todas partes una transexualidad microscópica que hace que:

... la mujer contenga tantos hombres como el hombre, y el hombre, mujeres, capaces de entrar unos en otros, unos con otros, en relaciones de producción de deseo que trastocan el orden estadístico de los sexos. Hacer el amor no se reduce a hacer uno, ni siquiera dos, sino hacer cien mil. Eso es, las máquinas deseantes o el sexo no humano: no uno ni siquiera dos sexos sino n... sexos. El esquizoanálisis es el análisis variable de los n... sexos en el sujeto más allá de la representación antropomórfica que la sociedad le impone y que se da a sí mismo de su propia sexualidad. La fórmula esquizoanalítica de la revolución deseante será primero: a cada uno sus sexos. (Deleuze y Guattari: 1998: 305.)

Deseando la revolución. Deseante de habilitar ese espacio en el que la escritura no es un ruido, en el que la voz se hace silencio en el deseo de éste: un *cuerpo sin órganos*, un *cuerpo lleno desnudo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. (1997): *Heliogábalo, o el anarquista coronado*. Madrid, Fundamentos.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la Medusa*. Barcelona, Anthropos.
- DELEUZE, G. (2002): "Hélène Cixous ou l'écriture stroboscopique", *L'île déserte et autres textes*. Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 320-322.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1998): *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós.

Notas

¹ Cixous en Deleuze. La traducción es mía.

² “Sabemos de qué modo el freudismo está atravesado por esa extraña idea de que finalmente no hay más que un sexo, el masculino, con respecto al cual la mujer se define como carencia, el sexo femenino como ausencia... Pues si la mujer se define como carencia respecto del hombre, el hombre a su vez carece de eso de lo que carece la mujer, es decir: la idea de un solo sexo (...) distribuye la carencia bajo dos caras no superponibles y comunica a los dos sexos en una común ausencia, la castración.” De esta forma podemos dar paso al deslizamiento del conjunto estadístico de amores intersexuales. (Deleuze y Guattari, 1998: 304.)

³ Heliogábalo era el hombre y la mujer./Y la religión del sol era la religión del hombre, pero que nada podía sin la mujer, su doble, en la que se reflejaba./La religión del UNO que se cortaba en DOS para actuar./Para SER./La religión en la separación inicial del UNO./UNO y DOS reunido en el primer andrógino./Que era EL, el hombre./Y EL, la mujer./Al mismo tiempo./Reunidos en UNO. (Artaud, 1997: 87.)

⁴ D.H. Lawrence en Deleuze y Guattari, 1998: 362.

LA MUJER COMO SÍMBOLO DE PODER: EL PAPEL DE LA PRIMERA DAMA.

Libertad RAMÍREZ PINTOS
Universidad de Sevilla

1. EL ACCESO DE LA MUJER AL PODER

El acceso de la mujer al poder siempre ha estado marcado por su relación con el sexo opuesto, bien por una vinculación filial o marital. El matrimonio constituía una suerte de contrato (Fisas, 1997: 207), mediante el que dos familias esperaban asociarse con el fin de resolver sus dificultades, en función de sus expectativas tanto económicas como sociales.

A través de los siglos, el casamiento se convirtió en la única opción que muchas mujeres tenían para mejorar el estatus y las condiciones de vida, entregando su cuerpo a cambio de una posición social. Diversas culturas aceptaron esta iniciativa como una prerrogativa con la que poder subsanar la falta de paridad entre los dos sexos; pues, el hecho de no existir una equivalencia real, dio origen a multitud de diferencias. Las hembras, por sí mismas, no alcanzaban valor como individuo, y esto llegó a infundir la idea de que eran seres inferiores por naturaleza.

Tradicionalmente, el rol femenino se define por su carácter de sumisión frente al otro género, representante por antonomasia del poder. El establecimiento de un orden implica el acato de la autoridad, que recae en el hombre como símbolo de fuerza y dominio. De esta manera, la mujer queda relegada a un segundo plano, sin posibilidades de obtener el mando. Pero, además, como ente socializador adopta la labor reproductiva, con lo que contribuye a perpetuar el sistema ideológico imperante.

Esta discrepancia, por lo común aceptada, coarta la entrada de buena parte de la población a los núcleos decisivos, a pesar de que hoy por hoy constituyen el segmento mayoritario. A menudo las mujeres han visto mermadas sus capacidades particulares, hasta el punto de no alcanzar la categoría de ciudadanos de pleno derecho en muchas sociedades. Aunque logran superar esta traba al unirse a otra persona del sexo contrario, ya que el matrimonio les hace partícipes de la preeminencia que gozan sus respectivos consortes.

Sin embargo, detrás de esta práctica subyace la dificultad que encuentran para llegar al poder, como dice Amelia Valcárcel:

El único lugar donde está siendo admitido que el sexo femenino tenga un acceso más o menos parejo al masculino al poder es la detentación del poder legítimo, es decir, el político (Valcárcel, 1997: 113).

Esta característica va a ser la que marque algunos rasgos que atañen a este colectivo a la hora de adquirir cierta potestad:

- no suelen lograr la completa investidura, ya que no gozan de crédito absoluto;
- su comportamiento se valora con referencia a cualidades clásicas como obediencia, fidelidad y abnegación que acentúan el carácter sumiso que se le presupone.

2.LA PRIMERA DAMA

Las primeras damas surgen para llenar un espacio de carácter social que servía como punto de inflexión a un ámbito integrado sólo por hombres: el político. De ellas no se espera más que sean un bonito complemento capaz de lucir con gracia sus bellos cuerpos pues, mientras los altos cargos han de cumplir una serie de atributos que se les presupone para poder desempeñar esta actividad, a sus esposas les basta el hecho de que exista este vínculo para tener asegurado el beneplácito general. Su papel se limitaba a ejercer de acompañante, sin lugar para el protagonismo, lejos de destacar *motu proprio* y alcanzar cualquier repercusión; pero con el paso del tiempo su presencia fue adquiriendo otro matiz.

El impulso que el género femenino experimentó fuera de la esfera privada, en la que se hallaba restringida, propició su eclosión, al tiempo que las mujeres se hacían visibles en todos los escenarios imaginables. Poco a poco fueron conquistando nuevos espacios donde eran excepcionales o que les habían sido explícitamente vetados. De este modo, las damas que se sitúan cerca del poder ya no se conforman con figurar, sino que ansían hacer uso del mismo y alzan la voz para que sus opiniones sean oídas.

Las primeras damas copan el escalafón más alto dentro del organigrama administrativo, ostentando la representación del país junto a sus consortes, lo que les permite jugar un valioso papel en el ámbito internacional. Se trata, sin duda, de un puesto muy influyente, aunque poco reconocido, debido a su falta de legitimación. Todavía hoy en día su existencia y razón de ser radica en el compromiso matrimonial, ya que es esta alianza la que le concede hegemonía. Así, la mujer que ostenta este *cargo* tiene el privilegio de constituir junto a su esposo la representación del país, tanto dentro como fuera de sus fronteras. Esto entraña cierta concesión hacia el cónyuge que puede interpretarse como una adaptación moderna del principio que rige en las monarquías, donde la Corona es simbolizada por los dos consortes.

Esta figura tiene su referente más inmediato en las regentes y supone un reemplazo amoldado a las naciones sin monarquía. Su ámbito de desarrollo natural creció restringido entre el poder detentado por sus maridos y las reglas establecidas, pero fueron capaces de progresar rompiendo estos límites hasta lograr ser aceptadas. Sin embargo, aunque destaque con nombre propio, hay que tener en cuenta que no se elige por sus capacidades o méritos propios, sino que se designa sólo por el hecho de haberse casado con una determinada persona, de forma que su mandato está condicionado por esta relación.

3. EL CONCEPTO DE ESPACIO

Las esferas pública y privada de la vida hallan su correspondencia en el orden político y familiar, respectivamente, identificándose como entidades diferenciadas. La sociedad se construye a raíz de la exteriorización de lo particular, dando pie a una

esfera híbrida donde los intereses privados adquieren significado público.

A lo largo de la historia de la humanidad existe la tendencia de asociar el espacio público al hombre y el privado a la mujer. Esta concepción continúa vigente hoy en día y se basa en un reparto ancestral de las funciones con el fin de dar cobertura a las necesidades más básicas. De este modo el varón se encargaba de suministrar alimentos, mientras que la hembra asumía la continuidad de la especie mediante el rol reproductivo.

La distinta manera en que mujeres y hombres están situados en la vida se basa en una doctrina de esferas separadas que cada uno va a ocupar en detrimento del otro. Pero, al igual que acontecía en la *polis* griega, el papel dominante masculino se hace extensivo de uno a otro ámbito, de forma que las mujeres acatan cierto grado de sumisión ante esta preponderancia.

La dualidad de las esferas pública y privada se identifica con la contraposición de principios antagónicos, como queda recogido en el siguiente cuadro:

| Espacio | PÚBLICO | PRIVADO |
|----------|-------------------|-----------|
| Ámbito | Político y social | Doméstico |
| Sociedad | Civil | Familiar |
| Género | Masculino | Femenino |
| Imagen | Poder | Sumisión |

En contra de lo que pudiera parecer, estos conceptos no son del todo excluyentes, puesto que la fricción entre ellos es tal que, con frecuencia, resulta muy difícil estipular una frontera clara. Esto explica que algunos autores establezcan un criterio diferente identificando, por ejemplo, el ámbito social o la sociedad civil con lo privado. Mas, a nuestro entender, la sociedad civil es el espacio donde se desarrolla la vida colectiva; el lugar de expresión e interrelación de la comunidad. Las personas siempre pertenecen al ámbito de lo privado, aunque necesiten de un espacio más amplio que el estrictamente familiar o doméstico para interrelacionarse; sin embargo, las instituciones y la representación del poder están ligadas a lo público porque encarnan la esfera política.

Toda esta teoría de la división de esferas y su correspondencia en los géneros trae consigo, en última instancia, la aparición de un problema político cuya consecuencia más notable es la incorporación de la mujer al espacio de poder. Como hemos visto, la tradicional concepción del espacio público y privado viene marcada por la separación sexual de la vida social y determina el estado de discriminación que siempre han sufrido las mujeres con respecto a los hombres. Aunque hoy en día se puede decir que estas diferencias se han suavizado, todavía subsisten ámbitos o circunstancias que reflejan esta dependencia. Lejos de alcanzar una igualdad real las mujeres continúan sujetas a los hombres en muchos aspectos, sobre todo dentro de la esfera privada, puesto que los grandes avances se han producido en el terreno público.

La lucha de las mujeres ha sido tanto social como política, caracterizándose por romper el límite que las mantenía reducidas al espacio privado. Ejemplo de ello pueden ser los movimientos sufragistas que promovieron el voto femenino o

las reivindicaciones en favor de su emancipación. Desde la perspectiva jurídica, el derecho siempre consideró que el género femenino tenía una *incapacidad natural* que lo obligaba a permanecer sometido a tutela perpetua. Ya en Roma la *Lex Julia et Pappia Popaea sólo dispensaba de esta custodia a la mujer ingenua que tuviese dos hijos y a las libertinas que tuviesen cuatro. La sentencia de Ulpiano “quia major dignitas est in sexu virili” inspiró la mayoría de los códigos civiles decretados en España.* Estos poderes legales convertían a las mujeres en personas nulas a efectos legales, relegándolas por completo a la esfera privada, de donde sólo podrían salir con la ayuda de un hombre.

La asignación de espacios en función del sexo dio pie toda a una serie de calificativos que inconscientemente se han atribuido a uno u otro género, identificándose con una serie de connotaciones. Se considera que lo privado o personal y lo público o político son dos esferas que se mantienen independientes, porque así las percibimos e interiorizamos, pero la experiencia cotidiana también nos muestra la existencia de una relación que las unifica. La realidad es que muchas mujeres, entre las que se incluyen las primeras damas, se mueven en estos dos niveles, haciendo patente la conexión integral de ambos.

El género femenino se ha ocupado siempre del ámbito doméstico, realizando todas las tareas relacionadas con la casa y la crianza de los hijos, “sin las cuales el mundo público no podría existir o funcionar”, como apunta Judith Astelarra (1990: 212). Sin embargo, esta labor no suele estar reconocida, ni siquiera en su calidad de atributo socializador, debido al contexto donde se desarrolla. En tanto los varones se han tenido que dedicar a la *res publica*, adquiriendo valor político y social a través de sus profesiones, con independencia de su carácter productivo, artístico o científico. Este prototipo del espacio y del trabajo es la principal causa del retraso que ha sufrido la incorporación femenina a la esfera pública y que, sin un cambio en las mentalidades y el respaldo de las instituciones, no hubiese sido posible.

4. CONCLUSIONES

La primera dama abandona el ámbito de la esfera privada para llegar al poder de la mano de su cónyuge. Los principales mandatarios utilizan la imagen de su esposa para *humanizar* su cargo, añadiéndole la feminidad de la que carece. Pero lejos de ofrecer la tradicional pose de sumisión con que se suele identificar socialmente el rol de las mujeres, ellas participan de la responsabilidad que requiere el puesto como si se tratara de un privilegio que obtienen a través del matrimonio. Así podemos ver como comparten la representación oficial del Estado en diversos actos.

De este modo, el cuerpo se convierte en una prolongación del compromiso político adquirido por determinadas autoridades para presentarse como símbolo de poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTELARRA, J. (comp.), *Participación política de las mujeres*, Madrid, Siglo XXI, 1990.
- FISAS, C., *Usos y costumbres en la Historia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997.
- LUHMANN, N., *Poder*, Barcelona, Anthopos, 1995.
- NEWLAND, K., *La mujer en el mundo moderno*, Madrid, Alianza editorial, 1982.

PATEMAN, C., “Críticas feministas a la dicotomía público/privado” en VV.AA., *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Paidós, 1996.

TOURAINÉ, A., “Comunicación política y crisis de la representatividad” en VV.AA., *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1992.

VALCÁRCEL, A., *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1997.

LA MUJER EN LA LÓGICA ESPECTACULAR: EL PODER DE LA SIMULACIÓN

María RODRÍGUEZ PÉREZ
Universidad de Sevilla

“El caso es que la alteridad se echa en falta, y es absolutamente necesario producir al Otro como diferencia, si no queremos vivir la alteridad como destino. Esto sirve también para el cuerpo, el sexo y la relación social. Para escapar al mundo como destino, al cuerpo como destino, al sexo (y al otro sexo) como destino, inventamos la producción del Otro como diferencia. Ocurre lo mismo con la diferencia sexual. Querer desentrañar la inexplicable alteridad de lo masculino y de lo femenino para devolver a cada uno de los dos a su especificidad y a su diferencia es un absurdo. Pero eso es lo que hace, no obstante, nuestra cultura sexual de liberación y de emancipación del deseo.”
(Jean Baudrillard: *El crimen perfecto*)

En 1967 aparece el documento situacionista *La sociedad del espectáculo*, redactado por Guy Debord, uno de los personajes “más visibles” de la denominada Internacional Situacionista que permaneció activa durante unos quince años después (se suele firmar su defunción en el año 1972).

Lo que aquí nos interesa no es tanto entablar un escrito sobre las tesis situacionistas o sobre la propia revisión de la *sociedad del espectáculo* que el mencionado libro define, sino aprovechar la vinculación que, aún hoy, el espectáculo mantiene en la mercantilización de todos los elementos de la vida, convirtiendo la economía en un fin en sí misma que únicamente persigue mantenerse.

Trazaremos, enraizando con esto, la vinculación que mantienen *espectáculo* y su lógica de poder en la construcción de la Mujer como pura imagen que sólo es contemplada, en el sentido de que las imágenes contempladas nos llevan a edificar un mundo radicalmente estático, en el que el canon que fija y determina lo femenino, al igual que ocurre con el resto de presentaciones *simuladas* de lo real, no es otra cosa que nuestro propio producto, de forma que este poder consigue “el desconocimiento de nosotros mismos, de nuestras capacidades, de nuestra libertad y de nuestra condición de hacedores de la realidad” (González Mora, 2003: 57).

Por ello, me gustaría comenzar aclarando que el espectáculo no se identifica con los medios de comunicación, ni tampoco exclusivamente con el mundo convertido en imagen. No es tampoco el capitalismo hecho ideología, sino el triunfo de su lógica de dominio económico, cultural, social e ideológico en el interior de la sociedad. Triunfo porque ha logrado enraizarse tanto que no es posible percibirlo, su garantía está asegurada.

La dominación y poder espectaculares conllevan una transformación social tan profunda que, aún consistiendo en un cambio radical, todo parece haber sido simplificado. Quizás en palabras del propio Debord se clarifique más esta cuestión:

El individuo al que ese pensamiento espectacular empobrecido ha marcado profundamente y *más que ningún otro elemento de su formación* se coloca, pues, desde el principio al servicio del orden establecido, aún cuando su intención subjetiva haya sido enteramente contraria a ese resultado. Seguirá, en lo esencial, el lenguaje del espectáculo porque es el único que le es familiar: es el idioma en que ha aprendido a hablar (2003: 43).

Inmersos, pues, en una circulación sintomática del espectáculo como perversión que nos localiza bajo su mirada, atestiguando que, inexorablemente, estamos condenados a cooperar en su realización, es fundamental detallar la importancia que esta política del dominio ejerce en la construcción de imágenes que cobran referencia por sí solas, sin semejanzas exteriores, sin objetos ante los que declarar. Tanto es así que aprovecha a la perfección el vaciamiento constante a que somete a cada miembro de la sociedad para objetivizar la creación de construcciones *simuladas* al amparo y protección de su impasible mecanismo de control.

Cobra interés hablar ya de la acción del simulacro contemporáneo como conformador invisible, casi inexistente¹ de virtualidades que se perciben, gestionan y explotan como realidades. Es la propia acción de la simulación la que la nutre de fuerza, porque permite que exista con independencia, desgajada de referencias y con autonomía para prestarse a los relatos de la creación de lo real.

En lo que atañe a la construcción de la Mujer, tiene especial relevancia el surgimiento de los nuevos medios de comunicación masiva (fundamentalmente, cine y televisión) que no vienen más que a ratificar, extender y confirmar la ordenación del poder del sistema capitalista bajo las comprensiones del Hombre como producto de dominación ante la Mujer, producto de sometimiento:

El espectáculo, omnipresente en nuestra cultura, implica la representación de la mujer desde las técnicas de la sexualidad como cuerpo-poder que desde la representación controla, estabiliza y canoniza su papel social. Esas tecnologías, en una mirada foucaultiana, implican la producción de verdades, que son las verdades de las sociedades patriarcales (Silva, 2003: 64).

El poder de la simulación reside en el hecho de barajar a su estilo las marcas y esencias del yo, del sujeto y de la propia identidad, en un proceso que determina el vaciamiento de estas expresiones esencialistas para incorporarlas a los planteamientos postmodernos, que exigen hablar más de las *subjetivaciones* foucaultianas, como diagramaciones de esos sujetos que se vacían, que de construcciones identitarias.

El discurso que opera en el relato audiovisual actual ordena los comportamientos, las conductas, los gestos, las actitudes del cuerpo en una clara sistematización diferente del género al servicio de la producción del poder que organiza el patriarcado. Éste, entre tanto, supone y dictamina que los cuerpos que adoctrina han de regirse por pulsiones

falocéntricas, generadoras del orden distante de lo masculino y de lo femenino.

El poder de la simulación en la sociedad de consumo masivo, retroalimentario y permanente, aparece mediado y ordenado según el régimen de percepción, conducta e ideologización que estandariza el espectáculo. Guy Debord apunta acerca de éste:

(...) entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real (2000: 39).

La sociedad se enfrenta a un tipo de relación vehiculizadas en redes individualizadas de comprensión simulada de la realidad, al compás de los nuevos requerimientos del nuevo régimen neoliberal que reincorpora a la Mujer a su nuevo sistema de exigencias. El sistema capitalista y machista actual se reapropia de ésta atendiendo a sus propias y únicas necesidades, manipulando supuestas formas de emancipación de la mujer bajo auténticas técnicas de dominio que la revalorizan en tanto medio de producción (de consumo).

En este reciente esquema de la orquestación imperialista² se reactualiza, del mismo modo, la configuración de la representación de lo femenino. Los medios de comunicación, como si de un versionado “aparato de encierro”³ se tratase, cumplen, así, una función de determinante relevancia.

Tanto el ser masculino y como el ser femenino se someten, de este modo, a las construcciones que los enmarcan en una significación de la diferencia no igualitaria entre géneros. La Mujer se constituye como *lo otro*, lo que no es el Hombre, lo alternativo a éste. El Hombre, por su parte, protagoniza la figura de dominio; su poder, porque lo ejerce sobre cualquier otro, está en el centro.

El actual esquema contemporáneo nos sitúa en volubles diagramas de *lo trans*, entendido como ese inconstante dinamismo que esparce los lugares sin encontrar enclaves fijos, diluyendo fronteras y habilitando concepciones abiertas y movedizas.

En esta lógica, que nos hace deambular, igualmente, en la era de *lo transexual* como corriente que vincula nuestras relaciones sexuales, se ha perdido la utilidad de la función de la sexualidad a favor, entre otros ejemplos, de la reproducción clonada artificial o de los espacios ciber de copulación. Sin embargo, aún cuando la alteridad real de los sexos ha desaparecido, “los conflictos ligados a la diferencia, e incluso los signos biológicos y anatómicos de la diferencia, se perpetúan” (Baudrillard, 1996: 158).

Nos encontramos protagonizando la crisis de las representaciones porque la “lógica paradójica”⁴ que domina nuestro presente interminable permite que la imagen en tiempo real domine aquello que representa, como “virtualidad que domina la actualidad, que trastorna la noción misma de realidad” (Virilio, 1998: 82).

Se da vía libre a las técnicas de representación *transmodernas* como grandes magnates de las producciones simuladas, plasmadas en espacios virtuales, ciberespacios que nos hacen participar de acciones generales de desrealización de la clásica tripartida de materia, espacio y tiempo, en un constante condicionamiento de nuestro entendimiento de la realidad.

El fin de la distancia⁵ vuelve despreciable incluso nuestro espacio-mundo. Es

como si viviéramos en un *stand-by* permanente, en el que la virtualidad y su formulación en la lógica del simulacro han llegado a sustituir lo real y lo actual, haciendo que las dinámicas de “lo tele”, del tiempo real, autorepitan y autoproduzcan enunciados sin significado, consagrados en la abstracción del significante como dominio.

Con estas *telerepeticiones* se estandariza la significación de la Mujer en este fin de la distancia promovido por los medios masivos de la sociedad espectacular.

El patriarcado que reina en el sistema capitalista (la construcción machista del mundo siempre ha sido productiva para éste) ha fabricado un molde gravitatorio de poder sobre el que se construyen, por negación, el resto de definiciones. Así, configuramos el *homo*, que es el *no-hetero*; la *Mujer*, que es lo *no-Hombre*; pero también el *prototipo ideal de Mujer*, que es la *no-Mujer-real*:

La sublevación del cuerpo sexual es el contraefecto de esta avanzada. ¿Cómo responde el poder? Por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización, desde los productos de bronceado hasta las películas porno... En respuesta también a la sublevación del cuerpo, encontraréis una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión, sino bajo la de control-estimulación: “¡Ponte desnudo...pero sé delgado, hermoso, bronceado!” (Foucault, 1992: 105).

Porque el poder actúa con un desarrollo estratégico capaz de responder a las iniciativas contra o anti, mermando su potencia convulsiva cuando se adueña de ellas. Es como una especie de lucha constante en la que “a cada movimiento de uno de los adversarios responde el movimiento del otro” (*ibidem*).

El “Sistema-Mundo-Moderno-Colonial-Blanco-Patriarcal” (Silva, 2003: 66) ha adecuado a sus necesidades ese tipo de construcciones *otras*, una vez que ha vislumbrado las posibilidades de dominio y los beneficios que le pueden aportar el ingreso de estas construcciones a su complejo productivo: “la Mujer es una construcción ficticia ([Teresa] de Lauretis) o un arbitrario cultural ([Pierre] Bourdieu), que ha servido para potenciar la dominación masculina” (*ibidem*: 64), preservando, de paso, el resto del orden establecido.

Así, de la misma manera que ocurre con ciertos productos mediáticos que se vanaglorian de su índole liberal y progresista por incluir sectores hasta entonces excluidos, como el de los homosexuales, recientemente incorporados a la cotidianidad de los medios (quizás sea porque suponen, según apuntan las propias fuentes del sistema, una parcela social de alto índice de consumo), aparece integrada la nueva Mujer moderna, sustituyendo los viejos pentagramas falocéntricos de visualización de la Mujer. Un ejemplo⁶ claro: *Ally McBeal*, la televisiva-joven-atractiva-abogada que triunfa en un mundo de hombres, oponiéndose, de paso, al tratamiento de una mujer más sumisa en los ya clásicos paradigmas representativos del M.R.I. (Modo/Modelo de Representación Institucional) hollywoodienses.

Pero, ¿hasta qué punto triunfa la joven Ally McBeal? ¿Es que no son lo suficientemente explícitos los parámetros bajo los que se mide este hipotético éxito como para cuestionárselos desde una lectura mínimamente crítica? ¿No esconde la simulación de este tipo de mujer perfecta algo realmente perverso?⁷

La preocupación radica, tal y como ya señalara la tradición iconoclasta griega⁸ ante la fuerza autónoma de ciertas simulaciones, en el peso que se puede llegar adjudicar, y de hecho así se hace, a toda esta serie de representaciones que actualmente configuran la imagen prototípica de Mujer y su asignada función en la lógica imperial que la vincula a las estrategias de dominio y control.

Estas representaciones, que por dejar de serlo, se alejan de la imagen referencial originaria (no existe ese designado tipo perfecto de mujer plasmado en la ficcional Ally McBeal salvo virtualmente, en las proyecciones televisivas), operan pervirtiendo sus referencias, de forma que la cultura de la imagen construye de forma vacía, sin contar con correlato real alguno, siendo vivida en experiencias *descorporeizadas* en las que las convenciones de sentido, adoptadas como adecuadas y correctas⁹, se establecen conforme a una similitud que “se libera de la complicidad con la aserción representativa” (Foucault, 1989: 68).

La designación del discurso femenino como discurso contestatario y de liberación constituye una ruptura del cuerpo (como órgano enclaustrador, creador de barreras y límites), una *descorporeización* continua que se rehace constantemente en los márgenes y los afueras del orden imperante de los discursos verdaderos y oficiales, porque ocurre que en nuestra sociedad existe, tal y como apunta Michel Foucault¹⁰:

(...) una especie de sordo temor contra esos acontecimientos, contra esa masa de cosas dichas, contra la aparición de todos esos enunciados, contra todo lo que puede haber allí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligro, contra ese gran murmullo incesante y desordenado de discurso (1999: 51).

El cuerpo femenino entendido como un lugar sin restricciones ni fronteras, en el que las tensiones y conflictos de la resistencia y de la rebelión posibilitan el cuestionamiento y la contracorriente de un mundo-historia contado por, desde y para lo masculino como fuerza de dominio.

En sí, una descorporeización que de paso a la descentralización de un mundo-poder que repliega lo germinal (aquello que puede dar origen) a los suburbios, haciéndolo furtivo; que rechaza negando las prácticas de lo oculto y lo invisible (como lo femenino), a lo que siempre se le ha prohibido la voz y ha sido escondido.

Virilio apunta a la democratización de una iluminación hecha para engañar la vista de todos. Concreta apreciación que nos lleva a ver cómo el fin de las oscuridades se encarga de velar por una visión completa y total de la sociedad, pero por una y única de entre todas las posibles (1998: 47-48), reafirmando esta reflexión acerca de los discursos mudos, pero de una mudez obligada, como el de la Mujer.

El simulacro se identifica con la tentación totalitaria de esas señales luminosas que acaban con lo oscuro reconstruyendo incesantemente la realidad. Dentro de la luminosidad que origina, la imagen de la mujer es también proyectada en un irrevocable proceso de “abolición del mismo principio de verdad” (*ibidem*: 88). La verdad abolida es la de la imagen real.

Quizás lo innegable de esta problemática de acuciante emergencia se haga palpable en la cotidianidad. Recuerdo que en una de mis clases se expuso una vez que

era machista el hecho de ver a una mujer con pantalones y no a un hombre con falda, lo cual, *por evidentes razones*, pondría bajo miras la masculinidad del varón. Que sería oportuno reivindicar lo femenino y que una de las formas posibles sería ésta, o que un chico apareciese maquillado, por ejemplo, a una de sus clases. Ya se sabe que ¿se ha superado? aquello de que lo femenino se identifica con una barra de labios o que ya no tiene nada que ver el hecho de usar una determinada prenda de vestir para ser más mujer, o menos hombre. Lo que me gustaría reflejar es lo pernicioso de dejarse llevar por las creaciones simuladas de los rasgos de lo femenino y de lo masculino, además de servirse de éstos para creer vencer las lógicas de dominación sexista. Estas opiniones acerca de cómo vencer la identificación de lo masculino y lo femenino no deja de convertirlos en categorías estanco, construidas a partir de una gran laguna de conexiones simuladas, percibidas virtualmente como realidades, que organizan ambas concepciones.

No se trata de recuperar los signos de lo femenino, porque éstos son arbitrariamente contruidos y conformados, en la mayoría de las ocasiones, bajo las lógicas del consumo productivo y de la estandarización de funcionalidades sociales, sino de *deconstruir* estos signos en un ataque liberalizador permanente.

Tampoco se trata, ni mucho menos, de incorporar el discurso reivindicativo feminista a las lógicas de dominio: con frecuencia se entiende como lucha contra la marginación el ingreso de mujeres de índole reaccionaria en las candidaturas de representación política, objetado aquí no porque no representen esa *feminidad* (la ironía la enfocamos en referencia a la feminidad social y culturalmente contruida y mediada) sino porque reproducen ese yugo del poder machista establecido.

Ser feminista no corresponde únicamente a ser mujer contestataria con el régimen dominante. Ser feminista tampoco puede servir para perder su sentido liberador diluyéndolo en otras fórmulas subversivas, ya que no se puede olvidar que la lucha contra la marginación y la explotación contra la mujer es transversal en otras muchas proclamas liberadoras¹¹ y, sin embargo, no todos los *movimientos de izquierda* ni sus componentes reivindican ni practican la igualdad en este plano.

Puede ser feminista, sobre todo, una mujer, pero también, y sobre todo, un hombre. El camino puede alcanzarse si consideramos nuestras posibilidades para “provocar, pervertir, convertir a la representación en una trampa de sí misma. Producir desde el afuera (antirepresentativo) otra subjetivación más flexible y cuestionadora de los códigos establecidos” (Silva, 2003: 66), alejándonos de esos tipos de discurso feminista que se encargan de reciclar las construcciones machistas del poder dominante para preservarlo.

Disponemos de todo una maquinaria liberadora para ponerla en marcha. Se trata de extirpar las identidades impuestas que nos someten; de liberar a la Mujer de esas construcciones que la limitan; de librarla de lo masculino, pero también de lo femenino que no le pertenecen y que la rechazan y ocultan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto* (Barcelona, Anagrama, 1996).

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo* (Valencia, Pre-Textos, 2000).

DEBORD, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (Barcelona, Anagrama,

2003).

FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (Barcelona, Anagrama, 1989).

FOUCAULT, M., *Microfísica del poder* (Madrid, La Piqueta, 1992).

FOUCAULT, M., *El orden del discurso* (Barcelona, Tusquets, 1999).

GONZÁLEZ MORA, J.J., “Revolución en soledad”, *Laberinto Minos*, 4 (2003), pp. 53-64.

HARDT, M. Y NEGRI, A., *Imperio* (Barcelona, Paidós, 2002).

SILVA, V., “Representaciones y simulacros: la mujer en los medios de comunicación” en *Las mujeres, los Saberes y la Cultura* (Sevilla, ArCiBel Editores, 2003).

VIRILIO, P., *La máquina de visión* (Madrid, Cátedra, 1998).

DPTO. de ASUNTOS ECONÓMICOS y SOCIALES de las NACIONES UNIDAS (junio 2003): *La mujer en el 2000 y después. Publicación encaminada a fomentar la aplicación de la Declaración Beijing y la plataforma de Acción* (Nueva York, junio 2003, División para el Adelanto de la Mujer).

Notas

¹ Nos referimos a la fuerza de la simulación en la creación de suplantaciones de lo real, precisamente porque parece ser inexistente, es como si de un *crimen perfecto* se tratase: “el crimen sólo es perfecto cuando hasta las huellas de la destrucción del otro han desaparecido” (Baudrillard, 1996: 156).

² Nos referimos al cuestionamiento del Estado-nación por los autores Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio* (2002): al estar inmersos en un proceso de desaparición de los pilares básicos de éste, asistimos a la reconversión de los mismos para articular nuevas formas de dominación, basadas en una dinámica de apertura y desterritorialización.

³ Quizás los medios de comunicación cumplan hoy la función que Michel Foucault describió para los denominados *aparatos de encierro* (la escuela, el orfanato, el hospital, el asilo psiquiátrico, la cárcel y la fábrica) en cuanto a que los medios son, actualmente, los principales encargados de construir, moldear y grabar los cuerpos, ante el paso a un segundo plano del resto de centros de disciplinamiento.

⁴ En *La máquina de visión*, Paul Virilio aclara: “la era de la *lógica formal*, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII. La era de la *lógica dialéctica* es la de la fotografía, la cinematografía o, si se prefiere, la del fotograma, en el siglo XIX. La era de la *lógica paradójica* de la imagen es la que se inicia con el invento de la biografía, de la holografía, de la infografía...como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública” (1998: 82).

⁵ En otro de sus textos, Virilio se refiere al fin de la distancia como la desaparición del intervalo de tiempo y espacio que separaba al hombre de su objetivo, interpretando que, en esta nueva constitución del momento como trayecto, “todo está a punto de cumplirse”, a lo que añade: ¿pero a qué precio?” (1997: 160).

⁶ Otro ejemplo: en 1957, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprueba el que sería el primer tratado internacional en que se abordaban los problemas referidos a las leyes de nacionalidad discriminatoria. Antes de éste, en muchos Estados, existía la aplicación del principio de nacionalidad dependiente, por el que regía “la premisa patriarcal de que la condición jurídica de la mujer era adquirida por medio de su relación con un hombre; primero, el padre, y posteriormente, el marido” (División para el Adelanto de la Mujer, Dpto. de Asuntos

Económicos y Sociales de las Naciones Unidas, junio de 2003: 10). Quizás sea éste uno de los primeros atisbos que inicia, en cubierto, la reformulación en el tratamiento *provechoso* hacia la Mujer de la planificación capitalista a mediados del siglo XX.

⁷ En el caso que nos ocupa, a nadie se le escapa que a la triunfadora Ally McBeal le falta un pequeño detalle para enclavarse a la perfección en *el mundo de la gente perfecta* y dejar de tener alucinaciones y obsesiones con un presuntuoso bebé: cumplir con su papel *naturalmente* (machistamente) asignado, es decir, ser madre.

⁸ La tradición iconoclasta de la época clásica griega mencionaba el temor ante cierta serie de reproducciones de la realidad. Lo hacían manifestando su rechazo hacia las formas *simuladas* de lo real porque su extremado parecido con lo que representaban ponía en juego el riesgo de que llegara a sustituirlo.

⁹ Michel Foucault plasmó en sus trabajos cómo se ha producido el asentamiento, a lo largo de la Historia, de la *voluntad de verdad*: mediante la fuerza de discursos cargados “de poderes y de peligros se ordenaba poco a poco hacia una separación entre el discurso verdadero y el discurso falso” (1999: 61).

¹⁰ Nos referimos aquí al temor que Foucault señala que existe ante los discursos a los que nos adherimos, esos aceptados como *verdaderos* y protegidos bajo la mano de lo auténtico, consecuentemente proliferados porque hasta su organización incluye desorden, captando y, por tanto, dominando, las partes más peligrosas, subversivas e incontrolables. Para, por lo menos, analizar este temor, propone asimismo tres funciones retraídas por nuestra propia resistencia a exponerlas: “plantearnos nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; borrar finalmente la soberanía del significante” (1999: 21).

¹¹ Es de sobra conocido el papel que jugaron las zapatistas dentro del propio movimiento liberador del pueblo indígena del sur de México para lograr incorporar a la lucha por los derechos de su pueblo la exigencia de un trato y consideración igualitarios entre mujeres y hombres en todo los momentos de la cotidianidad. Recomendamos se acerquen a los escritos realizados por diversas indígenas zapatistas que tratan estos temas.

POSICIÓN ACTUAL DE LA MUJER EN LA COMUNICACIÓN PUBLICITARIA

*Jaime RODRÍGUEZ SOSA
Benedicto de Miguel Rodríguez*

Son muchos los libros, artículos, comunicaciones y conferencias que tratan o abordan el triste pero cierto tema de la publicidad sexista. Cómo se muestra el género en los discursos publicitarios de nuestro país, es un tema que podríamos considerar clásico, aunque sea relativamente reciente la aparición de la televisión y los spots publicitarios.

Que España es todavía un país machista es una evidencia. Afortunadamente con el paso del tiempo, y gracias a las personas que no han cesado en su lucha por cambiar esta costumbre o filosofía arcaica, las cosas han ido cambiando muy lentamente pero mejorando, hasta llegar a un futuro, que esperemos no muy lejano, en el que no tengamos que hablar de la desigualdad de sexos, si no es para recordar tiempos pasados.

Durante los últimos años, hemos visto grandes cambios sociales que atañen a las mujeres y al papel social que desempeñan, lo cual les ha favorecido y apoyado en su lucha por conseguir un lugar como el que tradicionalmente hemos ocupado los hombres.

Sin embargo, el discurso publicitario parece no encontrar aún, en muchos casos, otro arma de la que valerse para hacer visibles los productos que expone, y continúa incidiendo en eso que llamamos sexismo o discriminación sexual, y que puede llegar incluso a la denigración de la mujer.

Si analizamos el camino que ha tomado la publicidad a lo largo de su historia, podemos ver cómo ha ido cambiando notablemente el papel de la mujer en la sociedad y, por lo tanto, como reflejo que es la publicidad de nuestra sociedad, debemos tener en cuenta cuál será la imagen que se tendrá de la mujer en el futuro cuando, analistas como nosotros ahora intenten elaborar un esquema básico de la trayectoria que ha cursado la figura de la mujer en nuestros tiempos.

En este sentido, podríamos decir que si esos futuros analistas de los que hablamos intentan extraer conclusiones acerca del papel de la mujer en esta época llegarían posiblemente a pensar que vivimos en el paraíso del culto al cuerpo, o que las mujeres de hoy *fuieron* (pensando desde el futuro) unas auténticas máquinas todoterreno, las cuales, además de encontrarse estupendísimas frente al espejo, resultan unas triunfadoras en lo que al ámbito social y familiar se refiere.

En los tiempos del franquismo en España, la publicidad no resultaba demasiado llamativa, se centraba más que nada en el producto y la mayoría de la publicidad era demostrativa y pedagógica, ya que llegaban productos nuevos al mercado que había

que enseñar a utilizar o bien, los que ya se conocían no se encontraban demasiado explotados dentro del campo publicitario.

Además la mujer siempre se había mantenido al margen de la actividad publicitaria, puesto que su imagen en la publicidad era más bien escasa, por no decir nula.

A esto debemos unir la escasa contaminación publicitaria provocada, entre otras cosas por la falta de recursos visuales de que disponían los anunciantes, es decir, no se había desarrollado la publicidad en televisión de forma masiva y para todos los productos (recordemos que el monopolio que el Estado ejercía sobre la publicidad en televisión a través de TVE), la saturación publicitaria no existía ni siquiera en el medio exterior, el cual no disponía ni de la mitad de emplazamientos de los que dispone hoy, etc.

Al llegar la década de los 70, y con ella el *destape* en televisión, la publicidad se vio liberada y con poder legítimo para exponer ante el público receptor determinadas imágenes femeninas mucho más llamativas y exuberantes de lo que habían sido años atrás, hasta que en los años 80 comienza a verse claramente la figura de la mujer como reclamo sexual en el lenguaje publicitario.

Así llegamos a lo que lleva siendo algunos años y es hoy la publicidad, y a una serie de prototipos sexistas creados por la publicidad moderna.

En primer lugar, podríamos destacar el de la mujer como objeto sexual; en este caso la mujer, siempre haciendo alarde de sus perfectos atributos físicos, aparece bajo una indumentaria bastante ajustada a sus curvas y generalmente escasa. La mujer suele acompañar al producto como una recompensa de la que el hombre podrá disfrutar una vez compre el producto o lo consuma. Podríamos denominar a esta postura como la “mujer recompensa”.

También suele aparecer la mujer junto a productos dirigidos especialmente a otras mujeres, queriendo dar una imagen de marca, asociando ese tipo de figuras a la marca y creando la ilusión en algunas féminas con el pensamiento inconsciente de “si compro este producto, mi apariencia física se asemejará a la figura de esa mujer, y todos me asociarán a su imagen”. Esta postura podríamos denominarla como “mujer vacía”, y se constituye como una de las razones de crítica y denuncia hacia muchas campañas publicitarias actuales, como por ejemplo la última estrategia de desodorante para hombres *‘Axe’*, en la que se expresa claramente, mediante el claim “*márcales el camino*”, la *‘absoluta disposición que han de tener la mujeres ante los hombres’* que utilizan dicho producto, además del dominio que ejercerá el hombre que lo utilice sobre las mujeres, que *‘caerán rendidas ante la fragancia que desprenden y seguirán, prácticamente en estado de trance, el camino trazado por el hombre’*.

Otro prototipo de mujer que podríamos destacar de la publicidad, es el de aquella maravillosa esposa y excelente madre, la que lo da todo por el cuidado de su familia, encargándose sólo de la limpieza y las tareas del hogar, por lo que suele ser una experta en tareas domésticas y una gran cocinera, trabajos no remunerados y expuestos bajo una visión completamente machistas. Esta postura de mostrar a la mujer como testimonio de lo tradicional y lo correcto, la denominamos “mujer hogareña”, y la podemos ver reflejada en cualquiera de los anuncios de productos alimenticios dirigidos a toda la familia y que explotan la idea de la salud familiar.

Últimamente, se ha incorporado a nuestra publicidad otro nuevo papel que si bien pretende defender a la mujer ante las posturas machistas, en sí mismas son un mensaje ridículo ante otras mujeres. Se trata de las “supermujeres” vestidas de ejecutivas que a modo de James Bond, limpian la casa rápidamente y tienen tiempo para otras actividades como su realización en el campo profesional, aunque no deja de representar a la mujer como la responsable de las tareas del hogar.

Este tratamiento del papel de la mujer, que es claramente discriminatorio y denigrante para ellas, no ayuda a modificar los hábitos, costumbres y actitudes provenientes del pasado, sino que, al contrario, anquilosa barreras y continúa siendo un lastre para muchas mujeres.

Ante esta situación debemos reflexionar; bien es cierto que la publicidad debe basarse en unos códigos establecidos por la sociedad en la que se dispone a actuar, viéndose por tanto obligada a representar ciertos estereotipos con el fin de conseguir que el público se pueda ver reflejado en alguno de ellos, pero es entonces donde los profesionales de la publicidad deben preguntarse hasta qué punto ese grado de representación del que hablamos equivale a la realidad, y para averiguarlo basta con observar ampliamente el universo al que la publicidad se dirige y escuchar los comentarios esas personas.

Basta con esto para darse cuenta de que ni la mujer es una recompensa para los hombres, ni están vacías, ni son por obligación limpiadoras, ni tampoco son supermujeres. Sencillamente son mujeres, con sus derechos y obligaciones, y tienen el derecho de que la publicidad respete tales derechos sin menoscabo de su persona, tal como dictan la Constitución y la Ley General de la Publicidad de 1998.

Es ridículo, por tanto, condenar a la mujer a las tareas del hogar, cuando la casa es una de las cosas que más ha cambiado en nuestros tiempos, igual que ha cambiado la cantidad de hombres en relación a la de mujeres que tenemos en España (el porcentaje de hombres es bastante inferior al de mujeres).

En este sentido, ya no es habitual encontrar a una madre desocupada que se pasa las horas muertas en la cocina, ni familias con tantos hijos como para cocinar tanto. Además olvidamos a aquellos hogares en los que no hay presencia femenina y las nuevas formas de convivencia que cada vez más se dan en nuestro país, como por ejemplo en los pisos de estudiantes, parejas homosexuales, compañeros de piso, etc, que funcionan perfectamente, sin tener a una asistente de hogar esclavizada las veinticuatro horas del día.

Podemos entonces preguntarnos cuál es el motivo de los publicitarios y anunciantes para haber escogido tantas veces este motivo. ¿Es que se han acabado los recursos estilísticos? ¿o acaso no es posible crear un mensaje sin necesidad de menoscabar, menospreciar o denigrar la imagen de la mujer?

Aunque no podemos generalizar metiendo a todos los anunciantes en el mismo saco, lo cierto, y lo triste, es que los motivos sexuales venden mucho más que cualquier otro.

Algunos movimientos como la Asociación Europea contra las Violencias Infligidas a las Mujeres (AVFT) o la Unión Feminista Cívica y Social (UFCS), han reaccionado frente a estas afrentas repetidas y a la legitimación de comportamientos sexistas que este tipo de anuncios suscitan.

Sin embargo, se hace necesario tanto una dosis mayor de responsabilidad por parte de los publicitarios por un lado, como un refuerzo de la capacidad de expresión y de acción por parte de la sociedad civil por otro, ya que a pesar de que existen leyes a las que los individuos pueden recurrir, éstos no suelen acudir a ellas, quedando muchas veces sin sanción los anuncios sexistas o denigrantes.

En este sentido, las competencias para retirar campañas publicitarias corresponden a las comunidades autónomas donde tienen su sede social los anunciantes. En el caso de la publicidad emitida a través de cadenas de televisión de ámbito nacional, es competencia del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Pero esto no asegura que todos los anuncios y campañas se encuentren controladas exhaustivamente, por lo que se hace necesaria dicha actuación no sólo por parte de los hacedores de estos trabajos sino también por parte de la comunidad social.

A pesar de la escasa interacción por parte de los públicos, de la sociedad, es curioso el dato que ofrece el colectivo 'Chiennes de garde', que lucha contra el ambiente misógino, por el que asegura que el 46% de los franceses declaran estar en contra de la manera de mostrar a las mujeres en la publicidad. Esto nos da un motivo para pensar que no sólo es en España donde ocurren estas cosas y por lo tanto, estos modelos de representación de la mujer pueden tomar forma también en muchos otros países (tenemos en cuenta que gran parte de los anuncios que se exponen en España son de anunciantes extranjeros, los cuales probablemente, estén utilizando campañas publicitarias con los mismos móviles de acción sobre los públicos que en nuestro país).

A pesar de todo esto, es posible que exista un intento por parte de los anunciantes de cambiar el rumbo de las campañas publicitarias en relación al papel de la mujer que utilizan generalmente.

Para poder afirmarlo debemos basarnos en los datos ofrecidos en el Informe 2003 publicado por el Observatorio de la Publicidad Sexista de España, del Instituto de la Mujer, el cual destaca el descenso de las denuncias contra avisos publicitarios que muestran a las mujeres como objeto. Este tipo de denuncias han venido disminuyendo desde 2001, año en que estas denuncias representaron el 78% del total, y llegando a bajar en 2002 hasta el 42% de las denuncias, lo que supuso una disminución del 18,5% respecto al año anterior. Así mismo, destaca el Observatorio que el sector más denunciado en 2002 fue el de las bebidas.

Aunque todavía no existen datos tabulados sobre las denuncias realizadas en 2003, lo cierto es que el año pasado se llevaron a cabo más de 500 denuncias contra anuncios publicitarios, cifra que continúa suponiendo un descenso con respecto a los años anteriores.

De estos datos, podemos deducir, según el Observatorio, que la publicidad en España está marchando con otro rumbo y que, a pesar de hacerlo poco a poco, la publicidad está mejorando la imagen de la mujer.

Por su parte, el Colectivo Fem TV de Perú es una iniciativa creada en 1989 y formada por cuatro ONG's de mujeres, el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, el Movimiento Manuela Ramos, el Colectivo Radial Feminista y Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer (DEMUS), además de la Asociación de Comunicadores sociales Calandria. Este colectivo busca promover una mirada crítica de la publicidad

entre la población para que asuma su derecho a opinar y a cuestionar aquellos mensajes que son discriminatorios, ofensivos y violentos.

Este colectivo es uno de los muchos ejemplos que podemos encontrar hoy en día de asociaciones, o agrupaciones ya sean por iniciativa pública o privada, que dedican su trabajo y su tiempo a conseguir mejorar la publicidad y a intentar erradicar la publicidad sexista, y es también un ejemplo que corrobora que la publicidad sexista está presente en todos los países y que continúa significando un motivo de denuncia en muchos casos.

Tanto es así que, a pesar de las mejoras detectadas por el Observatorio de la Publicidad Sexista, en los últimos años han sido numerosas las campañas publicitarias denunciadas por su alto grado de denigración hacia la mujer o bien por su tratamiento sexista.

Dentro de los datos correspondientes a los sectores de producción, según los datos del observatorio, y como hemos dicho antes, el sector de las bebidas fue el más denunciado en 2002, que reunió el 18,2% de las denuncias, con un incremento de 10 puntos respecto al año anterior. El segundo lugar lo ocuparon ropa y accesorios, con 12,1% de las denuncias. Por último, el tercer puesto fue para vehículos, transporte y telecomunicaciones, con un 10% de las denuncias efectuadas.

En relación a las campañas publicitarias, las más denunciadas fueron el anuncio de Coca-Cola sobre la liga infantil de fútbol, Rover por la campaña del modelo MG y Guaraná por el anuncio del refresco.

Además, algunas campañas fueron llamadas a rectificar por parte del Instituto de la Mujer alegando mensajes discriminatorios o estereotipados. Entre ellas podemos citar por ejemplo la citada liga infantil de fútbol de Coca Cola, la campaña institucional de Loewe, los descuentos de la tienda virtual de Viaplus, las conexiones de Internet de Wanadoo, el champú Herbal de Clairo, los valores financieros de Caja Madrid, la agencia de colocación Clepe, la feria de la Pasarela Cibeles, el turoperador británico Club 18-30 y la campaña de turismo de Turespaña.

Aunque de todos estos, los más claros ejemplos de utilización de la mujer como objeto sexual son los del nombrado anuncio del desodorante de Axe y el refresco Guaraná, al exhibir el cuerpo de la mujer o hacer alusión prácticamente directa a “su disponibilidad”.

Todos estos datos nos describen la situación que ha venido viviendo la publicidad en los últimos años, y si bien puede ser cierto que el rumbo de los mensajes publicitarios está cambiando, incidiendo menos en la utilización de la mujer, su cuerpo y su imagen como reclamo publicitario, también es cierto que nos queda aún un largo camino que recorrer, en el que todos debemos ser partícipes y formar parte de la lucha por el cambio de la sociedad.

Sólo así conseguiremos que todo el esfuerzo realizado por entidades como las que hoy hemos nombrado aquí no sea en vano y pueda llegar a hacerse claramente visible en nuestra realidad mediática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREA GARCÍA, RAMÓN IGNACIO: ‘La mujer invisible: una lectura disidente de los mensajes publicitarios’. Grupo Comunicar. Huelva, 2000.

CAZURRO GARCÍA, CARMEN: 'Cuestión del género literario y la expresión femenina actual'. Quality Printers. Agudilla, 1998.

MARTÍN SERRANO, MANUEL: 'Las mujeres y la publicidad: vosotras y vosotros según nos ve la publicidad'. Instituto de la Mujer. Madrid, 1995.

MUÑOZ, BLANCA (COORDINADORA): 'Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural'. Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid. Madrid, 2001.

PEÑA MARTÍN, CRISTINA: 'La mujer en la publicidad'. Instituto de la Mujer. Madrid, 1990.

BALAGUER CALLEJÓN, M^a LUISA: 'La mujer y los medios de comunicación de masas: el caso de la publicidad en televisión'. Argural. Málaga, 1995.

BLANCO GARCÍA, ANA ISABEL (COMPILADORA): 'Mujer, violencia y medios de comunicación'. Universidad de León, Secretariado de publicaciones. León, 1996.

GARRIDO ARILLA, M^a ROSA: 'Funciones comunicacionales de la mujer en la publicidad dirigida al hombre: análisis en tres revistas de información general, Blanco y Negro, La actualidad española y Gaceta ilustrada (1959/1979)'. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía. Madrid, 1983.

LOS MONSTRUOS EN/ DE LOS *MASS MEDIA*

Malena SEGURA CONTRERA
Universidad Católica de Santos
Universidad Presbiteriana Mackenzie

1. ¿EL MONSTRUO SOY YO?

“Ama a tu monstruo como a ti mismo”
(D. Kamper: 1997: 61).

El horror, lo grotesco y lo monstruoso siempre estuvieron presentes en el repertorio de las imágenes de cualquier cultura¹, y su presencia puede constatarse ya en las narrativas míticas, como en el caso de los sátiros, de la figura controvertida de Pan², de las sirenas devoradoras de hombres, por citar, de la mitología greco-romana, apenas algunos ejemplos de este motivo que, de hecho, es universal. En realidad, si comenzamos a preguntar por ellos en la literatura, heredera directa del pensamiento mítico, tenemos también una enorme muestra de cómo las figuras monstruosas son tan importantes para nosotros (*El médico y el monstruo* y *Frankenstein* son los ejemplos clásicos).

Contemporáneamente, es en los espacios de la producción cinematográfica y televisiva (inspiradas muchas veces en obras literarias) que los monstruos y lo monstruoso encuentran su ambiente de aparición más propicia y más popular, posiblemente por cuenta del fuerte poder *imagético* del cine y de la televisión que, conjugando varios lenguajes con las ilusiones propiciadas por la técnica, recrean el universo del doble del cual los monstruos comparecen en forma destacada. Territorios privilegiados del imaginario social, el cine y la televisión funcionan como un espejo mágico que, en el caso de los monstruos, muestra *la otra cara*, el revés -la sombra³- de la sociedad que en el se refleja.

Muchas veces es retratado con un humor que suaviza el impacto revelador de la propia sombra social, lo monstruoso garantiza su aparición en una cantidad impresionante de filmes o series televisivas, migrando, asimismo, en Brasil, hasta en las telenovelas⁴, como en el caso de la legendaria *Saramandaia* (1976), que presentaba personajes al borde de lo monstruoso, y la más reciente *O beijo do vampiro* (2003), ambas en la *Red Globo de Televisión*.

También es preciso tener en consideración, en primer lugar, la predilección de los adolescentes (transitorios por definición y atravesando la metamorfosis identitaria hacia la madurez social) por el imaginario monstruoso, predilección que viene creciendo en las últimas décadas; segundo las investigaciones de audiencia que vemos reveladas en una gran cantidad de series para televisión y de los filmes de Estados

Unidos (que están casi siempre interesados solamente en los índices de audiencia y en las boleterías) sobre vampiros e híbridos. Es lo que ocurre en el caso de *Buffy*, *Ángel*, *X-men*, *el Hombre Araña* y muchos otros, gran parte de ellos importados del universo de las historietas, otro espacio donde lo monstruoso se impone como uno de los principales motivos.

Y, en fin, incontestable, es la fascinación que los monstruos ejercen sobre nosotros y ese hecho, ya ampliamente constatado, no requiere nada que lo confirme, por eso este estudio se interesa específicamente por la reflexión al respecto de cómo los monstruos son imaginados por nuestra sociedad, y lo que esos trazos monstruosos revelan al respecto de las sombras humanas. Al final, las preguntas son: ¿qué lo vuelve algo monstruoso para nosotros y qué tipo de deformación (nuestras deformaciones, es claro) esos monstruos vienen representando? ¿Y todavía, lo que en nuestra sociedad se está mostrando a través de la enorme cantidad de apariciones de figuras monstruosas en el universo de los *mass media*?

El monstruo es, en la mayoría de las veces representado por el imaginario social, incluyendo lo mediático, por una serie de características que lo definen. En la presente reflexión no tenemos la intención de realizar un relevamiento sistemático sobre esas características, lo que nos interesa, más bien, son algunos de los trazos específicos que nos parecen indicadores de cuestiones de las cuales la Teoría de los Medios⁵ se viene ocupando en la última década y que serán presentadas a continuación.

2. LO HÍBRIDO HOMBRE- ANIMAL- EL CUERPO MONSTRUOSO.

“Es interesante que verifiquemos un tema común (al cuerpo y sus monstruos): la humanidad mezclada con la animalidad... la ambivalencia de los sentimientos del hombre con lo animal” (I. Tucherman, 1999: 30).

En el estudio de las formas híbridas, la representación del hibridismo hombre/ animal es el primero que encontramos, lo que nos lleva a pensar que esa es una de las primeras formas de diferenciación que el hombre primitivo es capaz de establecer en el juego de reflejos de la construcción de su propia noción de identidad.

Aunque tenemos en cuenta las conquistas de la conciencia, del lenguaje y del amplio universo de la cultura que señalan claramente las diferencias entre el hombre y los demás animales, no podemos obviar todavía una excesiva proximidad, incomoda, cuando estamos obligados a constatar que lo que nos diferencia biológicamente de los demás animales no es exactamente lo que nos gustaría pensar que fuera, como los recientes avances de las investigaciones del ADN lo tienen comprobado. El paralelismo existente entre las formas de organización de las sociedades de los primates y las humanas, ampliamente estudiados, explicita nuestras semejanzas. También las semejanzas existentes entre las formas de organización social entómicas y de las sociedades humanas ha sido objeto de sorprendentes estudios de etología, que presentan patrones de organización social (especialmente espacio- temporales) de una similitud evidente.⁶

A pesar de que algunos autores no aceptan la posibilidad de que el animal sea considerado el “otro” por el hombre, creo que esa posibilidad es más próxima de lo que

imaginamos, y que lo era aún más para el hombre primitivo que vivía en un ambiente todavía no tan formateado por la acción tecnológica de las sociedades, sino que estaba inmerso en un ambiente que proporcionaba una experiencia relacional mucho más directa con la tierra y con todo lo que de ella brotaba.⁷

Sobre los símbolos teriomórficos, Gilbert Durand menciona:

En efecto, de todas las imágenes, son las imágenes animales las más frecuentes y comunes... La etnología evidencia con claridad el arcaísmo y la universalidad de los símbolos teriomorfos que se manifiestan en el totemismo o sus sobrevivencias religiosas teriocéfalas (Durand, 1997: 69- 70).

Evidenciada la cuestión de la importancia de las imágenes teriomórficas, Durand trae una llave fundamental, a partir de los textos de Sigmund Freud y de Carl G. Jung, para abrir la puerta del tema y acercarnos al asunto, para la comprensión de algunos sentidos posibles sobre el énfasis dado a esas imágenes de lo híbrido hombre/ animal:

...tenemos la indicación de una invasión de la psique por los apetitos más vulgares, accidente normal en el niño/a pequeño/a, pero que en el adulto es sinónimo de inadaptación y de regresión a las pulsiones más arcaicas. La aparición de la animalidad en la conciencia es, por tanto, síntoma de una depresión de la persona hasta los límites de la ansiedad (G. Durand, 1997: 73).

Además de estar refiriéndose a lo imaginario individual, no dudamos de que esa afirmación puede ser extendida a la esfera de la sociedad, especialmente cuando constatamos que *los mass media* presentan los híbridos hombre/ animal casi siempre por medio de algunos trazos, tales como: señales de olores fuertes y producción de sonidos guturales como carcajadas, risas estridentes y aullidos. Vemos todavía que otro elemento que confiere un trazo monstruoso a esas figuras híbridas es el refuerzo de los trazos fálicos o sexuales, lo que normalmente incluye órganos sexuales desmesuradamente grandes, o todavía la confusión y/ o fusión entre los géneros sexuales.

Esa depresión, aliada a los estados de ansiedad⁸, citada por Gilbert Durand se puede diagnosticar claramente en nuestra cultura especialmente en lo que se dice respecto a la depresión de los sentidos corporales que se origina, entre otras cosas, en determinado tipo de uso que se hace de las tecnologías virtuales de la comunicación, que, al abolir las experiencias concretas en las esferas de las comunicaciones interpersonales, se absolutizan, participando del proceso de anestesia del cuerpo⁹, sedando/ sentando¹⁰ el hombre en frente a las máquinas tecnológicas transmisoras de información.¹¹

Otro recurso creador del hibridismo hombre/animal puede ser encontrado en los varios tipos de deformaciones de la imagen corporal, en la desproporción de tamaños y en la fractura de las simetrías (deformidades tales como las presentadas en la película *El Hombre Elefante* y en la figura del Minotauro), o todavía en la falta de coherencia (aquí entendida como padrón de continuidad y memoria del sistema)

retratada por mutaciones (es el caso de *El médico y el monstruo*).

Esa falta de coherencia y cohesión es apuntada como reacción típica del imaginario moderno y la pérdida de la propiacepción¹², que retomaremos después.

La monstruosidad que tanto aparece en las imágenes que los *mass media* difunden es la respuesta sombría a esa crisis de las vivencias corporales, es todo el cuerpo volviendo a la escena, sólo que por la puerta de los fondos de la conciencia.

De esa forma, la regresión a los instintos groseros, la animalidad, obsesivamente retratada en el consumo imaginario de las historietas, de las películas de mutantes, etc., puede ser entendida como una vuelta de lo reprimido, como el eterno reciclaje que la cultura realiza de los motivos que la civilización quiere recalcar.

Es relevante todavía recordar otro trazo, también muy peculiar de los productos mediáticos y de su penetración de masas, que es lo que esos monstruos o formas híbridas hombre/ animal son retratados muchas veces en grupos, hordas, en la forma del colectivo, lo que indica una regresión a lo primitivo, pre- consciente, propio de la condición animal.¹³

¿Será que un siglo de cultura de masas (vía medios de masas, es claro) y de su proceso de padronización de los gustos y de las sensibilidades estéticas, a cuesta de la absolutización de la comunicación electrónica, trajo de vuelta los infiernos medievales donde animales y hombres se mezclan y se confunden caóticamente, como en las pinturas de J. Bosch?

3. EL HOMBRE DEMONIO- EL ALMA MONSTRUOSA

“... nuestro reconocimiento imaginativo, el acto infantil de imaginar el mundo, anima el mundo y lo devuelve al alma”

(J. Hillman: 1993: 15).

Los escenarios/ ambientes en los cuales los monstruos se insertan, tales como los vemos en las producciones de historietas, en el cine o en la televisión, casi siempre carecen de la belleza de las pinturas de J. Bosch. Más próximas a las imágenes creadas para representar un infierno de producción barata, los escenarios construidos por los *mass media* contemporáneos traen mucha violencia, sangre y a los aliados de todo tipo de escatología e imágenes de lo grotesco.¹⁴

Este es el escenario infernal típico, en el cual vemos surgir otro tipo de monstruo: el hombre/demonio. Teniendo en común con el tipo híbrido anterior los trazos de animales¹⁵, en el hombre/demonio esos trazos se circunscriben más específicamente a ciertos animales, asociados simbólicamente con las fuerzas del mal, como los infiernos, como los dioses subterráneos, como el mundo de las tinieblas, lugar de todo el mal, hábitat natural de los demonios. Este es el caso de todos los tipos de murciélagos/ vampiros (que siempre están de moda), de los seres metamorfoseados que viven en los subterráneos de las ciudades de las historietas, de los trazos adquiridos del macho de cabra (especialmente los cuernos, los pies y el rabo), de los hombres- insectos, y de los caballeros sin cabeza cuyos cuerpos aparecen prácticamente fundidos a los corceles negros que montan, cabalgando en el medio de la noche. Gilbert Durand realizó un interesante relevamiento de esos elementos que él, con mucho acierto, llamó el

régimen nocturno de imágenes (en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*).

Ese elemento nocturno es un trazo esencial para nosotros entender nuestros hombres- demonios, ya que desde las primeras representaciones de que se tiene noticia sobre la noche, ésta siempre se configura como el lugar del miedo humano y de todo lo que el teme. Es fácil entender que para el *homo-demens-belicus*⁶, para los cuales las cuestiones centrales siempre convergen para las relaciones de dominio, excediendo asimismo las cuestiones de sobrevivencia, la noche trae limitaciones sensoriales, visuales que lo fragilizan. Es posible que ese terror por la noche haya crecido en la medida en que históricamente el hombre fue lentamente dislocando sus competencias sensoriales, desarrollando cada vez más sus estrategias visuales y rebajando lentamente su capacidad olfativa y auditiva.

La noche todavía presenta una particularidad muy significativa en ese caso: es de noche que dormimos, en el abandono máximo de nuestras defensas, y es justamente cuando soñamos que entramos en contacto con el mundo de los dobles que, para los primitivos, poseía una continuidad absoluta con nuestro mundo y donde muchas veces estaba el origen de las enfermedades y de los peligros más diversos. Sobre el doble, Edgard Morin nos dice:

Este doble no es una copia conforme, es un ser real que se disocia del hombre que duerme, que continua despierto y actúa en los sueños... En efecto, el hombre va a atribuir a su doble toda la fuerza potencial de su afirmación individual (E. Morin: 1988: 95).

Al mismo tiempo en que la existencia del doble confería fuerza al hombre primitivo y lo tranquilizaba frente a la muerte (su doble era inmortal), era, también, fuente de miedo porque, al final, los dobles poseían la inmortalidad que triunfaba sobre las fragilidades humanas y eran por eso más fuertes y poderosos que los hombres que, es claro, temían a los dobles y al mundo nocturno en el cual ellos actuaban con su poder, ejercido inclusive por medio de los sueños.

Notamos todavía que los monstruos nocturnos, especialmente los vampiros, tienen un trazo particular, ya que, ellos se alimentan de las almas humanas. No desean sólo el cuerpo, quieren el alma porque, al final, solo el alma es inmortal, confiriendo al monstruo el poder de la inmortalidad por medio de un alma robada, ya que el mismo no posee más la suya. Esos mismos vampiros se alimentan de sangre porque es en ella que residía el alma de la persona. Las escenas del derramamiento/consumo de sangre que están presentes en esa especie de películas o series pueden ser entendidas, entonces, a partir del conocimiento de que:

La sangre es considerada por ciertos pueblos el vehículo del alma, lo que explicaría, según Frazer, los ritos de los sacrificios, durante los cuales todo el cuidado era tomado para que la sangre de la víctima no se derramara en el suelo (J. Chevalier y A. Gheerbrant: 1991: 800).

Motivo que permanece hasta la Edad Media, como vemos todavía en las narrativas míticas medievales:

La sangre -mezclada con el agua- de la yaga de Cristo, recogida en el Grial, es, por excelencia, la bebida de la inmortalidad (J. Chevalier y A. Gheerbrant: 1991: 800).

Más allá de la obsesión por la inmortalidad, tan presente en nuestra época de investigación genética, y maravillas médicas que están aboliendo enfermedades de todos los tipos y la muerte que de ellas resulta, esos monstruos también nos llevan a pensar sobre la cuestión del alma en sí misma y de la pérdida del alma como uno de los motivos de nuestra época, representándose por medio de esa creación semiótica a los híbridos de alma monstruosa.

Al hablar de alma, la cuestión que nos parece más pertinente para nuestra reflexión es la de que el alma es femenina (gestadora), siendo al mismo tiempo psicológicamente creada y creadora.

Sobre el papel psicológico de la criatura y creadora (en el cual entra su aspecto femenino uterino) que el alma presenta, es necesario rescatar algunas ideas de James Hillman sobre la importancia de ese proceso interior, su significado no sólo para los individuos sino también para la cultura humana. Hillman nos dice que el alma es resultado del trabajo de las imágenes, que imaginar es “hacer alma”. Según él, animamos el mundo y a nosotros mismos por medio de las imágenes que generamos, de los padrones imagéticos (arquetípicos o no) que subyacen a nuestras acciones:

... el alma tiende a animar, a imaginar por medio de imágenes y símbolos. Las palabras *Bild* (imagen) y *Bildung* (educación cultural o moral) en alemán están íntimamente conectadas así como las palabras culto y cultura; y nuestra palabra “animar” deriva directamente de la palabra latina para el alma, anima. Una ciudad que tuviese cultura no precisaría ser animada por imágenes. Tendríamos que comenzar a hacer un balance para saber cuáles imágenes ya se volvieron objeto de culto en nuestra ciudad, pues ellas son parte inherente de su cultura (J. Hillman: 1993: 40).

Esa reflexión de Hillman nos ayuda a cuestionarnos nuestra ciudad *mediática* (*mediápolis*), ciudades virtuales e infinitas (porque no tienen fronteras), que las imágenes de los monstruos han habitado, revelando que ahí donde no hay trabajo imaginativo legítimo, donde los símbolos se vaciaron por medio de la vacuidad de la presentación superficial de imágenes técnicas (casi todas de características meramente publicitarias) que no remiten a nada a no ser a sí mismas, el alma se debilita, pierde su poder creador y pasa a necesitar de otras almas para alimentarse, en un movimiento vampiresco que no nos causa extrañamiento si pensamos que estamos tratando de la sociedad capitalista de consumo y de la generación infinita de basura descartable, inclusive imagética, que ese consumo acarrea.

La película *Sueños* de Akira Kurosawa, representa muy bien esa cuestión, cuando nos presenta en uno de sus sueños, “El valle de los demonios”, personajes híbridos que poseen tanto más cuernos y hambre de carne humana cuanto más ricos, egoístas y ecológicamente irresponsables fueron en el pasado. Kurosawa, poco antes de su muerte, intentaba advertirnos de la existencia del hombre-demonio de

alma monstruosa, figura tan presente en la vida real como en las películas o en las historietas.

4. EL HOMBRE-MÁQUINA -LA TÉCNICA MONSTRUOSA (EL TRABAJO MONSTRUOSO)

La incapacidad de resolver cuestiones ontológicas como la relación del hombre con su propia condición animal por un lado, y con su alma creadora y trascendental, por otro, implicaron que la búsqueda identitaria y las expectativas de solucionar el impasse de la indefinición y de lo desconocido humanos hubiesen sido transferidas hacia la tecnología. En ella, el último siglo depositó toda su fe, transfiriendo para el universo de la técnica y, especialmente, para el universo tecnológico creado por ella, todo el conflicto humano, todas sus incomodidades.

No es de extrañarse que el hombre haya buscado una solución histórica para sus impasses filosóficos en la técnica, ya que ella es fruto de la gran investida histórica realizado en la capacidad de transformación del mundo y del propio hombre a través del trabajo. Como afirma Dietmar Kamper:

A poco del recorrido histórico, el trabajo termina cambiando de naturaleza (inicialmente visto como maldición) y termina transformándose en una especie de sacrificio voluntario, en el cual lo importante como dice Lucero, es que los hombres traigan de salida una manera más ‘correcta’ de pensar... (D. Kamper: 1997: 20).

O todavía:

...el trabajo es una actividad que busca potenciar al ser humano: el trabajo busca al hombre como una obra que debe ser trabajada y que es perfeccionada en medio de ese trabajo... (D. Kamper: 1997: 52).

Y el hombre moderno prosiguió en ese emprendimiento de “perfeccionamiento de la naturaleza humana” guiado durante toda la Modernidad por una visión del mundo, y de la naturaleza humana, heredera del pensamiento cartesiano que propone una visión del hombre que lo equipara a las máquinas, creando las primeras concepciones cibernéticas que hasta hoy generan muchos engaños, señalizando la incapacidad aún existente de percibir las enormes y profundas diferencias entre los sistemas vivos y los sistemas artificiales.¹⁷

Esa visión del mundo, como dice Kamper, busca el perfeccionamiento de lo humano, en realidad utiliza para medir ese perfeccionamiento simplemente el criterio de la eficiencia maquínica. Para la sociedad de la producción y del capital lo que interesa es el poder de producción del ser humano, lo que vale decir, su eficiencia en vista de la manutención del sistema capitalista. Por eso, los superatletas, que fuerzan su desempeño corporal hasta el suicidio, son los nuevos héroes de la sociedad contemporánea, ya que representan muy bien ese modelo de cuerpo- máquina- eficiencia. También por ese motivo ellos son los protagonistas perfectos de las campañas publicitarias, ya que sirven también de soporte a todo tipo de producto/ valor que prometa potenciar esa

eficiencia, sea el caso de la eficiencia de la seducción (industria de la estética) o de la eficiencia del potencial de consumo (el hombre de éxito es el que posee muchas máquinas: coches, ordenadores, aparatos de televisión, o sea, todo lo que las tarjetas de crédito pueden comprar -lo que incluye un cuerpo escultural).

De esa manera, tenemos que para el doctor Frankenstein, que en ningún momento piensa en el drama existencial de su criatura, tanto como para la familia burguesa, lo que importa es que sus hijos sean “un proyecto que dio cierto”; la cuestión de los valores es definitivamente suplantada por el modelo del suceso, bien al estilo del modelo de vida *estadounidense*.¹⁸

También el viejo conflicto creador/ criatura es retomado en la temática central de la historia de Frankenstein, esa narrativa ejemplar que se volvió la más famosa entre las que retratan esa fe en la ciencia y en la tecnología (mecanicistas, vale recordar) y las deformaciones que esa visión de hombre puede acarrear.

Es importante entender que aquí también se representa la cuestión del investimento histórico en la creencia de la autonomía de lo humano frente a un pensamiento religioso fatalista que atribuía todo poder a la voluntad divina y que obstaculizaba la posibilidad de transformación humana por el trabajo, entregando todo el destino (ya previamente definido) a las manos de los dioses. Infelizmente, sin embargo, el comportamiento de asombro religioso no fue profundamente transformado como le gustaría al proyecto emancipador y lo que ocurrió de hecho fue una transferencia de la creencia absoluta en el poder simbólico de los dioses a la creencia absoluta en el poder simbólico (disfrazado de eficiencia) de la técnica.

Esa cuestión, ya apuntada por varios autores que estudiaron la historia de Frankenstein, es señalada por D. Kamper de la siguiente forma:

Ella (*la historia de Frankenstein*) muestra ese fenómeno de la rebelión del artefacto, de la construcción contra el propio constructor, y este también es un fenómeno de la historia de la técnica (D. Kamper: 1997: 61).

Si observamos algunos aspectos más, sugeridos por la historia de Frankenstein, y reforzados en la película, especialmente en la versión realizada por el director Francis Ford Coppola, de la década de '90, veremos que los aspectos representados por el monstruo son complementarios e indisociables de la visión del mundo y de la ciencia representadas por el médico.

Naciendo del poder de la electricidad, de donde surge también toda la industria de los medios electrónicos, Frankenstein nace sobre la ilusión de que la electricidad sustituye al poder creador que ella representa, o sea, de los dioses del cielo y de los truenos. Mircea Eliade evidencia ese contenido simbólico que la electricidad comporta, al hablar del poder de los dioses celestes (Zeus, Júpiter, en su caso) y de los rayos que representan su acción:

El arma de Zeus era el rayo, y los lugares habitados por los relámpagos, Enelysia, le eran consagrados... ‘la purificación’ y la ‘iniciación’ por el rayo o algo que le represente (el rombo, la piedra del rayo) son ritos arcaicos que no solamente prueban la antigüedad de las divinidades celestiales sino también la de sus

aspectos dramáticos, tempestuosos (M. Eliade: 1993: 72: 73).

Otro aspecto que la historia de Frankenstein retrata es la visión fragmentaria del modelo mecanicista, incapaz de comprender la cohesión y la coherencia sistémica de los seres vivos y los juegos retroactivos entre el hombre y sus artefactos. Hablamos, sobre ese tercer aspecto, del desapego general respecto de la obviedad de que todo el instrumento técnico creado vuelve sobre su creador, sobre el cuerpo humano que lo utiliza, hecho que comprendemos muy bien cuando percibimos la dificultad que algunos de nosotros tenemos ya de escribir manuscritos, cuando la popularidad de los ordenadores personales no tiene más de una década

La falta de cohesión del monstruo cuyas composiciones y apariencias evidencian una forma de vida meramente funcional y mecánica, representa muy bien esa visión que entiende el cuerpo y el propio hombre, al final, como una suma de partes para lo cual falta justamente el sentido de sí mismo, o sea, la propiocepción.¹⁹

Será esa deficiencia propioceptiva la que marcará al monstruo, que tendrá profundas dificultades para establecer relaciones con otras personas, de formar cualquier tipo de vínculo, llevándolo a una situación de soledad y de retraimiento constante, esto marcará el comportamiento de un cierto tipo de sociopatía bien contemporánea - mucha fuerza, mucho poder y poquísima sensibilidad al otro, a lo diferente, marcando el fracaso de la fe en el proyecto de sociabilidad, que necesariamente pasa por el respeto a las alteridades.

Otro escena de la película que nos parece ejemplar es la del encuentro del monstruo con un ciego, con el cual, por un espacio de tiempo, el consigue establecer una relación comunicativa. El ciego, referencia posible al mito de Edipo, nos apunta sobre uno de los aspectos que ese mito nos enseña: muchas veces es preciso ser ciego para ver al hombre por detrás de las apariencias, de las superficies de las imágenes visuales. Ser rehén de los ojos es no reconocer lo humano, es querer sólo al hombre/imagen que veremos más adelante en el texto.

Todavía en ese hibridismo hombre/máquina, y por extensión hombre/técnica, el hombre representa el lado animal de la máquina, y es en relación a ella un ser inferior como es lo animal con referencia al hombre, ya que la máquina aparece en gran parte del imaginario científico del siglo XX como reparadora de la insuficiencia y de la mortalidad humanas, confiriendo al nuevo híbrido una super eficiencia que resalta la debilidad humana. Es lo que retratan también otras narrativas cinematográficas o televisivas, como las de *Cyborg*, *Robocop*, etc., que presentan héroes pos-humanos²⁰, no solo afectados por la técnica, sino literalmente formados por una enorme cantidad de implantes y prótesis tecnológicas que son, en la fantasía general, más eficientes que las “partes” naturales que ellos sustituyen, evidenciando la visión de que lo humano está constituido por partes que pueden ser sustituidas, como una máquina cualquiera.

La tecnología es igualmente la que posibilita esa transformación del hombre en el nuevo super-hombre, super eficiente e inflado²¹ en sus expectativas de realización (lo que en nuestra sociedad también significa realización por medio del consumo y del auto-consumo²²) y en su propia imagen. Esto nos lleva directamente ahora a otro tipo de monstruo.

5. EL HOMBRE- IMAGEN- LOS MEDIOS MONSTRUOSOS (O CUANDO EL MONSTRUO ES EL MEDIO)

(...) imágenes sin cuerpos y cuerpos sin imágenes, una imaginación subjetiva inmaterial separada de un mundo amplio de hechos objetivos inanimados (J. Hillman: 1993: 17).

Me espantó durante algún tiempo ver la conciencia de la visibilidad con la cual las nuevas generaciones de universitarios ingresaban en los cursos de Comunicación. Cuando percibí que no era preciso ya tener estudiado a Jean Baudrillard para concebir lo que es el simulacro, y que bastaba tener 17 años en el inicio del siglo XXI para entender perfectamente el peso de acarrear todo el tiempo en la conciencia de que es preciso “estar en la cinta de video” y “salir bien en la foto”, eso me dio la exacta dimensión de la presencia de la significación de los nuevos monstruos del inicio del III milenio: los híbridos hombre/ imagen.

Estos son los monstruos en la era de lo mediático, y ahora en vez de ser caníbales, lo que sería el resultado de nuestra esperanza antropofágica, son en realidad resultado de lo que Norval Baitello Junior llama *la iconofagia*. Sobre esto el dice que:

Las imágenes visuales, las imágenes auditivas, las imágenes mentales y conceptuales, aquellas mismas imágenes que ayudaron a poblar lo imaginario de la creatividad humana, que ayudaron al hombre a construir su segunda naturaleza, su cultura, entraran en proceso de proliferación exacerbada. Cuanto ellas más se ofrecen como alimento, más aumenta la avidez por las imágenes. Cuanto más aumenta la avidez, menos selectiva y menos crítica se vuelve su recepción y su oferta... de devoradores indiscriminados de imágenes pasamos a ser indiscriminadamente devorados por ellas (Baitello Jr., 2000, 6).²³

Esa inversión de posición de devoradores a devorados es la que nos reduce a híbridos hombre/ imagen, resultando una generación entera de jóvenes que desean ardientemente ser modelos y estar en la televisión, aunque sea en Gran Hermano, sin hablar de la legión de personas que se esconden detrás de los cuerpos promocionados que los transforman en estrellas de las academias de gimnasia. Estamos hablando aquí de otro tipo de monstruosidad o de desfiguración de lo humano, de un proceso que no solo implica relacionarse con una alteridad radical, sino que, como diría Jean Baudrillard, de hecho puede implicar la desaparición de lo humano, aliando el imperio de las apariencias con la destrucción radical de la condición humana (vía clonaje y promesas de inmortalidad²⁴).

Transformado inicialmente en mercancía por la cultura de masas, el ser humano, para adaptarse al nuevo orden económico del cual ningún ser quiere sentirse excluido, reduce, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, su propia expresividad e identidad a los nuevos usos de la imagen. Esto ocurre en la medida en que cambian las comunicaciones interpersonales y las vivencias corporales presenciales por la teleparticipación, por el espectáculo ininterrumpido de los *media*, especialmente la electrónica, que por medio de su estética se vuelca sobre las relaciones sociales

generando el síndrome de la visibilidad, o como diría el cantor y compositor brasileño Lobão, una situación en la cual “es todo pose, es todo pose, todo el mundo se imagina estampado en *outdoor*”.

Lo que tenemos aquí es la necesidad casi histórica de explicitarse, de mostrarse, de exceso de exterioridad (y de la descompensación interior que eso acarrea), la reducción del cuerpo a las imágenes que se muestran continuamente y que no remiten a nada.

No es preciso recurrir a las películas de terror o al género *trash* específicamente para encontrarnos con esos monstruos. Por el proceso de retroacción: sociedad-medios- sociedad, ellos saltarán de las telas y de las pantallas (de los desfiles de modas, de las series juveniles, etc.) y ocuparán las calles, llenarán las clínicas de estética y los consultorios médicos que prometen dejarlos iguales a las fotos que cada uno carga en los bolsos y en el alma.

De esa forma, el tipo de monstruo que más tardíamente surge, es el más contemporáneo y presente en nuestra sociedad actual, es el hombre transformado en una versión desfigurada de sí mismo, fruto de las imágenes de una sociedad mediática que se alimenta iconofágicamente de imágenes vacías de sentido y que no representan nada y no se refieren a nada a no ser a sí mismas, reducidas apenas al acontecimiento mercadológico de su propia aparición.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BAITELLO JR. N., “As imagens que nos devoram: Antropofagia e Iconofagia”, www.cisc.org.br/biblioteca, 2000, pp. [Hay traducción al español: (2002) “Iconofagia y Antropofagia. Las imágenes que nos devoran”, en revista digital *Comuniquiatra*, Sevilla, Valparaíso y Montevideo, 5, <http://www.comuniquiatra.dk3.com> 2002]
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*, R. de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001, pp
- A troca impossível*, R. de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2002, pp. [Hay traducción al español: (2000) *El intercambio imposible*. Madrid, Cátedra].
- CAPRA, F. *As conexões ocultas*, Sao Pablo, Ed. Cultrix/Amana-Key, 2002, pp.
- CONTRERA, M. S. *Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia*, Sao Pablo, Ed. Annablume, 2002, pp.
- “Jornalismo e mídia - paranóia e crise das competências simbólicas”, Revista Virtual Ghrebh- no. 1, www.cisc.org.br/ghrebh 2002, pp.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*, R. Janeiro, Brasil. Ed. José Olympio, 1991, pp.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*, Lisboa, Portugal, Ed. 70, 1995, pp.
- (1997) *Estruturas antropológicas do imaginário*, Sao Paulo, Brasil, Martins Fontes, 1997, pp. [Hay traducción al español: (1981) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus]. *Campos do imaginário*, Lisboa, Inst. Piaget, 1998, pp.
- ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*, Sao Paulo, Brasil, Martins Fontes, 1993, pp.
- FERNANDES, I. *Telenovela brasileira*, Sao Paulo, Ed. Brasiliense, 1994, pp.
- HILLMAN, J. *Cidade e alma*, Sao Paulo, Brasil, Nobel, 1993, pp.
- JUNG, C. G. *A natureza da psique*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1986, pp. *Símbolos da transformação*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1989, pp. *Vida simbólica*, Petrópolis, Ed. Vozes, 2000, pp.
- KAMPER, D. *O trabalho como vida*, Sao Paulo, Brasil, Annablume, 1997, pp.

MORIN, E. *O homem e a morte*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1988, pp.
Introdução ao pensamento complexo, Lisboa, Inst. Piaget, 1995, pp. (Hay traducción al español: (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa). *O método* 5, Porto Alegre, Brasil, Sulina, 2002, pp.
 NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*, Sao Pablo, Ed. Arte & Ciência, 1998, pp.
 SACKS, O. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, Rio de Janeiro, Brasil, Imago, 1988, pp.
 SICUTERI, R. *Lilith, a lua negra*, R. de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1985, pp.
 SODRÉ, M. e PAIVA, R. *O império do grotesco*, R. de Janeiro, Ed. MAUAD, 2002, pp.
 TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Ed. Veja/Passagens, 1999, pp.

Notas

¹ Un interesante trabajo sobre la cuestión de lo grotesco es el libro de Muniz Sodré y Raquel Paiva, *O império do grotesco*.

² N. de T. Dios de los pastores y los rebaños. Fue, en primer lugar, adorado en Arcadia, y posteriormente, en Grecia.

³ Nos referimos aquí al concepto de sombra propuesto por Carl G. Jung, en su libro *La naturaleza de la psique* que nos dice sobre la sombra que: “La naturaleza de aquello que se debe tomar conciencia y asimilar, fue expresada muy bien y con tanta plasticidad en el lenguaje poético por la palabra ‘sombra’, que sería casi una presunción (...) aquí no recurrimos a este patrimonio lingüístico (...) El ‘hombre sin sombra’, en efecto, es el tipo humano estadísticamente más común, alguien que demuestra ser apenas aquello que le gustaría saber al respecto de sí mismo. Infelizmente, ni el llamado hombre religioso ni el hombre de mentalidad científica constituyen una excepción a esta regla” (Jung, 1986: 145).

⁴ Sólo el relevamiento de las sinopsis realizado por Ismael Fernández en el libro *Telenovela Brasileira* incluye una cantidad importante de casos.

⁵ En especial el grupo de investigadores del *Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia de São Paulo* (<http://www.cisc.org.br>).

⁶ El excelente documental de cine *Baraka*, del director Ron Fricke, presenta escenas en la que el recurso de aceleración del tiempo de filmación de movimientos de grupos sociales vuelve evidentes la semejanza con los movimientos de las colmenas y de los hormigueros.

⁷ La cantidad de descripciones míticas en torno a los dioses- animales es asombrosa en varias mitologías incluyendo algunas tradiciones indígenas y chamanicas que acreditaban la existencia del doble- animal de cada persona. Y el vasto imaginario artístico medieval, especialmente en la pintura, también da testimonio sobre la importancia imagónica de ese hibridismo.

⁸ Un estudio que complementa esa cuestión de la ansiedad es el libro de Rafael López- Pedraza, *Ansiedade Cultural*, de Edición Paulus, de San Pablo.

⁹ Conforme a la idea presentada en el libro *Mídia e pânico*, de la presente autora.

¹⁰ Sobre esa relación entre sedado/ sentado y la comunicación, ver el texto de Norval Baitello Junior, “A mídia y a sedação das imagens”, en *A crianza na contemporaneidade e a Psicanálise*, vol.2, Ed. Casa do Psicólogo, 2001.

¹¹ Y aquí tal vez sea importante resaltar la preferencia que esa visión funcionalista de la comunicación tiene por el concepto de información, reduciendo muchas veces el proceso comunicativo a un “intercambio de informaciones”. Esa visión simplista de la compleja tela viva de la comunicación probablemente fue reforzada por la herencia del pensamiento de los primeros cibernéticos, de la mitad del siglo pasado, acerca de la información.

¹² Se puede encontrar la discusión sobre el sentido de la propiacepción y su importancia en las

obras del neurólogo Oliver Sacks. También Norval Baitello Jr. estudió la importancia para la comunicación de ese sentido en el libro *O animal que parou or relógios* y en otros textos.

¹³ Carl G. Jung presenta esa idea al hablar sobre las figuras oníricas, resaltando que cuando en el sueño se presentan bandos, varias figuras sin rostro que forman una masa única se trata de la representación de formas de energía muy primitivas presentes en la psique.

¹⁴ Casos ejemplares son las conocidísimas series televisivas de Estados Unidos *Buffy* y *Ángel* que tienen un gran éxito entre pre-adolescentes y adolescentes.

¹⁵ Esa relación entre animales y demonios puede también encontrarse en el libro *Lilith, a lua negra*, más específicamente entre las páginas 44 a 48 que se refiere a elementos de la mitología judeo-cristiana y de sus reapariciones en la Europa de la Edad Media.

¹⁶ Edgard Morin, en *El método 5*, traza una bella reflexión al respecto de ese *homo-belicus*.

¹⁷ Una buena reflexión al respecto de esa distinción y de las consecuencias de una ciencia que no consigue establecerla puede encontrarse en varios momentos en la obra de Humberto Maturana, Edgard Morin y, de forma sintética es bastante clara, en el libro *A teia a vida*, de F. Capra.

¹⁸ La película “Beleza Americana” (*Belleza americana*) hace una crítica muy interesante a esa situación.

¹⁹ Sobre el sentido de la propiocepción, O. Sacks expresa que: “El (*Sherrington*) lo llamo *propiocepción* para distinguirlo de la *exterocepción* e *interiocepción* y, más allá de eso, por ser indispensable a nuestro sentido de nosotros mismos; al final, es apenas gracias a la propiocepción, por así decir, que sentimos nuestros cuerpos como propios de nosotros mismos, como nuestra ‘propiedad’, como nuestros” (O. Sacks: 1988: 51).

²⁰ Sobre esa apuesta por el perfeccionamiento del cuerpo mediante intervenciones tecnológicas maquínicas ver la valiosa reflexión propuesta por Ieda Tucherman en sus textos presentados en el Congreso de Comunicación Compós/2003 (site:www.cisc.org.br/ghrebh). y que integran los últimos libros publicados por la autora.

²¹ Con referencia a ese movimiento de inflación sugerimos el texto “O titanismo na cultura e na comunicação -os maiores e os melhores do mundo”, de la presente autora, presentado en el Congreso de Comunicación Compós/2003 (site:www.cisc.org.br/ghrebh).

²² Esa dinámica del consumo y auto-consumo fue expuesta por E. Morin, en el libro *Cultura de massas no século XX*, vol. 1 y en el libro *O método 5*.

²³ Hay traducción al español de Graciela Machado Lima y Rodrigo Browne Sartori, publicado bajo el título “Iconofagia y Antropofagia. Las imágenes que nos devoran”, en revista digital *Comuniquiatra*, Sevilla, Valparaíso y Montevideo, 5, <http://www.comuniquiatra.dk3.com> 2002.

²⁴ Jean Baudrillard analiza esta cuestión en varios momentos, pero especialmente en los libros *A troca impossível* (hay traducción al español: *El intercambio imposible*) e *A ilusão vital* (hay traducción al español: *La ilusión vital*). Esta cuestión y su relación con las prácticas comunicativas contemporáneas, ya fue tratado por la presente autora en el texto “Jornalismo e mídia -paranóia e crise das competências simbólicas”, publicado en el n° 1 de la revista virtual Ghrbh-, en el sitio <http://www.cisc.org.br>

EL PODER EN EL CUERPO. SUBJETIVACIÓN, SEXUALIDAD Y MERCADO EN LA «SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO»

Rafael VIDAL JIMÉNEZ

*Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación
Universidad de Sevilla*

Al tratar de abordar de manera crítica la actual resurrección de la *corporeidad* como objeto de estudio historiográfico, dirigiendo, así, una «llamada de atención sobre la presencia suprimida del cuerpo -ignorada u olvidada demasiado a menudo- dentro de muchas otras ramas más prestigiosas del saber académico» [Porter, 1996: 286], Roy Porter centra su análisis en el enorme peso ejercido, dentro del pensamiento occidental patriarcal, por el dualismo jerarquizado entre mente y cuerpo¹. Como ha mostrado Michel Foucault, autor sobre el que apoyaré buena parte de mis indagaciones, ya en los primeros diálogos platónicos -por ejemplo, el Alcibíades-, el “conócete a ti mismo”, como deber inexcusable asociado al “cuidado de sí”, remite a una preocupación esencial por el alma como la principal actividad en esa “inquietud por sí”. Tanto es así que «el esfuerzo del alma por conocerse a sí misma es el principio sobre el cual solamente puede fundarse una acción política, y Alcibíades será un buen político en la medida en que contemple su alma en el elemento divino» [Foucault, 2000a: 59]. No obstante, a partir del desarrollo de la filosofía helenística e imperial romana, como es el caso del estoicismo, comenzará a producirse una inversión paulatina que transformará el “conocimiento de sí mismo” en principio axial de las nuevas “tecnologías del yo” que comenzarán a ponerse en marcha en tanto formas de acción del individuo sobre sí mismo. Ello, para concebir el sujeto como lugar de entrecruzamiento de los actos necesitados de regulación, de un lado, y las normas a las que ha de atender esta última, de otro. Pero será el cristianismo el que conduzca dicho proceso cultural hasta sus últimas consecuencias, (*entre*) *tejiendo* una moralidad basada en el primordial rechazo del sujeto, en la renuncia al deseo y el yo propios como fuente de salvación del alma [Foucault, 2000a].

El cristianismo -sus efectos conformadores de la *subjetivación* han tenido una enorme vigencia en nuestra cultura occidental hasta tiempos muy recientes- representa, de esta forma, una auténtica revolución cultural centrada negativamente en el cuerpo. Haciendo de la encarnación una humillación de Dios, manifestando un radical horror del cuerpo como prisión del alma², la tradición cristiana entrañará una derrota doctrinaria de lo corporal en toda regla. Como testimonia Pierre Bonnassie, en referencia a la Edad Media como momento histórico en el que quedan definidas y asentadas las prohibiciones y prescripciones sexuales que van a regir en el mundo occidental hasta una época bastante próxima, los “Penitenciales” -colecciones de “tarifas” de penitencias” utilizadas como material de apoyo de la confesión- y los

textos doctrinales mostraban una similar preocupación por el pecado sexual, el cual merece una muy destacada atención con respecto a cualquier otro tipo de desviación del alma:

(...) los delitos sexuales que enumeran y castigan [los “Penitenciales”] representan siempre una proporción muy elevada del conjunto de los pecados: por ejemplo, la tercera parte del total en los Penitenciales de Columbano y de Cummeán, alrededor de la mitad en los de Vinnian, Hubert, Beda y Teodoro; y las dos terceras partes en el de Egbert. Por lo que respecta a las sanciones preconizadas, aunque variables según la naturaleza de la falta cometida, eran en conjunto muy fuertes: por ejemplo, siete años de ayuno por la masturbación femenina y hasta quince años de penitencia a pan y agua por la práctica de ciertas posturas consideradas “contra natura”... (penas todas ellas más severas en ocasiones que las que castigaban el homicidio) [Bonnassie, 1984: 143-144].

Por eso, Jacques Le Goff interpreta la abolición de todos los espacios de sociabilidad urbana que, en la Antigüedad, suponían una gozosa exaltación y utilización del cuerpo -el teatro, el circo, el estadio y las termas- como un ineludible choque de lo fisiológico y lo sagrado que «lleva a un esfuerzo para negar el hombre biológico: vigilia y ayuno que desafían al sueño y a la alimentación» [Le Goff, 1985: 41]. Pero, antes de retomar el hilo de mis argumentaciones principales, permítaseme una disquisición que me parece importante. Sin negar la profunda misoginia, es decir, el miedo y odio atroz expresados hacia la mujer por parte de la Iglesia medieval, la historiadora Adelina Rucquoi ha puesto el dedo en la llaga al denunciar cómo muchos de los tópicos que han pervivido hasta nuestros días acerca del papel de la mujer en la Edad Media se deben a los filtros interpretativos y a la proyección irreflexiva de los prejuicios patriarcales decimonónicos de románticos y positivistas, re-creadores de esa “Edad Media gótica” y de ese “obscurantismo” medieval hoy sustituidos por una nueva mirada historiográfica [Rucquoi, 1985].

Éste no es lugar para profundizar en este tema, el cual me parece también extensible al estudio de la conducta sexual medieval, en general. Sin embargo, la reivindicación que la investigadora hace del papel relativamente importante representado por la mujer medieval en ámbitos familiares y laborales diversos debe servir para constatar las posibilidades de una relectura re-interpretativa historiográfica que permita rehabilitar, en un sentido hermenéutico, esas minorías silenciadas por la Historia Universal oficial moderna. Para Rucquoi, la era de la verdadera dominación antifeminista se corresponde con una época histórica postmedieval. El Renacimiento se torna, pues, en el discurso de esta autora, en una época de oscuridad marcada por la intolerancia, por las “guerras de religión”, por el “encerramiento” de los que no son “conformes”, con la reclusión de la mujer en el convento, su casa o la cárcel, con el invento del “corsé” en contra de todo movimiento libre del cuerpo, y, así pues, con el inicio de la represión sexual. Y concluye: «la opresión de la mujer, en estas condiciones, ¿de qué es fruto?, ¿de un Medievo apodado de “bárbaro” o de una época moderna que se inicia con el auge del arte y del intelectualismo y desemboca en el triunfo de la ciencia... y del armamentismo? [Rucquoi, 1976: 113].

Hemos, pues, de desestimar, de entrada, el presunto carácter atemporal, natural y universal del cuerpo. Hemos de pensar éste, por el contrario, como sede biológica de una identidad personal abierta, pluralizada, y realizada “en” y “con” el otro³, como “teatro de operaciones” que, de acuerdo con unos parámetros socio-culturales históricamente limitados, constituye el escenario principal de la acción moral permitida dentro de dichos límites socio-culturales⁴. Ello justifica el salto conceptual del *cuerpo* como mera biología a la *corporeidad* como construcción trans-subjetiva. Así, este “oscurecimiento” patriarcal de la carne, ligado a la jerarquía mente-cuerpo, no puede ser comprendido sino desde la estrecha conexión existente entre lo corporal y el poder. Como sugiere el citado Porter, frente al estereotipo cultural, fuertemente enraizado en la cultura occidental cristiana, consistente en la representación del cuerpo como «un anarquista, el rey de la juerga, emblema de los excesos en la comida, la bebida, el sexo y la violencia» [Porter, 1996: 271] -esto enlaza con la contracultura carnavalesca y popular del cuerpo reflejada en la obra de Rabelais-, los grupos sociales dominantes siempre han apoyado su situación de privilegio en un gran esfuerzo socializador de ese “cuerpo anárquico”. Esto se relaciona con el desarrollo de unas prácticas de restricción, represión y reforma que, afectando a las distintas esferas de la sanidad, la educación, el mundo laboral, la cárcel, etc., convergen en una especie de política corporal de naturaleza autopunitiva, cuyo fin último, en definitiva, es la exaltación de la inferioridad de la carne.

Manuel Castells, haciéndose eco del enfoque foucaultiano acerca de la difusión de los aparatos del poder en un sujeto construido e interpretado sexualmente, coincide con Anthony Giddens al apuntar hacia ese conflicto permanente entre el poder y la identidad en el campo de batalla del propio cuerpo [Castells, 1998]. Para Giddens, la sexualidad, en tanto «constructo social, que opera en campos de poder, y no meramente un abanico de impulsos biológicos que o se liberan o no se liberan» [Giddens, 1995: 31], es un terreno fundamental de lucha política y también un medio de emancipación» [Giddens, 1995: 165]. Ello adquiere una significación especial en el contexto de ese “proyecto reflexivo del ego” que está en la base del potencial liberador de esa transformación moderna de la intimidad estudiada por el autor. Volveré sobre ello de manera crítica. Pero, por ahora, quisiera poner el acento en una cuestión que será decisiva en mi análisis posterior. Si, más allá de una simple concepción estatal, jurídica y represivo-prohibitiva del poder, definimos éste en un sentido estratégico y relacional como conjunto de acciones conducentes a la determinación diferencial de otras acciones [Foucault, 1998], como «multiplicidad de relaciones de fuerza inmanentes al dominio en el que se inscriben» [Foucault, 1992b: 166-167], será posible hablar de un auténtico *biopoder* y de una *economía política del deseo*; sobre todo, desde el momento en que apreciamos que el sexo, convertido en ley y código de todo placer, ha acabado dando lugar a todo un “dispositivo” de la sexualidad. Tanto es así que, desde el cristianismo, «el sexo ha sido siempre el núcleo donde se anuda, a la vez que el devenir de nuestra especie, nuestra “verdad” de sujetos humanos» [Foucault, 2000b: 147].

En el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, Foucault trató de delinear los cuatro conjuntos estratégicos que desde el siglo XVIII convergen en la constitución disciplinaria de determinados dispositivos de saber y de poder referidos

al sexo: “histerización de la mujer”, “pedagogización del sexo del niño”, “socialización de las conductas procreadoras” y “psiquiatrización del placer perverso” [Foucault, 1992a]. La gran preocupación de Foucault será describir, ante todo, la sexualidad, no tanto como un simple impulso contrario a su sometimiento por parte de un poder exterior al mismo, sino como ese punto en el que las relaciones de poder encuentran sus mayores posibilidades de maniobrabilidad estratégica conducente a la objetivación normalizadora del sujeto. Así que, poco después de la publicación en 1976 de esta última obra citada, reconocería:

(...) lo que busco es intentar mostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos. Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual reconocemos y nos perdemos a la vez [Foucault, 1992b: 166].

No podemos negar las prohibiciones, las exclusiones y las regulaciones fuertemente restrictivas a las que ha sido sometido el cuerpo durante siglos y siglos de dominación patriarcal. Disponemos hoy de una cada vez más intensa historia de las condenas y prescripciones relativas a la utilización, experimentación, expresión y percepción del cuerpo propio y ajeno, acordes con determinados esquemas normativos hegemónicos⁵. Pero el cuestionamiento decidido de la “hipótesis represiva” propuesto por Foucault nos introduce en el complejo entramado de la “governabilidad” entendida como conexión entre las técnicas de dominación del “otro” y las referidas a la acción transformadora sobre uno mismo⁶. Nos situamos, por tanto, ante «una historia de la organización del saber respecto a la dominación y al sujeto» [Foucault, 2000a: 49]. Y es que, en tanto estrecha articulación entre poder y saber en el discurso, el tema de la gobernabilidad nos invita a la reflexión “arqueológica” y “genealógica” sobre el modo en que, en todo momento histórico contingente, nos convertimos en sujetos de nuestros pensamientos, nuestros discursos y nuestras acciones morales [Foucault, 2003]. Para terminar de centrar los presupuestos teóricos sobre los que podemos asentar un análisis hermenéutico, es decir, comprensivo-interpretativo, de la *corporeidad*, tendremos que hacernos cargo del hecho de que en la sexualidad -quizá más que en cualquier otro espacio de la experiencia humana- convergen de manera positiva, esto es, configuradora y remodeladora del sujeto, los tres dimensiones que, en la obra de Foucault, están en la base de la conformación dinámica de la propia subjetividad: el “sí mismo” en tanto relación consigo mismo; el “poder” como relación con los demás; y el “saber” como relación con la verdad, con una verdad, obviamente, cultural, histórica y contingente. Nuestro autor alude, en este sentido, a tres “ámbitos genealógicos” que Deleuze recoge como “ontologías históricas” ajenas a unas condiciones universales:

(...) el ser-saber está delimitado por la dos formas que adquieren lo visible y lo enunciable en tal momento, y la luz y el lenguaje son inseparables de la

“existencia singular y limitada” que tienen en tal estrato. El ser-poder está determinado en relaciones de fuerzas que pasan por singularidades variables en cada época. Y el sí mismo, el ser-sí mismo, está determinado por el proceso de subjetivación, es decir, por los lugares por los que pasa el pliegue (el caso de los griegos no es universal). En resumen, las condiciones nunca son más generales que lo condicionado, y tienen valor por su propia singularidad histórica. Al mismo tiempo, las condiciones no son “apodícticas”, sino problemáticas. Al ser condiciones, no varían históricamente, pero varían *con* la historia. En efecto, presentan la manera en que el problema se plantea en tal formación histórica: ¿qué puedo saber, o qué puedo ver y enunciar en tales condiciones de luz y lenguaje? ¿Qué puedo hacer, qué poder reivindicar y qué resistencias oponer? ¿Qué puedo ser, de qué pliegues rodearme o cómo producirme como sujeto? [Deleuze, 1998: 148-149].

Debemos, por consiguiente, problematizarnos a nosotros mismos problematizando nuestra sexualidad, una sexualidad, al fin y al cabo, regulada, disciplinada, convocada, estimulada, implicada y co-implicada: *emplazada*, en una palabra. Es decir, hemos de problematizar las condiciones actuales de posibilidad de ese ser estratigráfico que es el saber normalizado; hemos de problematizar ese ser estratégico que se corresponde con el poder como tejido de relaciones trans-subjetivas tendente a la reducción de su propia complejidad constitutiva⁷; y, en suma, hemos de problematizar, desde las redes de vínculos -vínculos cognitivos, vínculos afectivos, pero, también, y antes que nada, vínculos corporales- en las que emergemos como tales, ese ser *pléctico* que somos nosotros mismos como “plexos”, como «lugares dinámicos cruzados por líneas de agenciamiento y relaciones múltiples» [Vázquez Medel, 2003: 30].

En otra entrevista, “El interés por la verdad”, también recogida en el volumen *Saber y Verdad*, y de la que ya he dado cuenta en una nota anterior, Foucault aborda el concepto de “problematización” desde la superación de esa metafísica del objeto a la que da lugar su filosofía de la relación. Entendamos bien su alcance hermenéutico:

(...) problematización no quiere decir representación de un objeto pre-existente, ni tampoco creación por medio del discurso de un objeto que no existe. Es el conjunto de las prácticas discursivas y no discursivas lo que hace entrar a algo en el juego de lo verdadero y de lo falso y lo constituye como objeto de pensamiento (ya sea bajo la forma de reflexión moral, del conocimiento científico, de análisis político, etc.) [Foucault, 1991: 231-232].

Intentemos, pues, acercarnos crítica y deconstructivamente a nuestra “verdad” como hombres y mujeres a través del análisis de los rituales de interacción que gobiernan nuestra *corporeidad* en los límites del *espectáculo* informacional, de ese espectáculo consumista actual que no es tanto un conjunto de imágenes como un modelo de interacción social mediatizado icónicamente [Debord, 2002]. Rosi Braidotti ha reflexionado acerca de *Un ciberfeminismo diferente*, hablando de un “cuerpo posthumano”, de un cuerpo reconstruido de manera artificial como expresión de ese proceso histórico de desnaturalización y desencialización que le ha conducido

a su propia “desaparición”. Para esta “feminista postmoderna”, en su búsqueda de un modelo heterogéneo de subjetividad que rompa con los esquemas normalizadores modernos y patriarcales, los efectos liberadores de dicho proceso son más que evidentes, permitiendo el despliegue incondicionado de “cuerpos múltiples” y la configuración de conjuntos variables de “posiciones corpóreas”. Así, propone el concepto *pléctico, emplazante y relacional* de “encarnación” para referirse a nosotros mismos como sujetos espacial y temporalmente circunstancializados, dispuestos, por ello mismo, a realizar combinaciones de (inter)acciones discontinuas dentro de ese “aquí” y “ahora” espacio-temporal⁸. Sin embargo, ella misma apunta hacia la problemática fundamental que surge de la necesidad de adaptar la política a ese cambio. La autora nos invita a la siguiente visión:

(...) por un momento, imaginemos un tríptico postmoderno: en el centro, Dolly Parton, con su imagen simulada de belleza sureña. A su derecha, esa obra de arte de la reconstrucción a base de silicona que es Elizabeth Taylor con el clon de Peter Pan, Michael Jackson, lloriqueando a su vera. A la izquierda de Dolly, la hiperreal fetichista del cuerpo en forma, Jane Fonda, bien asentada en su fase postbarbarella, convertida en principal propulsora del abrazo catódico planetario de Ted Turner. Ante ustedes, el panteón de la feminidad postmoderna, en directo en la CNN a cualquier hora, en cualquier lugar, de Hong Kong a Sarajevo; a su disposición con solo apretar un botón. Como dijo Christine Tamblyn, ‘interactividad’ es otro nombre para ‘ir de compras’, y la identidad sexual hiperreal es lo que vende [Braidotti, 2001].

Si realmente estos son los términos de la construcción *artificial y espectacular* de esos “cuerpos posthumanos” convertidos en los nuevos símbolos de una sexualidad presuntamente “emancipada”, creo que deberíamos tratar de “descifrar” los códigos sociales que se proyectan sobre ese espejo en el que el sujeto postmoderno pretende ver reflejados sus “falsos” sueños consumistas. Vayamos por partes. ¿Hasta qué punto la “liberación sexual” soñada “por” y “en” el *espectáculo* mediático-publicitario postmoderno puede ser asumida como una auténtica recuperación del cuerpo propio y, en consecuencia, del sí mismo, frente a la negación y el rechazo de sí inherente a la moralidad cristiana-patriarcal? Para Manuel Castells, en la “era de la información” se está produciendo una “revolución sexual” que, en la práctica, dista bastante de la anunciada por los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, a pesar de que éstos hayan contribuido de modo decisivo a su desarrollo. Afectando de forma directa a la construcción de una nueva “identidad corporal”, su principal rasgo es la progresiva autonomía que van experimentando esos aspectos que, en el orden patriarcal, están estrechamente vinculados: el matrimonio, la familia, la heterosexualidad, y la expresión sexual o deseo. De esta manera, señala: «la afirmación de la sexualidad de las mujeres, de la homosexualidad tanto de hombres como de mujeres y de la sexualidad electiva están induciendo una distancia creciente entre el deseo de las personas y sus vidas familiares» [Castells, 1998: 263].

Esa creciente autonomía del deseo, esa explosión transgresora de la diversidad sexual, remite, en síntesis, a esa reestructuración genérica de la intimidad que Anthony

Giddens ha atribuido a la modernidad a través de conceptos como los de “relación pura” y “sexualidad plástica”. El sociólogo británico, intentando problematizar la opinión general acerca de las esperanzas depositadas por aquéllos que han querido ver en la citada “revolución sexual” el despliegue de la sexualidad como «reino potencial de libertad, no reducido por los límites de la civilización contemporánea» [Giddens, 1995: 11], se sitúa en el punto de partida de la exigencia femenina de la igualdad con respecto a los hombres. Sin entrar en los desequilibrios que todavía puedan persistir en los ámbitos económico y político, se interesa, sin embargo, en los profundos efectos transformadores que la exploración de las posibilidades de la “relación pura” puede provocar en el sistema de relaciones de poder establecidas tradicionalmente entre los géneros⁹. Tratándose de una nueva relación basada en la igualdad sexual y emocional entre los sexos construidos trans-subjetivamente -hay que recordar que a esto último remite el concepto cultural de género-, la “relación pura” apunta hacia una asociación sexual-afectiva iniciada, sostenida y proseguida desde la iniciativa propia y las libres decisiones adoptada sobre la marcha por cada una de las partes. Se trata, por tanto, de una relación “autonormalizada” en la que sólo rigen las reglas impuestas por los propios amantes en un plano de equidad, la cual queda encuadrada dentro de lo que Ulrich Beck ha descrito como una nueva “religión terrena del amor”. En ésta, desde una sexualidad destradicionalizada, «los amantes, y sólo ellos, disponen de la verdad y del derecho de su amor. Solo ellos pueden hacerse justicia y administrarla» [Beck, 2000: 59].

La democratización de la vida personal, guiada por el principio de autonomía como hilo conductor del proceso analizado, se traduce, en definitiva, según Giddens en la auténtica revolución que supone el surgimiento de la “sexualidad plástica”. Ésta, toda vez que señala hacia la rehabilitación de lo erótico como «cultivo del sentimiento, expresado por la sensación corporal, en un contexto de comunicación» [Giddens, 1995: 182], esto es, como arte de la “transacción” dialógica del placer, supone una sexualidad transgresora, una sexualidad totalmente disociada de las necesidades reproductoras y de las exigencias del parentesco. Situada en el núcleo de la reivindicación femenina del placer, y coherente con la entidad reflexiva del sujeto moderno, la “sexualidad plástica” responde a la acción conjunta de los factores que el también citado Beck identifica como:

(...) la destradicionalización y desmoralización del amor, la retirada del Estado, del Derecho y de la Iglesia de cualquier pretensión de control directo de la intimidad, la necesidad de construir cada cual su biografía propia y mantenerla *en contra de* los deseos del prójimo, de las personas queridas, y en general la multiforme necesidad de construirse una existencia propia al margen de los papeles tradicionales de hombre y mujer [Beck, 2000: 46].

¿Pero no será que, más allá de los evidentes efectos emancipadores del fenómeno descrito, es la lógica simuladora, estetizadora y consumista del Mercado informacional la que está sustituyendo esos referentes estatales, jurídicos y eclesiásticos institucionales en un contexto en el que, quizá más que nunca, el poder no remite tanto a un esquema estructural-represivo como a un modelo relacional-disciplinario? Manuel Castells

sugiere que una “sociedad sexualmente liberada” puede convertirse en un simple «supermercado de fantasías personales, en los que los deseos de los individuos se consumen mutuamente en lugar de producirse» [Castells, 1998: 265]. Y, de la misma manera, Porter, citando a M. Featherstone, aduce que, en el capitalismo actual, los esfuerzos de control social se han ido desplazando de la férrea disciplina ejercida en el mundo productivo del trabajo al «cuerpo como consumidor, rebosante de apetencias y necesidades, cuyos deseo hay que avivar y estimular» [Porter, 1996: 274]. Debemos, por tanto, orientar nuestro análisis hacia esas nuevas *tecnologías informacionales del yo* que, invocando al sacrificio del sí mismo en los altares del Consumo, implican la proyección re-territorializadora de nuevas líneas integrales frente a las líneas transversales de fuga que representaron los movimientos sociales que, en el último tercio del siglo XX, dieron vida a la llamada “revolución sexual”.

En la misma medida en que las prohibiciones forman parte de una “economía compleja” hecha, también, de incitaciones, manifestaciones y valoraciones, hemos de estar muy atentos ante el importante instrumento de control y poder que encarnan los discursos emancipadores centrados en la mera reivindicación de la liberación de una sexualidad reprimida. Ese tipo de discurso, haciendo un uso concreto de lo que dicen, piensan y esperan los individuos, «explota su tentación de creer que basta para ser felices franquear el umbral del discurso y levantar alguna otra prohibición. Y acaba recortando y domesticando los movimientos de revuelta y liberación» [Foucault, 2000b: 151]. Debemos, por consiguiente, dirigir nuestra atención crítica hacia los nuevos revestimientos y desplazamientos operados por el Poder, más allá de la simple consideración de los movimientos de liberación sexual y de género en términos de aproximación progresiva y acumulativa unilineal hacia la meta universal de la represión y la prohibición cero. En el ámbito de una *multiplicidad (postmoderna) de historias*, hecha de rupturas y discontinuidades, de avances y retrocesos, de pliegues y repliegues, habremos de aceptar el carácter indefinido e indeterminado de la lucha contra un poder que, en nuestro particular contexto histórico, ha adoptado la forma de la «explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización, desde los productos de bronceado hasta las películas porno» [Foucault, 1992b: 113].

Lo que estoy esbozando como una *tecnología informacional del yo* comporta una nueva forma de “control-estímulo” desde la que el cuerpo se hace escritura en la esfera de un «amor receptivo, *leído, oído* (visto en televisión y terapéuticamente regulado), digamos que un “amor en conserva” producido con anterioridad, un “guión” que se desarrolla luego en camas y cocinas» [Beck, 2000: 56]. Pasamos, así, del lenguaje sobre el cuerpo -es decir, de un determinado discurso performativo alusivo a una corporeidad doblemente sexualizada y medicalizada- al cuerpo como lenguaje, como “cárcel escrita”, en el plano de la nueva alianza tecnocrática entre genética y economía; de una alianza que, como ha estudiado M^a Teresa Aguilar, conlleva la aparición histórica de nuevas jerarquías y nuevas exclusiones entre las que el cuerpo se convierte en el criterio principal de demarcación del “adentro” y “afuera” del sistema. El fenómeno sobre el que advierte la autora es el que Paul Virilio describe así: «privados progresivamente del uso de nuestros órganos receptores naturales, de nuestra sensualidad, estamos obsesionados como el minusválido por una especie de desmesura cósmica, la búsqueda fantasmagórica de mundos y de modos diferentes, donde el

antiguo “cuerpo animal” ya no tendría cabida, donde se llevaría a cabo la simbiosis total entre el humano y la tecnología» [Virilio, 1999: 49]. Así que, pensando en los nuevos poderes que subyacen en semejante síntesis biotecnológica, y atendiendo a la distinción realizada por Lévi-Strauss entre “antropoemia” y “antropofagia” como dos formas diversas de acción sobre los sujetos que no se atienen a la norma prevaleciente en una sociedad determinada, Aguilar emplaza el mundo occidental bajo el imperativo biopolítico de la primera: la “antropoemia” como exclusión y rechazo, como expulsión e introducción de las diferencias en un “orden social distinto” dentro del mismo orden social [Aguilar, 2003].

Pero, como vamos a ver a continuación, no podemos desestimar la posibilidad de detectar mecanismos antropofágicos, esto es, basados en la asunción transcultural de lo ajeno en lo propio, en el proceso mismo de absorción icónica del cuerpo y del sí mismo concretada en la noción de “sociedad del espectáculo”. Este fenómeno, que Rodrigo Browne ha dilucidado como el tránsito multicultural de la “antropofagia” a la “iconofagia” [Browne, 2002-2003], es sistémicamente compatible con el desarrollo complementario de los procedimientos antropoémicos a los que alude M^a Teresa Aguilar. Creo que dicha *conjunción antropo-fágico-émica* está en la base de las leyes de reproducción social subyacentes en el sistema de representaciones publicitarias concretado en el *panóptico* multidireccional, multicultural, participatorio y consumista al que se han referido autores como Reg Whitaker. En una decidida denuncia de ese “fin de la privacidad” que hay detrás de esa “transformación de la intimidad” celebrada por Giddens, Whitaker ha analizado cómo la mirada panóptica capitalista tiende a consolidar determinados movimientos sociales sólo en tanto pueden ser recogidos y modelados como demandas de consumo. El nuevo panoptismo consumista reconoce y legitima las diferencias sexuales cristalizadas en los movimientos feminista y gay, por ejemplo, en tanto opera una fragmentación socio-económica a su interior, discriminando, pues, en función del poder adquisitivo de sus miembros. En ese sentido, al tiempo que la vigilancia participatoria es consensual, puesto que no hace uso directo de la coerción, apunta hacia la disciplina integradora y no tanto a la resistencia antinormalizadora, poniendo las diferencias *espectacularmente* reconocidas al servicio de la autorreproducción estabilizadora del sistema. En este panóptico consumista, más abierto a las participaciones heterogéneas, y asegurado por un consenso insolidario y excluyente del “otro” como enemigo, como amenaza “anti-consumista”, «la mayoría no tiene el pasaporte que permite la entrada en tal recinto: el dinero. Otros han sido excluidos de tales encantos a causa del “riesgo” que representan y, a medida que se incrementa intencionalmente la aceptación de la agenda liberal, se les excluye incluso del cinturón de seguridad del sistema de bienestar» [Whitaker, 1999: 187].

Desde la articulación sistémica entre *Consumo* y *Miedo* como referentes identitarios, el problema de “el Poder en el Cuerpo” se corresponde hoy con la re-escritura, con la re-inscripción publicitaria de éste en el marco general de la re-estructuración *simuladora del Deseo*. Aludo, por consiguiente a un proceso paradójico de re-construcción del cuerpo como *espectáculo* de sí. Esta obsesión reaccionaria por la imagen propia se asienta en la base de nuevos procesos de identificación definidos por el falso autorreconocimiento del sí mismo en el contexto “carcelario” de esas falsas expectativas negociadas trans-subjetivamente con esa “industria de la persuasión” en

la que se han convertido los medios de comunicación social. Podemos ir un poco más lejos que Whitaker: «la modernización globalizadora se ofrece como espectáculo para los que en rigor quedan afuera, y se legitima configurando un nuevo imaginario de integración y memoria con los *souvenirs* de lo que todavía no existe» [García Canclini, 2001: 168]; y, sin duda, nunca existirá, si entendemos bien cuáles son los mecanismos de estructuración de nuestros deseos puestos en marcha por el discurso performativo publicitario. Éste, como ha estudiado Daniel Crestelo, posee una estructura onírica, justificada tanto por su forma como por su contenido enunciativo, que hace un uso subyugador de las principales herramientas del psicoanálisis freudiano -condensación, desplazamiento y figurabilidad. Se parte, así, de la hipótesis de que el contenido esencial de los sueños señala a un deseo inconsciente realizado mientras estamos durmiendo. El resultado es el desarrollo de una “geopolítica del cuerpo” enfocada hacia la potenciación de una dimensión afectiva e intuitiva estimulada, de forma acrítica, mediante el uso masivo de recursos estéticos y emotivos, imágenes, voz, música, etc. En suma, la actitud transgresora de los límites del imperativo moral tanto en la forma como en el uso que caracteriza el discurso publicitario persigue como finalidad básica la canalización regulada de la voluntad pasional hacia todo lo que garantice la reproducción del sistema. Se trata, pues, de una “transgresión figurativa” que sólo se aplica sobre imágenes en la esfera de lo onírico, y que convierte el acto de consumo en la opción preestablecida al conflicto simulado entre ser y deber ser [Crestelo, 2003].

El tema del *biopoder* incumbe en este *espectacular* principio de siglo XXI a la ex-expropiación, a la casi total colonización mercantil del cuerpo, expresada materialmente por la impronta de la *marca comercial* como seña de identidad y principio de clasificación esenciales. Esta *corporeidad informacional*, alienada y fagocitada por un sistema reducido al “Imperio” hegemónico de una lógica conductual *consumista y reaccionaria*, remite a un *cuerpo-simulacro* realizado en una eterna auto-contemplación compulsiva. Ésta le devuelve siempre a la insatisfacción y frustración que produce la eterna distancia con respecto a un modelo universal de perfección y plenitud inexistentes. Pienso que, en la actualidad, estamos asistiendo a una redefinición tecnocrática del antiguo dispositivo cristiano de la sexualidad en tanto el poder de la imagen supone una nueva versión laica de ese proceso trazado por Foucault como «correlación entre la revelación del yo, dramática o verbalmente, y la renuncia al yo» [Foucault, 2000a: 94]. Ahora, se trata de la desaparición del mundo sensible del *cuerpo-mercancía* en favor de sus imágenes como lo sensible por excelencia, ya que «el mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo *hace visible* es el mundo de la mercancía que domina toda vivencia» [Debord, 2001: 52]. Vivimos, por tanto, en un mundo donde la conversión de nuestros cuerpos en *simulacros* nos relega a una existencia *fantasmagórica* -ésta se funda en la indistinción *hiperreal* entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio allí donde se aparenta ser lo que no se es- en la que el rostro y el cuerpo mueren en la mesa de operaciones de la cirugía estética; en un mundo donde la búsqueda afanosa de la “Gran Virtualidad” nos adentra no sólo en esa «liquidación de lo Real y de lo Referencial, sino, también en la era del exterminio del Otro» [Baudrillard, 1996: 149]; en un mundo en el que la creciente *ficcionalización* de la política coincide con la elevación “popular” al gobierno de California de un actor *vigorético*: el nuevo brazo ejecutor de la pena de muerte, de esa “justicia infinita”, de

esa limpieza étnica de “baja intensidad” que, afectando a negros, hispanos y otras minorías, tantos votos concede entre el electorado blanco y racista norteamericano; en un «mundo que sólo se produce, justamente, como el seudogoce que conserva en su seno la represión» [Debord, 2001: 64].

El “consumo espectacular” es la esfera cultural “visible” de “la comunicación de los incomunicable” y de la “ilusión de reunión”. Y el *espectáculo*, «la expresión de la separación y del alejamiento de los hombres entre sí» [Debord, 2001: 172]. De este modo, la nueva *tecnología informacional del yo* hacia la que señalo conduce, de un lado, a ese “gran confinamiento” de la “teleproximidad social” que Paul Virilio acaba relacionando con «una *publicidad comparativa* y universal que tiene poco que ver con el anuncio de una marca de fábrica o de un producto cualquiera de consumo, ya que se trata, a partir de ahora, de inaugurar, gracias al *comercio de lo visible*, un verdadero *MERCADO DE LA MIRADA* que sobrepasa, con mucho, al lanzamiento promocional de una compañía» [Virilio, 1999: 71]. Y, de otro, al triunfo de una *ética de la cosmética* -cosmética procede de la raíz kosmevw, adornar, poner en orden- donde la mencionada obsesión compulsiva por la imagen y el “adorno” corporal se corresponde con la irrupción complementaria de un “orden” social apoyado en un consumismo *egoísta* fortalecido por el miedo y el rechazo al “otro”.

Autores como Christopher Lasch han hablado de una *cultura del narcisismo* como mutación antropológica ligada al desarrollo de una nueva etapa de la historia del individualismo occidental. Para este autor, “Narciso” simboliza la emergencia de un nuevo patrón de relaciones del sujeto consigo mismo y con su propio cuerpo, con los demás, con el mundo y con el tiempo histórico, que responde a valores como: el culto a la imagen corporal; la exaltación de los ideales de belleza, juventud, riqueza y fama; la reducción de la existencia a un presente desprovisto de cualquier referencia de pasado y futuro; la búsqueda incesante de la realización personal; la glorificación del deseo; la renuncia a metas político-revolucionarias, sociales, religiosas, etc.¹⁰. Gabriel Cocimano, recogiendo los aspectos principales de la obra de Lasch, dibuja una sociedad “light”, indiferente socio-políticamente, en ruptura con el pasado, ávida de placer y descomprometida en lo emocional, y obsesionada por la imagen, la información y la velocidad, que encaja también con *La era del acceso* de Jeremy Rifkin. En ésta se retrata un nuevo *arquetipo* humano más interesado por la sorpresa, la inmediatez y la improvisación que por la acumulación de experiencias, más espontáneo que reflexivo; un nuevo prototipo de hombre que piensa más a través de las imágenes que con las palabras, y que identifica la soberanía del consumidor con la democracia. Para este narcisista postmoderno, sólo cuenta el “acceso”, la “conexión” en el mundo de la *hiperrealidad* y la experiencia fugaz [Cocimano, 2003]¹¹.

Pero ese *Narciso consumista* -ese auténtico emblema de la “muerte prematura”, ajeno a cualquier sentido de los vínculos intersubjetivos- no vive sólo en el “Olimpo” de los dioses del *mundo-espectáculo*. Otro mito clásico, “Pigmalión”, y uno de creación mucho más moderna, “Knock”, completan los referentes míticos de esta nueva cultura informacional del cuerpo como *espectáculo* y *simulacro* de sí. José Alberto Mainetti, en su reflexión filosófica sobre las consecuencias éticas de lo que podemos percibir como una *tecnología médica del yo*, hace alusión a un “complejo bioético postmoderno”, cuyas principales formas culturales son tres. Por un lado, en la línea de lo expuesto con

anterioridad, reconoce la existencia de un “narcisismo individualista” que apuesta por el repliegue del sujeto sobre sí como valor supremo: la exaltación de la autosuficiencia existencial y legitimidad hedonista. Sin embargo, este deslumbrante descubrimiento reciente del cuerpo como objeto del cuidado y del estudio no tiene nada que ver con el anuncio profético orteguiano de la “resurrección de la carne” en la cultura occidental contemporánea. Más bien, queda encuadrado en esa “revolución somatoplástica” en la que Pigmalión ha liberado a Narciso del espejo¹². Hay que orientar, mejor, la cuestión hacia la aplicación de la revolución tecnocientífica al desarrollo de una nueva “medicina del deseo” -o “antropoplástica”- recreadora y remodeladora del hombre biológico:

(...) la vocación demiúrgica de la nueva tecnología biomédica se aprecia ya en una medicina del deseo o desiderativa, que no se conforma, como creía Chesterton, con el cuerpo humano normal y solo trata de restaurarlo. El arte de curar se ha vuelto factivo y no meramente correctivo, promesa de mutaciones vertiginosas por las cuales, en ciertos aspectos, la condición humana deja de ser una realidad irreparable, sustantivamente irreformable. Este pigmalionismo biomédico somatoplástico no es como otro de nuestros saberes y poderes, pues nos obliga a repensar la vida -lo que ahora llamamos bioética- en su naturaleza humana individual, familiar, social, política y cósmica, y eso significa mucho más que acomodar las innovaciones tecnocientíficas a nuestras creencias y costumbres, como hacemos con la astronáutica y la televisión o el automóvil. La transformación actual del cuerpo humano modifica el correspondiente mundo de la vida, y la pregunta por el ser del hombre se torna en la pregunta sobre que debemos hacer de él [Mainetti, 2003b].

Sin embargo, hay más. Esta “salvación” *antropoplástica* de Narciso se corresponde, ante todo, a esa nueva fase de la *medicalización* moderna del cuerpo y de la vida que supone la actual identificación de la salud como bien de consumo. Mainetti correlaciona el nuevo “knockismo economicista” con el triunfo del Mercado como principio rector de las relaciones humanas tras la crisis del Estado de Bienestar. Nos introduce, por consiguiente, en una nueva etapa del desenvolvimiento de la medicina como instrumento de poder y control social en el mismo momento en que el cuerpo y su bienestar son objeto -como mercancías- de los criterios de rentabilidad económica ajenos al interés individual y colectivo del sujeto-paciente¹³.

Creo que este “complejo bioético postmoderno” descrito por Mainetti condensa muy gráficamente esos desplazamientos *espectaculares* del problema del “biopoder” en la manera que los vengo planteando. Absorto en la contemplación de su propia *corporeidad* reflejada en el espejo-pantalla mediático, encadenado a la promesa incumplida de un cuerpo eterno e inmortal, y dispuesto, en fin, a encomendar todos sus sacrificios egoístas, también los económicos, al cuidado de sus propias banalidades, el sujeto informacional parece no tener otro destino que su auto-disolución como un *sí mismo* imposible. Como esgrime Debord, «la exterioridad del espectáculo en relación con el sujeto activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otros que los representa para él» [Debord, 2001: 49].

Mientras los sueños emancipadores de las mujeres occidentales quedan atrapados en las redes *cosméticas* de ese “burka” de la frustración anoréxica y bulímica, un nuevo perfil de hombre *histriónico* se cierne como grotesca consecuencia de una especie de co-alienación *trans-genérica*. Bosch, Ferrer y Gili han intentado enmarcar el estudio de las misoginias actuales dentro de la reciente irrupción de un prototipo de hombre joven y triunfador que, en la práctica, engloba todos esos rasgos que, en los manuales de psiquiatría aparecen como definidores de la “histeria” como patología femenina específica. Partiendo de la hipótesis de que comportamientos equivalentes son socialmente valorados de forma distinta según se trate de un sexo u otro, las autoras se esfuerzan por demostrar que todas esas características que, en el contexto de la “psiquiatrización (moderna) de la mujer”, han sido consideradas como signo de debilidad de ésta frente al hombre, ahora configuran el nuevo ideal masculino consagrado por los “mass media”:

(...) con el tiempo, se ha producido una modificación en la imagen masculina dominante. De hecho, y por una serie de motivos diversos, se tiende a abandonar el papel de “macho” para buscar otro más suave, más andrógino. En el campo de la publicidad, cada vez son más los modelos masculinos de aspecto aniñado, de mirada tierna y adolescente que nos recomiendan la compra de cualquier producto y que sustituyen a los modelos más rudos y de aspecto más primitivo que nos inducían al consumo fulminándonos con una mirada dominadora y varonil. Y ante el regocijo de los diseñadores de moda, los hombres gastan cada vez más en vestirse, buscan las mejores marcas, los tejidos más selectos y, como ya hemos dicho, se atreven también con los cosméticos [Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 222-223].

Sin que deba ser entendido como el resultado de una moda pasajera, esta descripción parece formar parte de la emergencia *espectacular* de una nueva modalidad de “hombre-niño” propenso a la teatralidad, a la dramatización tanto de las formas gestuales como de los contenidos comunicativos; a la llamada exhibicionista de atención como estrategia principal de supervivencia en el ámbito de una socialidad inauténtica basada en la labilidad emocional y en la pérdida del sentido del “otro”; a la continua somatización de sus miedos e inseguridades; a la dependencia en la búsqueda constante de la aprobación de los demás; a la obsesión por el éxito profesional y el triunfo social; a la erotización seductora de todas las relaciones humanas; y a las dificultades frecuentes en las relaciones sexuales. Cuando los vínculos sexuales tienden a situarse en el nivel simulador del “escaparate” y, en muy pocas ocasiones, alcanzan el nivel de esa intimidad celebrada por Giddens, nos encontramos con que esta *histerización* general afecta a esa sexualidad supuestamente “liberada” según el siguiente esquema:

(...) el nivel de exigencia en las relaciones con los otros puede crear serias dificultades. Si se exigen del otro unos ideales de belleza y de atractivo sexual, ello puede crear en la pareja serios problemas de autovaloración y por supuesto de funcionamiento sexual, pudiéndose, entre otras cosas, sobrevalorarse pequeños defectos corporales hasta impedir la espontaneidad en la comunicación sexual

[Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 204].

En definitiva, debemos desbloquear nuestras expresiones sexuales, perdiendo el miedo a la *intimidad*, “desexualizando” nuestra realización dinámica “en” y “con” el “otro”, saliendo de esa suerte de *sexualismo* hacia el que se dirigen las nuevas *tecnologías espectaculares del yo* esbozadas aquí. Sin que estas propuestas finales supongan una apología de la continencia, sino todo lo contrario -el que lo interprete así es que no ha entendido nada de lo anterior-, considero que hemos ido pasando paulatinamente de la lucha contra una sexualidad oprimida a la omnipresencia de una sexualidad opresora. La verdadera recuperación de nuestros cuerpos masculinos y femeninos, de nosotros y nosotros mismos, debe pasar por una decidida asunción del Deseo no como *carencia*, sino como *potencia* proyectada hacia las continuas recreaciones de una identidad inestable y plural, des-esencializada en su totalidad, en la línea de las “encarnaciones” múltiples de Rosi Braidotti [Braidotti, 2001]. Desde la asunción compleja y emplazante de una personalidad flexible, ello debe suponer la salida de la tiranía del conflicto de géneros, y de los roles que, convencionalmente, se atribuyen a uno y otro lado de esa *disciplinante* línea separadora. Como ha mantenido Giddens, en alusión a la obra de John Stoltenberg:

(...) el rechazo a la masculinidad no equivale a abrazar la femineidad. Resulta de nuevo una tarea de construcción ética, el relacionar, no sólo la identidad sexual, sino una identidad más amplia, con la preocupación moral de la solicitud por los demás. El pene existe, el sexo masculino es sólo el falo, el centro de la misma masculinidad. La idea de que hay creencias y acciones que son correctas para un hombre y erróneas para una mujer, o viceversa, puede perecer con la progresiva mengua del falo al convertirse en pene [Giddens, 1995: 180].

Por consiguiente, tampoco el abandono de ese modelo patriarcal de feminidad, tan fuertemente psiquiatrizado, que todavía prevalece como herencia moderna por *mandato publicitario*, debe implicar la asunción de esa masculinidad decadente, tan agresiva como insegura, a la que me opongo con firmeza por mucho que esa fábrica de los sueños que son los medios se empeñe en seguir mostrándola como el *espectáculo* alienante que es. Pero para alcanzar esa *desalienación* recíproca de nuestras *subjetividades simuladoras*, hemos de ser capaces de enfrentarnos de manera trans-subjetiva a esa saturación sexual del dominio público, y a esa violencia sexual consecuyente, que, como sugiere Rasia Friedler, tienen como principal fin evitar las responsabilidades y tensiones asociadas a todo vínculo real con el “otro” en tanto única fuente de auténtica voluptuosidad [Friedler, 2003].

Me dirijo, pues, a una nueva *ecología hermenéutica del cuerpo*, que ha de enfocarse desde esa re-habilitación de lo erótico como «sexualidad reintegrada en una gama amplia de objetivos emocionales, entre los que la comunicación es lo supremo» [Giddens, 1995: 182]; y, en consecuencia, desde esa “estética de la existencia”, desde ese “arte de la vida”, que Michel Foucault opuso a la exclusiva lucha contra unos poderes tan sólo imaginados como represivos. Para hacer frente a los *disciplinamientos* impuestos por el nuevo *dispositivo (informacional) de la sexualidad*, nada mejor, pues,

que la “práctica de la creatividad”. Desde el presupuesto de que el yo no nos viene dado, «debemos construirnos a nosotros mismos, fabricarnos, ordenarnos como una obra de arte» [Foucault, 1991: 194]. Se trata, precisamente, de eso, de enfocar la vida ética del sujeto como estructura de la existencia ajena a lo jurídico, autoritario y disciplinario en la perspectiva de «la formación y el desarrollo de una práctica del yo que tiene como objetivo el constituirse a uno mismo en tanto obrero de la belleza de su propia vida» [Foucault, 1991: 234].

La verdadera recuperación transgresora de nuestros cuerpos y de nosotros mismos sólo será posible si hombres y mujeres -con independencia de las diversas opciones sexuales, todas respetables, que adoptemos- nos entregamos a la tarea conjunta de re-escribirnos, dialógica y complementariamente, para re-descubrirnos en ese pasado silenciado por poderes no siempre “visibles”, para re-velarnos en ese pasado desde el que pensar un futuro abierto en el proceso infinito del *ir siendo* a través de la *alteridad*. Si sabemos sacar provecho a esa referencia cruzada entre la pretensión historiográfica de “haber sido” y la “exploración de lo posible” característica del relato de ficción, de la que dio cuenta Paul Ricoeur en su *Tiempo y narración* [Ricoeur, 1996], quizá podamos encontrar nuevas oportunidades de re-inención constituyente de nuestra *ipseidad*. Convengo con Foucault en la idea de que existe la posibilidad de activar la ficción en la verdad, de producir efectos de verdad en un discurso de ficción, de modo que el discurso de verdad acabe “ficcionalizando” -esto nada tiene que ver con la acepción *hiperreal y espectacular* del mismo término, de la que he hecho uso con anterioridad-, esto es, generando algo que no existe aún. En el marco de esa “ontología crítica del presente” desde la que habremos de interrogarnos siempre por lo que queremos llegar a ser en ese avanzar retrocediendo, siempre re-planteable, «se “ficciona” historia a partir de una realidad política que se hace verdadera, se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica» [Foucault, 1992b: 172]. Hagamos, pues, historia, “ficcionalizando”, re-imaginando, re-interpretando, dialógica y creativamente, nuestros cuerpos. Sólo haciendo historia, se puede hacer política, la política que queramos, la política que necesitemos en nuestro aquí y ahora *problematizado*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, M^a. T., “Lecturas del cuerpo en la era biotecnológica”, *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 8. Internet. 22-12-03: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/8/taguilar.htm>
- BECK, U., *La democracia y sus enemigos. Textos escogidos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BOCH, E., FERRER, V.A., y GILI, M., *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- BONNASSIE, P., “Lujuria”, en Pierre Bonnassie, *Vocabulario Básico de la Historia Medieval*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 143-146.
- BRAIDOTTI, R., “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista/Artículos*. Internet. 7-11-01. <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm>.
- BROWNE, R., “Comunicación intercultural y multiculturalismo: de la antropofagia a la iconofagia”, *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 16/17

(2002-2003), 217-242.

- CASTELLS, M., *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. 2. El poder de la identidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- COCIMANO, G., “El fin del secreto. Ensayos sobre la privacidad contemporánea”, *Acilbuper. Revista de Ciencias Sociales*. Internet. 16-12-03.
<http://acilbuper.webcindario.com/libros/realitys.htm>
- CRESTELO, D., “La geopolítica del cuerpo: la visión del cuerpo respecto de distintos sexos y su construcción en función de los discursos legitimados”, *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 8. Internet. 19-12-03.
<http://www.ucm.es/info/eurotheo/nomadas/8/dcrestelo.htm>
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DELEUZE, G., *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FOUCAULT, M., *Saber y Verdad*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1991.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1992a.
- FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1992b.
- FOUCAULT, M., “El sujeto y el poder”, *Revista de Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales-Departamento de Sociología (Montevideo, Uruguay)*, 12. Internet. 12-10-01. <http://www.rau.edu.uy/fcs/soc/Revista/revist12.htm>
- FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 2000a.
- FOUCAULT, M., *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2000b.
- FOUCAULT, M., *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2003.
- FRIEDLER, R., “Erotismo y anonimato en la cultura del ocio”, *Querencia. Revista de Investigación Psicoanalítica. Facultad de Psicología. Universidad de la República. Montevideo-Uruguay*, 3. Internet. 23-12-03.
http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro3/rasia_friedler.htm
- GARCÍA CANCLINI, N., *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GIDDENS, A., *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1995.
- LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1985.
- LUHMANN, N., *Poder*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- MAINETTI, J. A., “Bioética fundamental”, *Instituto de Bioética y Humanidades Médicas, a la Escuela Latinoamericana de Bioética y Fundación Mainetti*. Internet. 17-12-03 (a). <http://www.elabe.bioetica.org/29.htm>
- MAINETTI, J. A., “Fenomenología de la intercorporeidad”, *Cuadernos de Bioética. Doctrina*. Internet. 17-12-03 (b). <http://www.cuadernos.bioetica.org/doctrina22.htm>
- MORIN, E., *El método III. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PORTER, R., “Historia del cuerpo”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- RICOEUR, P., *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996.
- RICOEUR, P., “Identidad”, en Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (dir.), *Diccionario de Hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001, pp. 325-329.

RUCQUOI, A., “Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media”, *Historia* 16, nº 5 (1976), pp. 104-113.

RUCQUOI, A., “La mujer medieval”, *Cuadernos. Historia* 16, nº 262, 1985.

VÁZQUEZ MEDEL, M.A., “Bases para una Teoría del Emplazamiento”, Ángel Acosta, Rodrigo Browne y Víctor Silva (eds.), *Teoría del Emplazamiento: Aplicaciones e Implicaciones*, Sevilla, Alfar, 2003, pp. 21-40.

VIDAL, R., “Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género”, en Manuel Ángel Vázquez Medel y Mercedes Arriaga (eds.), *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Sevilla, 13-15 de diciembre de 2001* [en CD-ROM]. Secretariado de Recursos audiovisuales y nuevas tecnologías. Vicerrectorado de Calidad y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. Ediciones Alfar, 2002.

VIDAL, R., *Identidad, poder y conocimiento en la «sociedad de la información». Introducción al estudio de la temporalidad como eje del análisis hermenéutico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 12-12-03. Internet.

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11545>

VIRILIO, P., *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999.

WHITAKER, R., *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Notas

¹ En concreto, señala: «por un lado, los componentes clásicos y, por otro, los judeocristianos de nuestra herencia cultural propusieron cada uno por su lado una visión del hombre fundamental dualista, entendida como una alianza a menudo incómoda de mente y cuerpo, psique y soma; y ambas tradiciones, a su manera diversa y por diferentes razones, han realzado la mente o alma y despreciado el cuerpo» [Porter, 1996: 256].

² Esto culmina en la identificación del pecado sexual con ese pecado original entendido, en otros momentos, como pecado de soberbia y desafío intelectual a la divinidad, de un lado, y en la equiparación de esa corporeidad y sexualidad aborrecidas con la mujer como desenfreno, como perdición, como “puerta del infierno”. Tratándose de una idea que impregnaría de forma general la mentalidad eclesiástica medieval, esta última definición se debe a Tertuliano (siglo III) [Bonnassie, 1984].

³ Autores como Paul Ricoeur han opuesto, en un sentido hermenéutico, a esa concepción esencialista y reaccionaria de la “identidad” prevaleciente en multitud de sistemas culturales e ideológico del pasado y del presente, una visión dinámica y relacional del “sí mismo” en tanto implicación directa de las distintas figuras de la alteridad en la construcción indeterminada de uno mismo [Ricoeur, 2001].

⁴ En una entrevista llevada a cabo por Georges Vigarello con Michel de Certeau, éste alude al cuerpo como ese “teatro de operaciones” que no sólo responde a un sistema de opciones respecto a sus propias acciones, sino que, también, atiende a un conjunto de selecciones y codificaciones referidas a registros muy básicos como: a) los “límites del cuerpo”; b) las formas de percibirlo y pensarlo; y el desarrollo de los sentidos. Cada cuerpo, simbólica e históricamente construido sería, pues, el resultado de la combinación cultural de estos condicionantes. Y, precisamente, porque podemos hablar de un cuerpo griego, de un cuerpo indio o de un cuerpo occidental moderno, podemos defender la existencia de “historias de cuerpos” y, por tanto, de una “historia del cuerpo”. Puede consultarse esta entrevista en: “Historias de cuerpos”, *Expediente. De la corporeidad en la Historia*. Historia y Grafía. Julio-Diciembre de 1997. Hemeroteca Virtual

ANUIES. Disponible en World Wide Web:

http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ibero/historia/historia9/sec_3.html

En mi opinión, hemos de remitir esta concepción cultural de la *corporeidad* al “paradigma de la complejidad” en tanto el cuerpo es valorable como lugar del encuentro dinámico e inestable de nuestras complejas determinaciones bio-físico-químico-psíquico-socio-culturales [Morin, 1994].

⁵ Desde los planteamientos de base relacionados con la relación mente-cuerpo y los aspectos regulativos de la *corporeidad*, no perdiendo nunca de vista los factores biológico-culturales del tradicional sometimiento femenino, la agenda de esa “historiografía del cuerpo”, la cual comienza a asumir estos planteamientos disciplinarios, pero que, en cualquier caso, continúa muy imbuida en el “paradigma sexual-represivo”, está compuesta de los siguientes aspectos: 1. “El cuerpo como condición humana”. 2. “La forma del cuerpo”. 3. “La anatomía del cuerpo”. 4. “Cuerpo, mente y alma”. 5. “Sexo y género”. 6. “El cuerpo y la política del cuerpo”. 7. “El cuerpo, la civilización y sus manifestaciones” [Porter, 1996].

⁶ En una entrevista realizada en 1984, “El interés por la verdad”, aludiendo a la continuación de su *Historia de la sexualidad*, Foucault concretaba: «ahora me gustaría mostrar cómo el gobierno de uno mismo se integra en una práctica de gobierno de los otros. Se trata, en resumen, de dos vías de acceso contrapuestas en relación a una misma cuestión: cómo se forma una “experiencia en la que están imbricadas la relación de uno mismo y la relación a los otros» [Foucault, 1991: 232].

⁷ Aludo, también al respecto, a esa visión relacional del poder a la que Niklas Luhmann llega desde una sociología de corte sistémico. Entendiendo el poder como medio de comunicación simbólicamente generalizado -determinante de la conducta selectiva de los sujetos implicados en la propia relación comunicativa-, Luhmann viene a coincidir con Foucault al distinguir claramente el poder de la mera coerción. En tanto trasmite complejidad reducida, el poder «supone apertura a otras acciones posibles por parte del *ego* afectado por el poder. El poder hace su trabajo de transmitir, al ser capaz de influenciar la *selección* de las acciones (u omisiones frente a otras posibilidades. El poder es mayor si es capaz de mantenerse incluso a pesar de alternativas atractivas para la acción o inacción. Y sólo puede aumentarse junto con un aumento de la libertad por parte de cualquiera que esté sujeto al poder» [Luhmann, 1995: 14].

⁸ A ello ya me referí en mi trabajo *Discurso feminista y temporalidad: la descomposición postmoderna de las identidades de género* [Vidal, 2002].

⁹ Sea como fuere, «el reconocimiento de su vida laboral o profesional, su independencia económica y personal, el redescubrimiento de la amistad y solidaridad entre ellas, ha ayudado a cambiar la noción que la mujer tiene de sí y a la vez a modificar profundamente el modelo de relación de pareja deseado, llevándonos, en este caso, a abrir un camino esperanzador hacia las relaciones igualitarias tanto en el ámbito público como privado» [Bosch, Ferrer y Gili, 1999: 218].

¹⁰ Recuérdese que Narciso es el personaje de la mitología griega que, por no responder al amor de la ninfa Eco, fue castigado por los dioses. Condenado a extasiarse ante su propia imagen reflejada en un lago, Narciso quedó consumido de amor a sí mismo hasta convertirse en la flor que lleva su nombre.

¹¹ Como se desprende de lo dicho, esta nueva cultura individualista y narcisista del *cuerpo-simulacro* posee unas implicaciones temporales en las que no puedo entrar en este momento. Tan sólo apuntaré hacia esa nueva temporalidad tecnocrática, específicamente desfuturizadora, que he analizado en otro lugar bajo el concepto de *complejo temporal informacional* [Vidal, 2003].

¹² El mito de Pigmalión narra la historia del legendario rey de Chipre que labró en marfil una estatua de mujer, de la cual se enamoró. Afrodita, respondiendo a sus deseos, dio vida a la

estatua, convirtiéndose, finalmente, ésta en su esposa Galatea.

¹³ Para un acercamiento a este fenómeno y, en especial, al modo en que la medicina medicaliza la vida por medio del lenguaje y contribuye a organizar la experiencia y construir el mundo, ver Mainetti, 2003a. En cuanto a “Knock, se trata del personaje dramático protagonista de la obra teatral *Knock o el triunfo de la medicina*, escrita por Jules Romains, y representada por primera vez en el París de 1923. Su argumento se basa en lo que Mainetti contempla como: «un caso paradójico y extremo de fanatismo profesional, que en una rústica comarca del sur francés logra un éxito completo. Knock, estudiante crónico recientemente graduado, viene a suceder al veterano doctor Parpalaïd en el cantón Saint Maurice, donde en pocos meses transforma la magra clientela anterior de atrasados y avaros campesinos, renuentes a la atención de la salud, en una población consumidora de servicios médicos, con un gran sanatorio-hotel como principal atractivo y actividad económica de la región. La lectura y comentario del texto es un feliz ejercicio de comprensión del triunfo de la medicina o cultura de la salud en el mundo real que nos toca vivir» [Mainetti, 2003a].

CUERPO, ESTÉTICA Y PODER. ¿LA CONJUNCIÓN DEL SIMBOLISMO AL SERVICIO DE LA SUMISIÓN?

Mar VENEGAS MEDINA
Universidad de Huelva

1. INTRODUCCIÓN Y PROPUESTA TEÓRICA.

Para estructurar mi texto, he seguido el planteamiento que el seminario hace del cuerpo como nudo epistemológico y simbólico de nuestra cultura. Epistemológicamente, recojo algunas consideraciones teóricas que sobre el cuerpo se hacen desde la sociología y la antropología para exponer, posteriormente, el simbolismo con que autoexperiencian su cuerpo las tres chicas seleccionadas en mi trabajo según su orientación sexual y la modificación del sexo biológico para adecuarlo al género identitario.

Para mí, el cuerpo es una entidad integral constituida por diversas dimensiones de igual valor y complementarias entre sí. Esta complementariedad explica el poder performativo simbólico que tiene la dimensión física del cuerpo¹, sin que haya determinismo biológico en mi planteamiento. El cuerpo es, además, una construcción sociocultural fruto de los valores culturales imperantes en cada momento sociohistórico. De ahí mi rechazo a la relación dicotómica cuerpo vs. alma por ser universal y ahistórica.

Mi propuesta consiste en conceptualizar el cuerpo como locus para el ejercicio del poder, con el referente de la “Historia de la sexualidad, vol.I” de Foucault (1989) y la corriente de feministas foucaultnianas posterior a esta obra². Sin embargo, considero necesario reconocer la agencia de las mujeres, dada su capacidad para resistencia al poder y promover el cambio social. El cuerpo es, pues, el nodo en que convergen, interaccionando, las estructuras materiales y las estructuras mentales que configuran la realidad social. Esta interacción tiene lugar a través de las prácticas. Yo me centro en las prácticas estéticas, como forma de autoexperienciar el cuerpo en su simbolismo e influidas por la incidencia de las estructuras materiales y mentales. En esta consideración estructural y simbólica del cuerpo está muy presente el planteamiento elaborado por Bourdieu, especialmente en su obra “La dominación masculina” (2000).

El ejercicio del poder sobre y mediante el cuerpo desde las instituciones sociales (familia, escuela, iglesia, medios de comunicación, mercado, etc.) permite mantener, reproduciendo, las estructuras sociales, patriarcales en nuestra sociedad³, a través del biopoder tanto individual como social (Foucault, 1989), siguiendo esta lógica: el poder social de las instituciones es puesto en funcionamiento a nivel discursivo, dando forma a (y configurado por) los valores culturales imperantes. Una vez las personas⁴ los interiorizan, en forma de *habitus* (Bourdieu, 2000), dichos valores configuran su estructura mental, orientando sus prácticas, ejecutadas por el cuerpo⁵ y constructoras de las estructuras sociales, al tiempo que están influidas por ellas, ya que los valores

culturales se construyen a partir de la forma concreta que adoptan las estructuras materiales en cada momento histórico, y según los discursos elaborados por los agentes de y en el poder. Es, pues, un proceso de construcción estructural mutua, en continuo movimiento y en que las personas filtran la interacción estructural, lo que les confiere un papel protagonista al hacerles agentes no sólo de reproducción social, sino también de cambio, pues les permite resistir al poder mediante sus prácticas. Los cambios en las estructuras sociales pueden dar lugar a la configuración de nuevos valores mentales. Así, el cuerpo es nodo de interacción entre estructuras materiales y mentales; depositario de los valores culturales que orientan las prácticas; agencia de reproducción y cambio y elemento simbólico, lo que le convierte en medio de comunicación que emite y recibe significados. Un análisis de las prácticas estéticas puede dar buena cuenta de ello.

Respecto al tercer pilar del seminario, “nuestra cultura”, me refiero al simbolismo que nuestra sociedad confiere al cuerpo, para lo que analizo los discursos de las tres chicas antes mencionadas. Para Bordo, siguiendo a Lasch, un fenómeno psico-social significa la “cristalización de la cultura” (Bordo, 1988). Para mí, todo fenómeno socio-cultural manifiesta las estructuras materiales y mentales subyacentes a la cultura de una sociedad en un momento histórico concreto. Estudiar las prácticas estéticas actuales permite, pues, analizar “nuestra” cultura.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE EL CUERPO⁶

2.1. Manuel Roblizo: usos sociales del cuerpo desde los conceptos de *habitus* y *campo* en Bourdieu

Con el referente de Bourdieu, Roblizo analiza los usos sociales del cuerpo, relacionados con fenómenos como la moda, que califica como “adorno de la corporeidad humana” (Roblizo, 2002:91). Desde una postura dialéctica, pretende vincular posiciones objetivistas y subjetivistas, igual que Bourdieu, mediante los conceptos de *habitus* y *campo*, que expongo comparativamente en el siguiente cuadro:

| HABITO | CAMPO |
|--|--|
| (Ibíd.92) Existe en la mente de los actores | Existe fuera de la mente |
| “Estructura social internalizada” que orienta las prácticas | (Ibíd.93) “Red de relaciones entre las posiciones objetivas en las que se desenvuelve el sujeto” |
| (Ibíd.93) Criterio para definir las clases sociales, vinculado también al gusto, la moda y el cuerpo | “El gusto representa una forma de expresar la ubicación de un sujeto dentro del campo” que, en términos de clases sociales, da lugar a la búsqueda de la “distinción” mediante aspectos como “el valor otorgado al cuerpo, a la belleza y a los cuidados del cuerpo” |
| (Ibíd.98) Ambos vinculan los determinantes objetivos y las plasmaciones de éstos en las diversas formas culturales | |

Las prácticas estéticas, además de permitir el ejercicio del poder mediante el cuerpo, y ser nexos que vinculan las estructuras materiales y las mentales, son formas de diferenciación social vinculadas a las clases sociales. Por otro lado, señala Roblizo que “el lenguaje trasciende su función de comunicación y deviene en herramienta ritual y simbólica con la que se impone la autoridad” (Ibíd.95), lo que refleja la forma de ejercer la violencia simbólica que analiza Bourdieu (2000) aplicada al género en un sistema patriarcal. Lejos del determinismo estructural que aprecio en Roblizo (Ibíd.97), reivindico de nuevo la agencia de las mujeres. Prueba de ello son los logros del feminismo.

2.2. Lourdes Méndez: el sexo como marca corporal de identidad y sus posibilidades de juego. Así expresa Méndez su planteamiento sobre el cuerpo hoy y la relación que mantiene con ciencia y tecnología:

En las sociedades occidentales, estos últimos años del siglo XX están marcados por un creciente interés por el cuerpo humano como objeto privilegiado de los avances de... las operaciones de cirugía estética, de las de cambio de sexo y un largo etcétera. Todas estas cuestiones nos remiten a avances científicos, al cuerpo, y a las decisiones que... toda persona puede tomar de cara al que le ha tocado en suerte... En una palabra, nos estamos acostumbrando a inducir... que cada individuo ocupa el lugar social que ocupa porque su cuerpo encierra una verdad trascendente de la que no puede escapar... a menos que la Ciencia le ayude (Méndez, 2002:123).

Méndez se refiere a la centralidad del cuerpo en nuestra cotidianidad y al papel de la ciencia, así como al impacto de nuevos estudios científicos (de corte biodeterminista) que pretenden explicar, atendiendo a la genética, conductas sociales como son las diferenciales en términos de género. Critica el discurso individualista actual sobre las prácticas corporales (Ibíd.124), así como el heteronormativismo impuesto a partir de la construcción ideológica de “la creencia de que la sexualidad es un *instinto básico*... al servicio de la reproducción de la especie”, lo que deviene en la “naturalización ideológica de esa marca del cuerpo que es el sexo” (Ibíd.124-125). También ella habla de “*habitus corporales*”, como “sistema de reglas sexuadas⁷ sobre el cuerpo que aglutina formas de pensarlo, percibirlo y ‘actuarlo’... interiorizado por los miembros de cada cultura y expresado individual y colectivamente” (Ibíd.125).

También destaca la importancia de conocer quiénes, en qué condiciones y con qué objetivos realizan las prácticas estéticas, para analizar “cómo la asunción de unos *habitus corporales* sexuados sustentan la diferencia entre varones y mujeres, y configura ‘*formas particulares de conciencia*’ (Guillaumin, 1992) en lo que concierne a la vivencia de las correlaciones culturales entre sexo biológico, identidad sexual e identidad social” (Ibíd.129). Y sigue planteando que “a las mujeres se nos ha impuesto ‘*una aguda conciencia de nuestros cuerpos*’ (Probyn, 1992:36)” (Ibíd.), siendo los hombres quienes establecen lo que yo denomino ‘código estético normativo’.

Méndez cita a Guillaumin para señalar que las prácticas estéticas son “*medios técnicos para mantener la dominación siempre presente en el cuerpo -y por lo tanto en el espíritu- de las dominadas* (Guillaumin, 1979:88)” (Ibíd.130); y asegura que no es

cierto que vistamos a nuestra elección, ya que moda y belleza dictan las imágenes de feminidad (y, últimamente, también de masculinidad) (Ibíd.) y las “top models” encarnan la identidad femenina bajo un cuerpo sexuado. Habla de “hipersignificación del cuerpo de las mujeres” y de “fragmentación de la identidad femenina”, resultantes sobre todo de la incorporación de las mujeres al mercado laboral y el control de la fecundidad en Occidente (Ibíd.131).

Así, cada vez más mujeres (y hombres) practican la cirugía estética en un “juego de las identidades sexuales y las apariencias físicas”, donde travestidas/os y transexuales amplían las imágenes corporales y sexuales (Ibíd.133-134), en tanto que los Drag Queens rompen tabúes sexuales al construir su imagen mediante atributos sexuales clásicos, cosa no tan aceptada para con las Drag Kinas (Ibíd.135), con lo que también en ellas/os se reproduce el patriarcado. Concluyendo, el cuerpo sería la imagen simbólica de la marca corporal del sexo en la construcción de la identidad sexual y social.

2.3. Carmen Mora: la experiencia corporal como construcción de la identidad

Desde la fenomenología, Mora rechaza el dualismo cuerpo-mente y opta por una visión de la vida humana holista y unitaria (Mora, 2002:149). No existen ni cuerpo ni mente, sino experiencias corporales con identidad (o sea, que pueden sentir y vivenciar) (Ibíd.150).

2.4. José Ramírez: una aproximación a la dicotomía cuerpo-alma desde la filosofía oriental

También desde la fenomenología, este autor asegura, citando a Sartre⁸, que “no hay nada detrás del cuerpo; sino que el cuerpo es enteramente ‘psíquico’” (Ramírez, 2002:204). Niega el cuerpo, por ser pasajero e inexistente, en favor del alma escondida tras él (Ibíd.). Recurriendo a la filosofía oriental, asegura que, mientras el alma es mortal, el cuerpo vuelve a la naturaleza al fundirse con cualquiera de los cuatro elementos⁹ (Ibíd.211).

2.5. Philip A. Mellor y Chris Shilling: “re-formaciones” de la personificación

Consideran el cuerpo como locus de reproducción y cambio sociales, a través del concepto durkheimiano de “solidaridad/efervescencia corpórea” (Mellor y Shilling, 2002:1). Cada momento sociohistórico tiene sus formas de construir la identidad social en función del modelo carnal y cognitivo de reconocer el mundo y a una/o misma/o (Ibíd.4), en lo que están presentes también los “tipos de habitus” de Bourdieu (Ibíd.).

Analizan las formas de personificación en Occidente, que han seguido la dicotomía cuerpo vs. alma (Ibíd.10), que equipara a las mujeres con las debilidades de la carne, correspondiendo a la mente (equiparada con los hombres) el control sobre el cuerpo (o sea, las mujeres). Este esquema ha permitido naturalizar fenómenos que son, sin embargo, construcciones socioculturales.

La conceptualización sociocultural occidental del cuerpo parece seguir una ley pendular desde la pasión, irracionalidad, primacía de sociabilidad sobre individualidad y placeres del cuerpo, propio todo ello del medievo, a la racionalidad, control y represión de la modernidad, hasta una especie de vuelta a los valores medievales, con restos modernos, durante la actual postmodernidad (Ibíd.18).

2.6. Elizabeth A. Grosz: espacio, tiempo y perversiones en la política de los cuerpos

Para Grosz, el cuerpo viene siendo objeto de estudio desde los '80, aunque ha dejado de ser dócil al poder, para serlo a la voluntad, el deseo y la mente (Grosz, 1995:1-2). Espacio, tiempo y corporalidad son hoy tres fenómenos interrelacionados. Ética y política han de ser concebidos actualmente en términos de “embodiment” y no sólo de conciencia (Ibíd.83-84), lo que rompe con la tendencia dualista y esencialista, pero afirma las diferencias entre los sexos debido a una “corporalidad sexuada”, según plantea el feminismo de la diferencia francés (Ibíd.84). La “imagen corporal” resulta, entonces, central (Ibíd.87).

Para el psicoanálisis, existe una “anatomía imaginaria”, en que la identidad es construida desde la infancia mediante la propia imagen reflejada en el espejo, independiente de las estructuras objetivas y debido a la influencia de las creencias que familia y sociedad poseen sobre el cuerpo (Ibíd.86-87), visión que encierra un sesgo psicologicista que no comparto, pues la construcción de la identidad es también cosa de la posición de la persona en las estructuras sociales y no sólo de su psique.

Grosz defiende que la persona debe localizarse en el espacio que ocupa su cuerpo para desarrollar una identidad coherente (Ibíd.89) y recurre a la fenomenología para entender la relación entre el sujeto y el espacio que ocupa, una relación que determina cómo el sujeto percibe el espacio (Ibíd.91-92). Hombres y mujeres experimentan espacio y tiempo de forma diferente (Ibíd.100).

2.7. Marya Hornbacher: memorias de un cuerpo entre la anorexia y la bulimia

En el prólogo, Vicente Verdú señala que 2 de cada 3 adolescentes están descontentas (en femenino) con su cuerpo (Verdú, en Hornbacher, 1999:13). Yo me pregunto: ¿descontentas por ellas mismas o por los valores socio-culturales que nos impone nuestra sociedad? La psicología del desarrollo evolutivo de la personalidad concibe la anorexia como el rechazo a aceptar los atributos femeninos de la edad adulta, cosa que no es cierta en todos los casos. La bulimia, en cambio, estaría relacionada con una obsesión por el cuerpo, con la pasión y las emociones en torno a un cuerpo convulsivo pero no negado, pues la bulímica “comprende que el cuerpo es *ineludible*” (Hornbacher, 1999:129), no como la anoréxica.

También Hornbacher rechaza la división occidental cuerpo vs. mente: en su lucha por su recuperación, afirma: “ya no puedo creer en la lucha entre el cuerpo y el alma, ya que, si creo en ella, acabará conmigo” (Ibíd..362-363). Reconoce central la conciencia del propio cuerpo, esto es, el sentido de corporeidad que no es otra cosa que el cuerpo autoexperimentado (Ibíd.37). Expresa su dificultad para aceptar su cuerpo de forma desgarradora: “cada noche me tumbaba en la cama y me miraba el cuerpo con un odio que aún hoy me llena la boca de bilis” (Ibíd.118), perdido todo respeto a la integridad física de su cuerpo mediante un proceso suicida de autodestrucción a través de los desórdenes de la alimentación (Ibíd.147-148).

Concibe cuerpo y trastornos alimentarios como válvula de escape para no reflexionar sobre aspectos estructurales problemáticos en nuestra sociedad: “las mujeres usan su obsesión con el peso y con la comida como punto de conexión entre ellas, como denominador común entre desconocidas. En lugar de hablar de la razón por la que utilizamos la comida y el control del peso como medio para afrontar el estrés emocional, hablamos hasta la saciedad del hecho de que detestamos nuestros cuerpos” (Ibíd.366).

2.8. Morag McSween: cuerpos anoréxicos desde el feminismo y la sociología
Plantea el cuerpo anoréxico como salida de las mujeres occidentales de clase media a los dilemas que supone su posición en la estructura social (Ibíd.1) y señala que las mujeres son conceptualizadas como cuerpos en mayor medida que los hombres (Ibíd.2). Adopta el marco conceptual y estructural del patriarcado para entender este fenómeno y los significados que comida y cuerpo tienen en nuestra sociedad (Ibíd.6-7). Mediante la anorexia, las mujeres muestran los significados y las prácticas sociales por los que se construye el cuerpo femenino (Ibíd.8), como estrategia de resistencia de las mujeres a las imposiciones socioculturales.

3. TRABAJO EMPÍRICO Y APORTACIÓN PERSONAL.

En las dos últimas décadas se viene observando una importante tendencia al estudio del cuerpo desde las más diversas ciencias, lo que podría llevar a ver el cuerpo como parte integrante de la persona, de su identidad, y superar así la tendencia occidental dicotómica y jerárquica cuerpo vs. alma. Ello responde al reconocimiento del trasfondo estructural y simbólico de cuerpo y alma; esto es, de la persona como unidad integral.

En esta sección pretendo interpretar el cuerpo autoexperimentado según los discursos de las tres chicas que señalé al comienzo. Considerar el cuerpo en la construcción de la identidad resulta hoy central. Así, a pesar de los aspectos compartidos por las tres, partí de la presuposición de que sus valores, reflexiones, experiencias, construcción de la identidad, visión de la sociedad, etc., merecía ser estudiado comparativamente para determinar lo que había de común y de divergente entre las tres. En otras ocasiones he realizado esta labor. Esta vez, sin embargo, quisiera hacer una lectura diferente de sus discursos, para interpretar la experiencia que estas tres chicas tienen con sus cuerpos, con el poder que sienten que es ejercido sobre ellos y bajo el simbolismo que poseen los cuerpos en una sociedad de consumo que ha hecho de juventud, delgadez y belleza su baluarte insignia. Para mí, las prácticas estéticas son un ejercicio tanto de sumisión a las imposiciones de belleza imperantes, como de empoderamiento, dado el peso, en términos de éxito en general, que supone estar próxima a esos ideales.

3.1. La chica heterosexual: entre la interiorización normativa y la actitud crítica

Afirma que los ideales estéticos varían según el contexto social, histórico y cultural, que es el que les confiere su simbolismo. Encuentra que la presión estética es mayor sobre las mujeres, lo que genera sumisión en nuestro sistema patriarcal, así como la “necesidad” de “ser femenina”¹⁰: “las mujeres están sometidas a esa presión y miles de mujeres estarían a gusto con su cuerpo si la sociedad no dijese que ése es el cuerpo que hay que tener... Pero no los hombres, sino la sociedad a todo el mundo”. Según ella, los cánones estéticos afectan a todas las personas, aunque especialmente a las mujeres. Sin embargo, el mercado está abriendo nuevos espacios para un consumo estético creciente también en los chicos.

El origen es el machismo de nuestra sociedad, porque “él (el hombre) está por encima nuestro”; machismo presente en moda, publicidad y televisión, como fuentes de poder en términos estéticos. Las mujeres que no responden a esos ideales, “no cumplen con el prototipo”. Estas fuentes (instituciones sociales) convierten los ideales estéticos

en norma cultural socialmente legitimada. Su discurso deja ver la interiorización del ‘código estético normativo’, a pesar de su intento por romper con él: “es lo normal... lo que hace todo el mundo... pero lo hago por mí”. En cambio, los hombres que no responden a esos ideales tienen más posibilidades de éxito social y laboral que sus homólogas femeninas: “si tienes buen físico, se te abren más puertas”. Sin embargo, tampoco la belleza en exceso es valorada positivamente; porque “te hace sentir mal”, pues la identidad se ve físicamente cuestionada al compararse con quien se interacciona: “eres demasiado perfecto, no gustas”.

El aspecto físico deviene en otra forma de discriminación de tipo biológico, que se suma al sexo o la raza¹¹. Ella se irrita: “no tienen ningún derecho a discriminar por tu físico”. Esta discriminación provoca vergüenza, culpa y sentido de fallo personal (Bartky, 1988), aunque depende básicamente de la constitución genética¹². La persona termina siendo víctima de una situación social normativa culturalmente legitimada y con efectos reales (y traumáticos). Ello muestra la relación de los ámbitos público (esfera laboral, relaciones sociales y personales) y privado (imagen personal, aspecto físico, sentimientos de éxito/fracaso, culpa, seguridad, etc.) en la vida de una persona, incidiendo claramente en sus posibilidades de éxito social, laboral y personal. Para esta chica: “tienes más posibilidades en todos los aspectos si tienes buen físico que si no... Y para el sexo también”.

Los ideales estéticos contienen una dimensión diferencial de género. Los hombres padecen imposiciones estéticas en términos corporales (un cuerpo de gimnasio que responda a los ideales de virilidad, fortaleza, agresividad, dureza, ...); para las mujeres, son imposiciones más generales (un cuerpo delgado, joven y bello, y una actitud “femenina”), a pesar de los cambios introducidos por el mercado.

En el cuerpo autoexperienciado, lo central es lo que yo denomino ‘la mirada normativa del otro’. Más que las vivencias de la persona con su cuerpo, se trata de cómo percibe que es vista por el resto de la gente (especialmente los varones); una autoevaluación mediada por la evaluación atribuida a los demás, o sea, subjetivamente percibida. Ella habla en términos de culpa para referirse a la autoexperiencia de su cuerpo, lo que trasluce el peso de la tradición judeocristiana del sentimiento de culpabilidad. En cambio, el aspecto físico adecuado al ‘código estético normativo’ confiere mayor seguridad. Tal vez la perversión más destacada sea el fracaso personal y social experimentado por quienes son rechazados por un físico que no responde a los ideales estéticos dominantes. Así lo expresa: “con el culo no estoy a gusto, y a mí me crea mucha inseguridad”.

El binomio mercado-medios de comunicación ha penetrado en el mundo de la estética con paso firme, instrumentalizando los valores estéticos imperantes para vender productos de dietética, belleza, salud, cosmética, etc.; un dardo envenenado pues, más que beneficios para la salud, atenta contra el bienestar integral de la persona, al despertar deseos e ideales contra sus propias condiciones genéticas.

La tentación ante alimentos que despiertan deseo se convierte en un factor que hace del cuerpo un enemigo en la batalla por el autocontrol. Vencer la tentación significa la victoria de la razón sobre el deseo, produciendo un sentimiento de poder derivado del autodomínio sobre el cuerpo: “me he quedado con toda la gana de comer todo el regaliz y todas las gominolas que he visto, pero ¡y lo bien que me siento ahora por no habérmelo

comido!”. Esta lucha interna provocada por agentes externos¹³ procede de la división tradicional entre cuerpo y mente. Entonces, se buscan estrategias para racionalizar la conducta y anular el conflicto entre el deseo emocional y el procedimiento racional: “Yo me autoconvenzo”.

Uno de los aspectos que más esfuerzos concentran es el envejecimiento, intentando negar o anular sus signos. La edad ya no es un valor de experiencia y respeto y así nos lo muestran publicidad, medios de comunicación y mercado (capitalista), en su lucha por mantener juventud, delgadez y belleza como valores estéticos imperantes convertidos en necesidad¹⁴: “es ampliar mercados. Si el de la mujer está ya muy explotado, del hombre se pueden obtener también beneficios... simplemente por estética... se consume muchísimo más”.

Al hilo de la igualdad de género, esta chica se pronuncia sobre la “violencia simbólica” (Bourdieu, 2000) en las relaciones entre hombres y mujeres, al ser éstas tratadas como “instrumentos políticos del intercambio de bienes simbólicos” (Ibíd.): la mujer “es como si fuese un adorno que tuviese el hombre... Como lo que saca a pasear”. Con ello, las mujeres son evaluadas por la mirada normativa del otro, convirtiendo sus rasgos físicos en criterios de evaluación y clasificación (Bourdieu, 2000; Freixas, 2003; Juliano, 2003¹⁵). Para que la estética pueda ser instrumentalizada como arma de poder en manos de las mujeres, éstas han de convertirse en “objeto sexual”, jugando con sus atributos sexuales y la estética como medios de empoderamiento. Sin embargo, su discurso es ambiguo, pues más adelante señala que las prácticas estéticas de las mujeres no son ni una forma de sumisión total, ni un arma en manos de las mujeres, porque entiende que “sería muy triste... pensar que la belleza es el arma que tú tienes para dominar a un hombre”.

Cree que el problema de fondo es la envidia que caracteriza a las mujeres, consideración que transluce la existencia en el imaginario colectivo de las formas discursivas de poder procedentes del sistema de dominación patriarcal, ya que esa envidia entre las mujeres responde a una violencia simbólica inscrita en las estructuras sociales y por la que las mujeres han interiorizado unos valores estéticos que promueven la competitividad entre ellas también en términos estéticos y de poder sobre los hombres, o sea, que los valores culturales imperantes en materia de estética hacen de la belleza un bien que se convierte en capital simbólico y que termina revirtiendo en capital social y económico (Bourdieu, 2000). Así, se desvía la atención respecto del “principal enemigo”, el sistema patriarcal, evitando la emergencia de la solidaridad de género entre las mujeres, que podría promover la lucha contra esa forma de violencia simbólica ejercida mediante el código estético normativo y la mirada normativa del otro, y de la otra: “las mujeres son mucho más críticas con las mujeres que los hombres con los hombres, y que las mujeres con los hombres”. El panóptico del que habla Foucault cristaliza, pues, en el control que las personas ejercen unas sobre otras, pero también en el autocontrol de cada persona sobre sí misma al seguir esos ideales. Sin embargo, las mujeres son capaces también de convertirse en actrices sociales (Esteban, 2000; Hernández-Castillo, 2002). Un ejemplo es su empoderamiento mediante la estética, jugando con los mismos recursos con los que el sistema pretende mantenerlas sometidas. El problema, para esta chica, es que, cuando una mujer alcanza un puesto de poder y responde a los cánones estéticos va a ser cuestionada en sus méritos, cosa que

no ocurre en las mujeres que se alejan de esos cánones.

3.2. La chica homosexual: una crítica reflexiva desde la experiencia personal

Para ella, existe un “modelo colectivo... a seguir... joven,... delgada, una marca de éxito”, vinculando el éxito social al sometimiento al ‘código estético normativo’. Asegura creer “que las mujeres no son conscientes de esa sumisión y la asumen como algo natural y recriminan a las que no siguen esos modelos”, de manera que es el propio grupo de iguales de género el que ejerce el control sobre las personas a partir de una conciencia esencialista del género¹⁶: “hay como una especie de norma de lo que es ser mujer. Cuando hay una sola persona que rompe ese canon, está haciendo que todo el grupo se sienta inestable”. Sin embargo, afirma: “yo,... me rebelo”. Ha aprendido a integrar su cuerpo en su identidad. Considera la estética como un “performance”. Sin embargo, reconoce ciertos temas, como la depilación, en que “claro que paso por el aro porque la presión es muy grande”, ya que, si alguien no se somete al canon, “el rechazo que te va a hacer la gente es brutal”; y es que “uno es aceptado por el grupo en función de cómo sigue las normas en cada contexto”.

Cree que ese código está presente en todos los agentes y agencias sociales, si bien destacan los medios de comunicación. Entonces, escuela y familia deberían ofrecer una educación crítica a niñas y niños, “y no lo están haciendo”. Por otro lado, declara sentir “pavor” ante establecimientos como una perfumería, que considera “un templo del canon estético”.

Ve que algo está cambiando en la presión de las prácticas estéticas sobre hombres y mujeres por dos razones: 1) una mayor flexibilidad en los roles, sus estilos de vida, etc., que se traduce en una mayor fluctuación de las identidades de género, y 2) un sistema capitalista basado en el consumo, que necesita “meter más esclavos en el sistema”¹⁷. Reconoce que “a los hombres se les ha impuesto el canon de lo afectivo”: a las mujeres se les exige ser dulces y delicadas, a los hombres se les niega mostrar afectividad¹⁸. Así, insiste en hablar “más bien de ‘dominación patriarcal’... porque los hombres son beneficiarios de un sistema patriarcal, pero son víctimas también de él”.

Solicita no hacer generalizaciones, sino atender al sexo, la orientación sexual, la clase social, la edad, la procedencia geográfica, etc. Esa diversidad ha sido un logro del feminismo, principalmente. Sin embargo, se queja de que los cuerpos de niñas y niños están cada vez más sexuados y son más visibles debido a la penetración del mercado de la belleza. Por otro lado, esos mismos niños y niñas tienen, a su parecer, conductas más sexistas que las existentes en su infancia.

Plantea que “las mujeres han sido... desde pequeñas ‘el otro invisible’... la mirada del otro, varón,... era la que te construía”. De ahí la importancia de lo que yo denomino ‘la mirada normativa del otro’, que media en la autoexperiencia de la persona (las mujeres) con su cuerpo, entendida como proceso de construcción de la identidad (de género) (Bourdieu, 2000; Freixas, 2003; Juliano, 2003). Desde el punto de vista heteronormativo, “si los chicos no te miran, no existes y el resto te rechaza”. Más aún, para ella “nadie está a gusto con su cuerpo al cien por cien”. Cuando la experiencia con el cuerpo es de rechazo, esa persona habrá de hacer frente a un proceso que puede ser realmente traumático en la construcción de su propia subjetividad (Bartky, 1988; Bordo, 1988). El mayor problema es que, al ser socializadas bajo unos valores machistas, las mujeres tienden a reproducir el sistema, porque no conocen otras alternativas; así lo

señala también Bourdieu (2000).

La norma social vincula el ejercicio a la quema de las calorías ingeridas, en lugar de a la salud, así que “hay algo que falla en nuestra cultura... en vez de buscar la raíz del problema de mi ansiedad, utilizo la comida como excusa”. Para ella, en cambio, las formas de empoderamiento social no han venido de la mano de sus prácticas estéticas.

Diferencia entre éxito personal (cualitativo) en materia de sexualidad, y éxito social (cuantitativo): no se trata de ligar más, sino de que las prácticas sexuales sean satisfactorias subjetivamente, en lugar de estar sometidas a los dictados sociales. Y señala que una persona, “si su estética no encaja en el molde, es rechazada automáticamente”.

También ella pone de manifiesto que la estética es un producto socio-cultural que varía en “determinados momentos de la historia”; además, “la estética... también tiene relación con... la clase (social)”, incluso, algo muy importante, “la estética... da poder, es performativa... tiene que ver con el capitalismo y con una demostración pública del poder... El status que tú te ganas a través de la imagen te permite ascender socialmente, ser aceptado por otros grupos, o rechazada... el capitalismo... ofrece toda una serie de detalles” para ascender. Para ella, “el problema está en que... cuando tú internalizas que el no tener determinada imagen es un problema personal, no tienes identidad”. Esta observación enlaza con el planteamiento que autoras como Bartky (1988), Freixas (2003) o Juliano (2003) tienen sobre el tema. La imagen, tal como lo plantea la chica homosexual, puede ser tanto un vehículo de sumisión a los cánones estéticos y al mercado capitalista, como una fuente de empoderamiento que se pone en juego para acceder a ciertos logros sociales, como un trabajo o la configuración de redes sociales en las que predomina una imagen concreta (como un club o una asociación profesional que tiene una imagen propia). De este modo, concluye, “el sistema capitalista hace que todos nos convirtamos en objetos... (aunque) ese hombre tiene muchas más posibilidades de acumular capital que una mujer... ése es el problema del capitalismo¹⁹”. Además, “el rechazo tan grande que siente esta sociedad de lo femenino es resultado de ese patriarcado”, como producto histórico. Según ella, “es un recurso del sistema capitalista patriarcal el control sobre el cuerpo, el control de la estética”. Por eso, no duda en afirmar “culpo al sistema”, ya que también “los hombres están entrando en esa situación de esclavitud de lo corporal, de la estética, y eso no me parece que sea precisamente una liberación”. De cara al futuro, afirma que “las cosas tardarán mucho tiempo aún en cambiar... (porque) el mundo sigue siendo controlado en las altas esferas por hombres”. Peor aún, “alguien se está olvidando de enseñar... en valores de igualdad”. El cambio sólo será posible si a la movilización desde el feminismo se le unen movimientos sociales protagonizados por hombres.

3.3. La chica homosexual: la estética corporal como arma de resistencia para las mujeres

Parte de la idea de que “la sociedad es patriarcal”, aunque “antes era un matriarcado” y que “la lucha feminista es mayor hoy en día”. Entonces, aboga por “una cooperación de géneros” para alcanzar una situación social óptima. Considera la belleza como algo más interno que externo y define los ideales de juventud, delgadez y belleza como “un bulo publicitario de las multinacionales impuesto a la sociedad para vender su moda”, lo que está ocasionando muchas e importantes enfermedades. Se

pone de manifiesto, así, su naturaleza estructural y simbólica. Y añade: “se trata de una imposición, casi como una lacra y sin elección posible”. O sea, que si alguien sigue los ideales a pies juntillas es, precisamente, por esa imposición y no por decisión propia. La moda dictada por las multinacionales está en el origen del problema.

En cambio, más que responsabilizar sólo a las multinacionales, asegura que “el propio yo es el mayor enemigo de una siempre”, algo de lo que sabe bastante dada su dura lucha contra una identidad de género socialmente impuesta en función de su sexo biológico pero en la que no se veía reflejada. Por otro lado, también ella menciona la responsabilidad de la envidia entre las mujeres: “toda mujer está influida por querer ser más que otra”. Así, la estética se pone al servicio de destacar sobre el resto, más que de gustar a los hombres o a una misma.

Reconoce la determinación del nivel socioeconómico en las prácticas estéticas. Además, como señala Bourdieu (1998), “la clase social alta tiene unos ideales de belleza distintos a los de la clase social baja”.

Respecto a la concepción del cuerpo, apunta que “los hombres ven su cuerpo como un templo de fuerza... a la mujer el papel que le ha quedado es ver su cuerpo como una herramienta para manipular a los hombres. Además, esto está también muy influido porque los hombres ven el cuerpo de una mujer como el mero objeto de deseo, en vez de cómo una mujer. La teoría del objeto sexual. Y, claro, la mayoría de las mujeres, por desgracia, siguen siendo todavía muy incultas”. Y continúa: “la estética se puede utilizar al servicio de que no te dominen... ‘tiran más dos tetas que dos bueyes de carretas’... Manejando tu imagen, puedes conseguir que un hombre coma en la palma de tu mano... El hombre pierde la cabeza por la belleza”. Según ella, no se trata de no dedicar tiempo a las prácticas estéticas, sino de maximizar el uso del tiempo. De modo que dice darle pena que una mujer se convierta en objeto sexual porque, para ella, “deja de ser persona... Ahora, la persona que... lucha contra eso, merece todo mi apoyo... La mujer puede utilizar su cuerpo como arma... lo que pasa es que no se le ha enseñado”. De modo que, lo que realmente convierte a una mujer en objeto es “el robarle la capacidad de pensar por sí misma”.

Cada colectivo posee su propio código estético. Aunque a todos les afecta, incide especialmente sobre las mujeres (y también los gays), para quienes es una cuestión, básicamente, de gustar a los demás. Sin embargo, asegura que, la belleza, “mientras que a las mujeres nos afecta, sí, pero solamente como práctica, en cuanto al concepto en sí, afecta más a los hombres”. Los hombres controlan el mundo de los valores, que se imponen sobre las mujeres en forma de prácticas. Aunque esta idea es excesivamente determinista y unilateral, no olvidemos lo expuesto en el párrafo anterior sobre el poder que la estética puede conferir a las mujeres, según lo plantea esta chica.

Por otro lado, reconoce que “el paradigma cultural influye”, porque modifica los cánones. Esto nos remite a la relación entre las dimensiones estructural y simbólica que viene siendo la tónica general al planteamiento de este texto. Así, para que la presión fuese menor sobre las mujeres, señala que “la mujer tendría que dejar de verse a sí misma como un objeto sexual para que se independizase del pensamiento masculino de la necesidad de la belleza”.

Sobre su autoexperiencia del cuerpo, asegura que “evidentemente, no estoy a gusto con mi cuerpo, o no estaba. Ya sí. Sigo teniendo mis quejas pero, bueno, todo

el mundo tiene sus quejas”. El cuerpo autoexperienciado muestra, en su caso, una trayectoria bien amplia en que la cirugía para el cambio de sexo marca un antes y un después, desde su relación traumática, dolorosa y de rechazo, hasta el aprendizaje con un sexo y un cuerpo nuevos, que inician el camino hacia la autoaceptación. Para ello, el tratamiento psicológico se convierte en un pilar fundamental. Sin embargo, ese aprendizaje postoperatorio está marcado por dos factores: la presión del código estético normativo, dada la necesidad de responder a los cánones para ser socialmente aceptada; y la mirada normativa del otro o la otra, que actúa como juez y vigía de ese código. En su situación ‘de excepción’, la estética juega un papel protagonista en la construcción de la identidad de género, pues esa estética ha de burlar las posibles diferencias que pueden restar entre una mujer por nacimiento y una mujer transexual. Según ella, “el maquillaje puede alterar mucho la percepción externa del cuerpo”.

En cuanto a la relación entre la belleza, el éxito y la seguridad psicológica, se trata de una cuestión fundamental, especialmente, asegura ella, para una persona transexual, para quien “su seguridad depende mucho de su aspecto... Una mujer transexual está demasiado obsesionada... Si no nos vemos como la mujer perfecta, nos consideramos como inferiores, nos arreglamos especialmente”. Afirma conocer, incluso, “gente que se niega a salir si no es de noche”. En la esfera laboral, considera que “cuanto más guapa seas, mejor... Directivas y demás, muchas de ellas utilizan su estética para preparar, pisoteando hombres”. Sin embargo, señala que “en algunos casos (se refiere a ámbitos muy masculinizados)... hay que hacer todo lo contrario para tener éxito, rebajar tu aspecto”. En cuanto a la sexualidad, plantea que las prácticas estéticas pueden ayudar a ejercer un atracción sexual mayor y, por ende, según ella, una sexualidad más placentera.

4. CONCLUSIONES.

El elemento de anclaje de este texto lo ha constituido el cuerpo, entendido como el locus para el ejercicio del poder desde un enfoque de género. Para ello, se ha tomado como referente la “Historia de la sexualidad, vol.I” de Foucault (1989). A partir del cuerpo, se han desarrollado varias líneas de análisis. Por un lado, el cuerpo se ha conceptualizado como nodo a través del que interaccionan las estructuras materiales (sociales) y mentales (valores culturales) constitutivas de nuestra realidad social. Esa interacción tiene lugar mediante las prácticas, estéticas en este texto. Por otro lado, en el proceso de análisis de los tres discursos objeto de estudio de este trabajo, y a la luz de la reivindicación hecha por buena parte de la teoría feminista más reciente, ha habido ocasión de comprobar y poner de manifiesto que el cuerpo no es solamente objeto del ejercicio del poder, con el consecuente resultado de la reproducción de las estructuras sociales, sino que es también un elemento de resistencia. En este sentido, las prácticas estéticas, como se ha visto, constituyen un instrumento fundamental. Así, es necesario, pues, reconocer la agencia de las mujeres, esto es, a las mujeres como actrices sociales capaces de introducir cambios en sus propias sociedades. De este modo, las prácticas estéticas responden a y son moldeadas por las estructuras sociales y culturales imperantes en un contexto sociohistórico determinado; pero son, también, un recurso de empoderamiento en manos de las mujeres.

Era propósito de este texto el poner de manifiesto la importancia central del

cuerpo desde una perspectiva feminista en ciencias sociales. Las mujeres han sido históricamente conceptualizadas por su cuerpo (su sexo), con lo que se ha naturalizado la desigualdad social o discriminación de género al sustentarla sobre diferencias biológicas. En nuestra lucha por la igualdad estructural entre mujeres y hombres, debemos sentirnos responsables de visibilizar las sombras que se han construido en torno a la imagen de las mujeres y su papel (prácticamente anulado) en la construcción de nuestra historia y nuestra sociedad. Aunque el cuerpo está siendo actualmente objeto de una ingente cantidad de estudios desde las ciencias en general, es mucho lo que queda por conocer y deconstruir. Así, reivindico desde aquí la necesidad de desvelar las construcciones socioculturales en torno al cuerpo, que actúan como fuerzas de oposición al cambio estructural en pro de la igualdad gracias a que están profundamente interiorizadas en el imaginario colectivo, y espero haber contribuido con este trabajo a avanzar un poquito en este sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDO, S., Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture, en Diamond, I. y Quinby, L. (eds.) *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, pp.87-117.
- BARTKY, L. S. FOUCAULT, Feminity, and the Modernization of Patriarchal Power, en Diamond, I. y Quinby, L. (eds.) *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 63-86.
- BOURDIEU, P., La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, Madrid, Taurus, 1988.
- La dominación masculina, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BUTLER, J., Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York and London, Routledge, 1999.
- DIAMOND, I. Y QUINBY, L. (eds.), *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988.
- ESTEBAN, M. L., El género como categoría analítica. Revisiones y aplicaciones a la salud, en Miqueo, C, y cols. *Perspectivas de género en salud. Fundamentos científicos y socioprofesionales de diferencias sexuales no prevista*, Madrid, Minerva Ediciones, 2001.
- FOUCAULT, M., Historia de la sexualidad, vol.I, La voluntad de saber, Madrid. Siglo XXI, 1989.
- GROSZ, E.A., Space, time, and perversions: essays on the politics of bodies, New York, Routledge, 1995.
- HORNBAKER, M., Días perdidos, Barcelona, Mondadori, 1999.
- LE BRETON, A., Antropología del cuerpo y modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- MCSWEEN, M., ANOREXIC BODIES. A Feminist and Sociological Perspective on Anorexia Nervosa, London and New York, Routledge, 1996.
- MELLOR, P.A., and Shilling, C., Re-formations of the Body, London, Sage, 1997.
- MÉNDEZ, L., Cuerpo e identidad. Modelos sexuales, modelos estéticos, modelos identitarios, en Blanco, C., Miñambres, A. y MIRANDA, T. (coor.), *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*, Albacete, Popular Libros, 2002, pp.123-137.
- MORA, C., Experiencia corporal e identidad, en Blanco, C., MIÑAMBRES, A. Y

MIRANDA, T. (coor.), *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*, Albacete: Popular Libros, 2002, pp.149-154.

RAMÍREZ, J., Ironía Zen sobre la animalidad del cuerpo, en BLANCO, C., Miñambres, A. y Miranda, T. (coor.), *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*, Albacete, Popular Libros, 2002, pp.203-213.

ROBLIZO, M., Los usos sociales del cuerpo: habito y campo en PIERRE BOURDIEU, en Blanco, C., Miñambres, A. y Miranda, T. (coor.), *Pensando el cuerpo, pensando desde el cuerpo*, Albacete: Popular Libros, 2002, pp.91-99.

VARELA, J., El nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos, Madrid, La Piqueta, 1997.

Notas

¹ Los atributos sexuales genéticos se han establecido socioculturalmente como el criterio a partir del cual cada persona ha de construir su identidad de género. El heteronormativismo predominante en ello es, pues, la base de la discriminación sufrida por aquellas personas con una identidad sexual o de género (que no son lo mismo) no heteronormativa.

² Concretamente, me refiero a los trabajos de Diamond y Quinby (1988), así como Bartky (1988), Bordo (1988) y Varela (1997). También Esteban (2000) adopta ciertas ideas de Foucault.

³ Al calificarlas de “patriarcales” me refiero a la naturaleza estructural de la desigualdad socialmente institucionalizada entre hombres y mujeres y que se traduce en discriminación de género que ha sido históricamente legitimada en base a las diferencias biológicas entre ambos sexos.

⁴ Utilizo el concepto de persona en mis trabajos como reivindicación de la agencia de los seres humanos, así como para anular el carácter individualista e individualizante del discurso neoliberal imperante en nuestra sociedad y asimilado por buena parte del trabajo realizado desde las ciencias sociales. Con ello, pretendo dar un carácter más social a mi propio trabajo.

⁵ A pesar de que existen unos valores culturales socialmente compartidos, es necesario reconocer también, como hace Bourdieu (2000) con su trabajo, que la posición que cada persona ocupa en la estructura social incide directamente sobre esos *habitus* y prácticas, lo que supone establecer un diferencial de clase junto al diferencial de género. Esta observación significa huir de generalizaciones y abstracciones para reconocer la existencia de una amplia heterogeneidad social, no ya sólo por clase o género, sino también por raza, etnia, orientación sexual, procedencia geográfica y un largo etcétera.

⁶ El interés en las autoras/es e ideas de este epígrafe responde a la conexión entre las mismas y mi propio planteamiento. Por razones de espacio, y puesto que ya he ofrecido ciertas pinceladas sobre los mismos, no haré una exposición de las obras de Foucault (1989) y Bourdieu (2000), a los que sí me refiero de nuevo, cuando corresponde, en la tercera sección de este texto.

⁷ Al estar sexuado, este sistema distingue entre hombres y mujeres estableciendo una jerarquía entre ambos sexos. O sea, dicotomiza y jerarquiza entre los sexos.

⁸ Jean-Paul Sartre, “El ser y la nada”, 1966.

⁹ Esta visión del alma es, cuando menos, una llamada a la reflexión como forma de deconstruir la conceptualización occidental del alma, escindida del cuerpo desde la tradición judeocristiana.

¹⁰ Esta necesidad es un ejemplo del legado del discurso victoriano decimonónico (Varela, 1997).

¹¹ Ésta es una de mis aportaciones principales. Desde las ciencias sociales, se habla mucho de la apariencia física, el cuerpo, los trastornos de la conducta alimentaria, etc., sin embargo, no parecer existir aún conciencia de, ni se le concede la importancia que merece a esta forma de discriminación social y laboral, un autorrechazo debido a no aproximarse a los ideales estéticos socio-culturalmente imperantes.

¹² Sin embargo, el cuerpo, como entidad integral, no es un producto genéticamente determinado,

sino también una construcción socia-cultural. Prueba de ello es la diversidad de imágenes corporales existentes en la historia, según los cánones de belleza de cada momento. Por ello, el cuerpo no puede ser considerado de forma universal y ahistórica; es necesario contextualizar su análisis sociohistóricamente.

¹³ Se observa, de nuevo, la vinculación entre las dimensiones pública y privada de la persona.

¹⁴ De fondo, subyace la relación entre las estructuras materiales (estructura social del mercado capitalista) y las estructuras mentales (valores estéticos imperantes e impuestos en la sociedad), que son vinculadas mediante las prácticas estéticas de actrices y actores sociales.

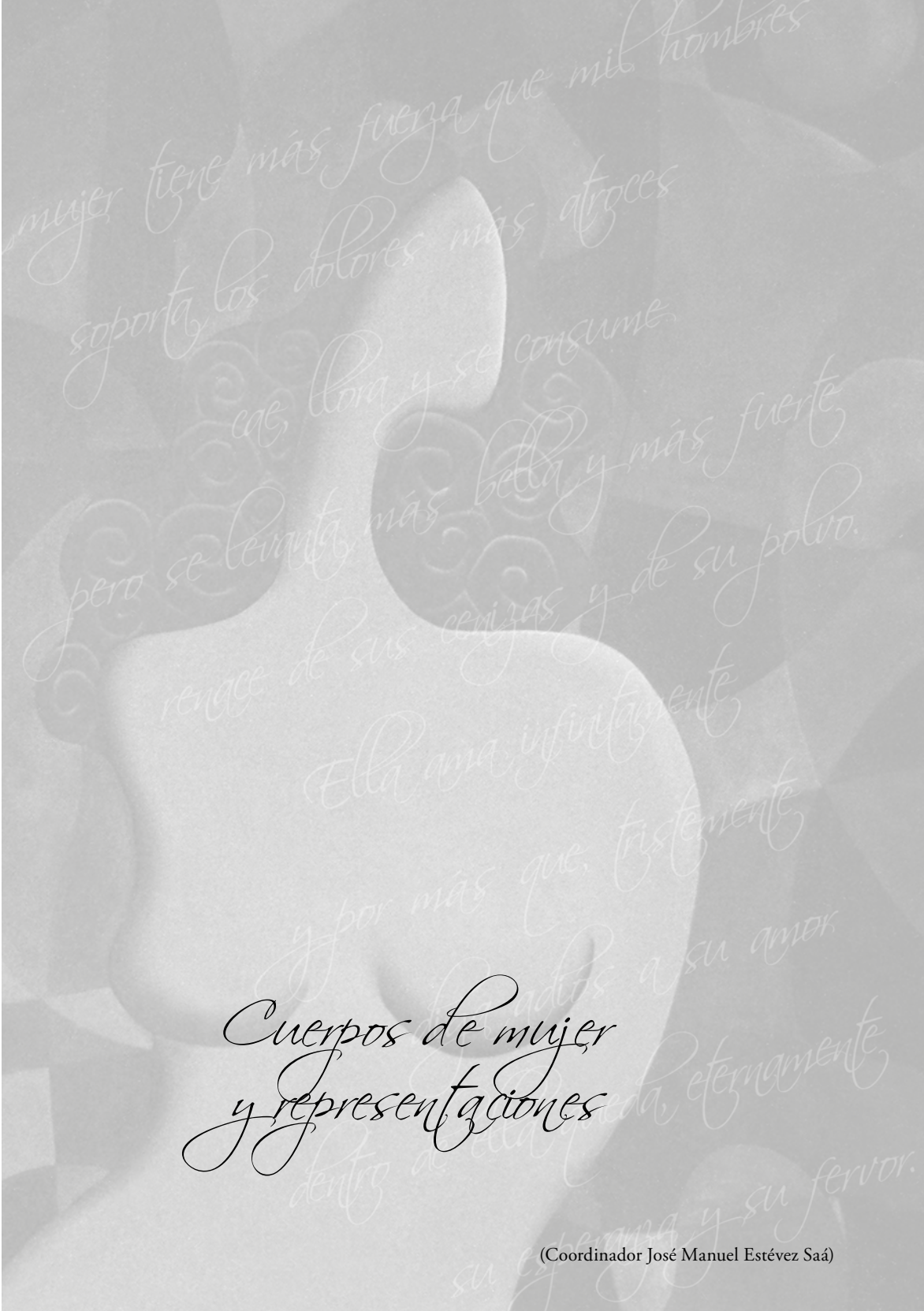
¹⁵ Las referencias a Ana Freixas y a Dolores Juliano proceden de las respectivas ponencias que estas autoras dieron en la Facultad de CCPP y Sociología de la Universidad de Granada, dentro de un ciclo de actividades sobre lesbianismo. Estas ponencias tuvieron lugar concretamente el 17 de enero de 2003.

¹⁶ Es decir, que las mujeres interiorizan los roles sociales definidos según una interpretación biologicista del género y actúan en consecuencia, tanto respecto a sí mismas, cuanto en sus relaciones con el resto de congéneres.

¹⁷ Es curioso constatar cómo tanto la chica heterosexual como la homosexual apuntan hacia la emergencia de una nueva norma estética de gran peso sobre las mujeres y, cada vez más, también sobre los hombres, como es la depilación.

¹⁸ De ahí que se opte en este trabajo por el término “patriarcal” para referirse al sistema de dominación imperante, en lugar de hablar de “masculino”, porque aunque la presión es mayor sobre las mujeres, esa perspectiva androcéntrica que dicta las normas establece también una serie de imposiciones sobre los varones.

¹⁹ Al responsabilizar a las estructuras sociales propias del modo de producción capitalista de esta forma de dominación, lo que se hace, de hecho, es relacionar las dimensiones de clase y género implicadas en ello, de manera que capitalismo y patriarcado emergen como las dos caras de una misma moneda, como dos esferas de poder androcéntrico entre las que se establece una perfecta relación de simbiosis.



*mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae, llora y se consume,
pero se levanta más bella y más fuerte
rengue de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente,
y por más que, tristemente,
se entrega a su amor
dentro de cada vida eternamente
su esperanza y su fervor.*

Cuerpos de mujer y representaciones

(Coordinador José Manuel Estévez Saá)

FEMINISMO Y POSTMODERNIDAD: LA ENCRUCIJADA DE LOS CUERPOS DEL SIGLO XXI

Juan de DIOS GARCÍA MARTÍNEZ

1. FEMINISMO Y POSTMODERNIDAD, UN MATRIMONIO MAL AVENIDO.

Mi ponencia quiere partir de un hecho: la postmodernidad está ya instalada en nuestras vidas. Recuerdo mis lecturas apasionadas en los años de estudiante y ahora pienso que es algo triste que mi generación perdiera los ideales antes incluso de haberlos tenido. Esos libros eran verdaderos jarros de agua gélida para los corazones calientes. Pero lo peor no es eso, lo peor es que lo que se anunciaba en esos discursos algo irreverentes, con ese toque agridulce, es ya una realidad. Creíamos que tenían más de retórica que de teórica pero subestimamos el poder de ese gran monstruo de nuestro tiempo.

Sus síntomas son ya incontables: la cultura del ocio, la tiranía de los medios, el triunfo del capitalismo, el etnocentrismo encubierto bajo el relativismo cultural, el individualismo feroz, la globalización, la “borreguización” de las masas, la banalidad del discurso político, el consumismo como vía de evasión, la macdonalización de la vida, la primacía del dinero sobre la ética, la impunidad tecnológica, la pérdida de valores, la falta de objetivos en la vida, etc. Su sujeto prefiere la hamburguesa a la fabada, no vota porque no le interesan los programas políticos y porque el colegio electoral le queda lejos. No se manifiesta porque no sirve de nada y no dona sangre porque le da miedo que la aguja reviente alguna de esas preciosas venas que valen mucho más que la vida de cualquier semejante. Contempla el televisor muchas horas al día, ve muertos en el estrecho y disfraza su insensibilidad con un falso “qué horror”. Podría imaginar, podría incluso desear salvar el mundo algún día si su imaginación no fuera algo putrefacto y su deseo fuera realmente suyo. Tumbado en su sillón sólo puede soñar con cambiar su trabajo basura por uno en el que gane mucho dinero. El desencanto avanza con paso firme y a gran velocidad.

Si, como dice Celia Amorós, “el feminismo es un producto genuinamente moderno” (Amorós, 200: 83), las preguntas que quiere lanzar esta ponencia son: ¿qué ha supuesto la postmodernidad para el feminismo?, ¿cómo afecta el pensamiento postmoderno a la representación de los cuerpos?, ¿se puede construir un feminismo del siglo XXI como proyecto político propio de su tiempo a espaldas del pensamiento postmoderno?, ¿qué pierde y sobre todo, qué gana la lucha feminista con este intercambio de ideas con la postmodernidad?

Sin duda alguna, la postmodernidad ha sabido medir bien las fuerzas del movimiento feminista y por eso ya desde un principio lo quiso como aliado. La crítica a la Historia como metarrelato excluyente del sujeto falocéntrico occidental es sin

duda alguna un punto de encuentro entre ambas líneas, aunque conviene recordar una y mil veces que este descubrimiento es ya antes feminista que postmoderno. Pero el feminismo nunca confió demasiado en estos cantos de sirena porque bien leído Lyotard, la caída de la modernidad es la caída de TODOS los metarrelatos emancipadores, incluido el del feminismo clásico. Olympe de Gouges guillotizada, miles de mujeres amenazadas, perseguidas, insultadas, humilladas, tanta sangre derramada, doscientos años de revolución y precisamente cuando le empezábamos a ver fruto, resulta que la emancipación es un engaño. Lo menos que se puede esperar es un poco de resistencia por parte de las mujeres, un grupo que se está emancipando justo cuando dicen que los metarrelatos emancipatorios están cayendo en desuso. La postmodernidad es una crítica de las ideologías, de las utopías, un “pensamiento débil” en palabras de Gianni Vattimo. El feminismo sin embargo no entiende esta languidez porque se ha hecho fuerte en su lucha. Para las mujeres feministas todo esto no es un mero juego intelectual porque han sentido en sus propias carnes muchas veces la condición “iecta” que se les quiere imponer desde fuera y por eso no quieren renunciar a su derecho a proyectarse como grupo.

Por otro lado, la postmodernidad supone un duro golpe a la categoría de sujeto ilustrado. Con la inestimable ayuda de la escuela de la sospecha y del estructuralismo, este sujeto abstracto, neutral, se desvela como metarrelato sospechosamente parcial e interesado. Este sujeto se manifiesta así fálico, blanco y occidental. Sin embargo, esta crítica supone un arma de doble filo para los intereses feministas ya que no deja indemne al propio sujeto femenino. Creo que no será en balde realizar un pequeño excursus de carácter filológico. “Identidad”, según la segunda acepción recogida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua es el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”. El feminismo clásico tenía claro su proyecto y las artífices de este, las mujeres, las “idénticas”, pero los textos postmodernos acusan a esta abstracción de sospechosa. En una cuarta acepción, el Diccionario de la Real Academia expresa, “identidad: hecho de ser alguien o algo el mismo **que se supone** o se busca”. Esta acepción me parece de una lucidez extrema, pues desvela que bajo la aparentemente impoluta abstracción se esconde más de un supuesto, más de una trampa. El gran auge de la antropología y de los trabajos de campo hacen difícil englobar al género femenino bajo la categoría clásica de las “idénticas” y la misma crítica de-constructivista que tan acertadamente desarrolló el feminismo durante dos siglos se vuelve ahora contra sí. El sujeto femenino, que supuestamente englobaba a todas las mujeres se nos muestra burgués, occidental, interesado, excluyente.

Si bien el sujeto abstracto, masculino o femenino, cae en el mayor de los descréditos, el sujeto individual no corre mejor suerte. Toda una corriente de pensadores que se inicia con Hegel y Nietzsche y transita las páginas escritas hasta Foucault y Althusser se basan en la idea de que el sujeto no es más que un epifenómeno del poder que lo funda y lo condiciona. Al fin y al cabo siempre lo tuvimos ante nuestros ojos pues, haciendo un poco de etimología fácil, “subiectus” se nos manifiesta como el participio pasado del verbo latino “subiicere” que significa literalmente, para nuestra desgracia, poner debajo, someter. El sujeto es así, lo puesto debajo, lo sometido desde su propio acto fundacional.

Caen así las abstracciones y quedan los cuerpos. El feminismo, sin proyecto, sin sujeto, encara el siglo XXI malherido y se debate entre reafirmarse en los antiguos ideales o perderse en el *laissez faire*, ¿quedan aún nuevos caminos que transitar para el feminismo, nuevas vías que reconstruyan el proyecto político y su sujeto revolucionario asimilando y superando la devoradora crítica postmoderna?, ¿es posible como gran acto de inteligencia un salto mortal que nos permita tomar la postmodernidad como aliado para localizar los cuerpos femeninos sin sucumbir a su nihilismo? Tiene que ser posible. Mi intención es, mostrar algunas de las alternativas más interesantes que se dibujan como una clara luz en el horizonte y que vienen rubricadas por tres grandes mujeres de ingenio quirúrgico y pluma afilada: Judith Butler, Donna Haraway y Rosi Braidotti.

2. EL PODER DE LOS CUERPOS SUJETADOS. JUDITH BUTLER

Judith Butler, profesora de Literatura comparada y retórica en la Universidad de California en Berkeley, es hoy sin duda una de las autoras feministas más referenciadas del panorama actual gracias a sus treinta años de producción teórica. Autora con una extensa bibliografía entre libros y artículos, posee entre sus méritos el haber desarrollado toda una propuesta filosófico-política sobre la homosexualidad, la “queer theory”, en su obra fundacional *Gender Trouble, El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Otros libros de gran interés y que han alcanzado amplio reconocimiento son *Bodies that Matter, Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* y la obra que ocupará nuestras siguientes páginas *The Psychic Life of Power*, traducido a nuestra lengua como *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*.

Judith Butler se propone en *Mecanismos psíquicos del poder* una empresa complicada: devolver una pequeña parcela de libertad al sujeto que revitalize el proyecto político. El lenguaje ya muestra la dificultad que esto entraña en el propio término “sujeto”. Sin necesidad de profundizar en cuestiones filológicas, a nadie escapa su complejidad a poco que piense la hipnótica ambigüedad de esta palabra, por un lado agente de la acción, por otro expuesto o propenso a algo, atado, sometido. Esto, curiosamente no es una particularidad de nuestra semántica pues esta ambigüedad es similar a la que este concepto posee en otros idiomas. En inglés, lengua materna de Butler, “subject” significa tanto sujeto como súbdito. El término francés “assujettissement” que recorre la bibliografía de Foucault y que Butler traduce como “subjection” tiene el doble significado de “sujeción” (sometimiento) y subjetivación (proceso de devenir sujeto).

Esta ambivalencia semántica está enraizado en la propia constitución del sujeto pues este sólo se funda en la sumisión. Este hecho provoca lo que Butler llama el dilema tropológico o la paradoja referencial:

La paradoja del sometimiento conlleva una paradoja referencial: nos vemos obligados a referirnos a algo que aún no existe. Intentamos dar cuenta de cómo nace el sujeto mediante una figura que provoca la suspensión de nuestras certezas ontológicas (Butler, 2001: 14).

En este análisis, nuestra autora está siguiendo la estela marcada por Foucault y su teoría del poder de *Vigilar y Castigar* e *Historia de la sexualidad* y Althusser en “Ideología y aparatos ideológicos del estado” donde desarrolla su teoría de la interpelación. Para Foucault, el poder ni es sólo algo a lo que nos oponemos como sujetos activos sino que también forma a este sujeto y le proporciona la misma condición de su existencia y su deseo. Así, el proceso de devenir subordinado al poder y el proceso de devenir sujeto son indisolubles. Por otro lado, para Althusser, el ser deviene sujeto en el lenguaje. El ejemplo es ya todo un clásico: un policía interpela a un transeunte y este se detiene y gira su cuerpo en virtud de la autoridad que lo funda como sujeto interpelado. El cuerpo se constituye así sujeto en el discurso social, en el intercambio por el cual el reconocimiento es ofrecido y aceptado. Sin embargo lo que estas teorías dejan sin explicar, según la opinión de Butler es ¿cómo y por qué el sujeto asume, interioriza este poder que a la vez que lo forma lo somete?, ¿por qué se detiene el interpelado reconociéndose así “cuerpo imputado”, “sujeto culpable”? o lo que es más importante, ¿le queda al sujeto alguna grieta en el sistema, aún sea pequeña, para poder conquistar alguna pequeña parcela de libertad . Lo que nuestra autora pretende es complementar la teoría del poder y la teoría de la interpelación con una teoría de la conciencia que pueda abrir una puerta a la esperanza, en sus propias palabras:

Una evaluación crítica de la formación del sujeto podría ayudarnos a entender mejor los callejones sin salida a los que a veces nos conducen los esfuerzos de emancipación, pero sin ello invalidar lo político. (Butler, 2000: 41)

Siguiendo tesis psicoanalíticas, en su teoría de la conciencia Judith Butler explica la construcción de la subjetividad a partir de los vínculos apasionados. El ser humano, en su afán de supervivencia establece desde el nacimiento relaciones de dependencia en las cuales se reconoce. En estas relaciones convierte “al otro” en objeto de amor” con lo que emanciparse de esos vínculos invisibles constituirá una pérdida del objeto amoroso en forma de melancolía. Esta melancolía es una pérdida de la pérdida que se va estratificando en forma de “sujeto” con lo que la dialéctica amor-odio establece las fronteras entre el sujeto-objeto, mundo interior-mundo exterior y da lugar a fenómenos tan específicamente humanos como la conciencia. Lo que Butler nos quiere dejar claro es que devenir sujeto es una constante recreación de las relaciones de poder que nos someten y que perviven en forma de melancolía. Así, matar al padre se nos presenta total y absolutamente imposible:

La doble naturaleza de la sujeción parece conducir a un círculo vicioso: la potencia del sujeto parece ser efecto de su subordinación. Cualquier intento de oponerse a la subordinación forzosamente la presupone y la vuelve a invocar. (Butler, 2000: 22-23)

y aún así...

Por suerte, el relato consigue superar este *impasse*. ¿Qué significa que la potencia del sujeto *presuponga* su subordinación? ¿Es lo mismo presuponer que restituir,

o existe una discontinuidad entre el poder que se *presupone* y el poder que se *restituye*? (Butler, 2000: 23)

Para Butler, el hecho de que las condiciones de su subordinación necesiten renovarse constantemente muestra su vulnerabilidad temporal y su carácter incompleto. He aquí el no-lugar para la subversión como posibilidad siempre abierta. O lo que es lo mismo, el mismo aparato represor que funda el sujeto, funda igualmente las condiciones para subvertir esta represión. El mecanismo se presenta así, afortunadamente, imperfecto y por ello, el esclavo o la esclava pueden romper sus cadenas y rebelarse contra la violencia, por ejemplo de género, que sobre su cuerpo se ejerce. El sujeto individual queda magistralmente rescatado por J. Butler para la causa política. El cuerpo, sujetado, es aún un centro de poder, un núcleo de imprevisibilidad para el poder que lo funda

Si, al actuar, el sujeto conserva las condiciones de su emergencia, ello no significa que toda su potencia se mantenga ligada a ellas ni que éstas permanezcan idénticas en todas las operaciones de la misma. El proceso de asumir el poder no consiste sencillamente en cogerlo de un lado, transferirlo intacto y enseguida convertirlo en propio; el acto de apropiación puede conllevar una modificación tal que el poder asumido o apropiado acabe actuando en contra del poder que hizo posible esa asunción. (Butler, 2000: 23)

3. NOSOTRAS LAS CYBORGS: CUERPOS HÍBRIDOS DEL SIGLO XXI. DONNA HARAWAY.

Sin menospreciar la aportación de Judith Butler, si tuvieramos que destacar un texto de esta última ola feminista ese sería en mi opinión y sin ninguna duda *Cyborg Manifest, Manifiesto Cyborg, ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, incluido en la obra de Donna Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres, la reinención de la naturaleza* editada en 1991. Les aseguro que me resulta muy difícil expresarles qué son estas apenas cuarenta páginas de lectura realmente impactante. En una encrucijada poética, Haraway transita con gran soltura entre disciplinas tan diferentes como la primatología, la antropología, la manipulación genética, el cine fantástico o la narrativa de ciencia ficción y todo ello, como ella misma expresa en su obra, en aras de crear un espacio para el cuerpo femenino y un camino para su proyecto emancipatorio. El buen lector sabrá localizar entre líneas fructíferos intercambios de ideas con Judith Butler a la cual Haraway elogía especialmente en el capítulo de agradecimientos de su obra. Su intención, siempre desde una visión personal y muy particular, se puede entender como una continuación del camino marcado por su predecesora.

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas [...] para nombrar dónde estamos y donde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar (Haraway, 1995: 326).

Ese espacio mental y físico es lo que Donna Haraway dibuja con la metáfora “irónica” y “blasfematoria” del cyborg entendido como un “organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Manifiesto cyborg, pág 1). Su realidad social son las relaciones sociales vividas, y su dimensión trascendental un mundo cambiante de ficción. Lo interesante de la propuesta de nuestra profesora es que este mundo de ficción es un hecho político de vital importancia en cuanto “las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica” (Haraway, 1995: 1). Esta “política ficción” marca un “poder ser” personal y colectivo que guía nuestra trascendencia y nos eleva sobre las relaciones sociales fácticas. Desde esta perspectiva, la frontera entre lo material y lo mental, la realidad y la ficción se desdibuja y se nos muestra como un continuo. Es un canto a la imaginación y a su poder para transformar el mundo, es un canto a la revolución en forma de guerra de las galaxias que apuesta por la trascendencia de los cibercuerpos frente a cualquier tipo de esencialismo.

En nuestra era, “un tiempo mítico” en palabras de Haraway, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo, somos cyborgs inmerso en el mundo de la tecnología. He aquí la nuestra ontología corporal y de aquí ha de partir nuestra política. Atrás debemos dejar toda esa tradición occidental tecnófoba para poder abandonarnos “al placer de la confusión de las fronteras” en un esfuerzo por contribuir “a la teoría feminista socialista de una manera postmoderna, no naturalista, y dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin” (Haraway, 1995: 2).

La fuerza de esta metáfora es que el cyborg es una criatura postgenérica no afectada por los mitos originarios que encerraban a los seres humanos en el naturalismo más férreo. El cyborg no es naturaleza sino trascendencia, teleología cósmica. En ese sentido no tiene origen, es puro “telos”.

Sin embargo, Haraway nos quiere expresar que este análisis de política ficción, o lo que es lo mismo, de ciencia política y la nueva concepción del sujeto y de su cuerpo como cyborg no es arbitraria sino que viene posibilitada precisamente por tres rupturas limítrofes propias de nuestro tiempo. La primera frontera transgredida es la que separaba al ser humano del animal. Dos siglos de biología y de teoría evolucionista han calado hondo y han minado las visiones esencialistas fundadas tanto en el cristianismo como en el discurso ilustrado. Haraway no es parca en palabras: “Dentro de este contexto, la enseñanza del creacionismo cristiano debería ser considerada y combatida como una forma de corrupción de menores” (Haraway, 1995: 4). El segundo límite transgredido es el que separaba los organismos y las máquinas. Esta distinción ejercida durante años es algo que la investigación en inteligencia artificial, la alta tecnología y sus máquinas de última generación ponen en entredicho. La tercera frontera dinamitada por nuestro tiempo es la que delimitaba lo físico y lo no físico. Los libros científicos que hoy en día popularizan las consecuencias de la teoría de la relatividad, el principio de indeterminación o que simplemente teorizan acerca de los viajes en el tiempo que posibilitarían los agujeros negros son, en palabras de Haraway “una especie de equivalente científico popular de las novelas de Harlequín”. Es por ello el cyborg la metáfora posibilitadora aún hoy del proyecto político, pues el mito del cyborg trata precisamente de eso, “de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y

de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político” (Haraway, 1995: 6).

Dibujado el cyborg como metáfora del cuerpo para nuestro siglo, se trata ahora de cuestionarse si es posible la construcción de un sujeto colectivo que posibilite la acción común en nuestro mundo postmoderno. Aquí es donde Haraway, según mi opinión completa su proyecto de manera brillante y lo dona para el movimiento feminista del siglo XXI. Hablamos de su análisis de las “identidades fracturadas”. El nombre no es arbitrario pues nuestra autora parte de la convicción de que no existe nada en el hecho de ser mujer que una de manera natural a las mujeres. Defiende que “mujer”, al igual que “género”, “clase” o “raza” son categorías tremendamente complejas que tienen su origen en las prácticas sociales y en la terrible experiencia histórica marcada por el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo.

Pero las cyborgs, aun cuando desconfían del holismo, “necesitan conectar: parecen tener un sentido natural de la asociación en frentes para la acción política, aunque sin partidos de vanguardia” (Haraway, 1995: 3). ¿Supone esa “necesidad de conectar” una superación del abismo existente entre las identidades fracturadas, entre los cuerpos huérfanos, para la construcción de un sujeto colectivo, para la construcción de un, por ejemplo, “nosotras”? Y en ese caso, ¿en qué consiste ese “sentido natural de la asociación en frentes”? Para exponerlo, Haraway cede protagonismo a las teorías desarrolladas por Chela Sandoval y por Katie King. Ambas defienden la unidad a través de la coalición o la afinidad frente a la unidad por identidad.

Chela Sandoval propone un modelo basado en lo que ella llama “conciencia opositiva”, que consiste en “saber leer hilos de araña de poder” que también tienen las excluidas contra el sistema. Supone esto una identidad postmoderna y que sin embargo, Chela Sandoval defiende como totalmente política, a pesar de lo que se pueda predicar de cualquier otro postmodernismo. Esta “conciencia opositiva” tiende así un puente entre proyecto feminista clásico y postmodernidad al tratar de uniones, pero sin identidades, de fusiones sin exclusión, de lugares contradictorios sin relativismo.

Katie King realiza una crítica al empeño del feminismo contemporáneo a taxonomizar la historia del feminismo en diferentes momentos, generalmente feminismo liberal, radical y socialista. Esto supone una ontología y una epistemología que fiscaliza ya desde un inicio cualquier desviación de la experiencia femenina oficial. Frente a esto, King propone la fabricación de unidades político/poéticas basadas en rituales culturales de música, poesía, danza, etc. y que ayudarán a construir lazos de afinidad intergrupales de carácter permeable (la cultura de las mujeres, la cultura de las mujeres de color, etc...)

En mi opinión, la metáfora blasfematoria corporal del cyborg, unida a las propuestas de afinidad tienen una fuerza abismal para la imaginación. Inmersos en la era tecnológica, vivimos rodeados de máquinas modernas y aparatos microelectrónicos que condicionan nuestro modo de estar en el mundo. Marcapasos, silicona, cambios de sexo, todo tipo de implantes, y sobre todo, lo que está por llegar ponen en entredicho la idea de esencia y son una apuesta firme por la fusión y la transgresión guiadas por el lema “querer es poder”. Las cyborgs, los cyborgs, cuerpos carentes de esencia, híbridos trascendentes fusionados bajo un proyecto político común, somos nosotras y nosotros. Bienvenidos seamos y espero que nos encontremos próximamente en ese mundo donde

nuestra imaginación será ley y donde todos y todas seremos lo que queramos ser y no lo que tenemos que ser. Únete a mí en esta empresa, si así lo marca tu deseo, de crear un mundo postgenérico más poético y más (post)humano.

La autorización trascendente de interpretación se ha perdido y, con ella, la base ontológica de la epistemología *occidental*. Pero la alternativa no es el cinismo o la falta de fe.[...] Lo que vayan a ser los cyborgs es una interrogación radical. Las respuestas son un asunto de vida o muerte. Tanto los chimpancés como los artefactos poseen su propia política. ¿Por qué no nosotros? [...] No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha (Haraway, 1995: 5).

4. EL “GÉNERO MENOR” Y LA RECREACIÓN DE LOS CIBERCUERPOS. ROSI BRAIDOTTI

Entre el 20 y el 28 de septiembre de 1997 se celebraba Kassel, Alemania, el Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista. “Ciberfeminismo” era una palabra que se venía usando desde hacía unos años con bastante poca unidad como una especie de “quehacer” de la mujer con respecto a las nuevas tecnología e internet como espacio simbólico emergente donde se avistaba una posibilidad de reubicación de los cuerpos. En este campo situamos a nuestra autora, que ya en el 1996 desarrolla una propuesta que llama la atención por su claridad y fuerza, estamos hablando de “Un ciberfeminismo diferente”, artículo que ha encontrado en la red un camino novedoso de expansión. Su intención viene marcada desde el primer párrafo:

Mi primer objetivo en este artículo es situar la cuestión de los cibercuerpos dentro del marco de la postmodernidad, abordando las paradojas que encierra la corporeidad. (“*Un ciberfeminismo diferente*”)

Nuestra profesora, que se manifiesta seguidora de los planteamientos formulados por Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres*, advierte de la necesidad de un cambio de perspectiva con respecto a la tecnología. “Lo tecnológico” no puede seguir pensándose hoy en día como la antítesis de “lo orgánico” y de los valores humanos sino más bien como una prolongación de este, un agente simbólico y semiótico más, que hace de los cuerpos, cuerpos posthumanos, cibercuerpos. Los cuerpos se nos muestran así inscritos en nuevos códigos simbólicos que hacen que las antiguas creencias en esencias biológicas se tambaleen. ¿Se han quedado los cibercuerpos sin un lugar natural?, y si eso es así... ¿ha perdido el feminismo un lugar desde el que hablar? La lucha feminista ha perdido “El Lugar”, pero dinamitarlo quizás pueda haber multiplicado los caminos para su acción. De hecho, la pérdida de la condición metafísica y su visión institucionalizada de la femineidad, en opinión de Rosi Braidotti, no supone para el feminismo un “abandono melancólico a la pérdida y a la decadencia, sino el festivo surgir de nuevas posibilidades.” Se trata de huir de proyectos únicos cargados de nostalgia para indagar así las múltiples contradicciones que encierra la experiencia de los cuerpos de nuestro tiempo. Esto hace que la ubicación de los cibercuerpos y la

redefinición de la acción política se conviertan en empresas de máxima urgencia. Ese nuevo espacio, más amplio, menos excluyente, más imaginativo, quizás lo hayamos de buscar en géneros “menores” (el arte, la literatura, el cine, la publicidad, etc.). Es precisamente aquí donde se libra la batalla de los cuerpos posthumanos por hacerse un lugar donde el género deje de ser una marca. Es aquí precisamente donde los varones y las mujeres feministas debemos tomar como gran aliado a la tecnología entendiendo que la separación entre lo tecnológico y lo creativo ha quedado obsoleta y que debemos aprender a vivir y conquistar este nuevo espacio híbrido creado por nuestro tiempo.

Entregadas a esta empresa vemos a mujeres como las “Guerrilla Girls”(chicas guerrilleras) o las “Riot Girls” (chicas disturbio), grupo este último al que pertenece Braidotti. Estas ponen el énfasis en la necesidad de nuevas “figuraciones”, de nuevas “fabulaciones” que expresen nuevas formas alternativas de subjetividad femenina no discriminatorias que eludan los modelos simbólicos clásicos (la madre, la esposa, el objeto sexual y, por qué no, la mujer burguesa revolucionaria, etc.)

Por ello, estos grupos son vitales en la redistribución contemporánea de la cultura, en el reparto de espacios simbólicos. Braidotti define su acción como “política de la parodia” o “filosofía del ‘como sí’”. Las Riot Girls declaran estar en guerra, no son pacifistas sino guerrilleras, están hartas de representar el papel de buenas en este teatro que es el mundo y por eso ahora “juegan” a ser chicas disturbio, chicas malas. Es una actitud irónica que investiga nuevas vías de expresión que violentan las mentes estrechas, es también pura diversión, pero no sólo eso:

La teoría feminista del ‘como si’ no es una forma de rechazo sino más bien la afirmación de un sujeto que carece de esencia, es decir, cuyo fundamento ya no es la idea de la ‘naturaleza’ humana o femenina, pero un sujeto que es capaz a la vez de acciones éticas o morales. Como nos advierte lúcidamente Judith Butler, la fuerza de lo paródico radica, precisamente, en convertir la práctica de la repetición en una postura que nos dote de poder político (*Un ciberfeminismo diferente*)

Esta “política de la parodia”, con sus rituales y sus prácticas miméticas son pura violencia simbólica. Como provocación, y siempre y cuando se lleve a cabo con conciencia crítica e intención de subvertir los códigos dominantes, tiene la capacidad de abrir nuevos espacios de poder donde ubicar el cuerpo femenino como encrucijada del siglo XXI.

En la práctica, las mujeres están colapsando el ciberarte, el cine de ciencia ficción, el ciberpunk, la publicidad, etc. con propuestas que dinamitan los cánones sexistas y abren nuevas e interesantes utopías para nuestra acción política.

Cambiamos el punto de vista, dejemos de negar el cuerpo en aras de excluyentes abstracciones y creemos espacios nuevos donde ubicar esos cuerpos heterogéneos, permeables, postmodernos. Una empresa esta que apuesta fuerte por la imaginación, la risa, la tolerancia y la autonomía.

5. EL CAMINO POR RECORRER, EL ESPACIO POR CONQUISTAR. SÍNTESIS

Perfilemos, de la mano de nuestras tres pensadoras un mundo posible que guíe nuestros pasos en este siglo lleno de trampas. Un mundo donde reine la creatividad y la imaginación a partes iguales con el pensamiento, donde una risa pueda hacer frente al poder, donde poder signifique equilibrio. Asimilemos el cuerpo concreto como la más alta abstracción alcanzable y sembremos para él un lugar habitable. Desbordemos los libros de filosofía y destruyamos el código patriarcal oculto en la cultura con la ironía y la parodia como armas. Investiguemos las posibilidades múltiples de los “géneros menores” para poder sustituir la utopía por la distopía. Tomemos a la tecnología y al pensamiento postmoderno como aliados. Retomemos la ética y la política. Intentemos recrear una propuesta simbólica nunca completa, integradora y en continua formación como un proyecto político en construcción dialógica que podamos ir desarrollando las mujeres y los varones feministas para reubicar nuestros cuerpos postmodernos, sin miedos. Las mujeres y los varones feministas creemos, lejos de caer en pesimismo postmodernos, que los nuestros son buenos tiempos para la política. De hecho, y por qué no, nos vamos a salir de la norma y vamos a ubicar nuestros cuerpos en la postmodernidad sin dejarnos contaminar por “el pensamiento débil”. Si el sentir general es “no se pueden cambiar las cosas”, “más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer”, nosotras, nosotros, rompemos la baraja, el siglo XXI tendrá que ser feminista. Reivindicamos un lugar donde situarnos y desde el que frenar y subvertir el capitalismo, el patriarcado, la globalización y la apatía. Un lugar, además, para construir nuestra trascendencia mediante la creación de “géneros menores”, mediante el poder de la imaginación y del arte.

6. APÉNDICE: APORTACIÓN PERSONAL AL FEMINISMO DEL SIGLO XXI EN “GÉNERO MENOR”.

EL CUERPO

Esa mañana levantarse resultó ser un verdadero parto. Se sentía flotar en la semirealidad amniótica del colchón tratando de estirar sus articulaciones en busca de una salida aún no hallada entre las sábanas. Sus diskinéuticos movimientos le sumían en sensaciones masturbatorias realmente placenteras y por eso, sin prisas, se dejó llevar un poco más aunque sea dicho de antemano, tampoco recordaba que nada de vital importancia esperara fuera...¿o sí?. Soy un brugo, pensó, quizás deba elevar a obligación disfrutar de este momento. Y eso hizo, sintió su sangre encender la soflama de su cuerpo, recorrer el camino de sus venas, su corazón palpitante palpar en un no pienso luego existo.

Pero somos extraños, ya ven, sabía que no tenía por qué hacerlo, cambiar la perfección por un no se sabe qué y aun así, un ligero espasmo de su cuerpo expuso su cabeza al exterior. Curiosa sensación cuando ya no se oye el silencio. El frío avisa, verás lo que haces.

Con alardeante arrojo trató de entreabrir esos ojos vedados por párpados de acero. El sello de la galbana se cernía frente a la intención de ver, pero ver qué, ver la luz, ese no-ser mediador, ni sujeto ni objeto que permite que ambos bailen juntos la danza de la mentira que es la realidad.

La ingenuidad consintió la virtud de la sinceridad autodesgarradora, no me voy a engañar, no entiendo nada, “salir” no es más que un principio, un sin porqué que me obligará a inventar un sentido para el sin sentido, un mito oculto, un cuento enterrado en la conciencia ocultadora de la gran patarata de la vida y que me hará perder la inocencia primigenia. Lo sé. Y su cuerpo desnudo fue asomando al mundo con movimientos atetósicos, un hombro, un codo, un pezón, una muñeca, una mano con sus cinco dedos, una rodilla, un tobillo, un pie con sus cinco dedos, un pubis. La sábana se deslizó sola dejando que el frío (al que no podemos acusar de traidor) envolviera lo desvelado.

Pequeños espasmos toman ese cuerpo robado a lo *placentero* que se encoge en busca de un efímero control sobre el que edificar un sujeto que protagonice el autoengaño de la vida.

Lo siguiente ha de ser superar el arrojio, la condición “iecta”, pro-yectarse, erguirse sobre sí (la nada) en una primera lucha titánica entre el deber y el apetecer que gobierna (esclaviza) el mundo. Con poca galanura recoge sus miembros al borde de la cama, lamenta cada uno de los actos que sabe irreversibles, confía en la costumbre como mano amiga y protectora de las situaciones absurdas.

Las sensaciones azotan al cuerpo, la tenue luz ciega los ojos, el aire viola los oídos, la nariz, paraliza los músculos. Sedente, sabe que debe ir más allá pero tiene miedo, no, angustia, pues su miedo no tiene objeto porque su objeto es la nada. Sabe que el cuerpo, flexionado sobre sí, petrificado, es un puente tendido sobre un abismo, un melancólico mirar atrás, un imposible detenerse, un angustioso destino hacia qué. Y sin embargo sus piernas adquieren tono y vierten al cuerpo hacia la verticalidad. Con caminar atáxico pone un pie delante del otro pues dicen, entre otras falsedades, que eso es caminar, y caminando caminando, camina por el camino hacia algún sitio que es lo de menos pues la esperanza del camino quizás sea encontrarse a uno mismo. Y no iba del todo errante en su particular periplo ese cuerpo pues encuentra una pared y en la pared un espejo y en el espejo unos ojos que miran, observan, contemplan, analizan, escrutan, inquieren. Una mano desconcertada aparece y toca unas cejas, unas pestañas y unos párpados, piel rosada reluce en una frente plegada cuya desembocadura es un ceño fruncido. Una nariz semiaguileña respira sin saberlo una vida para mantener ese cuerpo. Unos labios entreabiertos dejan ver blancos dientes y una lengua que recela, no sin motivos, del mundo.

El espejo refleja un mapa lleno de signos que apuntan a un símbolo, el sujeto. Elevar las partes a la categoría de todo, un acto titánico, un salto al vacío y por eso, el cuerpo se mira pero no se ve, no sabe, aunque lo raro es saber, piensa, lo raro es poder re-conocerte sin haberte conocido aún. Desprovisto de máscaras el cuerpo se enfrenta a la gran pregunta, el “yo”, frágil cimiento, dónde estarás, quién eres.

Y prefiere perderse entre los rasgos a vivir en las mentiras de antaño de atributos, calificativos, etiquetas y géneros. Ser auténticamente aunque tenga que fundirse en la nada. Renunciar de una vez por todas a la felicidad heredada, invento de otros, obligación interiorizada, a este jodido valle de lágrimas, a su puto pan y a la manera de ganarlo. Ese cuerpo, postmoderno, postgenérico, se prepara para salir al mundo...¿estará el mundo preparado para recibirlo?...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L., “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en Althusser, L., *La filosofía como arma de la revolución*, México, siglo XXI, 1986.
- AMORÓS, C., *Tiempo de feminismo*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BUTLER, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- BUTLER, J., *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid, Cátedra, 2001.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BRAIDOTTI, R., “Un ciberfeminismo diferente”, *Creatividad Feminista*, 24-12-2003, <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm>
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad, vol. 1: la voluntad de saber*, Madrid, siglo XXI, 1987.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, México, siglo XXI, 1988.
- HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- HARAWAY, D., *Manifiesto para cyborgs*, Valencia, Episteme, 1995.

COLIBRÍES DESLUMBRANTES: CUERPOS DISCIPLINADOS EN LOS MANUALES DE ETIQUETA

Ana María DÍAZ MARCOS
Universidad de Oviedo

1. MODERNIDAD Y CULTURA DE LA MODA.

En general, la crítica literaria relaciona el concepto de *modernidad* con el auge de la burguesía, la sociedad de clases, el librecambismo y la experiencia de la vida urbana. El crecimiento de las ciudades propició nuevas formas de intercambio social en un ambiente donde ya no era posible ubicar inmediatamente a los desconocidos porque los nombres de familia, linajes y tradiciones -que permitían el reconocimiento inmediato del extraño en las poblaciones pequeñas- habían dejado de servir entre la masa anónima compuesta por ciudadanos venidos de todas partes (Sennet 141). La vida urbana decimonónica se caracterizó por el desconcierto ante esos cambios y por una mezcla de fascinación y horror a los demás (Sennet 289) unida a los deseos de pasar desapercibido adoptando una actitud de reserva hacia los otros (Simmel 331). Al mismo tiempo, las oportunidades de intercambio social eran infinitas, lo que causó tensiones y una enorme ansiedad a lo largo del siglo XIX y aún en las primeras décadas del XX: -Todo anda al revés en nuestra época, la sociedad está muy revuelta; y la mujer joven está llamada a encontrarse con personas que, en otro tiempo, no eran recibidas sino excepcionalmente y con ciertas reservas- (Tramar 12).

Se han propuesto múltiples símbolos para describir la esencia de la modernidad: según Baudelaire el *dandy* es el héroe de la época (55-56), para Simmel el moderno afán de precisión y cálculo se trasluce en la afición a los relojes de bolsillo (328), Benjamin elige la montaña rusa y los pasajes comerciales como iconos del vértigo y el afán de consumo de la vida moderna (65-66) y autoras como Wilson o Nava destacan el papel del gran almacén decimonónico como espacio cultural de gran relevancia para entender la modernidad y, en concreto, la experiencia de la mujer en ese período. A su vez, todos esos símbolos (relojes, almacenes, dandies) se relacionan estrechamente con otro concepto clave: la moda. La moda -caracterizada por el gusto efímero y la variación perpetua- se constituye en el emblema por excelencia de la época: la moda siempre es moderna y busca mantenerse a la cabeza de su tiempo (Blumer 283). Si en la sociedad del Antiguo Régimen existía la pretensión de que las ropas identificasen inmediatamente la posición de una persona mediante el lujo que ésta fuera capaz de exhibir, ya desde el último cuarto del XVIII la idea de "lujo" empieza a ser sustituida por la de "moda" y el índice de *status* social ya no tiene tanto que ver con la capacidad de adquirir las telas y adornos más caros o exclusivos como con la noción de ser "elegante" y, más entrado el siglo XIX, de ser "chic" luciendo prendas a la moda pero, al mismo tiempo, seleccionando éstas de manera que exista una armonía entre lo que se es y lo que se

muestra. En este sentido, Balzac en su *Tratado de la vida elegante*, publicado en 1830, apuntaba que la elegancia consistía en una extrema simplicidad en los detalles del vestir ya que la indumentaria nunca debía ser un lujo (68). El siglo XIX significó, por tanto, la implantación de una cultura de la moda marcada cada vez más por las distinciones sutiles que giraban en torno a conceptos de elegancia, cortesía y buenas formas.

2. LOS TRATADOS DE ETIQUETA

Los numerosos libros de etiqueta y manuales de urbanidad que se editan a lo largo del siglo XIX son un producto cultural de suma importancia para comprender la ansiedad generada por las tensiones y novedades de la modernidad. Desde el punto de vista editorial fueron auténticos best-sellers del momento y, en cuanto a contenido, encarnan la esencia misma del deseo de control -de las clases sociales, de las personas y de sus cuerpos- que caracteriza a una sociedad disciplinaria (Foucault 212). Si desde la época romana hasta el siglo XVIII se publicaron constantemente leyes suntuarias¹ legislando sin éxito una y otra vez lo que debían vestir o no ciertos gremios y personas, en el siglo XIX se establece un código nuevo, mucho más sutil, caracterizado por ideas de urbanidad, gracia y buen tono, al tiempo que el lujo suntuoso daba paso al complejo sistema del *chic* y la elegancia. En definitiva, ya no bastaba con ser de buena familia, rico o distinguido, era preciso también ser agradable, tener encanto, vestirse y comportarse con propiedad (Perrot 82). El discurso de estos manuales pone de manifiesto su vocación de control y el deseo de reafirmar las jerarquías tambaleantes del momento, instituyéndose en guías para la buena marcha de la sociedad que debe funcionar como una *gran máquina* de acuerdo a un principio de armonía universal en el que cada pieza y cada rango tiene su lugar específico (*Regency* 204). Para lograr su conservador propósito, estos textos se invisten de una autoridad casi evangélica que pone en estrecha relación los conceptos de urbanidad, virtud y etiqueta con ideales de progreso y felicidad: “La educación moral a que pertenecen los preceptos del honor, las máximas de buena conducta y los deberes peculiares a cada edad y a cada estado, se derivan de los principios evangélicos” (Bestard de la Torre 7-8).

La estricta codificación presente en estos manuales sobre el protocolo de las presentaciones, el comportamiento cuando se pasea o se camina por la calle o la conducta a seguir en los bailes, esboza el retrato de una sociedad ansiosa y perdida en el nuevo mapa urbano de la modernidad. A su vez, la minuciosa reglamentación sobre el tarjeteo y las visitas refleja una compleja negociación entre el espacio público y el privado. En ese nuevo mundo se hace imprescindible convivir y socializar ya que “la necesidad del trato social es indispensable en la vida moderna” (ibíd. 11), pero, por la misma razón, es preciso regular, prescribir y contener esa sociabilidad dentro de unos límites, evitando a toda costa las intimidades repentinas, el secreteo o el exceso de familiaridad (*Regency* 206). Sin duda, los hombres y mujeres del XIX debieron sentirse a veces abrumados por tan complicada dinámica, como prueba la intensa preocupación ante el comportamiento a seguir o evitar cuando uno se encuentra en la ventana, espacio fronterizo entre lo público y lo privado:

No aparezcamos habitualmente en las ventanas que dan a la calle [...] La ventana es uno de los lugares en que debemos manejarnos con mayor circunspección. En

ella no podemos hablar sino en voz baja, ni reirnos sino con suma moderación, ni llamar de ninguna manera la atención de los que pasan, ni aparecer, en fin, en ninguna situación que bajo algún respecto pueda rebajar nuestra dignidad, y dar una idea desventajosa de nuestro carácter y nuestros principios. (Carreño 122)

3. MUJER Y ETIQUETA

Este nuevo mundo en el que predomina la ética del comercio y el negocio, asiste a rápidos cambios de fortuna y a la convivencia de los *ricos improvisados* que sufren el “vértigo del dinero” (De la Sierra 174) con una clase compuesta por los venidos a menos. Al mismo tiempo, se produce el fenómeno que Zola, en su novela *El Paraíso de las Damas*, denominó democratización del lujo (122), es decir, los artículos de moda ya no eran patrimonio exclusivo de la élite sino que, como se subraya en *The Habits of Good Society*, la afición a las novedades “va del palacio a las casas privadas e incluso a las cabañas, las doncellas llevan su miriñaque, al igual que las obreras” (188). Esta identificación de la mujer con la sociedad de consumo “el gran almacén es el paraíso de las damas y la afición general a la moda se ejemplifica en la adhesión de todas las mujeres a los miriñaques” enlaza directamente con la poderosa asociación que estos manuales establecen entre las nociones de feminidad y etiqueta. No sólo numerosos tratados de urbanidad fueron escritos por mujeres² sino que muchos de ellos estaban dedicados o destinados mayoritariamente a un público femenino. Así, por ejemplo, la obra de Manuel Antonio Carreño, se titula *Manual de urbanidad y buenas maneras para la juventud de ambos sexos* (mi énfasis), pero pone de manifiesto explícitamente que la mujer es la más necesitada de seguir las reglas de civilidad:

La mujer tendrá por seguro norte que las reglas de urbanidad adquieren, respecto de su sexo, mayor grado de severidad que cuando se aplican a los hombres [...] En materias morales, el respeto a la opinión debe ser siempre mayor en la mujer que en el hombre. Este podrá muchas veces verse obligado a quedarse a solas con su conciencia y a aplazar el juicio del público, sin arrojar por esto sobre su reputación una mancha indeleble; aquella rara vez hará dudosa su inocencia. (49, 382)

Por tanto, las lecciones de urbanidad y saber estar se dirigían especialmente a la mujer, a quien le había sido asignado también el papel de madre universal, debiendo ejercer “una maternidad moral, ilimitada é infinita” (Gimeno de Flaquer 10). Los libros de etiqueta, por un lado, y los numerosos manuales sobre la educación femenina publicados a lo largo de todo el siglo se encargaban de moldear el cuerpo y la mente de esos “ángeles del hogar”³ que desempeñaban un papel de gran trascendencia en el proyecto nacional ya que estaban encargadas “del gobierno de la casa, de la inmediata dirección de los negocios domésticos, de la diaria inversión del dinero, y del grave y delicado encargo de la primera educación de los hijos, de que depende en gran parte la suerte de éstos y de la sociedad entera” (Carreño 79). No es de extrañar, por tanto, que los tratados sobre la educación femenina y los manuales de etiqueta y urbanidad compartan multitud de rasgos de contenido, además de utilizar un discurso autoritario y amenazador (Perrot 87). Se trata, en ambos casos, de textos con vocación disciplinaria, destinados a fabricar cuerpos y mentes dóciles (Foucault 142) como deja entrever

Rosario Acuña en su artículo de 1888 “Consecuencias de la degeneración femenina” donde establece la estrecha relación entre la disciplina del cuerpo y la del espíritu:

Todo lo que se la impone [a la mujer] es inmovilidad de cuerpo y alma [...] La impasibilidad de la estatua comienza a extenderse primero sobre las exterioridades, más tarde llegará al cerebro [...] Sabe andar sin mover más que los pies, y esto por ser indispensable; sabe hablar sin que su rostro exprese ninguna movilidad de afectos. Como mueve los pies mueve los labios, y así como la voz hay que emitirla a compás, sin darla el menor relieve, el concepto, el fondo de la frase, es menester que sea de una simplicidad anodina y dulzona, que no se extralimite más allá de las expresiones inocentes. (2)

3.1 LAS DISCIPLINAS DEL CUERPO

El discurso de los libros de etiqueta, radicalmente antidemocrático y conservador de las diferencias,⁴ buscaba ejercer el control sobre esa sociedad visiblemente transmutada y sobre los individuos y sus cuerpos y, especialmente, sobre los de las mujeres, a las que se invitaba a imitar a las estatuas y mantenerse lo más inmóviles que fuera posible dentro del esquema y las expectativas que les habían sido asignadas, como subraya la anónima autora del manual *Regency etiquette*:

Si las damas, al meditar sobre la gracia y el porte, consultaran más las estatuas de los escultores y los retratos de los pintores, que las lecciones del maestro de baile y los dictados del espejo, sin duda veríamos más simplicidad donde hoy no existe sino afectación, y un millar de gracias reemplazarían el presente régimen de absurdo y orgullo. (196-197)

Citas como la precedente evidencian la vocación correctiva de unos manuales destinados a enmendar cualquier tipo de desviación de la norma, como explícitamente se apunta en *Regency Etiquette* al destacar la necesidad de preparar a las niñas desde una edad temprana:

En el caso del aire y el porte, es necesario empezar pronto a entrenar a la persona y a sus piernas en la gracia y la naturalidad deseadas. Es difícil enderezar el tallo que se ha dejado crecer en silvestre irregularidad, pero la planta tierna y llena de juventud, necesita sólo de la mano directriz de un cuidadoso jardinero para ser entrenada en la sana simetría. (161)

La específica preocupación por el comportamiento, la conversación o el atuendo de la mujer “aspectos a los que los manuales dedican numerosas páginas” responde a varias causas; por un lado, el honor familiar reposa en los miembros del sexo femenino: “Recuerde siempre que el buen nombre de una mujer casada es como el cristal, lo empañía el más sutil aliento, y que la mariposa acaba por abrasar sus alas en el brillante foco alrededor del cual revolotea” (Bestard de la Torre 29), por el otro, la prescripción de ideales de modestia, simplicidad y buen gusto obedece al temor ante los gastos excesivos en materia de moda y los prejuicios que éstos pudieran ocasionar al patrimonio familiar en un momento de enorme oferta en materia de lujo, como plantea el anónimo autor de *The habits of good society*:

Nunca las mujeres exigieron tanto como ahora [...] no deberían vestir ese pedazo de barro efímero con dinero arrancado de las manos de un marido trabajador y ansioso y, cuando él es hombre de fortuna, tampoco deberían arrebatárselo de la parte que debiera

estar destinada a obras de caridad. (179-180)

Al hilo de ese énfasis en el cuerpo femenino como “barro percedero”, susceptible de pecar con facilidad, es preciso recalcar la íntima relación existente entre las nociones de *honra* y *patrimonio*, pues tanto los libros de etiqueta como multitud de novelas decimonónicas asocian el afán de lujo a la caída moral o el adulterio de la mujer,⁵ tal y como se pone de manifiesto en *Regency etiquette*: “con qué frecuencia vemos a la ingenua virgen o a la apasionada matrona, vender su paz y su honor por un anillo o un pañuelo [] de esto se deduce que ninguna mujer de ninguna clase debe tener acceso indiscriminado e independiente al gasto” (69-70). Por tanto, era necesario controlar la relación de las mujeres con el dinero y entrenarlas en la frugalidad y, en este sentido, la alabanza constante de la simplicidad en los manuales de etiqueta estaba íntimamente relacionada con esa preocupación por el patrimonio, pero también pretendía ser un correctivo para los nuevos ricos y especialmente las “nuevas ricas” que aspiraban a competir con otras mujeres de posición social superior pero de fortuna más menguada, como explícitamente se apunta en *El arte de agradar*: “Las esposas, las hijas y las hermanas de no pocos ricos improvisados desempeñan indiscutiblemente un mal papel en sociedad, un papel grotesco, que mueve alternativamente a risa, a lástima y a indignación” (De la Sierra 175).

La mayor parte de estos manuales de etiqueta insisten en el prestigio que, en materia de modales, elegancia y etiqueta, seguía manteniendo la aristocracia frente a las numerosas burguesas que intentaban “supuestamente, sin éxito” remedar su *chic* y distinción. Así, por ejemplo, la obra *The Habits of Good Society* se burla de las extravagancias de las mujeres de los abogados, frente a la estudiada sencillez de la nobleza (179-182) y en *Decorum* se subraya que muchas personas que siguen la moda hasta el absurdo se quedarían atónitas si vieran la simplicidad en el vestir de la verdadera aristocracia (Ruth 264). En la misma línea de pensamiento se situaba la condesa de Pardo Bazán en su artículo de 1890 “La mujer española” al subrayar el afán de imitación de la burguesa que pretende infructuosamente usurpar la elegancia genuina de la mujer de rango:

Analizad bien, sin embargo, esas dos figuras tan semejantes [la burguesa y la noble] y veréis que se asemejan como la reproducción galvanoplástica a la moneda de viejo cuño. Los vestidos se parecen en la forma; pero en el uno se ve la tijera del modisto célebre, en el otro el laborioso arreglo hecho a la luz del quinqué de familia. El andar y los modales no son más que remedo infeliz: en la niña de clase media hay cierta timidez, y al par cierta tiesura y afectación, que no puede desterrar nunca, porque la seguridad y la soltura que da una posición brillante son inaccesibles a quien no la posee. (106)

Esta preocupación por las apariencias como posibles deladoras de nuestra verdadera condición tiene que ver con un elemento clave que se repite constantemente en los manuales de etiqueta: la idea de que nuestro cuerpo, vestido y gestos son fieles reflejos de la personalidad:

La postura del cuerpo es tan expresiva como el acento de la voz; tal vez más, porque es más continua y revela al observador todas las variedades del carácter. Por lo mismo se ha

de evitar hacer por medio de la postura del cuerpo confesión general con aires burlones, movimientos bruscos, continente atrevido, señales de impertinencia y protección, sonrisas fingidas, gestos burlones, maneras voluptuosas ó aire de hipocresía y sequedad [...] La manera de presentarse con compostura y decoro es sobre todo muy conveniente a las damas. (*Nuevo manual* 79-80)

Los manuales de etiqueta insisten en ver la virtud o el vicio inscritos en el cuerpo y subrayan constantemente el estrecho lazo entre el vestido y la moralidad de una persona, tal y como se pone de manifiesto en *Manners of modern society*: “no hay una manera más fácil de distinguir a la dama de la cualquiera que examinando su estilo en el vestir” (Cheadle 77). En consecuencia, tanto el cuerpo como las prendas que lo cubren a modo de segunda piel se interpretan como reflejo del interior, de la moral, la educación y el carácter y, en este sentido, Balzac afirmaba que la ropa era un barniz que lo ponía todo de relieve (70). Según esto, los hombres y *especialmente* las mujeres debían ser extremadamente cuidadosos con su cuerpo, gestos, posturas y tono de voz y también con las prendas y accesorios que se ponían, porque muchos de los juicios sociales se basarían principalmente en la apariencia externa. Como consecuencia de ese énfasis en el valor de lo corporal y del atuendo como indicios de rasgos interiores, surge una obsesión por el cuerpo que se materializa en pautas relacionadas con la limpieza y el aseo personal “aspecto en que insisten una y otra vez los manuales” y con el deseo de controlar o anular las secreciones, los humores, el aliento o el olor corporal, tal como aparece puntualmente codificado en el *Manual de urbanidad* de Carreño:

La mujer que escupe produce siempre una sensación extraordinariamente desagradable [...] No nos olvidemos de asearnos con un pañuelo ambos lagrimales tres o cuatro veces al día, pues pocas cosas hay tan repugnantes a la vista como el humor que en ellos se deposita [...] También limpiaremos con el pañuelo tres o cuatro veces al día los ángulos de los labios [...] Jamás nos acerquemos tanto a la persona con quien hablamos, que llegue a percibir nuestro aliento. (58-67)

Esa ansiedad ante el juicio social por las apariencias aparece llevada a su extremo por Carreño, cuyo tratado pone de manifiesto que es preciso controlar incluso nuestros actos y movimientos mientras dormimos, porque ello pone de manifiesto la buena crianza o falta de la misma. Este autor considera que el ronquido es un mal hábito fruto de una educación descuidada, igual que lo son los movimientos fuertes mientras se duerme o el levantarse de la cama por la noche a satisfacer necesidades corporales (83). Según esto, se hacía precisa no sólo la vigilancia sino la autovigilancia constantes para reprimir cualquier gesto que pudiera delatarnos, pues los manuales dejan entrever que uno está siendo continuamente observado “incluso cuando duerme o cuando se cree a solas” produciéndose así “un estado consciente y permanente de visibilidad” (Foucault 204), tal y como explícitamente se subraya en *Regency etiquette*:

Yo he visto a una guapa jovencita, mientras escribía una carta a su amado, estirar los labios y fruncir los músculos de la cara siguiendo los movimientos de la pluma, y parecía tan fea durante esta desafortunada actuación, que no pude evitar pensar que si su pretendiente viera qué pequeño objeto dictaba en ese momento sus reverencias, tendría miedo de tal metamorfosis y nunca se le podría convencer de que se trataba de la misma persona. (198)

Foucault ha subrayado que el control disciplinario consiste en imponer una serie

de gestos definidos, buscando la concordancia entre éstos y la actitud global del cuerpo (156). En este sentido, los libros de etiqueta ejemplifican el esfuerzo por docilizar el cuerpo femenino regulando estrictamente el repertorio de gestos y el lenguaje corporal de las mujeres, que se considera radicalmente diferente al de los hombres ya que “la organización física y moral del hombre, la mayor agilidad que adquiere en las faenas industriales, [...] los reveses de la fortuna, y el comercio general de la vida [...] comunican a su exterioridad un cierto desembarazo, una cierta dureza, un cierto aire de libertad y de franqueza que le es enteramente peculiar, y que distingue notablemente sus modales de los de la mujer” (Carreño 343). Según esto, el repertorio de gestos que evidencian la buena educación es aún más complejo en el caso de la mujer, quien debe evitar tanto la languidez como los gestos asociados con la masculinidad y “las posiciones hombrunas” (Bestard de la Torre 20). Los movimientos, gestos y posiciones a descartar por el “bello sexo” eran infinitos, como ejemplifica el *Nuevo manual de urbanidad*:

El paso de una mujer no debe ser ni muy ligero ni muy lento. El más fácil y más cómodo es el que fatiga menos y agrada más. El cuerpo y la cabeza deben ir derechos, sin afectación y sin orgullo; los movimientos, sobre todo los de los brazos, han de ser fáciles y naturales, y la mirada dulce y modesta. No es de buen tono que una mujer hable con demasida vivacidad o en tono muy alto. Cuando está sentada no debe ni cruzar las piernas, ni tomar una actitud trivial [...] Está mal visto que recoja al sentarse ó extienda largamente su traje alrededor de sí [...] Tampoco debe sentarse de lleno en un sillón [...] Mas lo que sobre todo es insoportable en el bello sexo es un aire inquieto, atrevido, imperioso, porque es contra lo natural y lícito. (80-81)

A este respecto, si Bestard de la Torre comparaba a la mujer con una mariposa que fácilmente quemaba sus alas bajo un potente foco, no menos ilustrativa es la imagen que ofrece Araceli de la Sierra del alma femenina, descrita como un “colibrí deslumbrante que revolotea sin rozar sus alas con el polvo” (8). Tal metáfora es perfectamente aplicable no sólo al espíritu sino también al ideal corporal y gestual que ofrecen los manuales, textos que incluían pormenorizadas instrucciones incluso para cruzar la calle: “Es menester cuidar de no poner el pie fuera del centro de algunas piedras, y jamás en sus bordes [] Una dama, tocando apenas el empedrado, debe llevar con gracia su traje; levantarlo por los dos lados y con ambas manos está mal visto” (*Nuevo manual* 54). Sin duda, la imagen del colibrí es afortunada, ya que para poder caminar o sentarse los miembros del bello sexo precisaban de una habilidad que adquirían entrenándose en la técnica del colibrí y su paradoja del movimiento en la quietud; con semejante adiestramiento se llegaba a adquirir la capacidad de sentarse en una silla “sin parecer que se mueve demasiado, ni que está inmóvil” (ibíd. 81), es decir, la mujer era capaz de volar de forma sostenida sin moverse del sitio, como un colibrí.

3.2 ARMONÍA, PUNTO MEDIO Y RECHAZO DE LA OCIOSIDAD.

Las recomendaciones y reglas que aparecen una y otra vez en estos manuales remiten a la noción de punto medio porque se considera que en él reside la virtud (De la Sierra 53), es preciso, por tanto, mantener un cuidadoso *ten con ten* que requiere una negociación constante: ser elegante pero sin extravagancias, preocuparse por mostrar una apariencia cuidada pero no dejarse llevar por la vanidad (*Regency* 117), seguir la moda pero sin llegar a los extremos (Hartley 21) y, en todo caso, no ser la primera en

lucirla, adaptándola siempre a la figura y proporción (Celnart 26). El secreto estaba en buscar la armonía de las prendas con la complexión y ser discreta a la hora de unir los colores, para lo cual *Decorum* ofrece todo un listado de los que armonizan bien y mal (291-300). A esa armonía y discreción en la elección de tejidos y tonos era preciso añadir el buen gusto -ligado nociones de modestia y sencillez- y el *saber llevar* esas prendas con naturalidad y elegancia:

El vestido hay que saberlo llevar. Entre el vestido y quien lo lleva hay una relación que ninguna de vosotras ignora. Poned el más bello vestido a una zafia lugareña, y veréis cómo se le despega. Poned un traje sencillo a una persona dotada de discreción, modestia, belleza y elegancia, y veréis cómo aquellas humildes telas son realzadas y enaltecidas. (Bilbao 11)

Esa noción del *ten con ten* se relacionaba con conceptos de armonía y propiedad, de modo que el traje estuviera en concordancia con el sexo, fortuna, profesión, edad, estación, ocupación, circunstancias y momento del día (Celnart 19). En lo que respecta a estas dos últimas categorías se regulaba una estricta disciplina de horarios y códigos de vestimenta que distinguían el elegante descuido matutino, la ropa sobria de las visitas, el traje más lujoso para el paseo en coche o el vestido escotado para el baile nocturno:

Estas mujeres saben usar bien y convenientemente los colores y formas en sus trajes. No confunden jamás el de la mañana con el de la visita; el del paseo con el de sociedad; el de reuniones de confianza con el que es a propósito para ir al teatro. Conocen a fondo la ciencia, tan difícil en el mundo, de dar a cada uno lo que le corresponde. (Sánchez Llama 184)

Además de seguir esta etiqueta que requería varias toilettes diarias para estar presentable en los diversos momentos del día, era preciso anular los momentos de ocio, considerado pernicioso para la mujer:

Un hombre puede justificar algunas horas de inacción, después de un trabajo ímprobo, o de una de aquellas grandes pesadumbres y desengaños, que suelen ocurrir en el desempeño de los deberes públicos; más una mujer no tiene nunca razón para estar parada [...] Si no trabajas, no tienes derecho al descanso, y debes avergonzarte al disfrutarlo. (Mora 152-154)

Se trataba, por tanto, de someter el cuerpo de las damas a una actividad enajenante de toilettes, visitas y tareas consideradas epítome de la femeneidad laboriosa como son la costura y el bordado,⁶ evitando a toda costa la ociosidad porque podía “ocasionar males sin cuento en la vida de una mujer, aparte de que demuestra una malísima educación” (Bestard de la Torre 31).

3.3 SOLTERAS Y CASADAS.

Los tratados de etiqueta analizaban minuciosamente los gestos y movimientos, codificaban el empleo laborioso del tiempo y regulaban el porte, que debía ser grácil en las jóvenes y majestuoso en las mujeres maduras (*Regency* 156-158), lo que enlaza a su vez con las estrictas diferencias que debían primar en el atuendo de unas y otras: los manuales prescribían que las solteras debían ir menos llamativas que las casadas y evitar lo rebuscado, los tejidos caros y los diamantes, mientras que las damas de edad no debían vestir colores muy brillantes ni estampados llamativos, plumas o flores (Celnart 23-24; *Nuevo manual* 31-33)⁷ ni darse aires juveniles (Cheadle 78). La preocupación

por el comportamiento y el atuendo de las solteras era especialmente intensa ya que se consideraba que las primeras impresiones eran las que perduraban (Ruth 262) y la apariencia funcionaba como carta de presentación:

Un exterior agradable entra ciertamente por mucho en la primera impresión, y predispone favorablemente el espíritu de la generalidad de las gentes; éstas se hallan completamente dispuestas a conceder las mejores cualidades de corazón y de inteligencia a una mujer graciosa en sus maneras y vestida con gusto y distinción. (Sánchez Llama 209)

En este sentido, las señoritas en espera de encontrar un buen partido, debían huir de las apariencias ostentosas que pudieran espantar a los posibles pretendientes pues “las jóvenes que desprecian estos miramientos tan sensatos, hacen creer que están poseídas del amor desenfrenado del lujo, y se privan del placer de recibir estos adornos de la mano de su esposo” (*Nuevo manual* 32).

Por otro lado, en el caso específico de la mujer casada, se consideraba que su buen gusto -o la falta de él- afectaba directamente a la apariencia del hogar, espacio donde también se podía “leer” su eficiencia o negligencia: “La coquetería y, por consiguiente, el buen gusto, no están circunscritos sólo al cuidado del traje. Se extienden también a la habitación en que vivimos, a los muebles que usamos y hasta a nuestros hábitos” (Sánchez Llama 184). En este sentido, numerosos textos del XIX hacen referencia a una pseudofisonomía que busca leer el carácter moral de la mujer en el arreglo armónico de su casa, tal y como manifiesta Bestard de la Torre: “En la casa debe reflejarse su manera de ser. Elegante, con un lujo armónico, comfortable siguiendo la moda establecida, pero sin extremarla; lujo sencillamente artístico que revele el buen gusto de la dueña de la casa, y que para las visitas es un poderoso atractivo” (27). De la misma forma, los manuales aconsejan reiteradamente que la esposa no se descuide tras el matrimonio, como se subraya en *El arte de agradar*: “Esa madre, llegada la hora del almuerzo, toma asiento ante la mesa, despeinada, mal calzada y cubierta con viejísimo y estropeado vestido. Por falta de tiempo, por comodidad o por lo que fuere, no se ocupa en el arreglo de su persona y está siempre “de trapillo”, que es, a menudo, sinónimo de abandono y de ridiculidad.” (De la Sierra 86) pero también se censura a las casadas si sus gastos ponen en peligro la economía familiar (Hartley 22). Se trataba, en definitiva, de mantenerse en el exacto punto medio entre la negligencia y el lujo. Siguiendo las recomendaciones de la obra teatral *La mujer compuesta* (1872), era preciso mantener el decoro y las apariencias incluso en la intimidad, y, en especial, ante el esposo, para evitar que el descuido femenino propiciase que éste buscara los placeres fuera del nido matrimonial.

Ni la mujer que es casada/piense [...] que su misión se limita/ al deber de ser honrada/ Esencial en las mujeres ha de ser tal condición/pero, además, su misión/les impone otros deberes/ Entre ellos, uno figura/que no ha de dar al olvido/ la que quiera a su marido:/ se llama la compostura/La que la llegue a olvidar/ y en este deber no crea/ por más honrada que sea/ verá a su esposo pasar/ del amor, que le ha jurado/ a un sentimiento más frío/ de él poco a poco al hastío, y del hastío... al pecado! (88)

Es decir, que la vigilancia sobre el cuerpo era permanente y no se reducía a la vida en sociedad sino que se debían mantener las formas incluso en privado, dentro de la casa y hasta en sueños.

3.4 ESCOTES, CORSETS Y COSMÉTICOS.

Otro aspecto que se menciona constantemente en los manuales es la conveniencia de los escotes, corsets y cosméticos, elementos relacionados íntimamente con la dinámica entre el cuerpo y el atuendo. La anónima autora de *Regency etiquette* critica la exhibición de seno y espalda por considerar que repugna a la modestia y la decencia y sienta mal a nueve de cada diez mujeres (92). Otros manuales aluden al escote de forma sutil e indirecta y adoptan un tono de velada amenaza, como hace Emily Thornwell al apuntar lo inapropiado de los finos vestidos de muselina y seda en otoño e invierno porque, al salir del baile al frío nocturno, pueden llegar a causar la muerte por consunción, convirtiendo el traje de fiesta en mortaja (118). El ideal consistía más bien en escotarse lo justo, y así el vestido de una joven casada en el baile debía ser “lo más discreto, lo más honesto posible” (Bestard de la Torre 26) sin atentar contra el decoro.

La referencia a la salud del cuerpo aparece también en las discusiones sobre el corset, prenda que despertó toda una acalorada controversia en la época.⁸ El corset permitía conseguir la cintura de avispa que representaba el ideal físico femenino, pero, al mismo tiempo, se consideraba una prenda de uso obligado para la mujer decente (Steele 161). Lo cierto es que la mayoría de los manuales establecen una diferencia básica entre el hecho de llevar corset, artículo necesario para que la mujer no esté demasiado “suelta”, y la perniciosa afición a apretarse demasiado: “[por la mañana] es buena idea que el medio corset preceda al corset entero, que es el que se usa cuando nos vestimos, es de mal gusto para una dama el presentarse sin llevar ninguna sujeción, da un aire de descuido a toda la apariencia” (Celnart 20). Thornwell critica la práctica de apretarse en exceso, hasta el punto de que algunas jóvenes se presenten en las fiestas congestionadas como lavanderas en medio de la faena y apunta que la costumbre de fajarse demasiado no sólo impide el normal desarrollo de los pezones sino que atenta contra la silueta elegante porque las mujeres parecen torturadas, rígidas y sin gracia (133-135). Otros manuales destacan los efectos negativos del corset demasiado apretado, considerado una “monstruosa distorsión” (*Regency* 96) que produce enrojecimiento de la nariz, malas digestiones, pérdida de apetito y erupciones en la piel (*Habits* 189), al tiempo que se recomienda no ponérselo a las niñas porque esta prenda no debe ser utilizada antes de que los órganos se hayan desarrollado por completo (Thornwell 134). El tono de las páginas que los manuales dedican a este asunto es de amenaza y reprobación hacia las mujeres que llevan la práctica de apretarse el corset a los extremos con el fin de obtener una silueta a la moda. Estos textos insisten en que ningún artificio podrá enmendar el trabajo de la naturaleza, contra la que no se debe luchar (*Habits* 190) pero, al mismo tiempo -y de nuevo triunfa la doctrina del punto medio- se recomienda una sujeción moderada.

A la “Naturaleza” -y lo inapropiado de atentar contra ella- aluden también constantemente las numerosas páginas que estos manuales dedican al uso de cosméticos, considerando que ningún maquillaje puede competir con el color natural de una piel joven (Burton 104) y relacionando el uso de pinturas con el disimulo y la artificiosidad (*Habits* 133). El tratado *Regency Etiquette* es especialmente virulento en su rechazo de los cosméticos que se consideran auténticos venenos pues “toda pintura blanca es ruinoso para la salud, ocasionando problemas de parálisis y muerte prematura” (52), al tiempo que se acusa de espuria a la belleza conseguida con tales subterfugios (51).

Idéntico tono de amenaza aparece en *The habits of good society*, donde se apunta que el uso de cosméticos es una práctica diabólica desde el punto de vista moral y un crimen desde el punto de vista físico, por lo que recomienda el uso de agua y jabón y eliminar del tocador cualquier esencia, crema o pomada si se quieren evitar enfermedades de la piel (133-135). En general, los manuales recomiendan recurrir lo menos posible a la ayuda del maquillaje, aunque se tolera ponerse un poco de colorete en las mejillas, en tanto que ese uso se aproxima al rubor natural (*Regency* 52); al mismo tiempo estas obras denuestran cualquier práctica “artificial” que atente contra la armonía de la complexión como, por ejemplo, pintarse las cejas con lápiz o teñirse las pestañas (Ruth 313).

4. CONCLUSIÓN: UNA NATURALIDAD ARTIFICIOSA

Los manuales de etiqueta insisten una y otra vez en la naturalidad, la sencillez y el punto medio, opuestos a lo artificioso y exagerado. Una vez analizados el tono e ideología de estos tratados, se hace evidente que resulta un verdadero oxímoron hablar de “naturalidad” en este contexto: los libros de etiqueta codifican minuciosamente el discurso, el comportamiento, los movimientos del cuerpo, los gestos y hasta la actitud a seguir durante el sueño, dejando poco espacio a lo natural y espontáneo. Se trataba, en realidad, de una naturalidad conseguida mediante una reglamentación estricta y una esmerada disciplina del cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, sometidas a una vigilancia aún más estrecha, probablemente por la asociación inmemorial de lo femenino con el cuerpo, la vanidad y el pecado y por hallarse depositada en ellas la honra familiar. Las damas, por tanto, debían ser naturales sin parecer demasiado espontáneas, amables pero no atrevidas, elegantes pero no cursis.

El ideal de “naturalidad” expuesto en los manuales es, en realidad, doblemente artificioso: por un lado era una naturalidad prescrita y elaborada a base de discursos y reglas y, por el otro, el protocolo exigía aparentar precisamente que aquel comportamiento era natural -y no social y culturalmente impuesto- por lo que se consideraba de mal gusto mostrar que se prestaba demasiada atención a las reglas. En este sentido, Ruth apunta que se debe evitar manifestar una palpable atención a la forma (126) y Carreño subraya que “la falta de una discreta naturalidad puede convertir las ceremonias de etiqueta [...] en una afectación que a su vez destruya la misma armonía que están llamadas a conservar” (42). En las reglas de etiqueta subyace el mismo código del *ten con ten* que regula el intercambio social que pretenden reglamentar: “Para qué la afectación?...¿Qué mayor encanto que el de la espontaneidad del latido que del pecho sube a los párpados? [...] Seamos lo que somos. Busquemos en la naturalidad y en la sencillez un elemento educativo” (De la Sierra 146). En definitiva, la urbanidad y los buenos modales tampoco podían sustraerse a las doctrinas del punto medio y el hecho de mostrar un prurito de etiqueta se interpretaba como afectación o hipocresía. Estas cuestiones ponen de manifiesto la compleja y cuidada negociación requerida para exhibir esa naturalidad y simplicidad prescritas en los tratados: sólo se conseguía ser natural y *comme il faut* sometiéndose a la vigilancia permanente, siguiendo una estricta disciplina y aprendiendo a autovigilarse para evitar a toda costa cualquier delación del cuerpo ante los otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA Y VILLANUEVA, R., “Consecuencias de la degeneración femenina”, *Las dominicales del librepensamiento*, 25 Abril 1888, pp. 2-4.
- BALZAC, H., *Tratado de la vida elegante*, Barcelona, Casiopea, 2001.
- BAUDELAIRE, C., “The painter of modern life”, *My heart laid bare*, New York, The Vanguard Press, 1951, pp. 23-72.
- BENJAMIN, W., *The arcades project*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- BELTRÁN DE LIS, F., *Reglas de urbanidad para uso de las señoritas*, Valencia, Imprenta de Don Julián Mariana, 1859.
- BESTARD DE LA TORRE, V., *La elegancia en el trato social*, Madrid, A.P. Guillot y Compañía, 1898.
- BILBAO, F., *La moda y el lujo: plagas sociales*, Valencia, Biblioteca Rosa de Acción Católica Femenina, [1918].
- BLUMER, H., “Fashion: from class differentiation to collective selection”, *The sociological quarterly*, 10 (1969), pp. 275-291.
- BURTON, J., *Lectures on female education and manners*, London, J. Johnson, 1793.
- CARREÑO, M.A., *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, París, Casa editorial Garnier hermanos, [1900?]
- CELNART, E., *The gentleman and lady's book of politeness and propriety of deportment*, Boston, Allen and Ticknor, 1833.
- CHEADLE, E., *Manners of modern society*, London, Cassell Petter & Galpin, 1872.
- DE LA SIERRA, A., *El arte de agradar*, Madrid, Casa editorial Bailly-Bailliére, [1910?]
- DE TRAMAR, C., *El trato social: las costumbres de la sociedad moderna en todas las circunstancias de la vida*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer intelectual*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901.
- THE HABITS OF GOOD SOCIETY*, New York, Carleton, 1863.
- HARTLEY, F., *The ladies' book of etiquette*, Boston, G.W. Cottrell, 1860.
- MARCO Y SÁNCHEZ, J., *La mujer compuesta*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1872.
- MORA, J.J., *Cartas sobre la educación del bello sexo, por una señora americana*, Londres, R. Ackermann en su Repositorio de Artes, 1824.
- NAVA, M., “Modernity's disavowal: women, the city and the department store”, *Modern times*, New York, Routledge, 1996, pp. 38-76.
- Nuevo manual de urbanidad, cortesanía, decoro y etiqueta ó El hombre fino*, Madrid, Librería de Hijos de D. J. Cuesta, 1889.
- PARDO BAZÁN, E., *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PASCUAL DE SANJUÁN, P., *Resumen de urbanidad para las niñas*, Barcelona, Faustino Paluzie, 1895.
- PERROT, P., *Fashioning the bourgeoisie*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Regency etiquette: the mirror of graces: 1811 by a lady of distinction*, Mendocino, California, R.L. Shep, 1997. (edición facsimilar)
- RUTH, J., *Decorum: a practical treatise on etiquette and dress*, New York, J.A. Ruth, 1879.

SÁNCHEZ LLAMA, I., *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.

SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788.

SENNETT, R., *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 2002.

SIMMEL, G., "The metropolis and mental life", *On individuality and social class*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, pp. 324-339.

SINUÉS, P., *Un libro para las damas*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, 1875.

El ángel del hogar, Madrid, Librería de D. Leocadio López, 1874.

STEELE, V., *Fashion and eroticism*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

THORNWELL, E., *The lady's guide to perfect gentility*, New York, Derby & Jackson, 1859.

WILSON, E., "The invisible flâneur", *New left review*, 191 (1992), pp. 90-110.

ZOLA, E., *El paraíso de las damas*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

Notas

¹La obra de Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*, es indispensable tanto para entender la intensa preocupación por el lujo del siglo ilustrado como para conocer la historia de la normativa que pretendió codificar el atuendo de los ciudadanos. (Cfr. Referencias Bibliográficas)

²Íñigo Sánchez Llama ha subrayado la asociación de las autoras francesas e inglesas decimonónicas con géneros devaluados como la novela o el manual de urbanidad, considerados formas literarias carentes de belleza estética (16). En España cabría destacar las obras escritas por la vizcondesa Bestard de la Torre, la condesa Araceli de la Sierra o la condesa de Tramar. Pilar Sinués también publicó tres manuales de conducta que tuvieron un notable éxito: *Un libro para las damas* (1875), *Un libro para las madres* (1877) y *La dama elegante* (1880).

³Expresión que refleja perfectamente la apología de la domesticidad decimonónica y da título a una obra de Pilar Sinués publicada en 1874 (Cfr. Referencias Bibliográficas).

⁴Actitud que se pone de manifiesto, por ejemplo, en las ideas expuestas en el *Resumen de urbanidad para las niñas* de Pilar Pascual de Sanjuán, donde se apunta que el intercambio de tarjetas solamente está admitido "entre la aristocracia y la clase media. La gente del pueblo cumple con visitar cuando tiene ocasión; pues sirven únicamente las tarjetas para quien tiene criados con quien mandarlas" (37).

⁵ Un caso paradigmático en el panorama literario español del XIX lo constituye la novela de Galdós *La de Bringas*.

⁶ La labor de aguja se consideraba idónea para la mujer. Pilar Sinués, en *Un libro para las damas* (1875) subraya que "la principal ocupación de las niñas debe ser la costura y el cuidado de las cosas útiles, como la confección de la lencería de la casa, y la de sus propios vestidos [...] el que tomen afición y apego a las labores de adorno, como toda clase de bordados, flores artificiales [...] estas labores de capricho y agradables, absorben la atención de las niñas y les hacen pasar horas deliciosas." (288)

⁷ Las recomendaciones a este respecto son calcos unas de otras. Los párrafos que aparecen en la obra de Emily Thornwell, *The lady's guide for perfect gentility* y en el *Nuevo manual de urbanidad, cortesía y etiqueta*, son probablemente traducciones del manual de Celnart que, al parecer, se plagió ampliamente en numerosos tratados, sin reconocer la fuente.

⁸Para una revisión de esta controversia ver Steele, *Fashion and eroticism*, pp. 161-191.

ICONOGRAFÍA DE LA MUJER PECADORA EN LA CATEDRAL COMPOSTELANA

Mercedes GUALTERIA PINTOS BARREIRO
Universidad de Santiago de Compostela

LITTERA LAICORUM

Allá por el año 834, con la invención (de *invenire*, encontrar) de un edículo conteniendo unos restos que el obispo Teodomiro y la corona asturiana quieren apostólicos, la catedral compostelana empieza a configurarse, si bien deberá pasar algún siglo hasta llegar a su actual presencia. No vamos a explicar aquí las diversas fases y precedentes (templos de los reyes Alfonso II y Alfonso III), por estar fuera de lugar. Sin más, dando un salto en el tiempo, nos situaremos en el año 1075 con Diego Peláez al frente de la diócesis y Alfonso VI sentado en el trono de Toledo.

La obra se inicia en la girola, en la capilla del Salvador, con los trabajos de Bernardo el viejo (*magister mirabilis*) y Roberto, dirigiendo a otros cincuenta canteros¹. En dos capiteles conmemorativos aparecen los promotores: el rey Alfonso VI y el obispo Diego Peláez, enmarcados por sendos ángeles, envueltos por cartelas en las que se lee:

“REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTVM OPUS”
“TEMPORE PRESULIS DIDADI INCEPTVM HOC OPUS FVIT”²

Sin embargo, el feliz entendimiento entre monarca y prelado se desanudaría pronto. Alfonso dio la orden de destituir y encarcelar al obispo en 1.087, lo que paraliza la construcción, que se reanuda en 1.093, con aires renovadores, bajo el mandato de Diego Gelmírez, el gran artífice de la catedral y, por extensión, de la ciudad de Compostela. Bajo su obispado, que llega al año 1140, la basílica queda trazada siguiendo la tipología de las llamadas “iglesias de peregrinación”, con cuatro precedentes en Francia: Saint-Martin de Tours; Saint-Marcial de Limoges; Sainte-Foy de Conques e Saint-Sernin de Toulouse, todas ellas integradas en las vías del Camino de Santiago

Como nos enseña el Calixtino, “Esta iglesia tiene tres pórticos principales y siete pequeños: uno que mira al poniente, es decir, el principal; otro al mediodía y otro, en cambio, al norte; y en cada pórtico principal hay dos entradas y en cada una dos puertas”³ y en dos de dichas puertas (la Sur o del Perdón y la Norte o del Paraíso) vamos a detenernos para observar su programa iconográfico, entrando así en la materia de la comunicación.

Las formas del románico responden a un estilo de plenitud plástica en el que lo importante no es tanto transcribir un ideal de perfección física, de mundo visible,

como superar los límites de la realidad y configurar, a través del tiempo, el espacio y la expresividad, los caracteres más universales. La belleza románica no es lo que el hombre ve sino lo que piensa. Su arte figurativo es clasista y esotérico, ofrenda intelectual de clérigos a mayor honra de Dios, son programas iconográficos destinados a Él, no a los hombres, ni siquiera a los reyes que, sin embargo, como partícipes de la divinidad, pueden llegar a leerlos. Todo ello explica que muchos capiteles figurados se sitúen en lugares de difícil visión.

Atendiendo a la hipótesis del profesor Castiñeiras⁴, la fuente de inspiración de las portadas románicas compostelanas habría que buscarla en uno de los numerosos viajes de Gelmírez a Roma, concretamente en el 1105, cuando acude a recibir la dignidad del Palio de manos del Papa Pascual II. Allí es obsequiado por el cardenal presbítero Gregorio con el *Polycarpus*, colección de derecho canónico que incluía decretos de Urbano II, Pascual II y, lo más importante, de Gregorio VI⁵, es decir, de la reforma gregoriana, de la que el prelado compostelano es un firme partidario. En el año 600, Gregorio Magno había considerado las imágenes *littera laicorum*, libros en piedra destinados a gentes sencillas, “representa para los ignorantes lo mismo que las escrituras para los que saben leer”⁶, idea reiterada en el Concilio de Arrás (1025), donde se hace hincapié en la función edificante y catequética de las imágenes, denostando su adoración. Persuadir con imágenes, una idea que viene de la antigüedad (una estrategia latente a través de los siglos, muy notoria en la época barroca, la primera sociedad de masas de la historia y en la cultura icónica actual) y que se retoma en el medievo, íntimamente ligada a las artes figurativas románicas y a las iglesias del Camino.⁷

EL ESTIÉRCOL DE LA MISOGINIA

Las dos portadas de los brazos del crucero, la Puerta Francígena (Norte o del Paraíso), y la de Platerías (Sur o del Perdón), contenían, respectivamente, un programa iconográfico en el que se representaba la caída del hombre por el pecado seguida por la promesa de redención, y el cumplimiento de dicha promesa. En 1757 Lucas Caaveiro proyectó la actual fachada Norte, reformada en 1765 por Ventura Rodríguez. En lo tocante a la portada del Perdón, luego de haber ejercido durante siglos un papel semejante al de los trasteros en las casas particulares, depositándose cuanta imagen quedaba descolocada por reformas (desde restos del antiguo coro del maestro Mateo a otras que formaban parte de la puerta Norte).

Poco resta, pues, de los ciclos narrativos iniciales, pero podemos seguir contemplando muestras de la concepción que sobre la mujer tenía la iconografía medieval, idea que puede resumirse en las palabras del obispo de Constantimopla Juan Crisóstomo (345-405): “Mal necesario, tentación natural y peligro doméstico”.

Las palabras de Odón, abad del monasterio de Cluny, tan directamente relacionado con Compostela, no dejan lugar a dudas sobre esa visión negativa:

“ la belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres mirasen lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas” Y si no podemos tocar con la punta de los dedos un esputo o el estiércol, ¿Cómo podemos desear abrazar ese saco de excrementos?”⁸

Los precedente debemos buscarlos en Platón, en su dicotomía entre los arquetipos ideales (espíritu) y su concreción en forma de réplicas degeneradas (materia). El platonismo desprecia el cuerpo y cree en la inmortalidad del alma y en la vida celestial, prefigurando el cristianismo, que, desde la patristica, considera el sexo como el peor de los pecados, merecedor de las mayores expiaciones. El Penitencial de Beda, establecía “un año de ayuno y de penitencias por cada acto prematrimonial”⁹. Tamaña fobia al encuentro carnal llega al punto de rechazar el matrimonio (considerado como un mal menor), un remedio contra la concupiscencia según san Agustín. Para san Jerónimo, la boda va unida a la condición humana posterior al pecado original¹⁰, el matrimonio es pecado y solamente podemos excusarlo y santificarlo. Pero el hombre había sido creado por Dios a su imagen y semejanza, ello obligaba a buscar un culpable y nadie mejor que Eva, identificada como serpiente con cabeza femenina (Autón), encarnación del sexo y del demonio que tienta al hombre induciéndole a pecar.

Tristemente conocida es la misoginia del judaísmo:

“Y esto encontré: que más amarga que la muerte es la mujer, que es una red de caza; sus caprichos son lazos, y sus brazos, cadenas; quien es agradable a Dios, se libra de ella y quien es pecador, es cazado por ella”¹¹

Y de entre los judíos, Pablo de Tarso (san Pablo), por su gran influencia en la patristica, ha sido sin duda quien más ha contribuido a crear esa corriente radicalmente antifemenina que llevó a esculpir en las portadas medievales imágenes de mujeres como emblema de lascivia, lujuria y amistad con el demonio:

“La mujer que aprenda en silencio y con toda sumisión. No le consiento a la mujer que enseñe, ni domine al hombre, sino que esté callada. Porque primero crearon a Adán, despues a Eva . Y a Adán no lo engañaron, sino que la mujer se dejó engañar y cayó en pecado”¹²

DEFORMIS FORMOSITAS

Todos estos antecedentes se verán reflejados en las portadas compostelanas, marcadamente influidas por la consigna de Gregorio Magno de aprender a través de la historia, y donde “la figuración entendida como narración didáctica defendida en los cánones, alcanza un protagonismo inusual para su tiempo que anuncia conquistas realizadas en las siguientes décadas del siglo XII”¹³. Los programas iconográficos giran, naturalmente, alrededor de relatos sacros, pero a su lado no faltan referencias a lo profano, que, como ha afirmado el profesor Serafín Moralejo, son ejemplos de la reforma gregoriana, de carácter didáctico, donde el *clericus* (y no olvidemos que Gelmírez manda a sus canónigos a Francia y crea una escuela de Gramática) está detrás de cada artista, ya que a lo largo del medioevo la Iglesia fue el motor de toda la cultura, el arte se creaba por la Iglesia y para la Iglesia que proporcionaba todo lo necesario: orientación, temas y medios materiales.¹⁴ En este contexto aparecen las figuras femeninas entendidas como *exempla*, para recordarnos la naturaleza pecadora de la mujer.

No podían faltar imágenes alusivas a nuestros primeros padres. Además de la

creación de Adán y Eva, encontramos la repreñión y expulsión del Paraíso, escenas originariamente situadas en la puerta Norte, como nos indica el Calixtino: “..y a su derecha está esculpido el paraíso y en él está representado el mismo Señor otra vez reconviendo del pecado a Adán y Eva; y a la izquierda está también en otra figura arrojándolos del paraíso”¹⁵En la actualidad, la expulsión se encuentra en la fachada de Platerías, mientras que la repreñión, después de haber sufrido diversos avatares (estuvo “empotrada sobre la puerta de una huerta del barrio de Pitelos”¹⁶), pasó a la colección Blanco Cicerón, conservándose hoy, bastante deteriorada, en el Museo catedralicio en calidad de depósito.

Pero, sin duda, la figura más notable de cuantas se sitúan en las puertas, que a juicio del profesor Williams “debería figurar entre las obras maestras de la escultura románica”,¹⁷ es esta mujer que sostiene en su regazo una calavera, ubicada en el extremo derecho del tímpano izquierdo de la portada Sur, atribuida al maestro de Platerías, de enorme impacto erótico, parcialmente cubierta por una túnica que deja al descubierto un seno y una pierna, de cabellos rizados y sueltos, fuerte complejión y ojos saltones. Este último detalle corresponde al sentido simbólico del arte medieval, que contrapone la deformación *-deformis formositas*, formas bellas por expresivas- para representar el pecado, a la *pulchritudum* o belleza divina. Nos hallamos ante un *exemplum libidinis*, recogido en el Calixtino:

“Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces al día a besarla. ¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarle a todos!”¹⁸

En este ejemplar castigo de la adúltera, de nuevo la mujer aparece como símbolo del pecado que pone en peligro la estabilidad social y, como culpable, deberá actuarse contra ella de forma contundente y duradera, algo que al autor del Calixtino le parece indicado “para contarle a todos”. Ahí puede estar la razón de su situación, en la portada más próxima a la residencia de Gelmírez, donde se impartía justicia “los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio episcopal, expónganse delante del obispo, de los jueces y de los canónigos las querellas o agravios que hubiere y resuélvase”¹⁹. Era pues éste un lugar sagrado y a la vez de rigor justiciero, por lo que, siguiendo con el programa didáctico, se explica la ubicación de esta figura contrapuesta a los relieves que representan las tentaciones de Cristo, quien es capaz de superar las artimañas a las que se ve sometido por el Demonio, mientras la mujer sucumbe y peca.

A día de hoy, cuando tanto se relajaron las costumbres, esta imagen continúa contemplándonos desde su emplazamiento secular y, si bien es cierto que pasa casi completamente desapercibida, de forma callada nos recuerda que en muchos lugares del mundo el adulterio femenino sigue siendo algo reprobable, merecedor de *grande y admirable castigo*.

OS VULVAE

Fuera de las portadas, en otros lugares del templo catedralicio, seguimos encontrando figuras femeninas relacionadas con el pecado. Así, en esta arquivolta

(segunda mitad del s.XII) que se expone en el Museo y de la que desconocemos su procedencia, una mujer desnuda es mordida en los senos por dos serpientes, mientras gira la cabeza hacia arriba en forzado gesto y de su boca abierta surge una figura atacada por un posible dragón. Estamos ante el arquetipo del castigo de la lujuria, encarnación del peligro femenino pues, con su cuerpo, lleva al hombre a la perdición.

Encima de la capilla de Santa Fe (una de las que configuran la girola), vemos esta acrótera atribuida al maestro de Platerías, en la que una mujer semidesnuda, de larga cabellera suelta, cabalga sobre un león. Contemplamos un precedente de la personificación de la lujuria (por la referencia a *montar*, término de connotaciones obscenas en la poesía de escarnio y maldicir de los trovadores gallego-portugueses), con lejana fuente en la Metamorfosis de Ovidio. Para el profesor Castiñeiras se trata de una reelaboración culta de supersticiones populares del género del aquelarre o de la reprobación de mujeres que invocaban a Diana, creencias muy extendidas por Europa en alas del folclore. De ello existen testimonios en diversos escritos como el concilio compostelano de 1056, donde confluyen brujería y lujuria:

“Iterum inter dicimus, omnes Christianos auguria, et incantationes, et lunae prosemina, nec ad animalia domanda, nec mulierculas ad telas alia suspendere, qui omnia cuncta idolatria est, est terrena, animalis, diabolica, anathematizata eam sancta mater Ecclesia; sed omnia cuncta in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti debent Christiani Facere” (De nuevo prohibimos a todos los cristianos el uso de augurios, sortilegios y encantamientos de la luna para hechizar a los seres vivos, y atender a brujerías de meigas, pues esto es, en definitiva, idolatría, cosa baja y terrenal, propia de las bestias, trampa diabólica, y la santa madre Iglesia la condena; al contrario, los cristianos deben hacer todo en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo)²⁰

Pero es en el interior del templo, en uno de esos lugares de muy difícil acceso que aludíamos al comienzo, encima de un capitel del extremo meridional del transepto, donde se ubica esta imagen imposible de ser vista desde tierra. Una mujer desgreñada enseña su bajo vientre convertido en cabeza de león, en boca del infierno. Para el profesor Moralejo²¹ se trata de un aviso de los peligros de la lujuria, con claro correlato en los Proverbios: “Triat sunt insaturabilia, et quartum quod numquam dicit sufficit: Infernus et os vulvae”(Hai tres cosas insaciables y una cuarta que jamás dice basta: el Infierno y la boca de la vulva), completado por san Jerónimo en su admonición: “amor mulieris-inferni comparatur”.

Algo llama la atención en esta desvergonzada figura y es la falta de nariz, no atribuible a erosión provocada por la intemperie, ni al roce humano. De nuevo el Calixtino nos da la clave de la anomalía, en el *Sermón del Santo Papa Calixto en la Solemnidad de la Elección y de la Traslación de Santiago Apostol, que se celebra el día 30 de diciembre*:

“Las criadas de los hospedajes del camino de Santiago que por motivos vergonzosos y para ganar dinero por instigación del diablo se acercan al lecho de los peregrinos son completamente dignas de condenación. Las meretrices

que por esos mismos motivos entre Portomarín y Palas de Rei, en lugares montuosos, suelen salir al encuentro de los peregrinos, no sólo deben ser excomulgadas, sino que además deben ser despojadas, presas y avergonzadas, *cortándoles las narices*, exponiéndolas a la vergüenza pública.”²²

Estratégicamente situada al lado de la puerta Sur, por la que saldrá el peregrino, después de cumplir los ritos para ganar indulgencias, a enfrentarse con el mundo y sus asechanzas, le advierte de los riesgos que le esperan una vez traspasada la puerta, pues en ese *locus* se situaba el mercado con todo tipo de tentaciones.

Hasta aquí una pequeña muestra de la imagen que el Medioevo presentaba sobre la mujer, todavía no dulcificada por los trovadores provenzales del *amor cortés*, creadores de un nuevo estereotipo: la mujer angélica. Entre estos dos polos -la serpiente, la vampiresa, la *femme fatale* opuesta al ideal romántico y cortés-, entre la encarnación del amor sacro y del amor profano, oscilará la representación del tópico femenino a lo largo de la Historia del Arte. Tal maniqueísmo continúa vigente en la sociedad mediática actual, especialmente en la televisión, *littera laicorum* de nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A *BIBLIA*, Vigo, SEPT, 1989

BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995

CATIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual” en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, ed. Núñez Rodríguez, Compostela, Consorcio, 2000

CATIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas y mundo al revés”. *Revista Semata*, 14 (2003)

FLETCHER, R.A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, Galaxia, 1993

Historia Compostelana, trad Suárez y Campelo, Compostela, Porto, 1950

Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtino”, trad Moralejo, Tores y Feo, Compostela, Xunta de Galicia, 1993

LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Compostela, Seminario conciliar, 1900

MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003

MORALEJO, S., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago, Compostellanum, XXX (1985)

TATARKIEWICK, W., *Historia de la Estética II La estética medieval*, Madrid, Akal, 1990

Williams, J., “La mujer del cráneo y la simbología románica”, *Revista Quintana*, 2 (2003)

Notas

¹ Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”, V, 9m trad. A.Moralejo, C.Torres, J. Feo, Compostela, Xunta de Galicia, 1993, p. 569

² López Ferreiro, A. *Historia de la. Santa A.M.Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, imp. del Seminario, 1900, p.42

³ LSJ, p. 556

- ⁴ Castiñeiras González, M A, “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual” en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, ed. Núñez Rodríguez, Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, p. 60 ss
- ⁵ Fletcher R.A. *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, Galaxia, 1993, p. 145
- ⁶ Tatarkiewicz, W., *Historia de la Estética. II La estética medieval*, Madrid, Akal, 1990, p. 111
- ⁷ Castiñeiras González; op. cit., p. 63
- ⁸ S. Oddonis Abattis Cluniacensis Collationes. Liber II, cap. IX
- ⁹ Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 33
- ¹⁰ Mayayo, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p.143
- ¹¹ ECLESIASTÉS, .7:VIII, *A Biblia*, Vigo, SEPT, 1989, p. 835
- ¹² Primera carta a Timoteo, 3 *A Biblia*, p. 1642
- ¹³ Castiñeiras González, M.A., op. cit. p. 63
- ¹⁴ Tatarkiewicz, W, op. cit, p.119
- ¹⁵ LSJ, p.560
- ¹⁶ López Ferreiro, A, op. cit T III, p.117
- ¹⁷ Williams, J., “La mujer del cráneo y la simbología románica”, *Revista. Quintana*, 2, (2003), pp 13-27
- ¹⁸ LSJ, p. 562
- ¹⁹ *Historia Compostelana*, I,96,XIV, trad. Suarez y Campelo, Compostela, Porto 1950, p.175
- ²⁰ Castiñeiras González, M.A., “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas y mundo al revés” , *Revista Semata*, 14, (2003), p.312
- ²¹ Moralejo, S., “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” , *Compostellanum*, XXX, 3-4, (1985), pp 395-430
- ²² LSJ, pp. 215-216, el subrayado es mío.

FEMINISMO VIRTUAL, LITERATURA Y LA LÓGICA DE LA CARNE.

Teresa LANGLE DE PAZ
University of Houston

Mi punto de partida-menos hipotético de lo que pueda parecer-consiste en afirmar que en gran medida el feminismo no fue detectado como discurso subversivo en el siglo XVII.¹ Es decir, muchos de sus brotes literarios no fueron catalogados como amenazas al *status quo* por las instituciones del poder porque, en contra de lo que se piensa, el feminismo fue parte integral de la literatura y estaba virtualmente implícito en los códigos literarios que se manejaban en esta época. ¿Pero cómo llegar a él? Dos fenómenos al menos tienen que ocurrir primero: uno, considerar la **subjetividad** como forma de expresión política por excelencia, y dos, establecer como principal objeto de análisis al **cuerpo**, tal y como aparece representado en los textos.² El feminismo al que me refiero no es pues meramente un discurso que encaja en la tradición que se conoce como la *querelle des femmes* sino también formas de subjetividad femenina verbalizadas a través de los códigos literarios sobre el amor y el deseo, y articuladas ante todo en y desde la imagen corporal. Un cuerpo hecho discurso y un discurso hecho cuerpo. Cuerpos que hablan de la búsqueda y el conocimiento del ser en todos los ámbitos, pero regidos por unas leyes que no se corresponden con los dictámenes y las limitaciones imperantes entonces acerca del sujeto. Cuerpos que tienen una lógica propia aleatoria que sólo podemos en parte adivinar y a la cual denominaré la lógica de la carne.

Como ha señalado Judith Butler, la materia tiene una historia en parte determinada por las negociaciones alrededor de la diferencia sexual, lo cual quiere decir según esta autora que la idea de que existe una materia-o un cuerpo-anterior al discurso es una pura ilusión: “¿Puede el lenguaje referirse a la materialidad, o es el lenguaje también la misma condición por la cual la materia llega a ser tal?”³ La noción de feminismo virtual que propongo hay que entenderla desde esta óptica anticlasicista que plantea una ruptura definitiva con el dualismo cuerpo y pensamiento-o lenguaje-y que afirma que hay algo que sólo pertenece al ámbito del lenguaje, algo que escapa del poder pero que determina el poder. Un sector de la crítica post-estructuralista feminista actual (*Queer Theory*) representado por autoras como la misma Judith Butler o Elizabeth Grosz ha demostrado que el lenguaje no refleja simplemente al significado sino que constituye el significado; es decir, que no es posible hablar de nociones prediscursivas de la sexualidad ni de la identidad.⁴ Butler y Grosz han puesto en duda tanto el precepto freudiano de que se puede hallar una definición universal de las estructuras psicológicas de la femineidad y la masculinidad al margen del lenguaje y lo social, como la idea de que es posible hablar del sujeto y la subjetividad como entidades abstractas, “sin cuerpo,” sin género. El cuerpo sería entonces el lugar en

donde están inscritas las dimensiones conscientes e inconscientes de la subjetividad, pero ese cuerpo está marcado siempre por factores socio-culturales que entre otras cosas prescriben un género. Yo diría que el cuerpo, al ser siempre una gran fuente de información sobre cómo se articula la diferencia sexual en la cultura hegemónica, es también el lugar semánticamente más vulnerable y permanentemente expuesto a la posibilidad de albergar nuevas articulaciones de la experiencia del ser más allá de la diferencia sexual. ¿Se podría concebir un nivel de la representación en donde el cuerpo es movido por una fuerza que no emana de la ruptura y la confrontación sino más bien del deseo del ser-en el sentido más amplio de la palabra-de conocer y conocerse? Dicho de otro modo, ¿Podríamos acercarnos al cuerpo tal y como aparece en los textos del siglo XVII desde una perspectiva anticlasicista y antihumanista sobre el sujeto y la identidad sexual? Y si lo hacemos, ¿qué ventajas conllevaría para la historia del feminismo, de la mujer y de las letras femeninas?

En principio, se puede afirmar que por fragmentarias y espasmódicas que sean las manifestaciones del cuerpo en un texto, vistas desde tal perspectiva sus mutaciones revelarían cuando menos posibilidades interpretativas y texturas del lenguaje y de sus códigos que no son apreciables de otro modo. Además, podríamos acercarnos a nuevos caminos del conocimiento y de expresión de lo femenino que de algún modo sólo son comprensibles más allá de la lógica binaria masculinizante que da sentido al patriarcado-dominante/subversivo, masculino/femenino, mente/cuerpo, etc. En concreto me refiero a la posibilidad de apreciar expresiones de protesta y rebeldía de lo femenino que escapan por completo de la tradición humanista de origen platónico en donde el modelo socio-sexual prescribe que el deseo es fruto de una imperfección natural del ser humano, una eterna aspiración nunca satisfecha hacia lo perfecto, lo bello, lo bueno. Desde Hegel y posteriormente Freud y Lacan el deseo platónico se concretiza primero en deseo por un objeto específico y luego en deseo sexual, respectivamente, pero el modelo que se impone es el de los dos sexos, los cuerpos como complemento el uno del otro y por tanto, como incompletos en sí mismos, sobre todo el cuerpo femenino. Así pues, el modelo epistemológico y ontológico que hemos heredado en occidente establece una heterosexualización y binarización de la naturaleza y del deseo, una feminización de la anatomía y una masculinización de *eros*.⁵ No obstante, la idea de que el sexo y la sexualidad se corresponden indiscutiblemente con la anatomía ha sido rebatida desde diversos flancos teóricos. La afirmación de Judith Butler de que el sexo biológico está también culturalmente concebido como algo natural por una serie de actos repetidos y “naturalizados en su repetición,” plantea nada más y nada menos que una relativización de las bases “científicamente naturales” de todo sistema patriarcal: la diferencia sexual y la heterosexualidad. Todo esto abre un campo inmenso de posibilidades interpretativas para la crítica literaria que aún no han sido del todo exploradas, y menos aún en los estudios de los siglos de oro españoles. Entre otras cosas, de la propuesta de Butler emana la idea de que cuanto más repetidas y codificadas están las categorías de masculinidad y femineidad, más se alejan de lo natural los cuerpos y su función dentro de un sistema ideológico y semántico, y entran a formar parte del dominio exclusivo y caprichoso del lenguaje-yo añadiría-dentro de unos códigos literarios concretos. Con ello, los discursos o códigos que parecían dominio exclusivo o reflejo de un sistema de valores específico

se revelan en deuda permanente con todas aquellas interpretaciones y representaciones de la diferencia sexual-o repeticiones-infinitamente posibles; entre otras, las que potencialmente dan voz a conciencias o subjetividades feministas. En palabras más llanas, la idea de una cultura hegemónica deja de tener valor absoluto; al menos en el nivel de la representación y en el momento de la interpretación “el enemigo siempre está en casa.”

Existe otra línea intelectual fundamentalmente diferente a la tradición platónica en torno al deseo que arranca desde Spinoza, continúa con Nietzsche y llega a nuestros días con filósofos como Deleuze y Guattari. A grandes rasgos, ésta entiende el deseo como una fuerza productiva y positiva, no como un anhelo o falta, en donde lo importante no es el objeto que se desea sino el proceso mismo del desear y la capacidad de hacerlo. El deseo es siempre aleatorio, inventivo, indefinible, instantáneo, cambiante. No es de extrañar que feministas contemporáneas como Rosi Braidotti encuentren en dicha tradición un verdadero potencial para revisar la validez de los parámetros conceptuales imperantes alrededor de la diferencia sexual, en donde la mujer simboliza la otredad y todo aquello que es incompleto. Cuando el binarismo sexual deja de tener importancia, los cuerpos dejan de tener unidad y cohesión, las partes y las texturas se imponen, se multiplican; el tiempo deja de ser lineal y se convierte en algo efímero, irrelevante, aleatorio; sus movimientos caprichosamente indeterminables e inclasificables; el deseo polimorfo, polivamente, expansivo, más allá de *eros*. Lo que importa ahora son las intensidades, las texturas, las formas, las relaciones momentáneas de unos cuerpos con otros, de unos objetos con otros, de unas partes concretas con otras; el camino del ser, no la meta; no lo que los cuerpos *son* sino sus efectos, sus devenires; lo que el cuerpo es capaz de hacer y de decir.⁶ Muchas expresiones de la subjetividad femenina y del feminismo sólo son comprensibles y detectables si unimos esta noción del deseo y del cuerpo a la noción de “performatividad” o repetición antes explicada; si nos alejamos por un momento de lo que los cuerpos son, simbolizan o representan, centrándonos en cómo cambian aleatoriamente, se multiplican, se mueven o se transforman en su interacción con otros cuerpos u objetos representados, alterando a su vez todo aquello con lo que interaccionan. No se trata para la mujer y el feminismo de elaborar un universo simbólico propio y un lenguaje “no-falocéntrico” que se oponga como alternativa al sistema simbólico patriarcal, como quiere Luce Irigaray, sino más bien de que ese ámbito propio femenino siempre está *ahí* y hay que buscarlo en todas las manifestaciones del cuerpo. Y es que para acercarnos a aquellas formas de expresión del feminismo y la subjetividad femenina que realmente escapan de las limitaciones simbólicas del sistema geo-político patriarcal hay que alejarse de la lógica que constituye a éste; es decir, hay que partir de la idea de que es posible concebir la identidad como algo vital, productivo, multiforme en donde el lenguaje no sólo rompe o imita, sino que también se fusiona, transforma, altera, multiplica, libera, pone en movimiento, etc. las mismas ataduras ontológicas y epistemológicas desde donde emana. Examinemos brevemente cómo se aplica esta postura teórica a la literatura del siglo XVII.

*

Toda experiencia y toda expresión literaria de la experiencia es política en tanto y en cuanto se origina como una *praxis* concreta en un lugar y tiempo histórico singulares.⁷ Es necesario pues determinar aunque sea sólo a grandes rasgos algunas

de las condiciones particulares del siglo XVII español en lo que se refiere a cómo se concibe, regula y representa la diferencia sexual desde el poder.

Con la Contrarreforma se impuso una moral represiva en la Península Ibérica, la cual entre otras cosas trajo consigo una mayor corporeización de la mujer.⁸ En la identificación del orden social con el cuerpo-político y la equiparación del dominio de las pasiones naturales con el cuerpo natural, lo femenino quedó definitivamente asociado con lo natural, con el cuerpo, con el ámbito de lo que hay que controlar para garantizar el equilibrio social.⁹ En la literatura, lo femenino se representó casi exclusivamente en narrativas sobre lo erótico, bien como algo deseable de acuerdo a corrientes filosóficas y códigos literarios idealizantes sobre el amor-amor cortés, neoplatonismo, petrarquismo-o bien como algo moralmente desechable e irrisorio, en la línea de las tradiciones satíricas populares y de la misoginia de origen aristotélico y bíblico medieval. De un modo u otro, la mujer y lo femenino estaban concebidos y representados como otredad. Se puede decir que el petrarquismo, por ejemplo, era el lenguaje de la superación narcisista del poeta a través de la representación de la otredad femenina, hasta el punto de que el poeta-sujeto masculino era una imposibilidad (conceptual) sin aquello que reducía a otredad, esto es, sin el cuerpo femenino.¹⁰ El cuerpo femenino-objeto es la condición *sine quantum* para que el elemento masculino supere su materialidad, aspire a la universalidad y se convierta en sujeto, es decir, para que el poeta supere su finitud a través de la escritura. Sin embargo, características literarias del XVII como el énfasis en la imagen y en el aspecto más material y visual del lenguaje, la intertextualidad y la *imitatio*, confluyen con el fenómeno de la “corporeización” de lo femenino, dejando tras sí un vacío referencial del cuerpo que, desde mi punto de vista, fue terreno fértil para narrativas que hablaban de la diferencia sexual desde ángulos aún no claramente reconocidos. Por paradójico que parezca, la noción de feminismo virtual que propongo permite afirmar entre otras cosas que el petrarquismo, como lenguaje que sirve para articular el deseo en gran parte de la poesía amorosa de la época, contiene siempre la posibilidad de que lo que parece mera *imitatio* de su poética sea también expresión de una subjetividad feminista.

Llegado este punto, se puede afirmar que cuanto más se hipercodifican y se cierran sobre sí mismos los discursos y códigos literarios del momento más ceden a expresiones de la subjetividad que podríamos catalogar de feministas. Esto es, cuanto más literaturizados se hacen los cuerpos representados dentro de unos códigos determinados, más se alejan de lo natural, es decir, más pierden la capacidad de corresponderse con ciertos valores fijos sobre la diferencia sexual, y más entran a formar parte del dominio exclusivo y caprichoso del lenguaje, porque como dice José Gil: “El cuerpo es el intercambiador de códigos . . . Siempre habla el lenguaje de otros [códigos] . . . Y al no significar nada, permite que la significación aparezca.”¹¹ Desde esta perspectiva, el lenguaje literario del XVII cuanto más aparenta ser un sistema monolítico inflexible en su representación masculinizante del deseo y del cuerpo, más se doblega a una infinitud de posibilidades significativas que hacen cuestionarse su inmunidad y omnipotencia. Examinemos aunque sea muy brevemente algún ejemplo concreto de las letras españolas del XVII: un poema de María de Zayas y un fragmento de uno de sus engaños.

*

[Ejemplo #1] A menudo la crítica se refiere a un sector de la poesía femenina como fiel reescritura e imitación de los códigos masculinos.¹² ¿No se está partiendo *a priori* de una concepción incuestionada de la cultura y la sociedad como un sistema en donde la significación sólo puede ser articulada desde la misma lógica binarista y positivista de la diferencia sexual que hay tras el sistema patriarcal? Como he sugerido, para hacer justicia a formas de expresión subversivas que se configuran en un ámbito significativo alejado de tal lógica hay que dejar de lado tales pre-concepciones metodológicas. Por ejemplo, el “Romance XVII” de María de Zayas, podría simplemente ser leído como imitación de la retórica convencional de origen neoplatónico sobre la belleza femenina como ideal inalcanzable.¹³ Sin embargo, asumiendo la posibilidad de un feminismo virtual integral a los códigos poéticos, esto es, partiendo de la idea de que tras la *imitatio* el cuerpo representado puede esconder una lógica propia, pueden percibirse otros niveles significativos, en este caso, uno que habla sobre la agencia y la autoridad cultural femenina. Este poema, como muchos otros, contiene una narrativa *exemplar* sublimar sobre cómo moverse más allá del lenguaje (convencional). Es decir, paralela a una narrativa sobre el amor hay implícita también una narrativa feminista sobre la escritura que pone en cuestión todas las supuestas significaciones imperantes sobre la otredad del sujeto femenino, tal y como se hallan en los códigos literarios existentes entonces. Sin embargo, este fenómeno no puede apreciarse si no partimos de la idea de que existe un feminismo virtual y nos liberamos de nociones *apriorísticas* del sexo y, en este caso, del género autorial.

Más de la mitad del poema se presenta como preguntas abiertas: ¿Qué rayos, aunque el del sol/
nos dé los de su madeja,/que iguallen a la hermosura/de esas tus castañas
trenzas? . . . /¿Qué rosas alejandrinas/a tus mejillas, pues quedan/a su encarnado
vencidas,/a su hermosura sujetas? (vv. 9-24).”

La respuesta se halla en lo que José Gil llamaría una “zona indeterminada,” una narrativa que escapa de toda codificación simbólica.¹⁴ Es allí precisamente en donde se configura la subjetividad femenina sobre y desde la ausencia, pero una ausencia que está transformada en agencia porque se puede decir que el cuerpo está a la vez absolutamente presente-códigos sobre la belleza-y completamente ausente-máxima idealización de lo femenino. Más aún, el final del poema parece sugerir que la belleza femenina, y con ella el sujeto femenino, no pueden captarse, no pueden representarse completamente desde una visión masculinizante, al relativizar la autoridad cultural masculina representada por la figura de Apeles: “¿qué pincel habrá tan sabio,/supuesto que Apeles sea/el que le gobierna y rige,/para imitar la belleza? (vv. 5-8).” Sin embargo, el poema confirma que lo femenino sí puede traspasar la lógica patriarcal. Mediante la suposición de que existe un feminismo virtual, el poema no sólo está meramente repitiendo y emulando códigos literarios prevalentes sobre lo femenino como objeto inalcanzable, sino que también habla de la capacidad de expresar esto más allá de dichos discursos. La respuesta a las preguntas del poema están en *este* poema mismo, en *este* cuerpo representado: el cuerpo emerge como algo vivo porque a medida que el cuerpo se representa como objeto inerte idealizado y sexuado en el ámbito metafórico,

más cede simultáneamente a una narrativa sobre la posibilidad de afirmar la agencia femenina en ámbito más allá de *eros* y del intercambio (hetero)sexual.

[Ejemplo #2] Basta con prestar atención a la lógica de la carne, al cuerpo tal y como está representado. Con respecto a la narrativa de María de Zayas aún no se ha determinado suficientemente hasta qué punto existen nociones de la subjetividad femenina que no son explicables desde dictámenes patriarcales y que constituyen por ello las formas más radicalmente subversivas de su feminismo. Me limitaré a proponer aquí que en gran parte de sus novelas la victimización argumental es un recurso para escribir sobre un ‘yo’ que huye de la univocidad y sólo es explicable en su propio ámbito simbólico más allá de los dictámenes patriarcales de la otredad. Cuando aparece el cuerpo grotesco, por ejemplo, ni siquiera la explicación bajtiniana de la “ambivalencia” del signo como potencial para que se dé una materialidad subversiva es suficiente para explicar el feminismo. Y es que en múltiples instancias el sujeto femenino se autodefine por sus propias coordenadas: “Sus hermosos cabellos, que cuando entró eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, [estaban] enredados y llenos de *animalejos* . . . los *excrementos* de su cuerpo, como no tenía donde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y *gusanos*, de que estaba lleno el hediondo lugar.”¹⁵ En este fragmento se establece un lugar de máxima potencialidad expresiva en donde todos los elementos convencionales sobre el cuerpo femenino están a la vez representados y aniquilados; un espacio discursivo sobre la imposibilidad de atrapar y definir lo femenino desde la lógica dualista del sujeto; un lugar al que podríamos referirnos como el instante en donde explota una conciencia corporal femenina nueva, única e indefinible desde las coordenadas culturales, sociales, espaciales convencionales; irrepresentable desde el *eros* masculino. Inés, la protagonista, vuelta gusanos, los gusanos hechos carne; Inés hecha lágrimas y excrementos, los excrementos y las lágrimas convertidos en carne; lo material trascendiendo la conciencia; la muerte viva, la vida muerta; etc. El sujeto expandiéndose más allá de lo concebible racionalmente. Y nada más: el deseo en su más pura forma: deseo de existir; el devenir de lo femenino que nace y muere en sí mismo y que tiende infinitamente hacia la autodefinición de su propia transcendencia. Es decir, la subjetividad de la protagonista se realiza en el lenguaje hecho cuerpo y el cuerpo hecho lenguaje, una metamorfosis definitiva.

*

Si queremos acercarnos a entender en profundidad el alcance subversivo de formas de expresión y discursos que surgen como protesta-identificable como tal o no-reflexión, o simplemente, reacción contra las prescripciones sobre la diferencia sexual, hay que hacerlo desde el cuerpo. Más aún, definir tales discursos, tales formas de expresión como algo coherente, reaccionario, etc. no es sino caer en una “naturalización de la diferencia,” una trampa conceptual del patriarcado que nos aleja terriblemente del reconocimiento de que existen otros universos del deseo y de la subjetividad femeninos. Espero haber demostrado que se pueden hallar epistemologías feministas en narrativas que parecen eliminar toda posibilidad de representarlas más allá de la otredad, bien sea como otredad idealizada-ejemplo #1-o como otredad victimizada-ejemplo #2. No nos olvidemos de que la metodología aquí propuesta tiene como fin último no el dar al traste con la historia de la mujer, sino todo lo contrario, el recuperarla en toda su

complejidad y radicalidad.

Notas

Julio Ortega, “La muerte de Artemio Cruz y el relato de la des-fundación nacional” (*Hispania*, 85, Mayo 2002) 206.

Término utilizado por Gayatri Spivak en *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999) 194.

Véase el estudio introductorio de mi libro: Defensa política y gustosa conversación entre marido y mujer. *El debate feminista y antifeminista en la España del siglo XVII* (Colección Atenea. Málaga: Universidad de Málaga. Próxima aparición, 2004)

Sigo la siguiente definición de subjetividad de Rosi Braidotti: “se refiere a el proceso que une el principio reactivo (*potestas*) del poder y las instancias activas de éste (*potentia*) bajo la unidad ficcional de un ‘yo’ gramatical. El sujeto es un proceso hecho de constantes fluctuaciones y negociaciones entre diferentes niveles de poder y deseo, que es lo mismo que decir entre elecciones conscientes o impulsos inconscientes. Sea cual sea la impresión de unidad que hay tras esto, no se debe a una esencia concedida por Dios, sino a una coreografía ficcional de muchos niveles que convergen en un ‘yo’ operacional. Esto implica que lo que sostiene todo el proceso de llegar-a-ser-un-sujeto es el deseo de saber, el deseo de decir, el deseo de hablar; es un deseo fundacional, originario, vital y necesario, y por ello único, de llegar a ser.” *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (Oxford: Blackwell Publishers, 2002) 22.

Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”* (New York: Routledge, 1993) 31.

Queda con esto superada la postura lacaniana que postulaba que aunque no hay significados ni estructuras anteriores a la adquisición del discurso, sí es posible hablar de un significador transcendental regulador de la diferencia sexual representado por el “falo.” Para Jaques Derrida, como para Lacan, no existe un significado fijo para la palabra, todo es contextual pero a diferencia de Lacan, para Derrida no es el deseo el principio regulador del significado, sino sólo el contexto. Ver Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 1997), capítulos tres y cuatro.

Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion* (New York: Routledge, 1995), 177.

Ver Rosi Braidotti, capítulos dos y tres.

Edward Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983) 15.

Ruth El Saffar, en su estudio sobre la mística del XVII español, *Rapture Encaged: the Suppression of the Feminine in Western Culture* (London; New York: Routledge, 1994) elabora su tesis sobre la “masculinización” de la cultura y la sociedad españolas en parte en torno a esta idea de la corporeización de la mujer.

Véanse por ejemplo el estudio de Mary Elizabeth Perry, en donde examina diversas formas de control ideológico sobre la mujer durante la Contrarreforma. concretamente: *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1990).

Carla Freccero, “Ovidian Subjectivities in Early Modern Lyric: Identification and Desire in Petrarch and Louise Labé” en *Ovid and the Renaissance Body*. Ed. Goran V. Stanivukovic. (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001) 21-37.

José Gil, *Metamorphoses of the Body. Theory of Bounds* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998) 98.1.

Elizabeth Boyce y Julián Olivares, eds. *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* (Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1993) 16-33.

Boyce y Olivares, 295-296.

Gil, 94.

La inocencia castigada, en María de Zayas, *Desengaños amorosos*. Ed. Yllera, Alicia (Madrid: Cátedra, 1983) 287.

EL CUERPO.- EJE Y TERMOMETRO PARA EL APOYO EMOCIONAL EN LA CONCIENTIZACIÓN Y EL EMPODERAMIENTO A MUJERES EN SITUACIONES DE VIOLENCIA DOMÉSTICA

*Carmen MAGALLÓN¹.
Universidad de Zaragoza*

“En este momento, en el lugar preciso en que usted se encuentra hay una casa que lleva su nombre. Usted es el único propietario, pero hace mucho tiempo que ha perdido las llaves. Por eso permanece fuera y no conoce más que la fachada. No vive en ella. Esa casa, albergue de sus recuerdos más enterrados, más rechazados, es su cuerpo” (Bertherante, 1995. 11).

1. EL CUERPO: UNA CONSTRUCCION SIMBOLICA.

Se reconoce por Bernard (1994) entre otros estudiosos sobre el paradigmático tema de la corporeidad que uno de los rasgos de la cultura contemporánea es la atención que se da a descubrir la presencia y el valor esencial del cuerpo a tal punto que se habla de la “civilización del cuerpo”. Hoy en día somos testigos del reencuentro con el cuerpo del florecimiento de un movimiento cultural que promueve la renovación de los estudios del cuerpo con una actitud radical frente a él.

La principal tendencia en las indagaciones desde la filosofía, la antropología y la psicología, entre las cuales se encuentra el feminismo como corriente de pensamiento, es el esfuerzo por superar el dualismo mente-cuerpo por considerarlo un verdadero obstáculo epistemológico, lo cual ha generado que se destaquen las dimensiones, subjetiva, social de la corporeidad, en este marco el filósofo Bovio (1990), plantea una concepción integradora que supere el dualismo y el reduccionismo, al considerar el cuerpo como un a realidad compleja, que recapitula el proceso evolutivo de configuración, donde intervienen, según él, en varios niveles de organización corporal energético, químico, celular, orgánico, social, personal que coexisten en menoscabo de su unidad funcional.

Es claro que la vida cotidiana nos impone una relación directa con el cuerpo ya que a través de él sentimos, deseamos, obramos, nos expresamos, y creamos. Vivir es pues, asumir la condición carnal de un organismo cuyas estructuras funciones y facultades nos dan acceso al mundo y nos habré a la presencia y contacto carnal con los demás. Dicho esto, quien quiera vivir con mayor plenitud y conciencia de sí mismo y de su entorno, requiere experimentar intensamente su corporeidad (Bernard, 1994: 11).

¿Qué implica hablar del cuerpo ? Para el común de las personas hace referencia al aspecto físico, otros suelen separar por un lado la cabeza y por otro el cuerpo, otros más consideran que al cuerpo “lo acompañan” las emociones y la mente. Así

pues acercarnos a la reflexión sobre el cuerpo nos conecta a una reflexión filosófica y teológica que ha atravesado toda la historia con el dilema alma -cuerpo, mente - cuerpo. En el campo de la medicina cuántica y de la energía universal se habla que el cuerpo tiene siete capas o cuerpos: físico, emocional, mental, espiritual, astral, etéreo y cósmico. Esta concepción holística del cuerpo da cuenta de lo complejo que es acercarnos al tema.

Sin lugar a duda nuestra actitud frente al cuerpo refleja nuestra postura explícita o no respeto a la realidad social, filosófica, y hasta política. En este trabajo, al referirnos al cuerpo, estamos hablando del espacio corpóreo que sintetiza la historia y el proceso de vida que incluye, por lo menos, la esfera física, emocional y mental del ser, ubicado en un ámbito determinado. Con esta referencia el cuerpo no es sólo el espacio donde se siente, además es el territorio donde se inscriben las normas sociales, en los cuerpos se marca e incorporan los atributos y limitaciones derivadas del género, la clase social y la etnia, lo cuál se deja ver de múltiples formas, la más evidentes son las diferencias de enfermedades y causas de mortalidad por grupos sociales, géneros y etapas y ciclos de vida (Lamas,1994).

Sí el cuerpo materializa la existencia humana, todo se relaciona con el cuerpo. Es reconocido por distintas terapias alternativas de salud que todo se relaciona con todo, que la parte contiene el todo, que el exterior es reflejo del interior, que como es arriba es abajo, que la forma refleja el contenido, si bien es cierto que todo pasa por el cuerpo, no todo se queda ni deja huella de la misma manera en el cuerpo de todos los individuos.

La persona se percibe a través de su sistema nervioso, esqueleto, sus vísceras sus músculos y en relación con su medio ambiente, en un espacio y tiempo determinados, la interrelación y la dinámica de estos factores hacen de cada individuo un ser distinto e irreplicable. En este sentido, la realidad personal esta marcada por la experiencia vivida desde el cuerpo como mujeres u hombres, como viejos o jóvenes, como mestizos, blancos, negros o indígenas, como homosexuales, bisexuales o heterosexuales. Somos seres corpóreos contruidos socialmente, por tanto, todas las relaciones sociales tienen una dimensión corporal.

La experiencia humana no se reduce a la experiencia de la percepción de si misma, eso es solo una modalidad que esta mediada por lo simbólico que esta implicado en la corporeidad, en este orden Shlider² dice que el cuerpo que le interesa a la psicología no es, evidentemente el cuerpo biológico, sino el cuerpo subjetivo, es decir, la representación que del cuerpo propio se construye gestada desde la dinámica y el entramado institucional y cultural.

Si, el cuerpo vive su experiencia en un tiempo y un espacio con ciertos condicionamientos y disciplinas que generan ciertas emociones; De ahí la importancia de verlo como un conjunto de hechos biológicos que a la vez contiene procesos psíquicos, pero que además es nombrado y moldeado por una ideología: una definición cultural, valorativa y normativa (Lamas, op. Cit). A este planteamiento se le reconoce como la construcción simbólica del cuerpo.

El conocimiento y experiencia que los seres humanos tienen de su cuerpo es una cuestión compleja, determinado tanto por componentes biológicos y psíquicos como por el contexto histórico social. Para comprender el sentido que las personas

dan a sus cuerpos, la teoría de las representaciones sociales nos parece útil y adecuada; este concepto ha sido acuñado por la psicología social utilizado para referirse al conocimiento que podemos llamar “de sentido común”, por definición este tipo de saber es espontáneo y práctico ... en el cual existe una interacción de lo individual y lo social. Reproduce.- refleja los estímulos externos, pero a la vez interviene sobre la realidad, la recrea, la carga de un determinado sentido (Rodo 1994).

En este marco de ideas el cuerpo es una realidad tangible, concreto y cargado de sentido. “Es un producto social y un producto de sentido” (D. Jodelet, 1984). En primer término es un objeto producido socialmente, su definición y uso son aprendidos y regulados culturalmente, intervienen y subscriben sobre el cuerpo las instituciones médicas, educativas, recreativas, las tradiciones, las costumbres y los hábitos relacionados con la alimentación, la higiene la sexualidad la estética, la moda. El cuerpo tiene un doble estatuto objetivo-subjetivo determinados mutuamente, por un lado es un producto dotado de sentido y cargado de significado, un instrumento simbólico, y además es una construcción biológica creada y recreada por la cultura (Rodo 1994).

El cuerpo es además y principalmente un objeto privado, con una experiencia directa y personal a nivel de lo vivencial y de la práctica, producto de una historia singular, fuente de sensaciones, mensajes y a menudo incomunicable e indescifrable por los propios sujetos. Esta dimensión subjetiva, como función primordial del ser corpóreo, interviene en el proceso de apropiación, refuncionalización y/o modificación de los significados y contenidos sociales.

La palabra “cuerpo” arrastra así, indudablemente un caudal de significaciones en el plano afectivo, valorativo, histórico, cultural, Gabriel Marcel (Baz, 2000: 17), resume el planteamiento de un dilema central con la interrogación somos un cuerpo? o tenemos un cuerpo? o se opta por plantear “yo soy un cuerpo”, con esta última afirmación suele haber dificultades para asumir que sólo el cuerpo define al ser, es común que pensemos que somos más que cuerpo. el vínculo con el cuerpo propio es indiscutiblemente paradójico, no nos identificamos plenamente con nuestro cuerpo ni nos distinguimos del todo de él (Baz, 2000: 27), Lo que si queda claro es la complejidad de la temática desde la constitución del sujeto como de la experiencia subjetiva misma.

2.- IDENTIDAD CORPORAL FEMENINA.- TERRITORIO AJENO:

El análisis y la conceptualización de las identidades con la perspectiva de género es un aporte del feminismo a las ciencias sociales. La gran contribución del feminismo especialmente ha sido colocar la reflexión del cuerpo en la agenda política y mostrar como el género impacta, imprime y desarrolla la propia percepción de la experiencia de vida en general y en particular evidencio la valoración el uso y las atribuciones diferenciadas que da a los cuerpos de las mujeres y los hombres y la supremacía de estos últimos (Lamas, op. Cit).

Dado que en el cuerpo se inscribe la historia personal y social de cada individuo. En el caso de la mujer su cuerpo es expresión del peso gigantesco de las normas, valores y estereotipos referidos a la condición de género que la atan y sobrecarga de roles y responsabilidades, que le niegan en gran parte las posibilidades de autonomía, disfrute

y placer. Así, el cuerpo como objeto privado es el núcleo principal de las vivencias personales directas (enfermedad, trabajo, sexualidad, placer, displacer, violencia etc.) y se hace patente en esta esfera la posición de subordinación de la mujer en general inmersa en un orden simbólico patriarcal.

Si bien, en general, tanto hombres como mujeres viven disociados de sus cuerpos, este rasgo corresponde a la concepción occidental predominante en relación el cuerpo, la salud, el cuerpo se percibe como ente inconexo, dividido, fragmentado. Este tipo de cultura privilegia de manera prioritaria, a la mente y sus funciones valorando la lógica de la razón, separando al cuerpo y de alguna manera colocándolo en un segundo plano, dando significados y valoraciones distintas a lo masculino a lo femenino, según lo define las normas y referentes culturales de la sociedad patriarcal que la sustenta.

En el caso específico de la mujer existe una mayor disociación y enajenación con relación al cuerpo, derivado de esta concepción occidental patriarcal. La contradicción principal viene, de que a pesar de que se asigna, por esta concepción binaria del mundo y sus relaciones, al hombre ser mente y a la mujer ser cuerpo, como construcción simbólica, resulta que este espacio tampoco es un territorio propio, de construcción de identidad, en el sentido de que favorezca procesos de individuación femenina.

A pesar de que, por su condición biológica la mujer esta en contacto con los ciclos, ritmos, funciones y fluidos de su cuerpo, generalmente este vínculo se da por y para los otros: sexualidad ajena, trabajo de reproducción humana, procreación y crianza de hijos, Así el cuerpo de mujer es cuerpo extraño, no conocido, territorio de otros.

Es reconocida, tanto a nivel social como por las propias mujeres, que la maternidad constituye un elemento sustantivo de la identidad femenina y en general suele ser un símbolo sobrecargado, como lo precisa Rodó “la idealización de la maternidad como una posibilidad de rescatar el ser mujer como un valor digno de construir identidad” (Rodó, 1997), aún hoy en ciertos medios culturales ser madre constituye la principal y en ocasiones la única meta del ser mujer.

Por otra parte, el cuerpo como objeto público de mercadotecnia, publicidad y estudio el cuál se representa con una gran variedad de formas y de lo cual se habla mucho con múltiples discursos e intereses, es un lugar común para: deportistas, estilistas, masajistas, diseñadores, modistas, médicos, terapeutas, psiquiatras etc. Sin embargo se conoce o se habla poco del cuerpo como abstracción simbólica, como representación social individual como ente cargado de significado y significantes en constante construcción y reconstrucción, este terreno es poco entendido por los sujetos en general, como por los estudiosos en su calidad de investigadores e interventores.

En el marco de la cultura patriarcal predominante -el cuerpo de la mujer con sus posibilidades de gestar de a portar vida ha sido a través de la historia un campo de contradicciones: lugar de poder y vulnerabilidad, figura sobrenatural y encarnación del mal... - (Rich,1976) lo que coloca a las mujeres como seres paradigmáticos y subordinados a la vez, que por un lado son admirados y ensalzados por su función biológica de dadoras de vida y por otro se somete, en la vida cotidiana con la responsabilidad casi exclusiva de los servicios de crianza y reproducción humana.

Las representaciones sociales que, generalmente, hace la mujer sobre su cuerpo

y las referencias a la sexualidad se construyen en torno a la noción de instrumentalidad: El cuerpo se considera instrumento para el trabajo, y para el sexo en ello se usa y se consume su energía (Rodó, 1997), Además la sexualidad vivida, muchas veces, como acto mecánico como el cumplimiento e una responsabilidad más, con muy poca referencia con el erotismo, la intimidad y el contacto amoroso.

En el caso de mujeres que viven la dinámica de la violencia doméstica, probablemente lo que más peso tiene para romper ese patrón de representación cultural sean las condiciones específicas derivadas de su experiencia de relaciones, muchas de ellas con largas jornadas de trabajo, deficiente e inadecuada atención médica, envejecimiento prematuro, ausencia de tiempo para la recreación, dependencia económica, falta de información aunado a los malos tratos emocionales y físicos etc. En este marco de circunstancias el cuerpo difícilmente puede ser representado como objeto digno de respeto y fuente de gratificación y realización personal.

3. LA HUELLA DE LA VIOLENCIA DOMÉSTICA

Como mencionamos en los párrafos anteriores el cuerpo es el ámbito en el cuál se materialista la existencia humana y nuestra la relación con el mundo. El cuerpo es el continente natural de la identidad, la piel es el órgano que tiene una relación de mediación con el exterior y el interior, en ella se refleja la introyección de los límites, las emociones y los incidentes cotidianos se van registrando en la piel de manera casi inadvertida, si se esta tenso e irritado por el exceso de estrés de la vida moderna los músculos se endurecen y la identidad y el equilibrio emocional se altera, oculta o encarcela.

En el caso de personas que están expuestas a situaciones de agresión cotidiana, particularmente las mujeres que viven violencia doméstica por períodos prolongados, seis años promedio, reportado por Centros de atención Especializados (CAM Colima). 1996) el cuerpo y su salud física y emocional son los más afectados, por la gran variedad de malestares psicomaticos que desarrollan, los cuales han sido documentados ampliamente en diversos análisis presentados en este seminario.

Investigaciones recientes (Fishe y Cleveland) han demostrado que los trastornos afectivos, vividos por un trauma, dejan su marca en el cuerpo y perturban las funciones cognoscitivas de las personas y además es muy probable que genere perturbaciones en el esquema corporal e inversamente un trastorno de las funciones sensoriomotrices y cognoscitivas tendrá repercusión sobre la afectividad.

Quienes trabajamos con mujeres violentadas nos hemos percatado de estas perturbaciones, percibimos la vulnerabilidad, inseguridad y ambivalencia emocional, casi como estado permanente de vida de estas mujeres: algunas se ubican en estados de crisis prolongados, otras en dinámicas de auto-culpa y auto-castigo paralizante, y otras manifiestan actitudes evasivas que justifican e incluso niegan o minimizan las situaciones violentas que viven. En síntesis se puede resumir el daño emocional de las mujeres que viven violencia doméstica en seis modalidades: conductuales, afectivas, somáticas, interpersonales, cognoscitiva y sexual (Saucedo, 1997) También sabemos que la mayoría, de estas mujeres, ha construido estrategias de tolerancia y resistencia, como mecanismos de protección y sobrevivencia ante los niveles de ansiedad y desgaste emocional en que se encuentran.

Sin duda, este gran esfuerzo de resistencia y protección, el cuerpo se lo cobra, con una gran variedad de malestares, sufrimientos, síntomas y enfermedades psicosomáticas. Los estudios sobre el tema demuestran que la culpabilidad y la baja autoestima son rasgos característicos de los perfiles de las mujeres maltratadas y que además de los efectos físicos evidente (dolores pélvicos, de columna, lumbalgias, ciática, migrañas, colitis, gastritis, úlceras, problemas circulatorios y cardíacos etc. además de las secuelas, marcas y lesiones definitivas resultado del maltrato y las agresiones físicas) la agresión constante cambia el comportamiento de la mujer. Es muy frecuente que esta pueda sentir confusión, incapacidad de concentración, trastornos en su forma de vida, sus hábitos de sueño, sentimientos intensos de incomunicación, vergüenza, timidez, depresión, furia y miedos prolongados (Silva, 1986).

También es común que experimenten trastornos sexuales, la mujer puede sentir rechazos miedo a la intimidad, incapacidad de tener respuesta sexual, falta de interés en el contacto y relaciones sexuales, porque frecuentemente se siente sucia, humillada al tener relaciones sexuales y recordar el abuso sexual que ha vivido (Saucedo, 1997).

Como reporta un informe elaborado por la Asociación Psicológica Americana (1985), citada por Ramos y Saltijeral, indica que las víctimas de violencia y del crimen sufren consecuencias profundas en su salud a nivel inmediato y a largo plazo. Los daños dependen de la persona involucrada y las circunstancias del daño ejercido, se producen irrupciones personales de sentimientos y conductas que pueden ser leves hasta trastornos por estrés posttraumático a largo plazo (Ramos, 1998: 15).

En este sentido los traumas vividos por la agresión cotidiana provocan estados de desintegración de los límites corporales, entre otra gran variedad de malestares. Los trastornos corporales se reflejan en alteraciones de: consistencia, forma, volumen, equilibrio, dinamismo, peso, temperatura, integralidad armonía del esquema corporal, los cuales pueden ser detectados siguiendo un protocolo de observación y lectura corporal, para definir las áreas de atención específicas.

Las alteraciones pueden ser tan graves y complejas según la experiencia vivida, la cronicidad de los hechos traumáticos la historia personal y los recursos de apoyo utilizados para atender los malestares y/o trastornos. En el caso de mujeres que han vivido años en una dinámica cotidiana de violencia doméstica, sus cuerpos guardan las experiencias de maltrato, como si fuera un disco duro que almacena, acumula y archiva el impacto.

Las mujeres con las que trabajamos en los grupos de reflexión, reportan la vivencia de sus cuerpos en especial zonas, partes y/o lados: pesados, ligeros, fríos, calientes, deformados, rígidos, exagerados o disminuidos en volumen y peso entre otras sensaciones. Estos cuerpos violentados han sido traspasados en su integridad, es frecuente que esté disociados en relación con el mundo y se muestran insensibles al contacto placentero. Como hemos referido, la mayoría de las mujeres, en esta situación, vive la sexualidad como obligación, y una forma más de sometimiento y control, por esta razón, en parte se explica, que la mujer violentada aprenda a escapar de su cuerpo, aprende a no estar con él, a no sentir, en síntesis, ha escapar de sí misma, para poder palear la experiencia de violencia y malos tratos vivida.

Las heridas del maltrato físico y emocional se quedan grabadas en el cuerpo tanto como en la mente. Para evitar más sufrimiento, y dado que la mayoría de las

mujeres violentadas se encuentran atrapada en un “callejón sin salida”. A estas mujeres, no le queda otro recurso, que elegir, (inconscientemente) como protección, no estar en contacto consigo misma a no sentir lo que experimenta su propio cuerpo y menos aún a registrar como este retiene lo vivido.

En este marco de referencia, para entender el daño emocional, ubicar el impacto e identificar la huella que deja la violencia doméstica en el cuerpo de la mujer, es necesario tener referencia, conocer y comprender: el ciclo de la violencia (L. Walker 1986) la teoría de inhabilidad “aprendida”, el síndrome de estrés postraumático, el síndrome de Estocolmo (Graham en, Yllo y Bograd 1988), que apoyan las explicaciones en torno a la tolerancia de la violencia doméstica y a comprender la gran variedad de situaciones personales y sociales que intervienen y debilita la capacidad de respuesta de las mujeres para romper el círculo de la violencia en primera instancia y construir estrategias de protección, a partir de la recuperación y autocuidado del cuerpo propio que ha sido enajenado.

También, consideramos que la teoría epistemológica constructivista es adecuada para entender la psicología femenina de la mujer maltratada, esta posición parte del supuesto de que la realidad psicológica es construida y que al suceder -algo extraordinario- trauma se puede destruir algunos componentes de esa construcción señala Ramos y saltijeral. En este marco los efectos del estrés postraumático se considera un reflejo de los procesos “adaptativos” involucrados en asimilar nuevos datos y hacer acomodos en la estructura interna de la personalidad (Petersen citado por las autoras anteriores) y que se refiere a la permanencia de ciertos síntomas psicológicos que afectan a la persona en su habilidad de funcionar, aún mucho tiempo después que desaparece el trauma que lo origino.

Sin duda, el maltrato cotidiano, el abuso sexual y cualquier agresión extrema donde, el cuerpo es el receptor, necesita ser atendido y reconstruido este espacio. El propio cuerpo es el único y principal instrumento de diagnóstico que se tiene para reconocer desde donde se ubica y hasta donde se extiende la destrucción, todo malestar, se localiza en un espacio y lugar determinado, con características específicas y solamente contactando con ellas se puede ir develando el grado y la profundidad del daño.

Según testimonios de mujeres que han experimentado violencia doméstica y/o sexual de alto riesgo, la vivencia de sentir el contacto con otro ser cargado de frustración y violencia, es como tener contacto con la muerte, es decir, experimentar cotidianamente el riesgo de la existencia, indudablemente es un a experiencia límite muy fuerte, donde: el miedo, el dolor, la vergüenza y la culpa se confunden y combinan de forma compleja y contradictoria, dando como resultado, en muchas ocasiones, la imposibilidad de romper el círculo de la violencia, que como sabemos suele desencadenar la muerte de mujeres con estos antecedentes.

Por lo anterior y unido a la experiencia de atención nos resulta evidente que es insuficiente o al menos es incompleto sólo proporcionar apoyo psicológico, médico y legal a las mujeres agredidas para que superen el impacto y las huellas derivadas de un estado constante y muchas ocasiones prolongado de agresión. Es muy común que las mujeres agredidas acudan a los centros de atención en situaciones precarias de salud con una desconexión y desconocimiento de sus cuerpos, esto fomentado, en mucho,

por el trato y los prejuicios culturales del sector médico.

4. LA DIMENSION CORPORAL EJE PARA LA CONCIENTIZACIÓN Y EMPODERAMIENTO CON MUJERES VIOLENTADAS

Trabajar desde el cuerpo como eje para impulsar procesos de concientización y empoderamiento de mujeres en condiciones de violencia doméstica implica sobre todo un interés y una actitud indagadora, es decir, se requiere agudizar nuestra escucha y nuestra mirada de sí mismas y de las mujeres con las que intervenimos, Sin duda el cuerpo habla a través de sus síntomas, en la postura en el movimiento, al respecto Margarita Baz (Baz, 2000: 11) reconoce que en la actualidad aparecen cada vez con mayor frecuencia manifestaciones como la anorexia, desordenes psicomaticos, obsesiones narcisistas, fobias, dificultades sexuales etc. Que tienen como referente directo el vínculo con el cuerpo y en consecuencia con la esfera de si mismo. Por lo anterior podemos afirmar que la indagación de lo corporal, sus simbolismos, representaciones, bloqueos, usos, abusos y cuidados del cuerpo constituye un gran abanico de posibilidades para la indagación, específicamente al cruzar la variantes: mujer, violencia doméstica y corporeidad, campo en el cual tenemos numerosas preguntas y menos respuestas.

Consideramos útil la concepción teórica y metodológica del enfoque de la terapia corporal, para enriquecer el trabajo de apoyo emocional con mujeres violentadas, especialmente los planteamientos de la terapia bionergetica propuesta por Wilhelm Reich, y desarrollada por Lowen cuya premisa principal es que la historia de vida de las personas, si bien se registra en el inconsciente, principalmente reconoce que el cuerpo es el archivo principal y que para sobre vivir a situaciones adversas del entorno el ser construye mecanismos de defensa y protección para hacer frente a determinadas situaciones o hechos traumáticos del presente con referencia a los vividos en el pasado, principalmente en los primeros años de vida.

Basado en este planteamiento general, la bioenergía propone una tipología general de cinco estructuras caracterologicas (esquizoide, oral, masoquista, psicopático y rígido) que corresponde cada una a distintos periodos de edad. En general estos tipos de carácter se ubican en dos etapas: pregenital y posgenital, se indica que cada estructura caracterologica, corresponden un perfil físico determinado y características emocionales específicas. Esta concepción, además de hacer un análisis de las tendencias emocionales y físicas de cada tipo de estructura de carácter, propone un esquema de tratamiento corporal.

Considero que esta tipología puede ser útil como referencia de observación de los cuerpos y los patrones de comportamiento de las personas con las que trabajamos, como toda tipología puede parecer esquemática, y sobre todo los nombres de esta nos sugieren que se trata de patologías planteamientos que consideramos equivocadas, en general cuando de mujeres violentadas se trata. Por tanto, los fundamentos de la bioenergetica pueden constituir apoyos importantes y sus técnicas pueden ser de gran utilidad empleadas de manera selectiva y sobre todo desetiquetando la intervención.

Según Lowen cada uno de estos tipos de carácter tiene un patrón especial de defensa tanto en los niveles psicológicos como musculares, que es posible distinguirlo de los demás, este autor aclara que lo que se clasifica, no es a las personas, sino a las

posiciones defensivas. También señala que no hay individuos que construyan tipos puros de carácter, cada uno combina de alguna manera distintos rasgos con cierto predominio de algún tipo en específico (Lowen, 1994).

Esta concepción del trabajo corporal precisa, que la mayoría de las personas tenemos bloqueos y alteraciones corporales, pero la gravedad de las mismas depende de las experiencias de vida, del grado de satisfacción de las necesidades emocionales en edad infantil, la relación con los progenitores, lo cual influye en la determinación del carácter. Se reconoce que existen patologías graves que pueden presentar trastornos emocionales peores que los causados por la violación, golpes o tortura. Esto indica que los daños derivados de la violencia doméstica, aún cuando sean crónicos, es posible repararlos, es decir, se puede hablar de recuperación, en un proceso gradual, que reconstruya la salud integral, recupere el cuerpo y fortalezca la identidad, que lleve a prácticas cotidianas de autocuidado y apropiación corporal.

°Este planteamiento nos permite entender, en casos de violencia doméstica, que sus secuelas e impacto en la salud y vida de las personas afectadas, es acumulativo, ya que las experiencias vividas se han quedado en el cuerpo, sobre todo cuando además, se tienen antecedentes de experiencias de violencia doméstica o sexual en la infancia y más impactante aún si el abuso proviene de una persona cercana, dígase, padre, abuelo, padrastro tío maestro en donde se ha perdido la liga de la confianza³.

°Los principales traumas se registran en el proceso de crecimiento de las personas al sentirse insatisfecho en las necesidades básicas en las cuales se incluyen las emocionales y de seguridad personal, es decir, sentirse: rechazada, privadas, seducidos, reprimidos y frustrados (Lowen,1994). En la vida adulta las personas al experimentar vivencias similares a las del pasado, reviven el trauma y refuerzan el patrón defensivo y obviamente la herida sigue sangrando incrementando los malestares y entorpeciendo el crecimiento y el desarrollo personal.

El lenguaje del cuerpo es muy claro y revelador. El cuerpo no miente, habla, avisa de distintas formas e incluso reclama con la enfermedad ser atendido. Con este referente es indispensable que el trabajo de apoyo emocional con mujeres que han vivido situaciones de violencia doméstica incorpore la dimensión corporal como elemento medular de la intervención, donde la tarea principal sea, aprender a escuchar los mensajes del cuerpo.

Trabajar con el cuerpo, no se reduce a enseñar a que las mujeres se relajen, porque es muy probable que con esto se refuerce el patrón de evasión corporal, que como protección han desarrollado, la mayoría de las mujeres con las que trabajamos. En este marco el quehacer básico, es guiar la observación y desarrollar la capacidad de aprender a escuchar el cuerpo, es decir, que las mujeres pongan atención a las señales y avisos que el cuerpo da. Es justo, como expresan las mujeres en los grupos de reflexión, que en este “tomarse en cuenta” es, donde empieza a gestarse el contacto consigo mismas y con la fuerza vital interior sanadora que todas las personas poseemos.

Observar, sentir y escuchar como se expresa el cuerpo: ¿qué dice?, ¿qué esta sintiendo?, ¿qué y cómo se manifiesta el malestar?, intencionar, buscar y encontrar energía y fuerza interior de autoapoyo , es el inicio para recuperar la sensación de sentir vivo el propio ser que ha sido maltratado, violentado, destruido. Este proceso de recuperación tiene su propio ritmo y tiempo en cada persona.

Consideramos que el trabajo debe sustentarse en una visión integradora y holística del cuerpo, en la cuál se consideren diversas actividades donde interactúen las esferas físicas, mental y emocional con los aspectos socioculturales, educativos e incluso espirituales. Las actividades fundamentales del trabajo corporal son: la autoexploración, la respiración, el contacto, la expresión y el movimiento. Todo esto con el propósito de ampliar la conciencia corporal y para generar cambios en lo emocional, capaz de ser sostenidos desde el interior, es decir, lograr la sustentabilidad del proceso, y sin duda también, en este proceso se generan modificaciones en el esquema corporal.

Sabemos que existen sentimientos considerados femeninos y otros masculinos, sin embargo es común que las personas en general repriman los sentimientos, principalmente los considerados “negativos”: (mido, rabia y dolor) el miedo porque tiene efectos paralizantes, la furia porque se considera demasiado peligrosa, la desesperación porque desalienta, el contacto con el dolor porque no se puede soportar el sufrimiento. Estas emociones muchas veces se consideran inútiles, por eso la tendencia a escapar y reprimirlas.

Al respecto, se reconoce que la capacidad evolutiva humana se ha desarrollado y junto con la habilidad para razonar, ha aprendido a controlar los sentimientos (Kalley 1974). Es frecuente que cuando el movimiento de energía hace contacto con sentimientos dolorosos se suele contraer los músculos y esta reacción, inconsciente bloquea o corta la emoción y la energía no fluye, se desvía o atrofia.

Los estudiosos y terapeutas corporales coinciden en la conceptualización del campo energético humano como la expresión biológica, emocional y a la actividad energética mental del organismo (Dillon). En esta concepción se plantea que el campo energético asociado con los procesos biológicos internos, pulsa a varios ritmos dependiendo del estado emocional de la persona, de su experiencia y tipo de vida cotidiana, así como del grado de actividad física que desarrolle (Pierrakos, 1971).

El campo energético se manifiesta a través de pulsaciones, es decir, en ritmos de contraer, expandir, cargar y descargar energía. de esta manera cuando los músculos están tensos las pulsaciones y movimientos están inhibidos, embotados los sentimientos y la pulsación total del cuerpo se bloquea, en estas circunstancias la persona se encuentra, se siente dispersa, difusa, es decir, fuera de contacto consigo misma.

Se indica, al respecto que “la represión de los sentimientos disminuye la excitación del cuerpo y la capacidad de la mente para concentrarse y que esta es la causa principal de la pérdida del poder mental” ... y solo la comprensión profunda del cuerpo cargada de un fuerte e intenso valor y contacto emocional es posible modificar los patrones estructurados de conducta (Lamas, cit).

Es reconocido que el proceso de bloqueo muscular no es estático ni uniforme y que cada emoción tiene una expresión pulsatoria característica en una parte específica del cuerpo que es inhibido cuando el sentimiento se bloquea. Por ejemplo, la rabia es una emoción expansiva, cuya expresión esta dirigida hacia fuera y el énfasis esta en el movimiento expansivo de la pulsación, cuando se reprime este sentimiento “la energía se atasca” (Dillon,s/f) en el intento de salir se revierte y muy probablemente se somatiza el malestar, y pueden aparecer síntomas depresivos tan frecuentes en mujeres en situaciones de violencia doméstica. La depresión desde este planteamiento es el coraje contenido e invertido hacia si misma.

En la perspectiva de intervención con mujeres maltratadas, el reto es buscar formas creativas de expresión de los sentimientos, sobre todo del sentimiento de la rabia tan reprimido en las mujeres, pues no se ve bien, no es femenino enojarse. Con las referencias anteriores, podemos afirmar que, el coraje posee un potencial movilizador de energías que expresa insatisfacción, rechazo y frustración, útil en procesos de revisión de patrones, conductas e inercias de estilos y formas de relación. La expresión de la rabia puede servir solo de desahogo o descarga catártica o bien dar pie a motivar cambios y acciones transformadoras profundas y de cierta duración. En este caso con mujeres violentadas, es recomendable alentar y apoyar la expresión, hacia fuera de este sentimiento, a fin de favorecer el equilibrio y la salud corporal, a sí como propiciar cambios en las conductas y las relaciones que acompañan los procesos de concientización y empoderamiento.

Otra tarea principal en el trabajo con mujeres violentadas es: validar, acompañar y comprender el sentir de las mujeres, genera una base de autoconfianza y propiciar el encuentro y conocimiento de sí mismas, ingredientes básicos para ir generando poder en el propio espacio corporal e ir gestando el propio bienestar, buscando el placer, ingrediente vital de la existencia.

Ser conscientes del propio cuerpo es uno de los principios de la bioenergética, porque sólo en contacto consigo misma se sabe quién es una, Esto implica conocer la propia mente y las emociones, en esto la mente funciona como órgano receptivo y reflexivo que siente y define el propio estado de ánimo, los sentimientos, los deseos propios, en este marco conocer la propia mente es conocer lo que se siente y lo que se quiere (Lowen, cit.).

En el esquema social predominante, la mente ejerce una función directiva sobre el cuerpo, la persona puede a través de la mente dirigir la atención a las diferentes partes del cuerpo en las cuales puede concentrarse internamente en las áreas de mayor tensión y/o dolor y lograr efectos relajantes, estimulantes, energetizantes, en si, lograr efectos sanadores. Todo esto fortalece los procesos de empoderamiento de si misma al desarrollar capacidades y habilidades para el autocuidado y la concientización y transformación del propio ser.

En síntesis incorporar la dimensión corporal en el trabajo de apoyo emocional se refiere básicamente articular y conjugar de la mejor forma posible el análisis del discurso y el proceso de conciencia corporal a través de ejercicios técnicas y dinámicas que estén organizados por grado de complejidad y su nivel de intensidad; los básicos al principio y los más avanzados después. En este sentido es fundamental articular los temas y contenidos claves del análisis del fenómeno de la violencia doméstica, con el propósito de lograr un encuentro y complementariedad en el análisis del discurso del proceso grupal y el trabajo individual generado desde el cuerpo.

Al trabajar la dimensión corporal, al igual que con el tema de la violencia doméstica, se requiere entender el fenómeno desde la vivencia e impacto personal, en este caso, trabajar con el propio cuerpo y haber ensayado los ejercicios y tareas corporales que se implementen con las mujeres, con el fin de tener los elementos necesarios para entender y guiar el proceso desde lo personal con la confianza de que cualquier situación que se genere con el trabajo, es posible ser asimilado por el cuerpo dado que se posee una función autoreguladora llamada por la terapia gestalt

“capacidad orgánica” la cual favorece la integración al sistema corporal y al proceso de vida.

Para ofrecer a las mujeres violentadas un acercamiento integral de recuperación sustentado en el cuerpo, implica trabajar con diversas técnicas que permitan el auto-reconocimiento, el contacto con la experiencia vivida y recontactar los sentimientos y secuelas, con la finalidad de vivenciar nuevas posibilidades de existencia a través del desbloqueo y asimilación de la experiencia vivida. Estas técnicas pueden ser, entre otras: ejercicios bionérgicos, yoga, tai chi, dinámicas de meditación e introspección guiadas, ejercicios de respiración, expresión, contacto y movimiento, tanto individuales como de interacción grupal.

Esta propuesta conceptual y metodológica del trabajo corporal, es para apoyar el debate y la reflexión a fin de enriquecer los modelos de intervención con mujeres que viven violencia doméstica y obviamente debe estar sujeta al seguimiento y evaluación de resultados, para lo cual es necesario integrar, de la mejor manera a la metodología de los grupos de reflexión la propuesta considerando el perfil específico de las mujeres con las que se trabaja además de precisar los instrumentos e indicadores de seguimiento y evaluación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZ, Margarita. Metáforas del cuerpo. Unam-Pueg, México. D.F. 2ª. Edición 2000
- BETHERAT, Thérèse. El cuerpo tiene sus razones. Argos-Vergara. Barcelona, 1997
- BOND, Mary. Técnicas de Rolfing. Urano, Barcelona, 1998
- BERNARD, Michel. EL CUERPO Un fenómeno ambivalente. Paidós, Barcelona .1994
- BOVIO, Arturo R. Las Fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad, Joaquín Mortiz, México, 1990
- DILLON, Laura. “Pulsación y Sentimiento” (mimeo) s/f.
- Graham. D.L.R. Rawlings, E. Y Rimini, N. Survivors of terror: Bettered women, hostages, and the Stockholm syndrome. En K. Yllo y M. Borgrad Ed. Feminist perspectives on wife abuse Newbury Park, CA: Sage. 1998.
- GONZÁLEZ, Serratos Ruth en “Ideología y Políticas de Trabajo en un Programa Integral de Estudios y Atención de la Violencia Sexual en la UNAM” , 1998
- KALLEY, Charles. Notes from the Radix Institute Training. Program, Santa Mónica, Calif.,1974.
- LAMAS, Marta. “Cuerpo: diferencia social y género” en, Cuerpo y Política, Rev. Debate Feminista, año 5, vol 10, sep.1994
- LOWEN, Alexander. El lenguaje del cuerpo. Herder, Barcelona, 1998.
- LOWEN, Alexander. Bionérgica. Diana, México, 1994
- PIERRAKOS, John. “The energy Field in Mannand Nature Monograph”. New York Insttute of Bio-energetic. Analysis, 1971.
- RAMOS, Lira Luciana y Saltijeral Ma. Teresa. “Impacto emocional en víctimas de violencia” (mimeo),división de investigaciones epidemiológicas y sociales del Instituto Nacional de Psiquiatría. México, D.F. 1998.
- RODÓ, Andrea. “Cuerpo Ausente” en, Cuerpo y Política, Revista Debate Feminista, año 5, vol 10, sep. 1994.

SAUCEDO, Irma. “Cuerpo, Ciudadanía, y Derechos Humanos” (mimeo) Ponencia presentada en el Colegio de México el 30 de octubre de 1992.

SAUCEDO, Irma y Valladares Patricia “Una propuesta para valorar el daño emocional en los casos de violencia doméstica” (mimeo) México, D.F. s/f.

Siva, Uca. “Eramos asombrosamente felices”, en *Mujer y violencia*, Cuadernos de la Mujer no. 3 CEPLADES, Quito.

WALKER, Leonor “Descripción del ciclo de la violencia conyugal”, en *Mujer y violencia*, Cuadernos de la Mujer no.3 CEPLADES, Quito, 1986.

WALKER, L., *Psychology and violence against women* (psicología y violencia contra las mujeres) American Psychologist. New York. 1998.

Notas

¹ Trabajadora social, socióloga, psicoterapeuta: de constelaciones familiares, de vinculación y psico-corporal, diplomada en manejo y resolución de conflictos, integrante fundadora desde 1987 de la Coordinación Interregional Feminista Rural Comaletzin, A.C., directora del Centro de Apoyo a la Mujer, A.C. del estado de Colima (1995-1997), participo en el equipo de capacitación del Proyecto Regional Piloto de Investigación y Atención a la Violencia Doméstica, coordinado por la Mtra. Irma Saucedo en el Programa de Salud Reproductiva en El Colegio de México(1998-2001) y Asociada vitalicea de Ashoka Red internacional de emprendedores sociales.

² Citado por Baz, Margarita, en *Metáforas del cuerpo*. Unam-Pueg, México. D.F. 2ª. Edición 2000

³ Ver sobre la ruptura de la liga de la confianza en los casos de abuso sexual en la infancia a, González Serratos Ruth en “Ideología y Políticas de Trabajo en un Programa Integral de Estudios y Atención de la Violencia Sexual en la UNAM”, 1998

CUERPOS FEMENINOS IMAGINADOS: (RE)VISIONES DE LA MITOLOGÍA HINDÚ

Antonia NAVARRO TEJERO

1. DIOSAS SIN CARNE: HISTORIAS MÍTICAS EN EL PANTEÓN HINDÚ

Existe una triada de dioses principales “llamada Trimurti” con sus respectivas consortes: Brahma (el creador) y Saraswati;¹ Vishnu (el preservador) y Lakshmi²; y Shiva (el destructor) y Parvati.³ El resto de diosas y dioses son meros aspectos de los principales. Sin embargo, hay que aclarar que estas diosas no tienen la misma categoría que sus supuestos homólogos masculinos, sino que son su inseparable energía femenina. Así, Lakshmi es la energía de Vishnu y Parvati es la energía de Shiva, y en general una energía única, aspecto de la máxima divinidad.⁴ A esta energía suprema se la denomina *shakti*. Todos los dioses hindúes tienen su *shakti* y sin esa energía no tienen poder, pues es la fuerza divina que se manifiesta cuando es necesario para destruir las fuerzas demoniacas y restaurar el equilibrio. El papel de la energía femenina no tiene principio ni fin y aunque no tiene descanso, la energía se mueve a través de alternativos períodos de movimiento y descanso. Durante este tiempo, el orden se re-establece. Entendiendo esta filosofía, podríamos resumir diciendo que *shakti* es la madre diosa al ser la fuente de todo, el principio de energía universal, el poder y la creatividad. Sin embargo, se ha venido interpretando que esta energía no proviene directamente de la divinidad suprema, sino que es una concesión/creación de la triada de dioses.

A Parvati también se la conoce como Devi o Mahadevi “puro *shakti*” energía sin carne que asume diferentes papeles en el cuerpo de Sati, Uma, Gauri, Kali y Durga, epítetos de la divinidad femenina. Muy brevemente, se cuenta que Shiva y Sati se unieron en matrimonio, pero debido a una maldición el padre de Sati comenzó a odiar a su hija y al esposo de ésta. Su padre insultó a Sati quien seguidamente arrojó su cuerpo al fuego con intención de suicidarse. Después de la muerte de Sati, Shiva practicó el celibato de Brahmacarya. El dios Brahma ordenó a Sati que se reencarnara con la forma de Kali. Brahma la hizo negra porque no quería que el demonio la descubriera. Y así, Kali tomó el nombre de Uma y ya que era hija de Parvati, se la llamó Parvati. Parvati se sacrificó por Brahma con la intención de hacer cambiar su color de piel. Brahma le concedió su merecido deseo y le cambió el color oscuro por el de los pétalos de la flor del loto, con lo que se la llamó Gauri, que significa dorada, de color amarillo.

Durga, Kali, Sita y Savitri, entre otras muchas, son creaciones de la imaginación masculina a quienes los dioses Vishnu, Brahma y Shiva le conceden poder (en el caso de Durga y Kali) o son símbolos de sacrificio y servicio de quienes se espera que vivan y mueran por su dios, su marido (como en el caso de las heroínas Sita y Savitri). Todas

estas transformaciones y reencarnaciones son paradigma de la constante creación del cuerpo femenino.

1.1 ENCARNACIONES TERRORÍFICAS: EL PODER DEVASTADOR DE LAS DIOSAS EFÍMERAS.

Tomemos como ejemplo a las veneradas Kali y Durga (alter egos de Parvati), ya que son un claro exponente de la forma que puede tomar la energía femenina “*shakti*” de los dioses. Existe mucha confusión sobre la figura de Kali. Se la considera como la diosa del tiempo y de la transformación, o sea, de la muerte. Por otro lado, también es la energía kundalini que paraliza los apegos producidos por las corrientes solares y lunares (demonios). Se puede interpretar que Kali crea miedo, pero también que elimina el miedo a la muerte. En su forma feroz, lucha para liberar a los dioses de las fuerzas demoniacas Shumbh y Nishumbh.

Según el mito más extendido, los dioses no podían matar al demonio Raktabija. Cada gota de su sangre que tocaba el suelo se transformaba en otro Raktabija y en unos minutos los dioses encontraron el campo de batalla repleto de clones de Raktabija. Desesperados, los dioses pidieron consejo a Shiva, pero como éste estaba ausente en meditación, se lo pidieron a su consorte Parvati. La diosa Parvati inmediatamente se preparó para la batalla transformándose en Kali. Su cuerpo es descrito con ojos rojos, complexión oscura, y rasgos desvaídos, con el pelo sin recoger y dientes afilados como colmillos. Sin duda, esta forma corpórea transmite terror y violencia y es una descripción opuesta al ideal femenino de belleza en esta cultura (siendo la mujer más deseada aquella de cabello negro largo y atado en una trenza, de piel clara y alejada de la delgadez). Kali se dirigió de esta forma y sobre un león al campo de batalla. Ordenó a los dioses que atacaran a Raktabija, mientras que ella cubría el campo de batalla con su lengua para evitar que ninguna gota de sangre cayera al suelo y, así, impidió que Raktabija se reprodujese.

Hasta aquí ésta puede ser una más de las historias mágicas de cualquier leyenda mitológica. Kali “mujer que salva a los dioses del demonio hasta entonces invencible” no podría acabar su historia aquí. Se cuenta, que Kali, embriagada por la sangre de Raktabija, atravesó el cosmos matando a todo aquel que se atreviera a cruzarse en su camino. Se adornó con las cabezas, entrañas y miembros despedazados de sus víctimas. Para apaciguarla, Shiva tuvo que intervenir, quien se arrojó a sus pies. Este gesto calmó a Kali, quien se abrazó a su marido y se deshizo de su forma feroz para convertirse en Gauri, la madre radiante.

Por su parte, Durga es un símbolo que une todas las fuerzas divinas, esposa de Shiva al ser una representación de Parvati. Esta energía, idolatrada como diosa Durga, se manifiesta una vez más cuando las fuerzas demoniacas amenazan la existencia de los dioses. Según la leyenda, existió otro momento en el que los dioses tuvieron dificultades para destruir a los demonios. Los dioses no pudieron derrotar al demonio-búfalo Mahisha. Pidieron ayuda a Shiva, quien les aconsejó que dejaran escapar el poder espiritual que tenían dentro (*shakti*) de su cuerpo. Los *shaktis* de los dioses emergieron en forma femenina (Shivani de Shiva, Vaishnavi de Vishnu, Brahmani de Brahma, Aindri de Indra, Kaumari de Kumara). Estas energías se fusionaron, creando el cuerpo de una diosa con muchos brazos, a quien los dioses llamaron Durga la

invencible. Incluso le impusieron sus propias armas poderosas. Varuna (el dios del mar) le dio una cuerda, Indra (el dios rey) le dio un rayo, Vishnu le dio un disco, Kumara un lanza, Surya (el dios del sol) un arco y una flecha, Chandra (el dios de la luna) le dio un hacha, Yama (el dios de la muerte) le dio una maza, Brahma le dio un escudo, Agni (el dios fuego) le dio un hacha, Vayu (el dios del viento) le dio un concha, y Shiva le dio un tridente. Así armada, Durga subió a la montaña subida también en un león.

Atraído por su belleza, Mahisha fue a la montaña y le propuso matrimonio, a lo que Durga respondió que sólo se casaría con aquel que le gane en combate. Mahisha la atacó de inmediato. Luchó con todas sus armas pero el demonio quedó inmune hasta que ella le golpeó con su pie. Al roce de su pie, el demonio sucumbió. Durga lo atravesó en el tridente y alzó la concha en victoria.

Esta interpretación crea la figura de la diosa como un conjunto poderoso de las mejores cualidades de los dioses, siendo así la fuerza de los dioses, sin agencia independiente como diosa. Esta energía *shakti* no es en esta versión parte de la divinidad suprema, sino que tiene origen múltiple masculino. El cuerpo y las cualidades han sido creadas a semejanza de los modelos masculinos. Sin embargo, estas no son las actitudes deseables en una mujer, por lo que esta forma desaparece una vez ha sido utilizada para el propósito de los dioses.

Ambas historias míticas tienen elementos básicos similares, siendo el principal el hecho de que tanto Kali como Durga son cuerpos efímeros, desprovistos de acción propia. Éstos son cuerpos creados por los dioses para salvarles de un momento concreto, que se transforman en ídolos pasivos una vez el problema se ha resuelto, pues las cualidades de lucha y valor en una mujer no son ideales en la tradición hindú. Tanto es así, que se considera a Kali y a Durga como manifestaciones femeninas de lo masculino, lo que denominan mujeres masculinas (*mardani*).

1.2 Encarnaciones benignas: el ideal femenino de sumisión.

Tradicionalmente, la mitología hindú cuenta la gloria de los hombres, de hombres armados para ser precisa. Los ideales del mundo épico obviamente no tienen mucho que compartir con las mujeres, ni las mujeres disfrutaban de estos valores heroicos. En estas historias, son pocos los papeles que la mujer puede desempeñar que no sea el de secuestrada, rescatada, ofendida, defendida o humillada. Estos textos personifican los tratados masculinos y las maneras de sentir y persiguen los intereses masculinos en los campos también masculinos de acción. Los personajes femeninos, si desempeñan algún papel, son marginales y subordinados a los masculinos y se representan como complementarios o en oposición a los deseos y hazañas de los masculinos.

Por medio de las interpretaciones androcéntricas de las leyendas que aparecen en las historias épicas *Ramayana* y *Mahabharata*, se ha transmitido el ideal de la mujer casta y obediente a su marido. Los modelos de Sita, Sukanya, y Savitri (esposas míticas reconocidas por su plena obediencia a sus maridos), junto con las nombradas anteriormente, implicaron que si las mujeres son castas y puras, sus maridos nunca morirían. Otro ejemplo de este ideal de mujer es Gandhari, personaje mítico dada en matrimonio a un rey ciego. En muestra de su lealtad hacia su marido y su adoración al dios Shiva, Gandhari vivió el resto de su vida con un pañuelo atado a los ojos para privarse de los placeres que su marido no podía percibir.

La auto-percepción de la mujer india y las expectativas sociales han sido tradicionalmente determinadas por las ideas, valores y creencias codificadas en el *Manusmriti*⁵. Los códigos morales expuestos por el *Manusmriti* están inscritos en el inconsciente colectivo. En términos míticos, el prototipo femenino ideal sigue siendo la casta, paciente, reprimida y sufridora esposa -Sita—admirablemente apoyada por otras figuras como son Savitri y Draupadi (fue insultada, humillada y casi desnudada en la corte de Dhritrashtra). Los valores personificados en las figuras ideales se presentan con gran importancia en la consciencia de las mujeres, incluso cuando rechazan los modelos de conducta. Y así, la mujer controlada por la institución del matrimonio se representa como idónea aun sufriendo la limitación de su crecimiento personal.

Los mandatos relacionados con las mujeres en el *Manusmriti* y los prototipos de Sita/Savitri proveen un marco en el cual la respuestas de las mujeres a la dominación masculina puede ser estudiadas. Los valores más preciados y santificados por la tradición particularmente en las mujeres son: primero, subordinación o aceptación de la autoridad masculina ya sea el padre, el marido o hijo; segundo, *dharma* u obligación; tercero, pureza sexual en la virginidad prematrimonial y la fidelidad matrimonial; y finalmente el silencio.

La crítica Sunder estudia cómo las legendarias figuras de Ahalya y Sita de la mitología hindú “mujeres violadas o secuestradas” están obligadas a establecer su castidad a través de pruebas milagrosas y prolongadas para ser merecedoras de su re-entrada en la sociedad. Como modelo tradicional narrativo, estas leyendas proponen la purificación de la mujer violada a través de una muerte simbólica (transformación en piedra, paso por el fuego) para resolver la crisis de la violación o intento del mismo (Sunder 1993: 67). Ahalya y Sita se convierten en símbolos culturales triunfantes y permanentes de la perfecta *pativrata* (aquella que adora a su marido).

Estos cuerpos deseados, imaginados y manipulados por una comunidad patriarcal aparecen de manera tremendamente arraigada en la tradición y se han convertido en legendarios y heroicos, al simbolizar el ideal femenino no sólo de conducta sino también de belleza.

2. MUJERES DE CARNE (Y HUESO): RE-INTERPRETACIONES FEMENINAS.

Existen numerosos casos en los que las mujeres acuden a la visión de los cuerpos simbólicos descritos más arriba para transgredir las leyes patriarcales que se dan en su comunidad y que mantienen el *status quo*. Al volver la vista atrás sobre los mitos que pueblan el saber y la tradición hindú, las mujeres actuales, desde una perspectiva femenina, están logrando escapar de los roles pasivos y menores a los que las mujeres efímeras e imaginadas de la mitología hindú habían estado condenadas. No obstante, la mirada femenina sobre la mitología tiene varias vertientes, pues gozan de una notable multiplicidad de formas y estructuras. De entre un corpus de textos culturales, he seleccionado un cancionero popular sobre el personaje mítico Sita que se da entre los grupos de mujeres obreras de casta baja, y la novela *The Thousand Faces of Night* de la autora hindú Githa Hariharan, ya que en mi opinión ejemplifican las tendencias de re-interpretar los modelos de mujer creados por la mirada masculina, construyendo así protagonistas conscientes de su opresión.

Vasudha Narayanan analiza la imagen de la mujer en la tradición hindú en su libro *Feminism and World Religions*, en el que afirma que los mitos han sido manipulados por aquellos que están en posiciones de poder. Su tesis es que los británicos encargaron la traducción de textos sagrados a hombres de casta alta (brahmines), quienes seleccionaron los que más les interesaban para reforzar el poder de su casta (Narayanan 1999: 35). Así, los textos que eran liberales en su actitud con las mujeres quedaron en el olvido. La norma masculina presente en la tradición considera la existencia de las mujeres como dependientes de las estructuras sociales definidas y dirigidas por los hombres. Este sistema trata a las mujeres como una pieza de propiedad más que puede ser transferida de un hombre a otro por medio de un trato, siendo el matrimonio el principal.⁶ Sin duda, esta imagen niega la subjetividad de la mujer.

2.1 Versiones orales: el realismo social en el cancionero popular.

La mujer hindú ha estado tradicionalmente sometida a los ideales femeninos impuestos por la casta dominante en la India. Así, la mujer más deseada y adecuada es aquella que más se asemeje a la figura de Sita, esposa del héroe mitológico Rama, cuyas aventuras épicas podemos encontrar en la obra clásica *Ramayana*. Sita es una mujer de piel clara, hacendosa y entregada hasta el extremo de arrojar su propio cuerpo a las llamas para demostrar a la sociedad su fidelidad durante su exilio cuando su marido, apoderado de los celos y como castigo, la expulsó a un bosque donde vagó durante años. A Sita se le ha reconocido su virtud como mujer ideal, definida únicamente en relación a su papel como esposa y madre. Sin embargo, existen versiones orales de este mito que abundan entre las mujeres de casta bajas en la India, donde la figura de Sita pasa de ser un cuerpo objetivado a poseer subjetividad.

Muchas mujeres están ofreciendo revisiones en sus lecturas de los textos tradicionales. Cada mito en la India se re-interpreta diariamente. Un vivo ejemplo de esta realidad es la tradición popular de las canciones de mujeres obreras. N. D. Sen ha realizado un estudio interesante sobre estas historias y ha concluido que la versión que otorga autoridad a la mujer es similar en cada rincón de la India. Estas mujeres de carne y hueso, que dejan su piel en la carretera y en el campo para sobrevivir por haber nacido mujer y dentro de una casta inferior y, consecuentemente, no haber tenido acceso a la educación, cuentan la historia épica del *Ramayana* según su punto de vista.

Si el patriarcado ha utilizado el mito de Sita para silenciar a las mujeres, estas campesinas y obreras han elegido el mito de Sita para conseguir ser escuchadas. Han encontrado una máscara perfecta en el mito de la sufridora y humillada Sita, a través de quien pueden expresarse, hablar de los problemas diarios y criticar en definitiva la ideología patriarcal a su manera. Todas estas historias contadas por las mujeres obreras y campesinas tratan las áreas más difíciles y peligrosas en la vida de una mujer, los momentos intensos de inseguridad o riesgo físico; todas se quejan del desamparo y rechazo de sus derechos como consecuencia de no tener identidad social propia.

No obstante, no podemos obviar que esto ocurre porque estas mujeres pertenecen a una casta baja y, por lo tanto, sus canciones se encuentran fuera de todo canon. Prueba de ello es que Chandrabati compuso una versión en lengua bengalí del *Ramayana* en el siglo XVI, en la cual contaba la historia de Sita únicamente, criticando a Rama desde un punto de vista femenino. Los brahmínes rechazaron el

texto de Chandra alegando que estaba incompleto.

Estas canciones populares, aunque no llevan directamente al cambio social real, crea una liberación, un nuevo optimismo y sentido de participación en los eventos culturales que describen la lucha colectiva de las mujeres. La crítica india Rajeswari Sunder Rajan argumenta en su libro que la construcción de las mujeres en términos de papeles reconocidos, imágenes, modelos y etiquetas se da en el discurso en respuesta a unos imperativos sociales específicos, incluso donde se puede ofrecer en términos de la retórica universal y abstracta de la “mujer india” (Sunder 1993: 129).

2.2 Versiones literarias: una definición propia.

Los mitos se han utilizado en la ficción india para reforzar la estructura de sus narrativas o para ofrecer un modelo de cambio. En este último ejemplo podemos nombrar a autoras como Shashi Deshpande, Meena Alexander y Suniti Namjoshi, quienes ofrecen con significado re-interpretaciones creativas de los mitos, ya que el patriarcado los ha utilizado para mantener a las mujeres oprimidas. Estas autoras están concienciadas sobre la necesidad de recontar la mitología desde una perspectiva feminista, al igual que Githa Hariharan hace en su novela debut premiada *The Thousand Faces of Night*.

La construcción normativa del sufrimiento y la entrega en la cultura hindú le sirve a la escritora india Githa Hariharan para subvertir los mitos oficiales al mostrar personajes femeninos que encuentran poder al desafiar a sus padres y a las normas sociales. En relación a esto, la misma autora comenta en una entrevista con el crítico finlandés Joel Kuortti:

I stumbled onto the idea of the normative myth the kind that tells you what sort of wife you should be, what sort of daughter-in-law and so forth. Of course, once you get onto the normative myth you have to look at the other side of the coin, the subversive myth, the survival-teaching myth. (...) In a sense it was unlearning the canon that had been fed to me in college, and relearning these myths and tales so I could twist them for my own purposes. (9)

Hariharan re-escibe los mitos hindúes para invitarnos al revisionismo. Además, cuestiona las presunciones tradicionales en relación a varios asuntos. En primer lugar, a través de una invocación viva y poderosa de historias y personajes femeninos del pasado clásico, pretende interrumpir y redoblar la narrativa del personaje principal femenino para sobresaltar la larga historia de la guerra de género dentro del Brahminismo. También, las preguntas silenciadas y las identificaciones fantasmagóricas sirven para continuar los impulsos transgresores que animan a las mujeres reales e imaginadas de la India.

Devi, la protagonista de la novela, siente la necesidad de re-interpretar y descubrir lo que la mitología significa para ella, desafiando desde el principio la tradición. A primera vista, las historias de su abuela sirven como socialización pues reflejan las reglas y normas culturales que las mujeres hindúes deben seguir. Sin embargo, también muestran las posibilidades subversivas ya que tienen doble filo porque son ambiguas y están abiertas a interpretaciones. Estas historias se pueden utilizar en un nivel simple como lecciones prescriptivas de comportamiento, pero si profundizamos, subvierten

los mitos convencionales creados por la imaginación masculina sobre las mujeres.

A través de los mitos, las niñas son adoctrinadas en su papel social, siendo estos conceptos predefinidos y transmitidos de generación en generación supuestamente incuestionables e insalvables. En otra entrevista con Rosemary Sorensen, comenta que los mitos se han distorsionado y que ciertas personas los utilizan como instrumentos de fundamentalismo: “The cowardly way is to say, well all of this is obscurantist (.). The other way is to constantly reinterpret. A myth only grows alive when you reinterpret, when you see it from the point of view of your life, of your times” (45).

Hariharan no ha elegido el nombre de su protagonista al azar. Devi, como vimos en el capítulo anterior, significa diosa y es epíteto de Parvati, la esposa de Shiva, que unifica ambas personalidades: la feroz y la sublime.⁷ En la novela, Devi se siente desengañada y esto le lleva a pensamientos violentos de venganza hacia el poder masculino que la tiene presa en el espacio doméstico del hogar de su marido. Devi sueña en convertirse en una *kritya* (una figura de Kali que se venga de los insultos a las mujeres) y “a woman avenger who could earn manhood through her penance” (39-40). Con este desafío a los estereotipos de género y la subversión de las leyendas que su suegro interpreta del *Manusmriti*, los que hacen de la protagonista una mujer en búsqueda de su propia identidad, en vez de ser creada por las imágenes propulsadas por la ideología patriarcal.

Devi se siente engañada como en el mito de Gandhari, quien se casa con un príncipe que más tarde prueba ser ciego; insultada como Amba, quien pasa por las manos del rey y de su hermano siendo rechazada por ambos; y sufre como la mujer mitológica que se casa con una serpiente. Devi, tras un proceso de disconformidad y desacuerdo con su marido, que alcanza su punto álgido por su supuesta incapacidad para proporcionarle un heredero. El deseo de revancha de esta mujer frustrada le lleva a superar el obstáculo del matrimonio en el camino hacia el encuentro o formación de su identidad, afirmándose en sus sueños: “I lived a secret life of my own: I became a woman warrior, a heroine. I was Devi. I rode a tiger, and cut off evil, magical demons’ heads” (41). Con esta novela, se desafían los conceptos patriarcales pre-definidos por la sociedad que hasta entonces han permanecido indiscutibles e incuestionables, y así la protagonista rompe el estereotipo de mujer hindú pasiva y víctima. Se resiste al patriarcado, ya que sí cuestiona la estructura establecida “con numerosas preguntas desde su infancia hasta su llegada a la casa del marido” y desafía el poder masculino, atreviéndose a cruzar la frontera que delimita lo femenino. Con esto, Hariharan implica en su novela que la identidad construida a través del género puede ser subvertida.

A Devi sólo le queda huir del hogar para poner fin a una experiencia de resentimiento, furia y dolor para buscar su propia satisfacción personal. Sus pensamientos y sueños de venganza violenta “protesta destructiva y poderosa hacia el marido” se convierten en rutina:

In my waking hours I am still no conqueror. My petty fears, and that accursed desire to please which I learnt too well in girlhood, blur the bold strokes, black and white, of revenge. I write elaborate scenarios in my mind for the last act--humiliating Mahesh, saying all the things we have left unsaid. I do something bloody, final, a mark of protest worthy of the heroines I grew up with. (95)

No obstante, a pesar de esta liberación, este paso hacia el mundo exterior no termina de realizarse hasta que no huye también de la casa de su amante, concluyendo que no existe ninguna imagen femenina en la mitología actual que le pueda servir de modelo al tratarse de cuerpos creados por la ideología patriarcal:

I will gather together the fragments which pass for my life, however laughably empty and insignificant, and embark on my first real journey. I would like to do better than sneak out, a common little adulteress. (...) so that I can learn to be a woman at last. I will soar high on the crest of Gopal's wave of ragas, and what if I fall with a thud, alone, the morning after? I will walk on, seeking a goddess who is not yet made. (95)

La confrontación entre el fuerte ambiente doméstico y el también fuerte deseo por romper con la identidad cultural y social de la figura de la mujer la lleva a forjar su propia identidad tras negar la pre-establecida por la comunidad. Devi sueña con el cambio y la lucha y, sobre todo, rompe con las convenciones y se decanta por su propia libertad, encontrando así una nueva respuesta “-positiva y abierta” a la pregunta qué es ser una mujer. La confrontación con su identidad multicultural y su atrevido concepto de ser mujer la llevan a formar su identidad, que es un rechazo de la norma patriarcal.

3. CONCLUSIONES.

Hemos visto cómo en la mitología hindú, incluso la imagen que supuestamente transmite el poder femenino es creación masculina. Por otro lado, las imágenes de subordinación en heroínas épicas sirven para controlar y limitar a las mujeres, y así se ha venido marginando a las mujeres indias a través de instituciones culturales y rituales religiosos. Kumkum Sangari y Sudesh Vaid apoyan esta idea y señalan que el concepto de mujer es parte de un deseo de imposición de una continuidad cultural (Sangari 1989: 17).

La dimensión mítica informa y refuerza la crisis de identidad en el contexto de fuerzas divergentes que oprime el ego femenino. Tanto las imágenes de mujeres sin cuerpo (ídolos) como las mujeres reales están definidas como negativo del hombre, como un objeto de fantasía que ocupa el lugar del Otro, y por lo tanto, mitificada y desprovista de acción propia. La mitología hindú ha creado diosas multifacéticas, dicotomizándolas “la creativa y la terrible” para que así los hombres pueden adorar a sus madres y a la vez degradar a las mujeres.

Sin embargo, respondiendo a una milenaria tradición de mitos, las mujeres actuales de la India están revisando la historia mitológica y re-interpretando los mitos con los que crecieron desde su punto de vista particular. Estas historias propias se dan en todos los estratos sociales y castas religiosas, pues como hemos podido comprobar, las mujeres reales, y no las imaginadas por una comunidad androcéntrica, están re-definiendo sus cuerpos para alejarlos de un simbolismo de sumisión y de poder manipulado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIMMITT, C. y J.A.B. Van Buitenen, *Classical Hindu Mythology*, Calcutta, Rupa, 1993.
- HARIHARAN, G. *The Thousand Faces of Night*, Londres, The Women's Press, 1996.
- HARIHARAN, G., "Entrevista con Rosemary Sorensen", *Kunapipi*, 15.3 (1993), pp. 41-45.
- HARIHARAN, G. "Entrevista con Joel Kuortti", *The Journal of Commonwealth Literature*, 36: 1 (2001), pp.7-26.
- KINSLEY, D. R., *Hindu Goddesses*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, C., *The Elementary Structures of Kinship*. Trad. J.H. Bell. Ed. R. Needham. Boston, Beacon Press, 1969.
- MANU, *The Laws of Manu*. Trad. Wendy Doniger y Brian K. Smith, New Delhi, Methuen, 1991.
- NARAYANAN, V., "Brimming with *Bhakti*, Embodiments of *Shakti*: Devotees, Deities, Performers, Reformers, and Other Women of Power in the Hindu Tradition" en Sharma, Arvind y Katherine K. Young, eds. *Feminism and World Religions*, New York, State University of New York Press, 1999.
- RAJAGOPALACHARI, C., *Ramayana*, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1999.
- RUBIN, G., "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex" en *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna Reiter, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.
- SANGARI, K. y Sudesh Vaid, eds. *Recasting Women: Essays in Colonial History*, New Delhi, Kali for Women, 1989.
- SANGARI, K. y Sudesh Vaid, eds.. "Response to Susie Tharu 'Women Writing in India.'" *Journal of Arts and Ideas*, 20.1 (March 1991), pp. 49-66.
- SEN, N. D., "Sisters in Sorrow: Contemporary Indian Women's Re-telling of the Rama Tale" en *From Independence Towards Freedom: Indian Women Since 1947*. Eds. Bharati Ray y Aparna Basu. New Delhi, Oxford University Press, 1999, pp. 201-220.
- SUNDER R. R., *Real and Imagined Women: Gender, Culture and Postcolonialism*, London, Routledge, 1993.

Notas

¹ Saraswati es la diosa del conocimiento y de las artes. Viaja en un cisne y sostiene un libro en una mano y una flauta en la otra. En los principios de la vida, Brahma se impresionó de su propia creación (Shatarupa, diosa de la existencia material) y se hizo cinco cabezas para mirarla constantemente. Para apaciguar la lujuria de Brahma, Shiva (también conocido por ser el supremo asceta) le arrancó una de las cabezas. Y así se acercó a Saraswati cuyos hijos (los Vedas) le enseñaron la salida del laberinto de la sensualidad. Desde ese día, las cuatro cabezas de Brahma comenzaron a recitar los cuatro Vedas (escritos sagrados más antiguos del hinduismo: Rigveda, Samaveda, Yajurveda, y Atharvaveda).

² Lakshmi es la diosa de la riqueza y la belleza, consorte o energía del dios Vishnu. Aparece en la tierra con el nombre de Sita cuando Vishnu tomó la forma de Rama, y de Radha cuando Vishnu tomó la forma de Krishna.

³ Parvati es la energía del dios principal Shiva y madre de la popular deidad Ganesha (hombre con cabeza de elefante). El mito cuenta que cuando Shiva regresó al hogar tras una larga

ausencia de meditación, preso de los celos, le arrancó la cabeza al hombre que abrió la puerta. Tras darse cuenta de que era su hijo ya crecido, le quitó la cabeza a un elefante para ponérsela a su hijo. Podemos ver representados a Parvati y Shiva de manera antropomórfica (convirtiéndose en una única deidad andrógina), simbolizando la unión de opuestos.

⁴ A pesar de los miles de ídolos que se encuentran en el hinduismo, en esencia existe una sola divinidad sin forma ni nombre, que está representada por la triada de dioses y sus respectivas manifestaciones.

⁵ El capítulo IX, verso 3 del *Manu Smriti* dice: “Pitaa Rakshati Kaumaree, Bhartaa Rakshati / Yauvane; /Putroo Rakshati Vardhakyee, Na Stri / Swaantryam Arhati” (trad.: el padre protege a la mujer durante la infancia, el marido durante su juventud, y el hijo durante su edad avanzada; una mujer no merece libertad).

⁶ Véase el trabajo de Gayle Rubin “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” (1975) y el de C. Lévi-Strauss *The Elementary Structures of Kinship* (1969) sobre el tema de la mujer como propiedad familiar.

⁷ Para una revisión del significado de Devi, véase *Classical Hindu Mythology* editado y traducido por Cornelia Dimmitt y J.A.B. Van Buitenen (Calcuta: Rupa, 1993), 150; y *Hindu Goddesses* de David R. Kinsley (Delhi: Motilal Banarsidass, 1987), 136.

VIVIR DEL AIRE. AUSENCIA Y PRESENCIA DEL CUERPO FEMENINO EN LA CULTURA VICTORIANA

Cristina RODRÍGUEZ PASTOR
Universidad de Cádiz.

En la Inglaterra de la época victoriana, la medicina en general y otras muchas disciplinas como la sexología y la psiquiatría convierten el cuerpo femenino en un objeto casi obsesivo de estudio y análisis con la intención de justificar su papel en la sociedad patriarcal. Dichos estudios pretendían demostrar que la mujer era intelectualmente inferior al hombre como resultado de su especialización reproductiva, donde concentraba la mayor parte de sus energías. Eran precisamente estos mismos argumentos los que el Darwinismo social empleaba para enfrentar las demandas feministas de acceso a una educación superior y a una mayor participación en la esfera pública. Los psiquiatras insistían en que el esfuerzo intelectual continuado tenía consecuencias fatales en la mente de las adolescentes, por no hablar del impacto en su sistema reproductivo.

Desde la infancia, la mujer de clase media era persuadida de considerarse a sí misma más débil y menos saludable que sus hermanos. Una vez que alcanzaba la adolescencia, en el caso de que recibiese algún tipo de explicación acerca de la menstruación, se le insistía en que sería algo que las debilitaría aún más y que las haría más proclives a crisis nerviosas. Cuando contraía matrimonio la mujer se convertía en un símbolo del estatus social de su marido, por tanto su función se limitaba a, por supuesto, no trabajar y mantenerse dentro del ideal femenino de delicadeza y fragilidad, haciendo gala del culto romántico de la época a la invalidez.

Para las teorías evolutivas la responsabilidad del futuro de la raza recaía sobre la mujer. De esta manera, todo su afán se centraba en el escrutinio del cuerpo femenino y la disección de todos sus procesos reproductivos como foco de amenaza y disfunción. De ahí el enorme volumen de discurso científico generado en torno al cuerpo femenino.

Durante las últimas décadas se ha ido teniendo acceso a multitud de textos de la época de tipo médico, manuales de conducta, archivos y diarios personales que están sacando a la luz determinados aspectos de la cultura victoriana que nos demuestran que, como afirmaba Foucault, se trataba de una sociedad muy preocupada por la sexualidad. Uno de los aspectos que más nos llaman la atención consiste en la enorme ansiedad respecto a la expresión de la corporeidad femenina: cualquier proceso implicado en necesidades físicas tan básicas como, por ejemplo, comer estaban culturalmente asociados a la presencia de un cuerpo y su sexualidad, por tanto su descripción estaba restringida y plagada de tabúes y eufemismos.

¿Acaso hemos reparado en algún momento en la ausencia de referencia al

momento en que la heroína de una novela come? Una escena que se repite en la mayoría de novelas es la del momento de la cena: una lujosa mesa, suntuosos vinos, miradas que se cruzan...un espacio en el que se pone de manifiesto toda la parafernalia de la etiqueta de una sociedad obsesionada con las formas, un momento de la narrativa en el que la heroína se ríe, flirtea, preside la mesa... pero, ¿hay algo en su plato? El “ángel de la casa” no comía, su carácter etéreo y espiritual estaba muy por encima de este tipo de ataduras carnales.

Algunas feministas, como Gilbert y Gubar en su estudio *The Madwoman in the Attic* (1979), consideran que esta reticencia de la cultura victoriana a representar a la mujer en el acto de comer se debe a sus peligrosas asociaciones con el mito de Eva donde entran en acción tres elementos: la sexualidad femenina, su poder y su hambre.

Muchos manuales de la época, por ejemplo asociaban directamente la comida (sobre todo determinados alimentos) con la lujuria. Entre estos alimentos se encontraban la sal y las especias. En *The Flesh Made Word* (1987), Helena Michie cita el manual de Mary Wood-Allen, *What a Young Lady Ought to Know*, que estuvo en circulación hasta 1905, para el cual “desiring mustard, pepper, vinegar and spices are certainly not natural appetites for little girls”¹, y donde se conectaba el gusto por estos aditivos con el peligro de las “prácticas solitarias”. De esta manera, se aconsejaba a las mujeres que ingiriesen dietas ligeras que “enfrién el ardor del cuerpo”; la leche y los productos lácteos se encontraban entre los alimentos que tenían estas propiedades.

Algunos alimentos estaban directamente asociados a un género, bien masculino o femenino. Por ejemplo, el hecho de que el té se considerara el refrigerio más femenino de todos es bien conocido por cualquier lector de novelas victorianas. Buena cuenta de ello da por ejemplo M. Elizabeth Braddon en *Lady Audley's Secret* (1862), donde la autora afirma que “at the tea table women are most fairy-like, most feminine”²(p.129). Por otro lado, la carne y las comidas muy especiadas se asociaban al género masculino.

Un apetito delicado no solamente estaba asociado con la feminidad, sino también con la virginidad. Así por ejemplo, la clorosis o “fiebre verde” se consideraba durante la época un desorden alimenticio muy común entre mujeres vírgenes que se manifestaba en una repugnancia absoluta hacia la carne (cruda o asada). Como comentábamos anteriormente, la carne era un alimento asociado con el género masculino, una especie de combustible para los instintos sexuales. Así, la repulsión hacia la carne funcionaba como un índice de virtud. Las dietas carnívoras se asociaban a la precocidad sexual, a un flujo menstrual abundante e incluso a la ninfomanía. Durante la primera mitad de siglo, muchos doctores incluso recomendaban dietas bajas en proteínas para retrasar la menstruación.

El ideal de mujer era, por tanto, aquella que comía poco y de forma delicada, que rechazaba tanto la carne como el deseo sexual. Se consideraba que, por ejemplo, las mujeres embarazadas carecían totalmente de apetito, a no ser que el bebé fuera niño, en cuyo caso su apetito era voraz y excusable.

Este tipo de asociaciones con la comida no sólo estaban relacionadas con el género, sino también con la clase social: la mujer de clase media no necesitaba comer, no sólo porque supuestamente careciese de deseo sexual sino porque no realizaba

ningún tipo de trabajo o actividad física que pudiera despertar dicho apetito.

Resulta interesante observar cómo el lenguaje de estos manuales de conducta iba pasando de nociones sobre buena educación a advertencias morales. Un ejemplo, también citado por Michie, lo encontramos en un manual titulado *Good Society* (1869):

“How to eat soup and what to do with a cherry stone are weighty considerations ... taken as the index of social status; and it is not much to say that a young woman who elected to take claret with her fish or eat peas with her knife would justly risk the punishment of being banished from good society”³.

Las palabras “justly” (“justamente”) o “good” (buena) tienen aquí evidentemente connotaciones morales. Un desliz en el cumplimiento de las normas de etiqueta puede convertirse en algo fatal para la reputación de una dama. Con respecto a la manipulación de la fruta, encontramos muchas advertencias que de nuevo nos traen ecos del momento de la tentación en el jardín del Edén; de hecho, en este manual se insistía a los hombres: “Don’t touch the fruit with your fingers when preparing it for a lady”.⁴

En contraste con el ideal doméstico de mujer como ser angelical y puro vemos cómo en realidad se consideraba a las mujeres de la época potencialmente peligrosas debido a su voracidad sexual e inestabilidad emocional, todo lo cual debía ser controlado y constantemente vigilado. De esta forma, debía cuidar su dieta y controlar su apetito para encajar por un lado dentro del ideal de belleza y por otro, a un nivel más profundo, dentro de unas concepciones normativas de mujer como ser incorpóreo que situaban el cuerpo en constante conflicto con el alma. De esta forma, el control de la alimentación debe ser analizado dentro de un contexto más amplio, que es el del control del comportamiento femenino.

Volviendo al tema de la estética de la época, la debilidad y la palidez eran los signos de belleza en la clase media-alta. Lo que Michie denomina la “estética de la privación” obligaba a convertir el acto de comer en una actividad privada y la abstinencia una demostración pública de feminidad. La autora hace referencia a una obra publicada en 1935 por C.W. Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, donde se explica que “a delicate appetite was much preferred, and young women might be forced to nibble scraps in their bedroom so they might face the dinner table with ladylike anorexia”⁵. Este mordisqueo secreto en la habitación hace mucho más explícita la inconsciente asociación de la comida con el sexo. El acto de comer se consideraba una actividad para llevar a cabo en privado, en la habitación, como algo demasiado personal para exponer al escrutinio público de la cena.

Una de las consecuencias de la progresiva inanición en estas jóvenes era la amenorrea, es decir, la pérdida de la menstruación. Por tanto, la forma de liberar al ángel de la casa del estigma de Eva era convertirla en todo lo contrario, en el ideal de pureza total, la Virgen María. Mediante la renuncia (a la comida y al sexo) se borra la huella de la sexualidad femenina y el cuerpo se purifica.

En la literatura de la época, este tipo de silencio y restricción respecto a la representación del cuerpo de la mujer no se manifestaba exclusivamente en aspectos

relacionados con la comida, sino incluso en la propia descripción física de la heroína de la novela, en muchos casos ausente o envuelta en una serie de tópicos retóricos.

¿Quién no ha tenido a menudo la sensación de que a la hora de describir a la protagonista de la novela, los rasgos son siempre los mismos? Veamos un ejemplo en la novela de Wilkie Collins *The Woman in White* (1860) donde Walter Hartright, basándose en un retrato pintado por él mismo, describe a Laura Fairlie como:

“a light, youthful figure, clothed in a simple muslin dress (...) and a simple straw hat of the natural colour (...) covers her hair. Her hair is of so faint and pale a brown - not flaxen, and yet almost as light; not golden, and yet almost as glossy - that it nearly melts, here and there, into the shadow of the hat. (...) The eyebrows are rather darker than the hair; and the eyes are of that soft, limpid, turquoise blue (...). Lovely eyes in colour, lovely eyes in form - large and tender and quietly thoughtful”⁶ (p.51)

La enorme vaguedad que se percibe en este tipo de descripciones en las que no hay nada concreto al mismo tiempo que distancia al lector, produce la sensación de que la mujer descrita, en realidad, podía ser sustituida por cualquier otra mujer bella. Esto nos hace pensar que el objetivo que se perseguía no era otro que el de evitar la individualidad, la evidencia de unos rasgos físicos definidos que revelasen la presencia de un cuerpo real. El cuerpo de la heroína desaparece para ser inmediatamente sustituido por consideraciones más espirituales acerca de su carácter moral. Este tipo de técnicas nos recuerdan a la pintura prerrafaelista que, durante la segunda mitad del siglo XIX, causó un gran impacto por el alto contenido erótico de sus retratos femeninos, cuando, en realidad lo único que hacía era envolver el cuerpo de la mujer en telas vaporosas, detalles y alusiones históricas y mitológicas.

Las paradójicas exigencias de la estética de la época se ponen claramente de manifiesto en la metáfora de un cuerpo ideal como el de un reloj de arena, de forma que realmente se prescribía que las mujeres debían vivir en dos cuerpos al mismo tiempo: con los pechos y los hombros de una mujer sensual pero con la cintura de una niña, que, como veremos tenía una enorme importancia simbólica. Para conseguir esta figura con cintura de avispa era necesario recurrir a una de las prendas fetiche de la época: el corsé. La mayor parte de las mujeres de clase media lo utilizaba para reducir varios centímetros la talla de su cintura, incluso durante el séptimo mes de embarazo. Mediante este tipo de prendas la mujer conseguía modificar su figura consiguiendo, de esta manera, lucir un cuerpo disciplinado que reflejaba su “supuesto” escaso apetito respecto a la comida y al sexo. La utilización del corsé no estaba restringido a la clase media, ya que muchas mujeres de la clase trabajadora lo llevaban (incluso durante la dura jornada laboral), ya que esta prenda era símbolo de estatus social. En este elemento, por tanto convergen tres aspectos: la clase social, el ideal femenino y la pureza. Sin embargo, este tipo de disciplina claramente conllevaba una gran carga erótica para muchas personas, destacando artificialmente una parte del cuerpo que hacía a la mujer sexualmente atractiva. Como comenta Hollander en *Seeing Through Clothes* (1978), el corsé “was entrenched in erotic ambiguity, an emblem of female criticism and submission”⁷.

Durante la década de 1840 muchos médicos alzaron la voz de alarma respecto a la utilización de este tipo de prendas que dañaban los órganos internos de las mujeres, dificultaban la respiración y hacían el ejercicio imposible. Las mujeres usaban el corsé para intentar adaptar la forma de su cuerpo a los estrechos vestidos de moda, y no a la inversa, haciendo caso omiso a las advertencias sobre la amenaza a su salud.

Según Foucault, el cuerpo se construye de forma diferente dependiendo de cada contexto cultural. Esta teoría se basa fundamentalmente en el hecho de que el ideal de belleza ha cambiado innumerables veces en diferentes culturas a través de los siglos. Es decir, mientras que el cuerpo de la mujer es algo material, lo “femenino” es una creación simbólica. Por tanto, su tamaño ideal, forma, color, volumen de pelo, forma de vestir, de caminar, de ocupar el espacio, todo está socialmente construido. Durante el siglo XIX, al igual que en la actualidad, las mujeres representaban su género y su clase social a través de su delgadez. El producto de la cultura victoriana era un cuerpo anoréxico.

El modelo normativo de mujer de clase media en la época victoriana seguía un modelo de conducta que encajaba a la perfección con las características de la anoréxica: espiritual, asexual y “auto-disciplinada”.

Michel Foucault señala el concepto del “Panóptico” propuesto por Jeremy Bentham (1748-1832) como el modelo en el que se basa el nuevo poder disciplinario del siglo XIX en adelante⁸. Con este nuevo sistema, el individuo desarrolla un sentido de auto-disciplina ante la amenaza de ser continuamente observado: “it induces in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power”⁹. Según Sandra Bartky, las mujeres están simbólicamente atrapadas en el Panóptico, sus cuerpos están sujetos a una vigilancia y control exhaustivos, tanto por ellas mismas como por las personas que las rodean, interiorizando de este modo su obediencia al sistema patriarcal.

Es importante aclarar que en este estudio no se está discutiendo que todas las mujeres de clase media durante esta época realmente padecían anorexia sino que la cultura victoriana fomentaba una serie de ideologías acerca de la mujer que favoreció el desarrollo de la enfermedad y su diagnóstico en 1873. Se trata de lo que Anna Krugovoy Silver en *Victorian Literature and the Anorexic Body* (2002) denomina “la cultura de la anorexia”. Según esta autora, las cinco características básicas de la cultura victoriana de la anorexia eran:

- a) la consideración estética del cuerpo femenino delgado como ideal físico de belleza y el pánico a la obesidad como algo desagradable y poco femenino,
- b) como comentábamos antes, la concepción del cuerpo como una entidad que debía ser subordinada a la voluntad y disciplinada como muestra de la capacidad de autocontrol,
- c) relacionado con esto último, la creencia de que la mujer perfecta es aquella que sometía sus apetitos físicos (respecto a la comida y a su sexualidad) a su voluntad, así como la asimilación de la idea de que la mujer “buena” es aquella que, o bien por naturaleza o por educación, es más espiritual y menos carnal que el hombre,
- d) la creencia, por tanto, de que un cuerpo delgado encarna esta autorregulación y esta espiritualidad,
- e) las connotaciones de clase de la delgadez.

Susan Bordo, toda una autoridad respecto al estudio de la anorexia y su papel en la cultura contemporánea, afirma que el miedo a la carne es una metáfora de la ansiedad hacia procesos internos fuera de control tales como el deseo y el hambre incontenibles, o los impulsos descontrolados.

La teoría feminista encuentra en la cultura occidental y su culto a una concepción filosófica separada del cuerpo y la mente el origen de enfermedades como la anorexia nerviosa. Históricamente, desde Aristóteles, el cuerpo ha sido designado como femenino, mientras que la mente, el espíritu y la cultura han sido considerados masculinos. De esta manera, el cuerpo ha sido denigrado como algo inferior y corrupto, que necesita ser disciplinado, castigado y finalmente trascendido. Consecuentemente, la anoréxica intenta escapar de su cuerpo, que concibe como algo pesado, lento y repulsivo.

Florence Nightingale, en su novela *Cassandra* (1852) se queja del excesivo tiempo que la mujer debe dedicar a la comida y a la cocina, tiempo que, por otra parte, podría invertir en otro tipo de actividades más provechosas que contribuyesen al desarrollo de su mente. La permanente presencia de la mujer en la cocina y en el comedor es su mayor obstáculo para conseguir un desarrollo intelectual:

“If she has a knife and a fork in her hands during three hours a day she cannot have a pencil or brush. Dinner is the great sacred ceremony of this day, the great sacrament. To be absent from dinner is equivalent to being ill. Nothing else will excuse us from it. Bodily incapacity is the only apology valid”¹⁰(p.30).

Como la autora afirma, la cena constituía algo “sagrado”, el “gran sacramento” de la vida familiar en el que todas las mujeres se veían obligadas a participar. En este contexto podemos imaginar la gran confusión que, dentro de estas familias, generaba el rechazo de una mujer a comer. Contra esta opresiva alimentación del cuerpo, Nightingale denuncia la falta de “alimento” para la mente femenina. Según ella, las mujeres a las que se les negaba sus sueños y sus necesidades intelectuales terminaban marchitas, extinguidas y paralizadas por el hambre de su mente. Por tanto, según la autora las mujeres sufrían una anorexia simbólica, espiritual y emocional.

Existía una estrecha relación entre el ideal victoriano de una joven dama y su reflejo en la ficción: la heroína de la novela. Su delgadez y esa palidez tan interesante se convirtieron en los típicos rasgos tanto en la ficción como en la realidad. Sin embargo, como afirma Michie, toda esta estética de debilidad y delgadez no hace sino disfrazar una ideología de dominio masculino. En un intento por invertir el mito de Adán y Eva, muchas novelas victorianas (populares y canónicas) estaban repletas de ejemplos de hombres que recogían a jóvenes hambrientas, alimentándolas y finalmente casándose con ellas. Un ejemplo lo encontramos en las típicas novelas de institutrices, como por ejemplo *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, donde un hombre de clase media-alta recoge a su empleada, proporcionándole comida y cobijo. La historia se repite en muchas de estas novelas donde se produce una transición de una dependencia física hacia una dependencia emocional. El ideal de mujer delicada que no reconocía sus necesidades físicas ayudaba a recuperar la inocencia arrebatada por Eva, cuyo papel debería haber sido rechazar la manzana y mantener su boca bien cerrada a la tentación.

Como consecuencia del peligro implicado en la posibilidad de manifestar su hambre, algunas heroínas victorianas llevaban a cabo justamente el proceso contrario, es decir, la auto-renuncia física. Son varios los ejemplos que podemos encontrar en que la protagonista cae misteriosamente enferma durante el período crítico comprendido entre el descubrimiento del amor y la propuesta del protagonista. El primer signo (a menudo la renuncia a la comida) es síntoma de una previsible enfermedad que desembocará en el matrimonio o bien en la muerte de la protagonista. Curiosamente esta enfermedad tiene lugar cuando la mayor parte de los médicos coinciden en que tiene lugar la anorexia nerviosa: en el momento en que la mujer reconoce su propia sexualidad. Según los médicos, el rechazo de la comida por parte de la anoréxica es una consecuencia de su miedo a la madurez sexual, simbolizada en el desarrollo del pecho y las caderas. Al no comer, la enferma no sólo consigue en cierto modo controlar su cuerpo, sino que además detiene ese proceso de desarrollo que tanto la atormenta. Evidentemente esta sensación de autocontrol es algo muy relativo, ya que la víctima finalmente pierde la capacidad de controlar su propio comportamiento; incluso, en etapas avanzadas de la enfermedad, alimentar a la enferma se convierte en una tarea fisiológicamente difícil, si no imposible.

En 1849, después de su famosa *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë publica *Shirley*, una novela donde, según Silver, la comida representa el poder económico y social. De esta manera, encontramos por un lado, en un mismo nivel, a los trabajadores del molino de Robert Moore y a las mujeres de clase media, que son los que tienen menos poder en la novela y cuya “hambre” rara vez es saciada, y por otro lado, los hombres de clase media, que pueden satisfacer su “hambre” sin problemas.

En esta novela, Brontë nos presenta a Caroline Helstone, para muchos críticos la heroína más convencional de la autora, ya que parece atrapada en un manual de libros de conducta. A medida que avanzamos en la narrativa, Caroline se va volviendo cada vez más pequeña, más frágil, débil y transparente, amenazando con su propia desaparición del texto en el que habita. Su enfermedad aparece representada como una prueba de su feminidad, al responder a la indiferencia de Robert con un proceso de inanición. Al principio Caroline se enfrenta a un dilema donde, sin embargo, no se le permite elegir:

“Now, what was she to do? - to give way to her feelings, or to vanquish them?. To pursue him or to turn upon herself? If she is weak, she will try the first expedient, - will lose his esteem and win his aversion; if she has sense, she will be her own governor, and resolve to subdue and bring under guidance the disturbed realm of her emotions” ¹¹(p.107).

En la novela, la narradora recomienda a Caroline que “selle sus labios”, una imagen en la que se combinan tres aspectos: el silencio, el hambre y la represión sexual:

“A lover masculine so disappointed can speak and urge explanation; a lover feminine can say nothing: if she did the result would be shame and anguish, inward remorse for self-treachery. Nature would brand such demonstration as

a rebellion against her instincts, and would vindictively repay it afterwards by the thunderbolt of self-contempt smiting suddenly in secret. Take the matter as you find it: ask no questions; utter no remonstrances: it is your best wisdom.”¹²(p.105)

Caroline no sólo sufre por la indiferencia de Robert, sino también por la incapacidad de expresar su ira o su tristeza por su comportamiento hacia ella. La angustia que siente la protagonista ante toda esta represión aparece en la novela asociada continuamente a imágenes relacionadas con el hambre física: “Is it to live? Is there not a terrible hollowness, mockery, want, craving, in that existence which is given away to others, for want of something of your own to bestow it on”¹³(p.174)

Desde el principio de la novela, Brontë nos presenta a Miss Helstone como un ser totalmente etéreo, “she never makes a bustle in moving”¹⁴ (p. 157), con un paso “so quick, so light, that, but for the rustling of leaves, it would scarcely have sounded on the wood-walk”¹⁵ (p.577).

El hambre femenina que encontramos en *Shirley* no es tan literal como la que Jane Eyre experimentaba, sino que se trata de un hambre de acción, de actividad, de control de la propia existencia. Caroline, al contrario que Jane, era una mujer hermosa que no estaba sola en el mundo, sino que contaba con su tío, el reverendo Helstone, que se ocupaba de su manutención. Sin embargo, Jane tenía algo de lo que Caroline carecía: movilidad. A lo largo de toda la novela vemos cómo Jane Eyre pasa su infancia entre Gateshead y Lowood, luego se traslada a Thornfield, de ahí huye a Marsh End y finalmente termina en Ferndean. Jane, al menos, desempeña una profesión, la de institutriz, algo que, para Caroline supondría un gran alivio ante la inercia que la sofoca; sin embargo, ésta es una posibilidad descartada como impropia por sus amigos. Caroline cosía y “she plied her needle continuously, ceaselessly; but her brain worked faster than her fingers. Again, and more intensely than ever, she desired a fixed occupation, – no matter how onerous, how irksome”¹⁶ (p.239).

El tío de Carolina, el reverendo Helstone, contempla estupefacto el deterioro de su sobrina, sin ser capaz de comprender su significado:

“These women are incomprehensible (...). Today you seem them bouncing, buxom, red as cherries, and round as apples; tomorrow they exhibit themselves effete as dead weeds, blanched and broken down. And the reason of it all? That’s the puzzle”¹⁷(p.189).

La incapacidad de Helstone para interpretar estos síntomas femeninos se sitúa en paralelo con la opinión de muchos médicos de la época quienes atribuían como causa de los desórdenes alimenticios el carácter femenino caprichoso y egoísta, así como su deseo de llamar la atención.

En *Shirley*, hay una continua referencia a las piedras, que es lo único que la mujer, según su propia protagonista, recibía del hombre. Piedras es lo único que Caroline recibe de las personas que ama:

“Ask no questions; utter no remonstrances: it is your best wisdom. You expected

bread, and you have got a stone; break your teeth on it, and don't shriek because the nerves are martyred: do not doubt that your mental stomach – if you have such a thing – is strong as an ostrich's – the stone will digest”¹⁸ (p.105).

La autora sugiere que una mujer debería estar orgullosa de su capacidad de represión, al ser lo suficientemente fuerte como para, en silencio, ser capaz de aplastar una piedra.

Curiosamente, son precisamente piedras las armas con las que los trabajadores del molino de Robert amenazan y hieren a su patrón durante los motines, por tanto el hombre en esta novela es pagado con su misma moneda.

Ante tanto rechazo, Caroline finalmente no es capaz de digerir la piedra. “On waking the next morning, she felt oppressed with unwonted languor: at breakfast, at each meal of the following day, she missed all sense of appetite: palatable food was as ashes and sawdust to her”¹⁹ (p. 421). Para Caroline, ceder a la anorexia es la única decisión que puede tomar en su vida, su única posibilidad de control (o descontrol), al no poder alterar ni un solo ápice de su destino.

Al igual que otras anoréxicas, Caroline ha sido recompensada sólo por su dócil atractivo y feminidad, por lo tanto su auto-inanición es, irónicamente una aceptación del ideal de auto-rechazo que comentábamos en la primera parte de nuestra discusión.

Según Gilbert y Gubar, en esta novela se ve claramente la forma en que el mito del pecado original, en el que una mujer es condenada por comer, refleja el odio masculino hacia la mujer y hacia su capacidad de autosuficiencia o reafirmación. De esta manera, Caroline ha interiorizado la mitológica prohibición de comer, hablar o ser la primera.

Para Caroline, la enfermedad también supone un rechazo a su sexualidad. La anorexia reduce a la mujer al estado físico de una niña, no sólo desde el punto de vista de la pérdida de peso y la reducción de medidas, sino, como apuntábamos antes, desde el punto de vista de la pérdida del ciclo menstrual, considerado por ella como una maldición.

La apariencia etérea de Caroline se convierte durante su enfermedad en algo casi fantasmagórico que paraliza incluso al propio Robert quien, sin embargo, no es capaz de interpretar los signos físicos que su cuerpo produce:

“I walked into the cottage parlour (...). There was no candle in the room (...) and broad moonbeams poured through the panes: there you were, Lina, at the casement, shrinking a little to one side in an attitude not unusual with you. You were dressed in white, as I have seen you dressed at an evening party. For half a second, your fresh, living face seemed turned towards me, looking at me; (...) Two steps forward broke the spell: the drapery of the dress changed outline; the tints of the complexion dissolved, and were formless: positively, as I reached the spot, there was nothing left but the sweep of a white muslin curtain”²⁰ (p.255)

De forma similar a *Jane Eyre*, hay determinados momentos en que el hambre

en Caroline se convierte en rebeldía, rabia, indignación, distanciándose en estos momentos del ideal pasivo que muchas mujeres de su época representaban:

“Men of England! Look at your girls, many of them fading around you, dropping off in consumption or decline; or, what is worse, degenerating to sour old maids, – envious, backbiting, wretched, because life is a dessert to them” ²¹(p. 392).

Sin embargo, como advierte Silver, debemos tener cuidado a la hora de considerar el hambre de Caroline como un acto de rebeldía consciente, ya que no conseguiríamos otra cosa que exagerar su capacidad de subversión. En lugar de analizar su enfermedad como una protesta social, Silver propone leer su enfermedad como la consecuencia extrema de su participación en el ideal femenino de renuncia que le aprisiona desde el principio de la novela. De esta manera se tendría en cuenta el deseo de Caroline de controlar su vida (una característica fundamental de la anorexia), sin convertir su enfermedad en un emblema de rebelión.

Es aproximadamente a mitad de la historia donde se introduce el otro personaje femenino cuyo nombre da título a la novela. Shirley Keeldar es presentada como una mujer con características totalmente opuestas a la dulce y femenina Caroline. Shirley es una rica heredera, que posee su propia casa, una mujer independiente que se mueve como pez en el agua en la esfera pública y cuyo capital le permitía realizar negocios y actividades en aquella época sólo reservados a los hombres. Caroline necesita para subsistir a los hombres y su aprobación; en cambio Shirley es autosuficiente. Al lado de Shirley, Caroline siente que ha encontrado a una mujer libre de las ataduras que amenazan con destruir su vida.

El inicio de la decadencia física de Shirley sorprende al lector a partir de la llegada de su antiguo tutor, hermano de Robert, Louis Moore. Su cuerpo adelgaza tanto que “the ring dropped from the wasted little hand”²²(p. 615). Louis atribuye como causa de este deterioro el incidente del mordisco del perro, sin embargo el lector sabe que, en realidad, la causa es su rechazo al acercamiento de Shirley.

El episodio en el que Shirley ofrece a Louis algunas bayas de una cesta que transporta en la mano constituye una clave para comprender cuál es el obstáculo que los separa: “from the rich cluster that filled a small basket held in her hand she severed a berry and offered it to his lips. He shook his head, and turned aside his flushed face”²³ (p. 453). Llama la atención el papel masculino que Shirley desempeña en esta situación cargada de connotaciones sexuales, mientras que el pudor de Louis recuerda a las advertencias morales de los libros de conducta femenina. La actitud de la protagonista desconcierta a Louis y le produce rechazo. De este modo, para que Louis pueda aceptar a Shirley como esposa, ésta debe renunciar a su independencia y a su poder, convirtiéndose así su relación en una lucha por el control de su antigua alumna. Louis concibe el cortejo de Shirley y su posterior matrimonio en términos de conquista y dominación. En su declaración a Shirley afirma que ansía: “Something to tame first, and teach afterwards; to break in and then to fondle ... to establish power over and then to be indulgent to the capricious moods”²⁴ (p. 623). Para él, Shirley, es como un animal salvaje que hay que domesticar:

“I am not afraid of you, my leopardess: I dare live for and with you, from this hour till my death. Now, then, I have you: you are mine: I will never let you go. Wherever my home be, I have chosen my wife. If I stay in England, in England you will stay; if I cross the Atlantic, you will cross it also: our lives are riveted; our lots intertwined”²⁵ (p.623)

Después de su compromiso con Moore, Shirley queda “conquistada y vencida”, aunque la lucha por reprimir su naturaleza le cuesta la salud y la enfermedad: Carolina la observaba “sat or wandered alone, spoke little and ate less”²⁶(p. 629). Frustrada, Shirley dirige su ira hacia su propio cuerpo. El amor de Louis no alivia su malestar, en lugar de eso, su continuo rechazo de la comida, al igual que en el caso de Carolina, constituye una metáfora de su silencio e indica que su voz ha sido mermada.

Como podemos comprobar, en la novela ambas protagonistas van progresivamente desapareciendo y desvaneciéndose en el transcurso de la novela. Al no recibir el sustento que necesitan, son consumidas poco a poco por los hombres a los que aman.

Llegados a este punto, es importante recordar la advertencia de la australiana Kelly Stephens acerca de la interpretación del cuerpo de la anoréxica. Durante las últimas décadas y gracias a la investigación interdisciplinar entre la medicina, la psicología y la crítica literaria, mucho se ha dicho y escrito sobre la sintomatología que convierte el cuerpo de la anoréxica en un libro abierto, un texto que puede ser interpretado, es decir, un cuerpo que actúa como vehículo de expresión, ya que no dispone de medios para una comunicación más directa. Sin embargo, como Stephens indica, tanto para la persona que sufre la enfermedad como para su familia y amigos que presencian su desarrollo, este contenido lingüístico del cuerpo anoréxico no es para nada expresivo y mucho menos evidente. El cuerpo de la anoréxica es todo un enigma, un texto cifrado que requiere ante todo de atención médica para poder interpretarlo.

Por nuestra parte en este estudio hemos intentado advertir sobre el peligro que entraña la interpretación del cuerpo de la anoréxica como una rebelión contra el rol femenino impuesto por una sociedad patriarcal. Esta interpretación podría conducir a una idea romántica de la enfermedad o conectarse con teorías feministas, cuando en realidad esta supuesta estrategia de resistencia no libera a la mujer, sino que la aniquila, es autodestructiva. El desgaste físico de las protagonistas de *Shirley* (1849) no constituye un acto de resistencia, ni venganza contra una sociedad que las oprime, sino el resultado de la opresión de la cultura patriarcal en la que viven.

En un rápido recorrido por los preceptos básicos de los manuales de conducta y algunas novelas importantes, hemos observado la forma en que la cultura de la época establece una relación problemática entre el cuerpo de la mujer y la comida. Es necesario aclarar que no pretendemos insinuar que este tipo de desórdenes alimenticios surgieron por primera vez en el siglo XIX: en siglos anteriores se registraron muchos casos de delgadez extrema por inanición voluntaria, y muertes por complicación de este tipo de enfermedades; sin embargo, lo que hemos intentado demostrar es la inquietante correspondencia que existe entre los aspectos básicos de lo que la ideología de la época consideraba el modelo normativo de la feminidad y lo que, gracias al conocimiento adquirido durante los siglos posteriores, se ha identificado como las

creencias y el comportamiento típico de la enferma de anorexia.

De esta manera, hemos comprobado la difícil intersección entre el cuerpo femenino y su representación en la cultura victoriana, así como la forma en que dicha cultura hizo todo lo posible por convertir a la mujer en un ser débil, enfermo y prácticamente invisible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTKY, S., "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power" en *The Politics of Women's Bodies*. Ed. Rose Weitz. New York; O.U.P., 1998
- BORDO, S., *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- BRADDON, M. E., *Lady Audley's Secret*. Oxford, Eng.: O.U.P., (1998)[1862]
- BRONTË, C., *Jane Eyre*. London, Eng.: Penguin, (1996)[1847] *Shirley*. Oxford, Eng.: O.U.P. (1998)[1849]
- CASKEY, N. , "Interpreting Anorexia Nervosa" en Rubin Suleiman, S. (ed.) *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Massachusetts; C.U.P., 1985, pp 175-189
- FOUCAULT, M., *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, (1995) [1975]
- FOUCAULT, M., *The History of Sexuality: Vol. I. The Will to Knowledge*. Penguin. (1998) [1978]
- GILBERT, S. & Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* New Haven& London: Yale U.P. (2000)[1979]
- HOLLANDER, A., *Seeing Through Clothes*. New York: Viking, 1978. Kristeva, J., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia U.P. (1982)[1941]
- KRUGOVOY SILVER, A. *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge, Eng.: Cambridge U.P., 2002
- MICHIE, H., *The Flesh Made Word*. New York & Oxford: O.U.P., (1989)[1987]
- NIGHTINGALE, F., *Cassandra*. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, (1979)[1852]
- PRICE HERNDL, D. *Invalid Women. Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940*. University of North Carolina, Chapel Hill and London; University of North Carolina Press, 1993
- SHAW, M., "To Tell the Truth of Sex. Confession and Abjection in Late Victorian Writing" en L.M. Shires, ed. *Rewriting the Victorians: Theory, History and the Politics of Gender*. New York & London: Routledge, 1992
- Showalter, E., *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*, London, Eng.: Virago, (2001)[1985]
- STEPHENS, K., "Declining to die: Anorexia Nervosa and the Nineteenth-Century Female Poet" en *Australian Victorian Studies Annual*. (Vol.1) Queensland U.P., 1995, pp 97-107
- VRETTOS, A. *Somatic fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*. Stanford, California: Stanford U.P., 1995.

Notas

- ¹ “El gusto de las adolescentes por la mostaza, la pimienta, el vinagre y las especias era un apetito ciertamente no natural para chicas jóvenes” (*What a Young Lady Ought to Know*, 1905)
- ² “Durante el té, las mujeres son como hadas, más femeninas” (*Lady Audley's Secret*, 1862)
- ³ “Cómo tomar la sopa o qué hacer con un hueso son consideraciones importantes que funcionan como el índice del estatus social; y no es demasiado decir que una joven que eligiese beber clarete con el pescado o comerse los guisantes con el cuchillo se arriesgaría justamente ser apartada de la buena sociedad” (*Good Society*, 1869)
- ⁴ “No toquen la fruta con los dedos cuando la preparen para una dama” (*Good Society*, 1869)
- ⁵ “Era mucho más preferible poseer un apetito delicado, de forma que las jóvenes se veían forzadas a mordisquear migajas en su habitación, de forma que luego pudieran enfrentarse a la cena con una anorexia muy femenina” (*Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, 1935)
- ⁶ “Una figura joven y ligera, vestida con un sencillo traje de muselina ... un pequeño sombrero de paja de color natural cubre su cabeza... Su pelo de un color castaño tan pálido y apagado” no rubio, pero casi tan claro; no dorado, pero casi tan brillante “que casi se confunde aquí y allá, con la sombra del sombrero (...). Las cejas algo más oscuras que el cabello; y los ojos de ese suave y límpido azul turquesa. (...) Ojos preciosos en color, ojos preciosos en forma “ grandes, tiernos y serenamente pensativos” (*The Woman in White*, 1860)
- ⁷ “estaba atrapado en una ambigüedad erótica, por un lado un emblema de crítica femenina y por otro, un símbolo de sumisión” (*Seeing through Clothes*, 1978)
- ⁸ Este concepto arquitectónico estaba especialmente diseñado para las cárceles. La idea era que todas las personas estuvieran aisladas en un cuarto pequeño, donde pudieran ser observadas todo el tiempo por un “ojo invisible” ubicado en la torre central. El edificio estaría iluminado en todo su perímetro de tal manera que cada persona pudiera ser vista claramente por el observador central, pero cada interno no podría ver al observador ni al resto de los internos. Bentham concibió el mismo modelo básico para fábricas, escuelas, cuarteles, hospitales, manicomios” El Panóptico supone un cambio respecto a sistemas anteriores basados en el mantenimiento de la disciplina a través de la fuerza y el castigo que en aquella época empezaba a ser blanco de críticas por parte de los teóricos sociales.
- ⁹ “Produce en el interno una sensación de exposición consciente y permanente que asegura el funcionamiento automático del poder”(Foucault, *Feminity and the Modernization of Patriarchal Power*, 1998)
- ¹⁰ “Si tiene un cuchillo y un tenedor en sus manos durante tres horas al día no puede tener un lápiz o un pincel. La cena es la gran ceremonia sagrada de nuestro tiempo, el gran sacramento. Ausentarse de la cena es equivalente a estar enferma. Nada más podría excusarnos. La incapacidad física es la única excusa válida” (*Cassandra*, 1852).
- ¹¹ “¿Qué podía hacer? - ¿ceder a sus sentimientos o dominarlos?. ¿Perseguirlo o resignarse? Si es débil, intentará lo primero” perderá su estima y ganará su aversión; si tiene sentido común, tomará las riendas y decidirá reprimir y guiar el trastornado terreno de sus emociones”. (*Shirley*, 1849)
- ¹² “Un hombre enamorado tan desengañado puede hablar y exigir explicaciones; una mujer enamorada no puede decir nada: si lo hace, el resultado será vergüenza y angustia, remordimientos por haberse traicionado a sí misma. La naturaleza condenaría tal demostración como una rebelión contra sus instintos, y de forma vengativa respondería más tarde con el castigo del desprecio hacia sí misma remordiéndolo su conciencia en secreto. Asume la situación tal y como la encuentras: no preguntes, no te quejes: es lo más sabio”. (*Shirley*, 1849)
- ¹³ “¿Es esto vivir? ¿No hay un terrible vacío, burla, falta y ansia en una existencia entregada a otros por falta de tener nada propio a lo que poder dedicarla?” (*Shirley*, 1849)
- ¹⁴ “que no produce ni la más mínima agitación al moverse” (*Shirley*, 1849)

¹⁵ “tan rápido y ligero que, si no fuera por el revuelo de las hojas, apenas se habría sentido en el paseo del bosque” (*Shirley*, 1849)

¹⁶ “su aguja se movía continuamente, sin cesar; pero su cerebro trabajaba más rápido que sus dedos. De nuevo, y más intensamente que nunca, deseaba una ocupación “no importaba lo pesado o molesto que pudiera ser” (*Shirley*, 1849)

¹⁷ “Estas mujeres son incomprensibles. Tienen la más extraña habilidad de sobresaltarte con sorpresas desagradables. Un día las ves llenas de vitalidad, hermosas, rojas como cerezas, redondas como manzanas; y al día siguiente se exhiben desgastadas como la maleza, pálidas y debilitadas. ¿Y la razón de todo esto?, ése es el misterio.” (*Shirley*, 1849).

¹⁸ “No hagas preguntas, no protestes” es lo más sabio. Si esperabas pan recibes una piedra; rómpete los dientes con ella y no grites por el martirio que produce en tus nervios “no dudes que tu estómago mental” si es que existe algo así “es tan fuerte como el de un avestruz” la piedra se digerirá” (*Shirley*, 1849)

¹⁹ “Al despertar a la mañana siguiente, se sintió oprimida por una extraña languidez: en el desayuno, y durante el resto de las comidas del día perdió todo el sentido del apetito: cualquier alimento no era más que cenizas y serrín para ella” (*Shirley*, 1849)

²⁰ “Entré en el salón... No había vela en la habitación... la luz de la luna se reflejaba a través del cristal: ahí estabas, Lina, en el marco de la ventana, inclinada hacia un lado en una postura muy habitual en ti. Estabas vestida de blanco, tal y como te he visto en una fiesta. Durante medio segundo, tu rostro se giró hacia mí, mirándome ... Al dar dos pasos adelante el hechizo se rompió: el drapado del vestido cambió su perfil, los rasgos del rostro se disolvieron, y perdieron la forma: cuando llegué al lugar, no había nada más que el movimiento de una cortina blanca de muselina” (*Shirley*, 1849)

²¹ “¡Hombres de Inglaterra!, mirad a vuestras pobres mujeres, muchas de ellas desvaneciéndose a vuestro alrededor, consumiéndose; o, lo que es peor, degenerando en viejas y amargadas solteronas - envidiosas, cotillas, miserables, porque la vida es un desierto para ellas” (*Shirley*, 1849)

²² “El anillo se caía del su mano pequeña y desgastada” (*Shirley*, 1849)

²³ “Del hermoso racimo que llenaba una cestita que sostenía en su mano arrancó una baya y la ofreció a sus labios. Él negó con la cabeza y apartó su sonrojado rostro” (*Shirley*, 1849)

²⁴ “Algo para domar primero y luego educar, para forzar y luego mimar... sobre lo que ejercer poder y luego ser indulgente con su ánimo caprichoso” (*Shirley*, 1849)

²⁵ “No te tengo miedo, mi tigresa: me atrevo a vivir por y contigo, desde este momento hasta mi muerte. De este modo, te tengo, eres mía: nunca te dejaré ir. Donde quiera que esté mi hogar, he elegido mi esposa. Si permanezco en Inglaterra, en Inglaterra te quedarás; si cruzo el Atlántico, tú también lo cruzarás: nuestras vidas están selladas, nuestros destinos entrelazados” (*Shirley*, 1849)

²⁶ “se sentaba o paseaba sola, hablaba poco y comía menos” (*Shirley*, 1849).

CUERPO, IDENTIDAD Y SUBJETIVIDAD DE LOS SUJETOS SEXUADOS EN LA MODERNIDAD: ¿SUJETO SUJETADO, MELANCÓLICO O ÉTICO?

Irma SAUCEDO GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

El ser humano es un ser social y se construye como sujeto en relación. Su identidad es construida en y dentro de relaciones y discursos de poder que marcan lo que es, lo que debe ser y los límites de lo que puede ser. Michele Foucault y Norbert Elías señalan una violencia implícita en el proceso de socialización de los individuos al ser sometidos a la “ley” de la socialización. Las elaboraciones teóricas de Elías y Foucault, forman un mosaico referencial para comprender las formas en que se socializa a los individuos; cómo esta socialización “marca” una manera de estar en el mundo que limita, constriñe o definitivamente obnubila sus propios deseos y necesidades. Podemos decir que tanto Elías como Foucault, plantean una formación de sujeto que se encuentra “sujeto” a una serie de determinantes sociales que pueden pasar inadvertidas a éste y que, estas determinaciones, tendrían en última instancia un carácter “violento” debido a la característica externa de la imposición social sobre el sujeto.

Por otro lado Alcoff, Braidotti, De Lauretis y Butler plantean que la identidad femenina es construida dentro de complejas y complicadas relaciones de poder discursivo e imposición social sobre las mujeres. Sin embargo, tanto mujeres como hombres, enfrentamos la necesidad de construirnos como sujetos dentro de espesas mallas de poder discursivo, por lo que es necesario pensar el cuerpo como un *ente cultural*; como el marcador de las identidades de género en contextos socio históricos delimitados, y como el espacio de construcción de la libertad posible.

¿QUÉ ES EL CUERPO?

La concepción del cuerpo tiene una historia marcada por los procesos mismos de la construcción de sujetos sexuados en occidente. En este trabajo se considera al cuerpo como un medio cultural, cuyos significados y vivencias específicas reflejan los procesos sociales en los cuales las políticas de género se inscriben con particular claridad. El cuerpo, al ser considerado como ente cultural, puede ser interpretado como:

1. El espacio textual donde se inscriben los procesos sociales;
2. El lugar de síntesis de la praxis social;
3. El marcador de la unión entre lo humano y lo natural;
4. La tabla en la que se escriben las normativas para las identidades de género.

Por lo tanto, concibo al cuerpo sexuado como un constructo cultural que sintetiza tanto la genealogía del sesgo de género del conocimiento científico en general, de la ciencia médica en particular, así como las fuerzas de presión, opresión y control para reproducir cuerpos dóciles y útiles para un determinado orden social (Foucault, 1984; Gallagher y Laqueur 1987; Butler 1993, Shilling 1994).

PODER, CUERPO Y SUBJETIVACIÓN

Para comprender la construcción de sujeto, la posibilidad de agencia, y los procesos de subjetivación en la modernidad¹, es necesario investigar las formas en que se construye el poder-saber sobre los cuerpos y la manera en que estos discursos clasificatorios pasan a formar parte de los discursos de verdad que construyen sujetos con identidades de género auto excluyentes y jerarquizadas que le dan sentido a su vida.

Michel Foucault muestra que las relaciones de poder son las relaciones sine qua non para comprender la reproducción de los mecanismos que garantizan un determinado orden social. En su libro *Vigilar y Castigar* (1984), plantea que el poder no es algo que se ubica solamente en el estado y las fuerzas de control del sistema, sino que es, de hecho, el regulador de las relaciones sociales. El poder no está situado en ningún lugar en particular, no se posee (se ejerce), se reconoce por sus efectos, atraviesa a los individuos que lo sufren y se sustenta en un sistema de verdades avaladas por el saber. Para Foucault, las tecnologías del poder funcionan para controlar y regular los cuerpos a través de una serie de instituciones de disciplinamiento cuyo objetivo central es construir cuerpos disciplinados (dóciles). Estos mecanismos e instituciones tienen una base que los justifica gracias al poder del saber-conocimiento que otorga el derecho de juzgar a médicos, jueces, psicólogos, pedagogos y psiquiatras.

El enfoque foucaultiano aporta elementos para comprender la construcción del sujeto moderno (sujeto sujetado) y sus posibilidades de agencia (espacio de libertad) al identificar la inestabilidad interna de los discursos del saber, los mecanismos de resistencia al poder, así como los procesos históricos de subjetivación. En su discurso para tomar la cátedra de historia en el Collège de France en 1970, Foucault plantea las complejas relaciones entre el saber y el origen del poder. Inicia su discurso con lo que podría ser interpretado como un diálogo entre el sujeto y la institución discursiva que devela las fisuras del poder institucional, al plantear que su poder emana de la aceptación que el sujeto hace de los discursos que le nombran.

“No hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que *si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene*” (Foucault 2002, p. 13)²

El poder de los discursos del saber tiene su anclaje en la aceptación que el sujeto hace de éstos como discursos de verdad. Por esta razón, para Foucault, además de comprender el poder de los discursos clasificatorios, debemos analizar cómo éstos llegan a ser parte de la construcción de la subjetividad individual. El trabajo

de Foucault, preocupado por el tema de la libertad posible del sujeto y el estudio de las relaciones de poder, muestra que los individuos se constituyen en sujetos a través de la aceptación de discursos de verdad. Estos discursos de verdad, anclados en la pastoral religiosa en occidente, intercambian en el proceso de modernización, aunque de manera desigual y heterogénea, el lugar de nominación de la religión a la ciencia médica y jurídica.

Para Foucault, las sociedades modernas de tradición judeo-cristiana asociaron dos juegos: el de la ciudad y el ciudadano y el del pastor y el rebaño en eso que llamamos *Estados Modernos*. Así, plantea que el pastorado cristiano introdujo un juego que ni los griegos ni los hebreos imaginaron, “un juego cuyos elementos son la vida, la muerte, la verdad, la obediencia, los individuos, la identidad.” En “Tecnologías del Yo” (1996) argumenta que los trabajos de Platón y otros textos antiguos muestran que la serie de problemas a los que nos enfrentamos en la actualidad abarcan la historia occidental y son de la mayor importancia para la sociedad contemporánea. Plantea que “el problema político es el de la relación entre lo uno y la multitud en el marco de la ciudad y de sus ciudadanos. El problema pastoral concierne a la vida de los ciudadanos...los problemas tienen que ver con las relaciones entre el poder político que actúa en el seno del Estado, en cuanto marco jurídico de la unidad y un poder, que podríamos llamar “pastoral”, cuya función es la de cuidar permanentemente de todos y cada uno, ayudarles, y mejorar su vida...El famoso “problema del Estado Providencia” no solo no evidencia las necesidades o nuevas técnicas de gobierno del mundo actual, sino que debe ser reconocido por lo que es: una de las muy numerosas reapariciones del delicado ajuste entre el poder político, ejercido sobre sujetos civiles, y el poder pastoral, que se ejerce sobre individuos vivos.”

Para Foucault, en el cristianismo el lazo con el pastor es un lazo individual de sumisión personal, “*en oposición a lo que pasaba entre los pitagóricos, los estoicos y los epicúreos que veían en el examen de conciencia una forma de contabilizar cada día el mal y el bien realizados respecto de los deberes de cada uno para que cada cual pudiera mejorar su progreso en la vía de la perfección como puede ser en el dominio de uno mismo y el imperio ejercido sobre las propias pasiones*”.³ El pastorado cristiano supone una forma de conocimiento particular entre el pastor y cada una de sus ovejas, que individualiza con el fin de asegurar el conocimiento individual. “*La obediencia es una virtud. Lo cual significa que no es, como para los griegos, un medio provisional para alcanzar un fin, sino más bien un fin en sí. Es un estado permanente; las ovejas deben someterse permanentemente a sus pastores: subditi.*”

A través de la identificación de este proceso de subjetivación basado en la pastoral religiosa, muestra cómo la constitución de sujeto en la modernidad se da a través de lo que identifica como “procedimientos precisos de gobierno” con los cuales el sujeto es objetivado para sí mismo y para los otros. El sujeto de la modernidad al tener inscrito el código pastoral, por un lado obedece el mandato del pastor, y por otro, convierte la vigilancia de sí mismo en la esencia de su ser en esta relación. El gobierno queda caracterizado, por lo tanto, como punto de contacto entre la tecnología política de los individuos y las tecnologías de uno mismo (Morey 1986):

“Gobernar es siempre un difícil y versátil equilibrio, con conflictos y

complementariedades, entre las técnicas que aseguran la coerción y los procesos a través de los cuales el “uno mismo” [the self] es construido y modificado por sí mismo” (Foucault 1996a, p. 34)

Para Foucault, “la hermenéutica del yo ha sido difundida en la cultura occidental a través de numerosos canales e integrada en varios tipos de actitudes y experiencias; se hace, por lo tanto, difícil aislarla y separarla de nuestras propias experiencias espontáneas.” (Foucault 1996, p. 47) Por esta razón, plantea que se deben analizar las ciencias (economía, biología, psiquiatría, medicina y penología) como “juegos de verdad” específicos, relacionados con *técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos*.

Existen cuatro tipos principales de estas tecnologías y cada una de ellas representa una matriz de la razón práctica, pero estas tecnologías casi nunca funcionan de modo separado, aunque cada una de ellas esté asociada con algún tipo particular de dominación; cada una implica ciertas formas de aprendizaje y de modificación de los individuos, no sólo en el sentido más evidente de adquisición de ciertas habilidades, sino también en el sentido de adquisición de ciertas actitudes.

DISCURSO MÉDICO: DEL CUERPO HUMANO AL CUERPO SEXUADO

El cuerpo humano tiene historia; ha sido percibido, interpretado, representado y vivido de manera diferente en diferentes épocas y ha sido sujetado a diversas tecnologías y mecanismos de control e incorporado en los diferentes ritmos de producción y consumo, placer y dolor (Gallagher y Lacqueur 1987). Para Gallagher y Lacqueur, las representaciones y rutinas del cuerpo se transformaron a finales del siglo XVIII y principios del XIX, y están íntimamente ligadas a la emergencia de las organizaciones sociales modernas. El discurso del cuerpo en el siglo XIX no sólo atribuyó un nuevo conjunto de significados sociales, políticos y culturales al cuerpo, sino que éstos se situaron en el centro de la significación social, política y cultural.

A través de varios artículos estos autores muestran como la construcción de lo que conocemos como el cuerpo moderno inicia en el siglo XVIII, y tiene como características fundacionales:

- a) La separación del cuerpo humano en dos entidades diferenciadas por la topografía corporal (femenino/ masculino) y la construcción de dos sexos;
- b) La jerarquización de estas dos entidades, enmarcada en el debate político del proceso de construcción de la sociedad moderna que justifica la exclusión de las mujeres del proyecto de ciudadanía;
- c) La separación del placer femenino de la relación sexual; la identificación del cuerpo de las mujeres con la procreación; y, la invención de las mujeres “sin deseo”;
- d) La construcción de un sujeto que confía a la biología el lugar privilegiado para nombrar y clasificar los cuerpos sexuados.

Para Lacqueur (1987), la sexualidad femenina y la biología reproductiva fueron fundamentales para el discurso social y político de la modernidad debido a que durante la segunda mitad del SXVIII se desarrolló un debate intenso que cambió el modelo de la diferencia jerárquica basada en un conjunto de homologías entre los sistemas

reproductivos masculino y femenino, a un modelo de diferencias complementarias que enfatizó la oposición binaria entre las dos fisiologías.

La teoría de la homologación, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, asumía que el orgasmo femenino así como el orgasmo masculino eran igualmente necesarios para la procreación. La ruptura del modelo que enfatizaba la importancia del orgasmo femenino dio paso a una biología reproductiva que enfatizaba la oposición de los cuerpos masculinos y femeninos, el ciclo reproductivo femenino automático y la inexistencia del deseo sexual femenino.

Este cambio no pudo ser el resultado de avances en el conocimiento científico porque en esa época todavía no existía el conocimiento sobre los procesos de ovulación. Hasta la década de 1930 los lineamientos del entendimiento moderno del control hormonal sobre la ovulación eran desconocidos. Es decir, que la reevaluación acerca del placer de las mujeres y su relación con la procreación ocurrió siglo y medio antes que la fisiología reproductiva lo sustentara (Laqueur op. cit. p. 3) Así, la reinterpretación de la biología reproductiva de las mujeres más que ser producto del conocimiento científico, resolvió problemas ideológicos inherentes en las prácticas políticas del siglo XVIII y XIX.

La biología reproductiva de las mujeres, concebida como un sistema opuesto al de los hombres, es vista como la clave de la naturaleza de las mujeres: la “esencia” de la mujer, llega a ser cada vez más corporeizada en la sexualidad. Al mismo tiempo, las mujeres son cada vez más vistas como personas sin deseo sexual. En el siglo XVIII, la nueva oposición entre la feminidad y la masculinidad, se convierte en una oposición entre el deseo y el no deseo.

La construcción del cuerpo humano en dos entidades marcadas por la diferencia sexual; el cuerpo femenino indeterminado, frágil, sin placer, y regido por el útero en comparación con el cuerpo masculino fuerte, marcado por un deseo sexual irrefrenable y en riesgo de ser “infectado” por el cuerpo somático de las mujeres marca el entorno del nacimiento de la salud pública que gracias al famoso ensayo de Thomas Malthus, cierra el círculo de las metáforas en y alrededor del cuerpo con la sociedad y sitúa a la sociedad en el lugar de la mujer y a la ciencia médica en el lugar que le corresponde al obstetra de intérprete y control.

PROCESO CIVILIZATORIO, PODER Y CUERPO.

El discurso de la ciencia médica como discurso de poder que nombra lo humano no podía haber llegado a tener tanta trascendencia en la modernidad si éste no fuera parte de un proceso más amplio de transformación de la relación entre lo social y el individuo. Los procesos que Norbert Elías describe en el proceso civilizatorio subrayan la importancia del cuerpo para la construcción del sentido de identidad en la modernidad. El trabajo de Elías contiene una teoría implícita del desarrollo de lo que Chris Shilling denomina “cuerpos civilizados”. *El cuerpo civilizado tiene la habilidad de racionalizar y ejercer un alto grado de control sobre sus emociones, para monitorear sus propias acciones y las de otros, y para internalizar un conjunto de normas finamente demarcadas sobre lo que constituye el comportamiento adecuado en situaciones variadas.*

Conforme el pensamiento estratégico reemplaza la inminencia de la manifestación de impulsos, se da un intercambio entre el placer espontáneo y

la seguridad de la planeación controlada. Un efecto de esto es que los impulsos y emociones que no se pueden manifestar directamente entre la gente frecuentemente luchan tan violentamente dentro de los individuos en contra de la parte supervisora de ellos mismos. El proceso civilizatorio que describe Elías sirve para poner en contexto lo que sería una de las preocupaciones de Foucault, la exploración de la forma en que nos construimos como sujetos con agencia dentro de un proceso abarcativo de racionalización.

Elías explica un proceso amplio de auto regulación de los sujetos a través de la socialización, pero deja en suspenso la discusión sobre las posibilidades de agencia de los sujetos civilizados. Foucault, por el contrario, se plantea “elaborar una historia de la organización del saber respecto a la dominación y el sujeto...el contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo...la interacción entre uno mismo y los demás, así como las tecnologías de dominación individual, la historia del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo, es decir, la tecnología del yo.” (Foucault op. cit. p.49)

Podríamos decir que Foucault, preocupado por el tema de la libertad posible del sujeto y el estudio de las relaciones de poder, muestra que los individuos se constituyen en sujetos a través de la internalización de discursos de verdad. Estos discursos de verdad, anclados en la pastoral religiosa en occidente, intercambian en el proceso de modernización, aunque de manera desigual y heterogénea, el lugar de nominación de la religión a la ciencia médica y jurídica. Para Foucault, hemos heredado la tradición de la moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación y nos inclinamos a considerar el cuidarnos como una inmoralidad y una forma de escapar a toda posible regla al mismo tiempo que *somos herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad.*

Es en este punto donde Elías y Foucault coinciden respecto a la construcción del sujeto en la modernidad: individuos que identifican las reglas de la conducta aceptable y que ejercen altos grados de auto regulación en sus relaciones con los demás. Para Foucault, desde el siglo XVI, la crítica a la moral establecida ha sido emprendida en nombre de la importancia que tiene el reconocimiento y el conocimiento del yo. Para referirnos al sujeto de la modernidad judeo-cristiana deberíamos por tanto identificar dos tipos de pensamiento que conviven y se entrecruzan, con los discursos de verdad que dan sentido a la vida:

Forma de pensamiento que puede ser clasificado como religioso o racional;
Discursos de verdad que dan sentido al YO y la identidad en tanto cuerpos sexuados, y que pertenecen a los ámbitos del poder discursivo de la religión o la ciencia médica.

Forma de pensamiento, discursos y procesos socio históricos, forman un todo que permite decir que quizá, la característica común a la construcción del sujeto moderno en las sociedades de tradición judeo-cristiana, es que ésta se realiza en y dentro de relaciones que:

- dividen al ser humano en dos sexos
- se organizan alrededor de una norma de regulación basado en dos discursos

de poder (religión o ciencia médica)

- asocian la identidad, sexualidad y deseo de los seres humanos con la división dicotómica entre hombres y mujeres; y,

- consideran las identidades femenina y masculina como inamovibles e imposible, de cambiar por estar ancladas en una realidad biológica “natural”.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, los trabajos de Freud, Foucault y la teoría crítica feminista han mostrado que lo que se ha identificado como la “naturaleza” del ser humano se ha construido sobre la base de formas de pensamiento que hace de la fisiología de los seres humanos el punto de génesis de la identidad. Por supuesto, entender cómo pasa esto es una clave fundamental para dar cuenta de la subjetivación de los cuerpos sexuados.

CUERPO, IDENTIDAD Y VIOLENCIA

El cuerpo y su significado han estado al centro de la reflexión teórica feminista debido a su profunda cercanía con la manera en que se construye el proceso de subordinación de las mujeres y lo femenino en el pensamiento occidental y debido a que la regulación de los cuerpos en las sociedades modernas los convierte, como plantea Foucault, en cuerpos dóciles. Algunas autoras complementan las reflexiones sobre el cuerpo y poder, precisamente ahí donde Foucault las dejó.

Las identidades de género construidas sobre la “realidad natural” del cuerpo humano sexuado y concebidas como la espesa malla que pasa inadvertida para los científicos sociales, ha sido discutida de diversas maneras en y desde el feminismo. Como plantea Nancy Fraser (1997), la identidad de género se vive en todas las arenas de la vida. Es el “medio de intercambio” entre todas ellas, un elemento básico del entramado social. Por su parte, Linda Alcoff ha elaborado el análisis que permite pensar la identidad de las mujeres como un proceso en constante cambio, que no está sobredeterminado por la naturaleza ni la cultura. La identidad de las mujeres se concibe, por lo tanto, como un proceso complejo y continuo donde la experiencia de las mujeres es el elemento mediador entre el mandato cultural y la experiencia individual (Alcoff, 1989).

Para Butler (1997), el punto de partida de análisis es la pregunta sobre la constitución del sujeto engendrado con posibilidad de agencia. Es, por así decirlo, la continuación de una reflexión iniciada con su trabajo *Gender Trouble* (1993) donde introduce el concepto de performance (actos preformativos) para el género. Su objetivo es elaborar una teoría de la psique, para acompañar la teoría del poder, dar cuenta de cómo funciona el poder en la esfera de lo intra psíquico, es decir el lugar que ocupa el poder en la constitución del sujeto.

Butler plantea que el concepto de sometimiento en el caso del sujeto es paradójico pues lo que una(o) es depende de algún modo de ese poder. Sujeto y poder están implicados mutuamente porque el poder también forma al sujeto: no es algo sólo a lo que nos oponemos, sino algo de lo que dependemos para la existencia y preservación de lo que somos y enfatiza que el concepto de Foucault de sujeción implica un proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujetos. Sin embargo, Foucault no explica mecanismos específicos por los cuales el sujeto se forma en la sumisión ni otorga protagonismo a la psique o explora el poder

en su doble valencia de producción de subordinación y de sujetos. Por esta razón, La pregunta que guía a Butler se plantea de esta manera: Si la sumisión es una condición de la sujeción, ¿Cuál es la forma psíquica que adopta el poder?

Para esta autora, las identificaciones fundamentales para la formación del género se producen por identificación melancólica⁴. Butler plantea que Freud (en Tres ensayos para una teoría sexual), muestra que la consecución de la heterosexualidad, siempre precaria, exige el abandono de los vínculos homosexuales. Es decir, en los comienzos psíquicos se presenta la melancolía, porque la melancolía (forma aberrante del duelo) es la respuesta de un devenir sujeto que se niega a la pérdida del otro, lo otro, objeto, o ideal. Con la melancolía se mantiene “lo” perdido a través de la relación/vinculación melancólica.

La melancolía conlleva la producción de un mundo interno y un conjunto topográfico de ficciones estructuradoras de la psique. La melancolía describe un proceso por el cual se pierde un objeto originalmente externo (o ideal) y la negativa a romper la vinculación conduce al retraimiento del objeto al yo, a la sustitución del objeto por el yo y al establecimiento de un mundo interior donde una instancia crítica se disocia del yo para tomarlo por objeto.

El yo acoge tanto el amor como la cólera hacia el objeto y se produce una forma de reflexividad moral por la cual el yo se disocia para ofrecer una perspectiva interna desde la cual juzgarse a sí mismo. El carácter indecible e irrepresentable de la pérdida se traduce directamente en una intensificación de la conciencia. La intensificación de la conciencia que se produce da fe del carácter no reconocido de la pérdida. Así, *la melancolía establece los precarios cimientos del yo y da indicios sobre su condición de instrumento de contención. La melancolía es una rebelión que ha sido aplastada, pero no es algo estático. La ruptura con la melancolía implica volverse contra la agresión ya “vuelta contra” que constituye la conciencia. Para Butler, el movimiento del objeto al yo no puede conseguirse del todo, por lo cual se instaura la ambivalencia de la melancolía.*

“Si la asunción de la feminidad y la asunción de la masculinidad se producen mediante la consecución de una heterosexualidad siempre precaria, podríamos pensar que la fuerza de ese logro exige el abandono de los vínculos homosexuales o, de manera quizá aun más tajante, una *prevención*⁵ de la posibilidad del vínculo homosexual, un repudio de la posibilidad, el cual convierte a la homosexualidad en pasión no vivible y pérdida no llorable. La heterosexualidad se produce no sólo poniendo en práctica la prohibición del incesto, sino imponiendo previamente la prohibición de la homosexualidad” (Butler op. cit. p. 150)

El proceso identitario es difícil tanto para hombres como para mujeres ya que “el conflicto edípico asume que se ha *alcanzado* ya el deseo heterosexual, que se ha impuesto ya la distinción entre lo heterosexual y lo homosexual (una distinción a fin de cuentas innecesaria); en este sentido, la prohibición del incesto presupone la prohibición de la homosexualidad, puesto que asume la heterosexualidad del deseo” y continúa “Consideremos que, al menos en parte, el género se adquiere mediante el repudio de los vínculos homosexuales; la niña se convierte en niña al someterse a la prohibición que excluye a la madre como objeto de deseo e instala al objeto excluido

como parte del yo, más concretamente como identificación melancólica”.

IDENTIDADES PRECARIAS O ¿SEREMOS TAN DIFERENTES DE LOS HOMBRES?

La pregunta sobre el cuerpo es una pregunta que ha llevado a las feministas a cuestionar de manera específica cómo se construyen sujetos subordinados (en este caso las mujeres) que ocupan ese lugar de subordinación gracias, en parte, a los mecanismos de autorregulación que el sistema ha inscrito en la conciencia y cuerpo de estos sujetos. Pero tenemos que reconocer que también nos obliga a dejar despejada la duda sobre la sobredeterminación cultural del sujeto y dar cuenta de los procesos a través de los cuales la socialización inscribe en la construcción de la subjetividad de los individuos, hombres y mujeres, los mecanismos de la reproducción de un sujeto subordinado a través de su identidad y constitución del “Yo”, ya sea éste femenino o masculino.

Lo que es importante enfatizar es que en la construcción de identidades femenina y masculina podemos identificar los elementos sociales que asignan diferentes recursos a los seres humanos. Al asignar cualidades humanas de manera auto excluyente, al hombre se le da el recurso de la fuerza y la violencia al mismo tiempo que se le prohíbe el reconocimiento de su propia dependencia ya sea afectiva o práctica, así como de su sensibilidad. De manera marcadamente opuesta, a la mujer se le asigna el papel de la dependencia y pasividad y se le prohíbe el reconocimiento de su fuerza y posibilidad de autonomía. Para ambos, el desestructurar su identidad de género implica modificar la manera en que conciben su “ser” en el mundo y, para algun@s una muerte “simbólica”.

Sin embargo, como plantea Butler, con el concepto de actos performativos podemos entender cómo el sujeto “invierte” en la construcción de su identidad cada vez que “actúa” la identidad de género e identificar la inestabilidad del poder (como diría Foucault) que nombra al sujeto. Para Butler, “El poder impuesto sobre uno/a es el poder que estimula la propia emergencia, y no parece que haya ningún modo de escapar esta ambivalencia. De hecho, no parece que hay ningún ser sin ambivalencia, lo cual quiere decir que la reduplicación ficticia necesaria para convertirse en yo excluye la posibilidad de una identidad rigurosa” (p. 212)

Debido a los cambios que se han dado en sociedades occidentales con los discursos feministas y sobre derechos de las mujeres, equidad, participación política e inserción en el mercado laboral, podemos pensar que las identidades de género están en transición y crean una sensación de incertidumbre en las relaciones de pareja. A este fenómeno le he denominado “identidades precarias” porque ilustra el significado de inestabilidad sobre los roles y comportamientos considerados “apropiados” para hombres y mujeres en términos generales y en una relación afectivo amorosa.

Si reconocemos que la constitución de identidades de género no es una relación lineal entre la femineidad y la masculinidad socialmente construida, sino más bien un proceso mediado por la experiencia donde los sujetos, a través de una biografía y experiencia de vida, van optando por sus posibilidades de “ser mujer” o “ser hombre” dentro de un contexto específico, tendríamos que reconocer que las identidades de género pueden ser modificadas tanto por variaciones en los discursos como por la experiencia de cambio en el contexto inmediato donde transcurre la vida de los

sujetos.

En general, los trabajos más recientes sobre la constitución de la feminidad y masculinidad nos muestran que la socialización de los seres humanos para que cumplan los roles correspondientes a ser mujer o ser hombre, dicotomiza cualidades humanas universales como características auto excluyentes, contradictorias y jerarquizadas en la normativización de lo femenino y lo masculino. En este proceso tanto hombres como mujeres construimos identidades autoexcluyentes donde parecería imposible, o cuando menos problemático actuar sobre los opuestos. Para hombres y mujeres, imaginar lo que podrían ser, fuera de las formas de relación marcadas por los sujetos sexuados de la modernidad significaría, de hecho, la construcción del sujeto ético del que habla Foucault.

EL SUJETO DE LA MODERNIDAD. ¿SUJETADO, MELANCÓLICO O ÉTICO?

La reflexión Foucaultiana que ya hemos presentado como herramienta potente para pensar el lugar que ocupan los discursos, el poder y la construcción de identidades de género auto excluyentes y jerarquizadas, se complementa con el feminismo y permite comprender la construcción de sujetos sexuados en la modernidad. Pero la discusión implica, también, identificar el lugar determinante que ha tenido el proceso civilizatorio en la percepción del cuerpo humano.

Como plantea Izquierdo (1999), “Conforme se va presentando una separación entre la dimensión pública y la dimensión privada de la vida, y la idea de que el verdadero ser se encuentra en el interior de uno mismo y no en sus relaciones con los demás, el cuerpo cobra importancia en un doble sentido, de una parte es un punto de referencia fundamental para saber quién es cada cual, pero al mismo tiempo traiciona, y puede llegar a mostrar aquello que no se desea hacer visible; la apariencia física es como un espejo en el que se muestra la interioridad de la persona, y su capacidad de control. Esa presión dirigida al cuerpo y a lo que manifiesta de la persona se hace visible en los trastornos de la alimentación y en general en la preocupación por el peso.” (p. 99)

Podemos considerar que existe una violencia intrínsecamente ligada a la construcción del sujeto moderno occidental a través de la categorización de seres humanos auto excluyentes y jerarquizados en la línea de género. El autocontrol se convierte en una violencia efectuada “sobre uno mismo” para ser lo que se “debe ser”. Este autocontrol tiene implicaciones que también pueden palpase en lo social a través de las construcciones de las identidades de género y la violencia hacia y entre las mujeres. La violencia regula la constitución del yo, las relaciones de género y sociales, produciendo desde malestares que pueden llegar a enfermedades (las más evidentes relacionadas con los daños físicos y la salud mental de la población) hasta la destrucción que se ha mostrado ante nuestros ojos a través de las guerras, conflictos territoriales e invasiones que han plagado la historia de la modernidad.

Para Foucault, la posibilidad de agencia del sujeto sólo es posible si, y sólo sí, el sujeto se hace “cargo de sí mismo” y reconoce que su relación con los otros le enfrenta a las decisiones sobre quién es realmente y al re-conocimiento de “su verdad”. El mandato “conócete a ti mismo” no evita la cortina de humo creada por el poder

del saber y deja fuera de la responsabilidad ética del sujeto la necesidad de nombrarse en medio de las redes del poder. Desde un punto de vista Foucaultiano, sólo al hacerse cargo de sí mismo, el sujeto hombre o mujer, puede vivir una vida que le permita espacios de libertad posible y por ende la construcción de una vida “saludable”. Una libertad que no es de una vez y para siempre, sino una libertad que se va ganando en cada momento de confrontación con los otros y el entorno.

Foucault plantea que las relaciones sociales en sí confrontan al sujeto respecto a sus propios deseos continuamente. La vida social obliga a los seres humanos a cuestionarse constantemente sobre el sí mismos, porque es el contacto con los otros diferentes lo que cuestiona la seguridad que se tiene de sí. Para Foucault, la relación entre el sujeto y la verdad (sujeto ético) es un proceso que requiere del cuidado de uno mismo y no, como se ha sostenido en la modernidad occidental, de “conocerse a sí mismo”.

El principio de *épiméleia/ cura sui* que, de acuerdo a Foucault, predominó en el pensamiento griego, helenístico y romano tiene implicaciones importantes para lo que puede ser la posibilidad de establecer la relación con uno mismo y con el mundo de manera ética. Para este autor, la ética en las relaciones está marcada principal y primordialmente por la capacidad del sujeto de ocuparse de sí mismo y reconocer su verdad, verdad que le permitiría funcionar en el mundo desde un espacio de libertad que puede “suspender” las normas que le han sido impuestas por un orden social dado (Foucault 1996).

En cierto sentido, la relación del sujeto con la verdad es una relación que lleva de manera indefectible a la libertad posible de manera individual, a una vida ética. Para Foucault, la posibilidad del individuo de ocuparse de sí mismo es terapéutica y construye espacios individuales de verdad porque implica una “actitud general, un determinado modo de enfrentarse al mundo, de comportarse y de establecer relaciones con los otros y con el mundo”(Foucault op. cit. p.36).

En esta relación con uno mismo, la verdad o posibilidad de libertad no le es concedida o dada al sujeto, sino que es el sujeto que debe transformarse a sí mismo en algo distinto de lo que es. De ahí que la práctica de la libertad sólo sea posible si los sujetos son capaces de transformarse y moverse más allá de los pensamientos y acciones que le son permitidos dentro de un marco sociocultural dado. La práctica de libertad, sin embargo, sólo puede ser lograda a través del contacto con otros, de tal manera que la práctica de ocuparse de uno mismo está en íntima relación con la práctica social, es decir con las relaciones con las otras y los otros. Sólo ocupándose de uno mismo se podrá ocuparse de otros. Esta relación entre las posibilidades de libertad a través del doble juego de ocuparse de uno mismo, para realmente ocuparse de los otros, es una noción que está también en la práctica específicamente feminista: la autoconciencia.

La diferencia entre la práctica feminista de la autoconciencia y el concepto de *épiméleia/cura sui*, es que desde el concepto de autoconciencia se agrega el análisis del poder desde el punto de vista de las mujeres para analizar las formas de relación en un mundo marcado por la diferencia sexual. El reconocimiento de que la libertad no es algo que se gana o se otorga, sino un proceso constante de modificación del propio sujeto para ser algo que no ha sido pero es capaz de ser, es quizá uno de los elementos que deben ser retomados para el análisis y discusión sobre las formas de relación social

y la constitución de identidades en la modernidad.

Un sujeto que es capaz de construir prácticas de libertad a través del cuidado de sí mismo es un sujeto ético que puede entonces funcionar en el espacio de la política sin la necesidad de imponer su punto de vista, su poder, sobre los otros. Pero también es un sujeto que puede construir su salud al poner en tela de juicio la nominación que hace de él la religión o la ciencia médica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, Linda (1989), "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la Teoría feminista" en *Feminaria*, Año II, No. 4, Buenos Aires. 1989.

BUTLER, Judith (2001) *Mecanismos Psíquicos del Poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. 2001.

DE LAURETIS, Teresa (1986). *Feminist Studies, Critical Studies*. Indiana, University of Indiana Press. 1986.

FOUCAULT, Michel (1983). "El cuerpo de los condenados" en *Vigilar y Castigar*. México, Ed. SXXI.

FOUCAULT, Michele (1995) No al sexo rey. Entrevista por Bernard-Henry Levy, en Oscar Terán (comp.) Michel Foucault. *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Foucault Michele. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. 1996.

Foucault Michele (1996a). *Truth and subjectivity*. Howison Lecture. Centre M. Foucault, Documento D-2(1y2)/288.1987. Citado por Miguel Morey en "La cuestión del método". Introducción al libro *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós 1996.

FOUCAULT, Michel (1966b), *Hermenéutica del sujeto*, Argentina: Editorial Altamira, 1996.

FOUCAULT, Miche (2002). *El orden del discurso*. España: Tusquets Editores, Fabula.

FRASER, Nancy (1997). *Rethinking the Public Sphere: A contribution to the Critique of the Actually Existing Democracy*, en Carol C. Gould (ed.), *Gender. Key Concepts in Critical Theory*, New Jersey: Humanities Press, 1997.

GOULD, Carol C. (ed.) *Gender. Key Concepts in Critical Theory*. New Jersey: Humanities Press, 1997. pp. 290-298.

IZQUIERDO, María Jesús (1998). *El malestar en la desigualdad*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. 1998.

LACQUER, Thomas (1987). "Orgasm, generation and the politics of reproductive biology" en, Gallagher and Lacquer eds. *The making of the modern body*. University of California Press, Los Angeles, 1987.

LAQUEUR, Thomas (1994) *La construcción del sexo cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra, 1994.

SHILLING, Chris (1994) *The body and social theory*. Londres: Sage Publications.

(Notas)

¹ Utilizo el término modernidad en su concepción mas simple y generalizante. Parto del supuesto

de la existencia, en occidente, de procesos que muestran un tránsito hacia un “modelo” de organización posindustrial. Sin embargo, postulo que no existe (aún) un sujeto posmoderno, y que por el contrario, la fijación, permanencia y aparentemente ineludible “identidad de género”, muestra el continuo existente entre las subjetividades del siglo XIX y el XXI...aunque ya “estemos” por colonizar Marte.

² Las cursivas son mías

³ cursivas en el original

⁴ La melancolía es una descripción de cómo se producen los ámbitos psíquicos y social en relación uno con el otro: el movimiento del objeto al yo produce a éste y sustituye al objeto perdido, instituye al sujeto.

⁵ Cursiva en el original.

CUERPO DE CYBORG

Irene SCHIAFFINO

CUERPO

En este trabajo intentaremos establecer una relación entre el cuerpo dentro del pensamiento feminista 'clásico' y el cuerpo-cyborg dentro del cyberfeminismo, entendido como una de las últimas corrientes del movimiento feminista. Evidenciaremos los cambios teóricos que esta nueva filosofía conlleva e intentaremos superar los antiguos problemas del movimiento de mujeres, que en muchos aspectos están relacionados con su propia esencia corporal. Con esto ya estamos demostrando la centralización del cuerpo dentro del pensamiento feminista de todos los tiempos.

Todo deriva de esta perspectiva, aunque sea reduccionista resumir así la esencia de una persona. El cuerpo para las mujeres ha sido siempre y sigue siendo fuente de discriminación en los ámbitos más variados y de diferentes formas; por tanto, no explicaremos la óptica masculina, entrando de nuevo en la clasificación de todos los estereotipos que gobiernan nuestra sociedad, sino que intentaremos identificar el verdadero significado que el cuerpo ha ido asumiendo para las mujeres y para el pensamiento feminista.

El cuerpo para las mujeres es todavía algo que determina e impide. El cuerpo representa todavía la esclavitud femenina dentro del sistema patriarcal y capitalista y, al mismo tiempo, es uno de los elementos base que identifican al grupo dominado y que perpetúan y refuerzan la existencia del mismo sistema de fuerza.

María Encarna Sanahuja dice: "Las causas de la subordinación de las mujeres son materiales y no ideológicas y se concretan en las relaciones de producción y reproducción en las que las mujeres están involucradas. La ideología dominante, aunque nunca constituye el motor principal de la explotación, ayuda a reforzar la permanencia de las relaciones sociales existentes" (Sanahuja, 2002: 3).

Recordando a las mujeres de los siglos pasados, podemos observar la explotación y la identificación como grupo subordinado a los hombres que deriva de un concepto físico, que será definido desde los máximos exponentes del pensamiento humano como algo 'natural', una broma que nos ha costado nuestro propio desarrollo como sujeto mujer.

Se empezó con una discriminación física del cuerpo en relación a la fuerza y se utilizó el cuerpo femenino para la reproducción y el placer; las cosas no han cambiado tanto: en la forma quizás sí, pero la explotación mantiene siempre el mismo eje.

En realidad el cuerpo es el elemento biológico de discriminación respecto a los hombres; es más débil, de menor tamaño, se transforma rápidamente, es capaz

de crear otra vida, es diferente, es algo que hay que controlar para la subsistencia del poder. Desde la diferencia enriquecedora que esto supone, se ha confundido y mutado el asunto en algo negativo, discriminante para las mujeres; el cuerpo es ahora algo abominable de lo que hay que guardarse y tener vergüenza, o algo placentero, un adorno útil, pero siempre sin autorización de la legítima propietaria.

Con el paso de los siglos, las mujeres tomaron conciencia de su ser, constituido también por el cuerpo, algo con lo que pueden repensar su propia subjetividad. El camino no fue sencillo si pensamos que todavía hay mujeres que se avergüenzan o rechazan su identidad corpórea, defendiendo inconscientemente una dictadura psicológica que sigue triunfando.

El pensamiento feminista siempre ha considerado el cuerpo como problemática importante, básica, respecto a la identificación de las mujeres como sujeto vivo y pensante, con alma y derecho al voto; es desde estas reflexiones desde donde se empieza a pensar en las mujeres no biológicamente, sino fuera de una lógica que durante siglos las ha mantenido en una posición de subordinación y esclavitud; se quiere identificar a la mujer, como persona y como mujer, en su especificidad.

El pensamiento feminista ha elaborado diferentes teorías a propósito del cuerpo. Lo que podemos notar es cómo se ha pasado desde un hecho radicado en el mismo pensamiento femenino a una práctica de autoconocimiento, unos descubrimientos nuevos que intentaron dar instrumentos a las mujeres para apropiarse de su propia historia. Éstos fueron algunos de los logros más significativos al respecto.

Los pensamientos respecto al cuerpo se multiplicaron en el siglo que acaba de terminar; somos testigos de rápidos cambios en poco tiempo y de la creación de nuevas filosofías que nos identifican y cambian nuestra manera de vivir y relacionarnos, tanto con nosotr@s como con nuestro entorno.

Vamos ahora a presentar el cyberfeminismo como última posibilidad del feminismo y como nueva e innovadora teoría sobre el cuerpo. El cuerpo pensado en términos de sexualidad y maternidad ahora cambia su forma de ser, se deconstruye para reconstruirse en algo totalmente nuevo, algo que se puede identificar con una mezcla entre lo físico (natural) y lo mecánico (no natural, artificial).

Evidentemente nos encontramos con lógicas nuevas en las cuales las mujeres todavía tienen espacio para expresarse.

Ana Martínez Collado dice: “El cuerpo ahora asume diferentes e innovadores significados; el cuerpo no es más que un cuerpo, ya no existe la bipolaridad, la pareja perfecta que forman sexo-genero, cuerpo-subjetividad; el cuerpo no es la imagen de un sujeto centrado, de un deseo único, ni tampoco un lugar de opresión, de sometimiento o de castración simbólica; ahora el cuerpo es un territorio de experimentos, no es el cuerpo virgen acultural previo a la socialización; el cuerpo es el resultado de todas las prácticas discursivas, está remodelado. El cuerpo como producto de todos los efectos normativos de las relaciones sociales, las redes de poder, el cuerpo como expresión de todas aquellas estrategias que determinan nuestro placer y nuestro sufrimiento” (Martínez Collado, internet 03-08-03). El cuerpo, pues, como algo nuevo.

CYBERFEMINISMO

El cyberfeminismo es una de las últimas corrientes de pensamiento dentro

de lo que sigue luchando significativamente en nuestra sociedad como feminismo. Se piensa en esta corriente como una superación de la política post-feminista, como un movimiento que ofrece respuestas innovadoras a la “crisis de los varios post que estamos cruzando” (Haraway, 1995: 9). En los años noventa el discurso femenino sobre la tecnología o las nuevas tecnologías ha cambiado enormemente, y las mujeres, si bien siguen estando en desventaja en el control de las mismas, han cambiado la lógica que está detrás, que no es sólo instrumental, sino más bien creativa, relacional y cada vez menos dicotómica. La mujer, finalmente, usa la tecnología y cambia su sentido. El cyberfeminismo se concretiza en esta forma de hacer uso de la tecnología, los nuevos espacios - ahora ciberespacio -, permite visualizar nuevos métodos, nuevos mundos.

Un nombre importante para definir el cyberfeminismo (y todo el pensamiento cyberfeminista) es seguramente el de Donna Haraway, que con sus polémicos escritos ha tenido la capacidad intelectual de movilizar muchas conciencias, todavía en un estado latente, en la diatriba de siempre entre el feminismo y el mundo machista en el que vivimos. En el ‘Manifiesto Cyborg’, Haraway escandaliza por su nuevo concepto del cyborg, -organismo cibernético- que ahora es interpretado como un instrumento para la lucha política feminista.

El cyborg es, pues, un nuevo pensamiento, un nuevo cuerpo, un nuevo ser distinto de los de antes, un ser sin género, en un mundo que todavía razona de manera bipolar; se desarrolla como una bomba lista para estallar, intentando destrozar el mundo de los géneros.

El cyborg se convierte en una nueva entidad ontológica que puede ayudar a dismantelar las viejas dicotomías planteadas y asumidas por el pensamiento occidental-patriarcal.

La hibridación entre máquina y organismo hace que se vuelvan imprecisos los límites entre vivo y no vivo, asistiendo a una fusión de fronteras.

El discurso hasta ahora enunciado supone políticamente una historia vivida, sufrida, una historia feminista, toda una vuelta atrás reconstruyendo la teorías de género para superarlas; se refiere claramente al cuerpo - y a la biología - como condena de las mujeres, como icono sagrado de la esencia de éstas, para quitarlo de en medio, para dejar de configurarlo como identidad irremediable.

La diatriba se da entre el pensamiento feminista de siempre, en el que el cuerpo es uno de los argumentos centrales del discurso, con su biología y su determinismo biológico, y las nuevas tecnologías como campo todavía inexplorado por las mujeres - o, si se ha explorado, no se ha conquistado totalmente -. El miedo a las que se definen como nuevas tecnologías no está todavía resuelto, las mujeres mantienen la distancia ante aquello a lo que su esencia, dictada por el género y por otras construcciones culturales, les prohíbe acercarse. Las mujeres siguen estando en desventaja respecto a los hombres en lo que es la tecnología y, si pensamos en la rapidez con la que ésta se está desarrollando y en la enorme exclusión que estamos sufriendo, sólo el conocimiento y la conciencia de estos argumentos pueden salvarnos en un mundo en el que nuestra relación con las máquinas va en aumento.

Con la ayuda de la tecnología es posible construir la identidad, la sexualidad e incluso el género; sea como sea el modo en que nos imaginamos a nosotr@s mism@s,

no nos libramos de nuestra historia.

Los movimientos radicales en su infancia tienden a volver a sus viejos modelos. El cyberfeminismo no es diferente por lo que nuestro argumento - para muchos, más desarrollado en su seno -, se basa en viejas críticas o concepciones del tema.

Lo que aquí vamos a considerar es el pasado del pensamiento feminista con respecto al argumento cuerpo y sus implicaciones en la sociedad. Hay similitudes entre el pensamiento de Donna Haraway y su “Manifiesto cyborg” y el de Schullamit Firestone y su ‘Dialectica del sexo’, fechada en 1973. Con ello se demuestra que algunos argumentos dentro del pensamiento feminista no son estáticos, sino que son repensados por sus autoras, en función del tiempo que cambia y de la sociedad que se estabiliza sobre algunos conceptos más que sobre otros. Así, el tema del cuerpo todavía no está resuelto; el cyberfeminismo nos propone una perspectiva, un *modus* de seguir siendo mujeres y de solucionar la cuestión del género a través de su eliminación.

Entendemos por cyberfeminismo un espacio de posibilidades que se abre para el pensamiento y el activismo feminista en la red; algo virtual, que no existe materialmente pero que puede representar el desarrollo futuro de nuestra sociedad. En esta ágora virtual, ¿cómo nos presentamos?, ¿tal como somos o tendremos que modificar algo? El cyberfeminismo propone conquistar esta nueva frontera adaptando la forma al medio y a nosotras, que queremos solucionar de alguna manera la discriminación que siempre hemos sufrido. El cuerpo es uno de los puntos centrales de la teoría cyborg; no es el cuerpo de siempre, es un cuerpo sin género, como tendría que haber sido desde el principio. El género es una construcción cultural, por tanto no es fija sino más bien cambiante en función de la situación social y política. “El género, al ser un resultado directo de la historia, siempre está en producción. Por tanto, las relaciones y comportamientos de género no tienen una esencia fija, son variables con y en el tiempo. Por otra parte, los géneros están sometidos al principio de jerarquía, es decir, a una relación social que subordina lo femenino a lo masculino” (Sanahuja, 2002: 33). La nueva sociedad, con desafíos nuevos, con espacios públicos nuevos, con una nueva política, necesita nuevos personajes, nuevas culturas que no permitan otra vez la explotación de un grupo por otro.

En la práctica el cyberfeminismo propone una nueva construcción de nosotras a través de la red, en el espacio virtual definido como ciberespacio, donde hay grupos que casi no se definen como feministas pero representan el alma más joven del movimiento y crean o recrean todos los días nuevas concepciones de sí, nuevas maneras de ver su cuerpo y el de las demás. Estamos ante “un fenómeno nuevo, fresco, desvergonzado e iconoclasta frente a muchos de los principios del feminismo clásico” (Wilding). Braidotti identifica a una realidad de nuevas generaciones de jóvenes que van desde las ‘Guerrilla Girls’ del ambiente artístico neoyorquino hasta las ‘Riot Girls’ del mundo musical que nos dan la más simple aplicación de la teoría cyberfeminista. Parafraseando sus posiciones, Braidotti escribe: “El mundo va a la guerra y a declararla no vamos nosotras, nosotras las mujeres no somos ni pacifistas ni madres por naturaleza, [...] queremos resistir pero también queremos divertirnos. Nuestro problema no es el hombre, sino un sistema de poder organizado en una red de seguridad y control perpetuos [...] nos cansa la masculinidad abstracta con sus accesorios indispensables: la femineidad decorativa, el racismo, la violencia y la

deconstrucción de la naturaleza. [...] Ya basta con el feminismo moralista de mi madre: nosotras queremos vivir bien, en el ciberespacio, desde el ciber sujeto. Tenemos la fantasía, que sirve para crear nuevas ideas en un nuevo lenguaje. No queremos la imagen dulce que exalta el poder creador; viva la mujer transgresora, ni hetero ni homo, en movimiento constante, nómada en la vida. No a la paranoia de las que sólo saben ponerse en contra de la tecnología, las máquinas y la música de hoy. Nosotras sabemos defendernos, también con el ordenador [...] Con la ayuda de nuestros amigos, nosotras, las feministas que queremos la libertad, podremos ciertamente rescribir la cultura biotecnológica de manera que refleje nuestra experiencia, lo que hemos vivido” (Braidotti, 1995: 36). De ahí una nueva lógica, un nuevo pensamiento del espacio y del sujeto que opera en él.

El cuerpo asume entonces perspectivas innovadoras.

Lo que no se puede permitir otra vez, es la utilización del cuerpo femenino como objeto sexual o fantástico dentro de un nuevo espacio por conquistar. Los estereotipos se reproponen, por ejemplo en los videojuegos. Hay toda una serie de juegos que asocian a las mujeres con el cuerpo sexuado y las unen al estereotipo del guerrero; resulta una operación sencilla desde una óptica todavía patriarcal, en la que encontramos la verdadera dificultad a la hora de extirpar viejos pensamientos para asomarnos con sencillez a las puertas de un nuevo mundo.

Volviendo al eje central de este trabajo, deberíamos considerar lo específico del cuerpo y del cuerpo-cyborg. A partir de nuestra primera filósofa del tema, Haraway, constatamos que con la expansión y la imbricación de las tecnologías, tanto de la comunicación como la biotecnología, en nuestro cuerpo biológico nos hemos convertido en cyborgs, es decir, en entidades que combinan elementos físicos y cognitivos tanto de los humanos como de las máquinas. El proceso está en acto, ya somos cyborgs desde el momento en que la tecnología configura nuestra vida en los aspectos más cotidianos. El cyborg se manifiesta en las interfaces que conectan al usuario con la computadora (instrumentos que reconocen la voz humana, el uso de las puntas de los dedos para mover distintas herramientas...). Todos estos cambios son desafíos enormes respecto a lo que entendemos como lo real, lo corporal, incluso las diferencias entre los sexos, los substratos biológico y de género o los atributos culturales.

“Somos códigos genéticos, somos escrituras matriciales en el ordenador, somos firmas potencialmente variables en el e-mail, podemos adoptar roles sociales diferentes, podemos transformar nuestro sexo, nuestro género, nuestra identidad, podemos construir/deconstruir nuestro cuerpo, definitivamente un cuerpo sin órganos, sin determinación. Es la época del ser contingente, interpretable, que se reconoce en la ausencia de destino prefijado (ni por la biología ni por ninguna otra ciencia/servidumbre). Es la época del cyborg de la identidad como puro artificio. Y, consecuentemente, el reto de la representación de una subjetividad no esencialista es tal vez la cuestión mas inevitable de nuestra época” (Martínez Collado, Internet 17-09-03):

CYBORG

¿Qué es un cyborg? Para Ana Martínez Collado “el cyborg no es, y la mujer

está tachada. El cyborg es sin duda una de las figuraciones más brillantes de la identidad posthumana, en tanto que híbrido de ser humano y aparato electrónico o mecánico, organismo embebido en un sistema de información cibernética. Organismos cibernéticos, andróides, replicantes, humanos biónicos, hombres/máquinas e híbridos, los cyborgs representan una otredad no familiar frente a la estabilidad de la identidad humana. Al cuerpo del cyborg se le considera trasgresor del orden de la cultura dominante, y no tanto por ser una naturaleza construida, sino por su diseño híbrido. Están abiertos a todas las posibilidades del ser.” (Martínez Collado, cit).

Se trata no de exhibir un cuerpo real sino más bien de representar sus posibilidades. De esta forma está clara la posibilidad de eludir la esclavitud sexual y materna que las mujeres han sufrido durante siglos. El cyborg supuestamente tiene el potencial revolucionario y liberador que desde hace siglos las mujeres están buscando. No se deja de ser mujer con el cyborg, simplemente se cambia la fisicidad, el cuerpo. Una de las trampas para la construcción de la subjetividad femenina ha estado estrictamente ligada a la corporeidad; ahora este hecho se puede cambiar, evidentemente, como el ciberespacio representa una ‘nueva ágora’ pensada desde la vieja sociedad, también los cuerpos, los cyborgs tendrán su contrapartida, que no se podrá alejar mucho de lo que ya tenemos; el cyberfeminismo propone un nuevo cuerpo, un repensamiento del mismo.

Sonia Reverter Bañón nos explica que: “El cyborg ofrece la posibilidad, no sólo de extrapolar las diferencias biológicas entre los seres humanos (no únicamente las del género), de descentrar el cuerpo humano, sino también de acabar con el sueño universal y la teoría totalizadora de Occidente. El cyborg hace posible un mundo más pluralista y más igualitario. El cuerpo, el icono sagrado de la esencia de la mujer, deja de ser seña de identidad irremediable. En un mundo de cyborgs la identidad se realiza de maneras variadas, no precisamente a través del cuerpo, sino más bien retórica y discursivamente. La identidad deja de ser fija e irrefutable. Es móvil, cambiante, nómada, múltiple y plural. Y ello puede traer ventajas para las mujeres, cuya identidad está basada en la visibilidad de un cuerpo excluido de un sistema de poder.” Con eso no se termina de ver el lado esencialmente positivo del cyborg, para las mujeres el cyborg se convierte en un aliado contra las invisibilidades del mundo público, derivadas del hecho de ser mujer.

En el cyborg, el mismo cuerpo es transformado en un instrumento político de gran poder; no se elimina a la mujer, sino que se transforma en algo nuevo, libre de la antigua esclavitud corporal; la mujer no es sólo su cuerpo y así se demuestra. En lo que vemos, como instrumento político, el cyborg está estrechamente conectado con la máquina y con lo animal; aquí van rompiéndose los viejos dualismos del mundo occidental; ya no podemos referirnos al ser biológico como opuesto al tecnológico ni tampoco se puede hablar de varón-hembra, de sexo-género o de masculino-femenino.

“... con la explosión de las nuevas tecnologías no sólo se están conformando nuevas formas de subjetividad, sino también, y esto es lo más provocador, una ‘nueva carne’. El cuerpo ha dejado de ser algo natural como se solía pensar. Lo mantenemos gracias a alimentos elaborados agrotecnológicamente; lo

sometemos a procedimientos médicos sofisticados como los trasplantes, incluso de artefactos; lo mantenemos saludable o dañado por productos farmacéuticos; lo vestimos con indumentaria tecnológicamente diseñada para servirle de extensión. [...]

En los años finales del milenio, no se puede asumir lo corporal como un fenómeno evidente. El tejido humano incorpora tejidos de dracón, siliconas o metales. Este crisol de tecnocultura ha reconfigurado significativamente lo corporal, de manera que ya no es posible saber qué significa lo humano. La misma constitución del cuerpo se ha vuelto incierta, el código o programa de la humanidad se ha roto y está reinventado y comercializado” (Bolder 2002: 34).

No somos lo que siempre hemos pensado respecto a nosotros. No somos sólo cuerpo; igual que antes hemos luchado por el reconocimiento del alma, ahora se proyecta una nueva dimensión. No somos todos iguales, las diferencias nos enriquecen; no somos sólo hombres o mujeres; del mismo modo que la teoría sexo-género fue revolucionada desde la antropología insertando más de dos sexos, ahora eliminamos el género; somos más de una cosa sola, nos mutamos, nos intercambiamos informaciones con las máquinas que son amigas, aliadas en un mundo que crece rápidamente y necesita tecnología.

Todo este aspecto del cyborg, del cuerpo - específicamente, del cuerpo femenino - que cambia, que se reinventa y redefine para conquistar espacios en un mundo que está todavía en fase de definición, a veces nos resulta exagerado, utópico, casi de ciencia ficción. Hay también un lado negativo. Lo que hasta ahora han propuesto los cuerpos post-humanos y los cyborgs es exclusivamente machista, es decir, se refleja perfectamente en una óptica de dominio masculino. Hay mujeres cyborg en la vida real que representan a una hiperfeminidad blanca, económicamente dominante y heterosexual; del mismo modo, hay en el ciberespacio representaciones de replicantes al estilo de *Blade Runner* hasta llegar a Lara Croft, que simplemente son imágenes mercantilizadas reflejadas desde esta -la nuestra- realidad. Frente a estas realidades y conscientes de lo que está pasando, nos metemos en el ciberespacio e intentamos considerarlo de manera realista.

Hay peligro en el ciberespacio; el cyborg para el futuro feminista tiene el potencial de ser subversivo; el ciberespacio es una esfera pública nueva y lista para conquistar, pero también hay que tener presente que la tecnología occidental se reitera en uno de sus más persistentes hábitos, la tendencia a crear diferencias, organizarlas jerárquicamente, y convertirlas así en desigualdades. El ciberespacio se está desarrollando de tal manera que se está convirtiendo en un medio de expansión del capitalismo multinacional, mientras que ni la ciudadanía, ni las comunidades, ni los estados están negociando la aceptabilidad o no de tales desarrollos. Con estas perspectivas tenemos que considerar la ilusión utópica - hasta ahora por lo menos - de lo que podría ser un mundo sin género, un post feminismo, un post género (en este nuevo sentido). El discurso cyborg puede que ya no sea orgánico ni material, pero no hay duda de que sigue estando sexualizado. La estructura de nuestro saber es sistemáticamente sexista.

Lo que se propone con la imaginación de un nuevo cuerpo es la eliminación de

este fallo social, para la construcción de nuevas sociedades.

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY C., *De la exclusión a la participación: mujer y nuevas tecnologías*, en Acta del Congreso 'Las mujeres andaluzas y la segunda modernización' Instituto Andaluz de la Mujer, Córdoba, 15 de enero de 2003.
- BOLDER G., "Las nuevas tecnologías de información y las mujeres: reflexiones necesarias", *Mujeres y desarrollo*, n.39, 2002.
- BRAIDOTTI R., *La molteplicità in un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, en Haraway Donna, *Manifiesto Cyborg. Donne tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- BRAIDOTTI, R., *Un ciberfeminismo diferente*, <<http://www.rebellion.org/mujer/030806braidotti.htm>>
- BRAIDOTTI R., *Sujetos Nómadas*, Barcelona, Paidós, 2000.
- CAMERON D., *Sobre feminismo: post-, neo- e intermedio* <<http://www.estudiosonline.net/texts/cameron.html>>
- DURÁN M. A., *Mujeres y hombres en el futuro de la ciencia*, en Acta del Congreso 'La tecnología a favor de la igualdad y el empleo' Foro Andaluz, Granada 29 y 30 de junio de 2000.
- WILDING F. & Critical Art Ensemble, *Notas sobre la condición política del Cyberfeminismo*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/cae.politic.html>>
- GALLOWAY A., *Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/galloway.html>>
- HARAWAY D., *Ciencia cyborg y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- HARAWAY D., *Manifiesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli 1995.
- MARTÍNEZ COLLADO A., *Cyberfeminismo: dos escenarios* <<http://www.estudiosonline.net/texts/escenarios.html>>
- MARTÍNEZ COLLADO A., *tecnología y construcción de la subjetividad. La feminización de la representación cyborg. Acción Paralela n.5.* <<http://www.acppar.org/numero5/cyberfem.htm>>
- MARTÍNEZ COLLADO A., *Perspectivas feministas en el arte actual*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/escriture.htm>>
- MONTSERRAT BOIX, *Comunicación, tecnologías de la información y feminismos*, <<http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo.htm>>
- PATERSON N., *Cyberfeminismo*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/ciberfeminismo.html>>
- REVERTER BAÑÓN S., *Ciberfeminismo: entre la (u)topía y la (dis)topía*, <<http://www.creatividadfeminista.org/articulos.htm>>
- REVERTER BAÑÓN S., *Reflexiones en torno al Cyberfeminismo*, en Acta del Congreso 'Las mujeres andaluzas y la segunda modernización', Instituto Andaluz de la Mujer, Córdoba, 15 de enero de 2003.
- SANAHUJA Y11, M. E., *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Madrid, Ediciones

Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 2002.

VESNA V., *Del Fe-Mail al f-e-mail y mas allá: redes ciberfeministas en la Web*, <<http://www.estudiosonline.net/texts/vesna/html>>

LECTURAS DEL CUERPO FEMENINO EN LA PINTURA ACTUAL. VIRTUDES ALCARRIA Y PEPE CAÑETE.

María Pepa PAREJO DELGADO
Catedrática de Geografía e Historia
I. E. S. Vicente Aleixandre. SEVILLA

El contraste entre las formas de representación de las mujeres, los lenguajes masculino y femenino se hacen visibles en los distintos temas y modos de expresión. Al estudiar la iconografía femenina debemos tener en cuenta la progresiva demanda de equidad ante las leyes y la realidad incuestionable de la presencia femenina cada vez más amplia en el mundo laboral, incluyendo espacios vedados para ella, hace algunos años.

La evolución del movimiento feminista en el último tercio del siglo XX tuvo como objetivo la descomposición del orden simbólico ilustrado occidental y androcentrico. Para ello fue imprescindible la de-construcción crítica de las relaciones sociales que presentaban a las mujeres como problema. A partir de ese momento, el discurso sobre la identidad femenina, se encaminó a superar la concepción patriarcal que había relegado a las mujeres al ámbito doméstico, que las había marginado política y jurídicamente. En el siglo XIX, la mujer se identificó con la Nación “madre cívica” garante de los derechos y deberes de los ciudadanos del nuevo orden social masculino. De forma más sutil, la mujer quedó des-temporalizada, arrojada del Tiempo y de la Historia, para vivir eternamente la indiferencia espacial y natural hegeliana del ser fuera de sí. En el momento histórico actual, asistimos a una crisis de los modelos de identidad masculino y femenino. En este sentido, el discurso feminista debe inspirarse en la negación de la diferencia metafísica entre lo masculino y lo femenino. Es vital, reconociendo nuestras diferencias, inventar nuevas formas de re-apropiarnos del pasado y proyectarnos hacia el futuro. El reto se antoja complicado por la globalización del Mercado y de la Democracia, que han reactivado los integristas religiosos y los nacionalismos localistas frente a las amenazas de los flujos globales de los símbolos e ideologías.¹

En el arte del nuevo milenio lo esencial es el cuerpo escondido. La Semiótica, verdadera escuela de la sospecha, en palabras del profesor Vázquez Medel, fue la primera en interrogarse sobre los planteamientos sociales que a finales del siglo XIX hicieron Kierkegaard, Darwin, Marx y Freud. Es por tanto, un instrumento eficaz sobre la vivencia del cuerpo y la corporeidad. Un cuerpo que frecuentemente se asocia a la naturaleza, y en particular, el cuerpo femenino, más sensible a estos espacios desde los primeros tiempos de la Humanidad. El mito de la mujer Madre-Tierra, fertilidad de los campos, y garante de la supervivencia de la comunidad, es una de las primeras iconografías femeninas. Esa adecuación, a veces incluso integración del paisaje y la

mujer, es muy frecuente en la pintura contemporánea. La pintora sevillana Virtudes Alcarria nos ofrece un magnífico ejemplo en su serie *Verde, largo*, donde una mujer abandona su cuerpo sobre un campo ocre, donde se funden la silueta de la montaña con las curvas de su sensual cuerpo. Lo femenino ha estado desde siempre más abierto a la intemperie, menos cercano a la imposición.

Los cuerpos femeninos se convierten en portadores de signos culturales. Son cuerpos que miran más al vacío que a la presencia, al espacio de la ausencia más que a la evidencia de la físico. En la *Mujer de espaldas*, Virtudes nos muestra a una joven mirando al vacío, a un punto fijo perdido en una nostálgica nebulosa azul. Busca una solución intuitiva pero no comprendida. Una mujer, insegura entre los rascacielos de una gran ciudad que la ignora. Unos rascacielos que en forma de bandas cromáticas verdes, azules, y ocres, nos trasladan al paraíso colorista de Paúl Klee. El orgullo con que muestra su sensual cuello nos indica que se trata de una joven resolutiva, que aún esta ensimismada en sus pensamientos, pues todavía no ha logrado enlazar lo cotidiano con lo trascendente, lo natural con lo simbólico.²

Las mujeres artistas retoman la palabra para hacer practica del arte y de la cultura a través de sí mismas. Indagan en la expresión de su propia identidad psíquica y corpórea buscando nuevas formas de contarse. A veces analizan los confines de su interior en narraciones ambiguas que no revelan por completo la identidad del sujeto sino que nos aluden a su fugaz presencia a través de fragmentos corpóreos y gestuales. Otros pintores, como el cordobés Pepe Cañete, recrean cuerpos femeninos convertidos en iconos del universo fantástico de la moda. En los *Performance*, los artistas describen la historia de la mujer, del trabajo del cuerpo de la mujer, en la invisible economía femenina de producción y reproducción. Una manifestación artística ligada al nuevo enclaustramiento femenino, el provocado por los avances de las nuevas tecnologías de la información, que han subordinado la condición femenina en la casa y en los trabajos del mercado. El tele-trabajo que ocupa a un elevado número de mujeres en muchos países del Mundo ha doblado los roles de las mujeres como trabajadoras y cuidadoras de los niños y de los ancianos, asegurando la entrega emocional y la vigilancia psicológica de la familia. Se hace pues, cada vez más urgente, la necesidad de cambiar la visualidad femenina, nuestras formas de representación, un instrumento que desde la Antigüedad ha contribuido a la opresión de la mujer a lo largo de la historia. Quizás en la búsqueda de una nueva espiritualidad, de esa anhelada re-humanización, procedente de la Razón poética-creativa de nuestra inolvidable María Zambrano, encontremos la respuesta.

I.) IMÁGENES DEL CUERPO FEMENINO EN LA PINTURA DE VIRTUDES ALCARRIA.

El lenguaje pictórico de Virtudes Alcarria es de una gran expresividad. Sus modelos femeninos son niñas, jóvenes, mujeres adultas, reflexivas, creativas, sensuales y tiernas, que combinan admirablemente razón, inteligencia, intuición y amorosa entrega. Se mueven en los espacios íntimos del dormitorio y el estudio o taller de trabajo. La cabeza y el rostro son las partes más llamativas de la composición en alusión a las facultades creativas y espirituales del mundo femenino. El color es uno de los protagonistas de la composición al integrar la figura con el fondo, modelar la expresión del personaje, y actuar como portavoz simbólico de los sentimientos Como

acertadamente expone la profesora Elena Barroso son mujeres que indagan sobre su pasado, rastreando en su infancia, explicaciones sobre su comportamiento actual.³

Un primer prototipo femenino es el de la *Niña Pensante*. Una joven que nos muestra sólo tres cuartas parte de su rostro mientras reflexiona sobre su futuro. El color es el guía de los sentimientos contenidos. La pugna de los violetas y los naranjas con los grises y azulados del fondo de la composición, evocan esa mezcla de inseguridad y dependencia, que desprende su timidez a mostrarse de frente. Una vergüenza que le lleva a la reclusión, a un ejercicio de introspección, sólo alterado por el grafismo dinámico con que la pintora dibuja su vigoroso cabello.

En oposición a la ternura que desprende la niña, *La Vampiresa*, es el icono femenino de la perversión. Una mujer madura y agresiva que desafía al mundo con sus enrojecidos rojos, la sensualidad de sus brazos desnudos y la audacia de su mirada. Una modelo, dueña de su destino, que cuida su apariencia externa, delineando sus cejas y el perfil de sus ojos, y tocando su rostro con unos vistosos pendientes y un provocativo sombrero. La viveza cromática de sus labios rojos es toda una provocación para el espectador masculino.

En esta línea sobresale su recreación de la ejecutiva moderna, segura y triunfadora. En la *Mujer expectante* una adulta con pasado, alienada por el estrés de su agobiante trabajo diario, oculta un tremendo dolor (tonos amarillos de la composición) causado por una angustia que la atormenta (fragmento rojo situado debajo del cuello). Su rostro en tensión, como se adivina en las tonalidades rojizas y amarillas, espera algo que la saque de su monotonía. Una mujer segura a la que da estabilidad su firme y esbelto cuello azul. Una persona a la que no gusta pasar inadvertida. Una pintura, rica en arrastres. con un cabello muy empastado que acentúa la expresividad de su rostro. Un icono femenino que muestra la vía purgativa que las mujeres debemos superar para lograr nuestro objetivo: el de ser la organizadora activa de los espacios culturales en el mundo, algo que nos corresponde por justicia, mérito y esfuerzo.

Otros modelos femeninos obedecen a estereotipos donde se analizan las relaciones de la mujer con lo más cercano, sus lugares y personas más entrañables, el maravilloso y oculto mundo de los pequeños eventos. Las vivencias amorosas se expresan en varios iconos en la pintura de Alcarria. *Luz* es una mujer joven que está superando un desengaño amoroso pero que aún no controla la situación. Mira de reojo al espectador en una actitud, que divaga entre agresiva y sumisa. Hay en su rostro una lucha de sentimientos encontrados, expresados a través de la viveza de los tonos verdes, rojos y amarillos, que se simultanean en el fondo y rostro de la figura con la intensidad de un Van Gogh o de sus herederos los Fauves. Una mujer aislada, envuelta en el enigma indescifrable del silencio escalofriante de la composición.

No siempre las experiencias amorosas son amargas. En *Mundos Diferentes*, una mujer duerme complacida, soñando con deleite, el placer compartido con el hombre, que reposa junto a ella, unas horas antes. La perfecta simbiosis del fondo y la figura refleja un mundo armónico y feliz. No hay en ella rastro de tensión con el mundo social que la rodea sino una asombrosa felicidad, que muestra al espectador como si se tratase de un delicado sentimiento íntimo, sin pudor, algo impensable en otras épocas históricas.

A veces la mujer cede ante el recuerdo, sucumbe ante el ámbito doméstico. En

El Indio y la Flaca, una joven, débil de cuerpo y de alma, se agacha ante el cuerpo del hombre, alejándose cada vez más del espectador hasta integrarse con el fondo del cuadro. No quiere ser vista. Es una mujer serena, sumisa, insegura, que se abraza al recuerdo del hombre que ama, que ya no está. Es la suya una evocación, nostálgica y dulce, por el tiempo transcurrido o por el engañoso mundo del recuerdo. No hay violencia de formas ni de contenidos. Es el abandono ante la pérdida del amado, la evasión en la entrega, la recreación de los sentimientos ocultos como consuelo de su propia emotividad.

Virtudes Alcarria rechaza la estandarización de los modelos femeninos creados por la moda y la publicidad. Los suyos son iconos de la inmediatez y la expresividad. Son modelos personales, que ejercen atracción sobre otras personas, que las imitan de manera no siempre consciente. No se trata de prototipos femeninos reducidos a un canon. La belleza física no es aquí lo esencial, lo auténtico, es la interiorización del personaje.

En *Niña Pensante II*, la pintora hace una interpretación del rol de mujer joven responsable, activa, y creadora. Una fémica recelosa, que guarda para sí sus más ocultos pensamientos y su particular universo, reflexiona de perfil sobre su porvenir, sus actos y su creatividad. La inclinación de la cabeza y la firmeza con que apoya los brazos en la pared son una muestra de su aplomo y seguridad. Su rostro sereno forma parte de ese mundo privado femenino inaccesible. Se nos antoja un fetiche hermético, como las pintadas por Picasso, que debemos rehacer para conocerlas mejor pero que no llegaremos nunca a comprenderlas a fondo. Su cuerpo y su rostro son espacios ideales para la investigación de los aspectos oscuros de la mente. Una figura que más que expresar sentimientos los provoca.

Los modelos femeninos de Virtudes responden a iconos del mundo doméstico o espiritual femenino, lejos de los modelos publicitarios. Son mujeres de carne y hueso que, expresan a veces sentimientos encontrados y, otras reflexionan sobre su función en el Universo lejos de su condición de amante y madre. No se olvida tampoco de su visión personal de lo femenino. En *Mujer con sombrero*, la feminidad es un estímulo a la creatividad. Una mujer posa ante la pintora en una actitud exhibicionista. El decorativismo de los Fauves impregna la obra de un deslumbrante colorido, que resalta las motas grises del vestido y las plumas, ricas en texturas, que enmarcan el sombrero. Como el neo-expresionista alemán Baselitz, Virtudes ejecuta el rostro con bruscos y violentos pinceles, acumulando los empastes en las partes superiores del lienzo e intensificando los rojos anaranjados sobre los azules y los verdes. El alargado cuello de Modigliani se convierte en la columna, soporte del clasicismo, que sujeta una meditada cabeza.

El lenguaje figurativo de Virtudes Alcarria aborda el género recuperando el cuerpo femenino y ofreciendo imágenes internas, propias y ajenas, para responder a ese reto de crear una nueva simbología, una nueva representación de lo femenino, que responda a los logros conseguidos por las leyes en defensa de la igualdad y auténtica emancipación de la mujer en todo el Planeta.⁴

II. IMÁGENES DEL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA DE PEPE CAÑETE.

La iconografía femenina del pintor cordobés Pepe Cañete la estudiamos a través de su obra *Mujer* y *Paisaje*. Un conjunto de cuadros ejecutados con una muy precisa. La arena invade el soporte de la composición; sobre ella, esgrafia la silueta femenina, que queda oculta, detrás de manchas de vivos colores. Al acercarnos, intuimos el trazo que nos permite el reconocimiento de la figura o figuras. Acomete en su serie dos retos: la mujer en soledad, fumando, bebiendo, pintando, abrochándose la blusa, etc. y el ocio colectivo femenino. A diferencia de Matisse, Cañete pasa de la bicromía al Arco Iris.

Sus modelos son jóvenes entre 20 y 30 años despreocupadas y actuales. Son mujeres vistas, desde el ángulo masculino, aunque con una visión positiva no exenta de cierta crítica e ironía. Su juventud y sensualidad las representa desnudas o semidesnudas, siendo los senos, uno de los elementos junto a los brazos y a sus inacabables piernas contribuyen a dar erotismo a la composición.

El artista a través de estos iconos de jovencitas creativas, alocadas, juguetonas e irreflexivas, denuncia el grado de alienación de la sociedad actual, y en particular de la mujer por la sociedad de consumo. Una visión que se desarrolla de forma paralela a los avances y logros jurídicos de las mujeres y a su control de la vida cotidiana. En todo momento, el artista siente empatía por todo aquello que representa, entra en el juego compartiendo con sus protagonistas las conversaciones, los placeres e incluso sus más íntimos pensamientos. Las mujeres se ocultan tras el paisaje para llamar la atención, exhibir sus encantos, mostrar sus habilidades, o relajarse en un momento de ocio. Su lenguaje pictórico es actual pues saca la mujer del ámbito doméstico y la representa en la calle o en la playa, en momentos distendidos.

Uno de sus primeros prototipos es del de la *Mujer con bolso* una joven actual que exhibe sin pudor su chaquetilla de piel negra, confeccionada con papeles pegados y arena, a modo de collage, para dar volumen a la figura, acrecentando las texturas en sus ceñidos pantalones. El descaro con que deja caer su pierna, sobre un ajustado tacón, en uno de los postes de la calle, refleja su condición de mujer pública, cuyo agitado cuerpo, espera a su cliente. Una mujer desafiante, orgullosa de la ingenuidad de su rostro, y sabedora de las excelencias, de su bien formado cuerpo. Cañete se detiene observando la gracia descarada de estas jóvenes sin pudor, amantes de su cuerpo y del dinero, que no dudan en pasearse por la calle de una gran ciudad, como indican los bloques de pisos del fondo y sus desdibujados balcones. La mujer es en esta obra un símbolo sexual, un recurso expresivo, que anula los colores negros y ocre, de donde emerge como de una sombra se tratase, la peculiar figura.

En una *Trilogía* Pepe Cañete diseña en varias instantáneas algunos momentos del ocio individual femenino. Una mujer trata de encender un cigarro, cuando finalmente lo consigue, se sienta en postura de yoga, para disfrutarlo, y posteriormente comienza a pintar un cuadro. En estas imágenes, el artista se recrea en la sensualidad de los brazos y piernas de la mujer. Los nítidos perfiles de las cejas, sus sensuales bocas y las desordenadas melenas, subrayan la atracción, que estos elementos causan en el espectador masculino. Un placer que se intensifica si el espectador dirige su mirada hacia los entornados ojos de la muchacha sentada que fuma. Una figura de gran

quietud, solo turbada por el leve balanceo de los mechones de su cabello. La mujer que pinta, está integrada en el color, en la naturaleza y en el ambiente, haciéndose partícipe de esta forma, de la libertad del espacio que le rodea. Las figuras quedan atrapadas por los colores verdes y ocres, tonos muy gratos a la paleta del artista desde que hiciera su serie **Kairuan**.

Una variante de los modelos iconográficos elaborados por el Impresionismo “La bebedora de ajeno” de Toulouse Lautrec es **la Joven bebiendo una Pepsi**. Un icono muy actual. Cañete sitúa a la joven formando ángulo recto con la composición. La bicromía, oculta la silueta femenina de una joven coqueta, que hace un guiño al espectador, para llamar su atención sobre la sensualidad de sus hombros, sus finas cejas y las distintas tonalidades de su cabello. No vemos aquí una mujer cansada, agotada por el trabajo, que ve en la bebida, una liberación a su angustia. Es un momento íntimo de goce y disfrute. Se trata de una adolescente en un espacio público, inmersa en la sociedad de consumo, en la globalización cultural y económica, que nos ha tocado vivir, donde los tonos cromáticos, marcan el trepidante ritmo diario de los seres humanos, y nos convierte en presa fácil de los reclamos publicitarios.

Entre las últimas obras de esta etapa, tiene **Dos Figuras**, composición que ilustra la portada del último libro de la poetisa cordobesa Soledad Sureda. El artista rompe aquí el aislamiento femenino para representar el diálogo entre dos mujeres. Dos evocaciones míticas. La mujer tumbada, de espaldas al espectador, que dobla sus piernas insinuantes hacia la parte superior de la composición, es la personificación de la Madre, de la Fecundidad, de la Tierra. Una figura, que el pintor integra en el paisaje, como si se tratase de una roca. La figura, situada en pie, de frente al espectador evoca la fuerza espiritual que trata de consolar a la Madre Tierra, tan expoliada en su patrimonio natural y artístico, castigada en su atmósfera y aguas, y maltratada por sus habitantes. Técnicamente es una obra, tratada con instrumentos agresivos, que quitan las capas de color, para dejar ver, las hondonadas, los pliegues, las huellas y las zanjás. Las figuras están impregnadas de blanco hasta los bordes. Dos figuras femeninas, que bien podrían representar las fuerzas materiales y espirituales, que mueven el mundo en una actitud dialogante, un paraíso idílico e imaginario donde todo es posible. Un mundo sin adular donde las Ideas no han sido manipuladas por los intereses económicos y respetan a la Materia-Naturaleza.

La segunda parte de la serie **Mujer y Paisaje** (2001-2003) representa el ocio colectivo femenino. El artista, renuncia al formato cuadrado, y opta por un formato apaisado horizontal, que agranda el espacio y permite la colocación de un mayor número de figuras en movimiento. Otra novedad son los colores. Los ocres, blancos, negros y verdes, alternan con tonalidades rojizas, azules y amarillas. A través de bandas verticales de colores vivos, amarillos, blancos, azules, rojos y verdes, las intuitivas siluetas femeninas, se transforman en mujeres vestidas y desnudas, que exhiben sus encantos, libremente sin ataduras ni prejuicios, Un espacio sin normas de perspectiva ni jerarquías, donde las mujeres, entran y salen como los colores en perfecta interrelación con el paisaje.

Como el pintor del Pop británico Allen Jones, Cañete, entremezcla fragmentos de seres humanos femeninos, en una gama cromática rica y exaltada, donde los juegos de colores, simultanean y juegan en el espacio. Son mujeres en posturas provocativas,

con rostros y facciones tomados del mundo real. Los voluminosos senos y las alargadas piernas, turban al espectador, invitándole a compartir un espacio exclusivo. Son iconos, que siguen las normas de la moda, en los peinados, en la ropa de baño, e incluso en las posturas, que adoptan al sentarse o caminar. Una composición, donde el pintor, crea un espacio en el que la mujer, mejor dicho, las mujeres no se sienten de forma diferente a como piensan, sino que se expresan y mueven en libertad, dueñas de su inexorable destino. Es por tanto una recreación del ocio colectivo femenino, una especie de alienación colectiva de la sociedad del consumo y del bienestar, donde se diluyen las responsabilidades y solo se piensa en la inmediatez y la alegría del presente.

Modelo iconográfico sugerente es la *Mujer del collar*, prototipo de joven responsable, creativa y coqueta. Una figura inmersa en el paisaje, del que emerge como una aparición, impregnada por tonalidades rojizas, que evocan la pasión oculta, los nostálgicos azules y los emotivos verdes. Una mujer, que muestra orgullosa, sus pechos, una ensoñadora mirada, y una cuidada melena corta. Contempla la naturaleza libremente con si no se sintiera extraña, como si las tiras de color, que simulan el volumen de la falda que cubre sus insinuantes caderas, la integraran en el espacio de manera sutil.

Espléndida galería de iconos femeninos es su obra *Mujeres en la playa*. El formato apaisado se ve enriquecido por bandas cromáticas horizontales, que combinan animosamente los azules, blancos y ocre. Pequeños barcos simulan una imposible lejanía. Son mujeres, jóvenes, actuales, seguidoras implacables de la moda de baños, gafas de suelo, y juegos de la playa. Los ocre invaden y se integran en las siluetas femeninas, que entran y salen del agua, y muestran desafiantes sus coloristas gafas de sol para defenderse del implacable sol veraniego. Otras se sumergen en el azulado mar, dan un paseo en bicicleta por la playa, o toman el sol para tener el color de piel que la moda de esos momentos impone. Son mujeres, que llaman nuestra atención pero a la que no vemos su rostro, quizás por esa homogeneidad cultural que uniformiza actitudes y comportamientos, y elimina las individualidades creativas. El pintor atrapa, la inmediatez del ocio veraniego, donde la evasión oculta los verdaderos sentimientos. Una pintura, donde solo hay frescor, ingenuidad, alegría e inmediatez. Un presente efímero, como la arena del soporte de sus cuadros, o el reducido descanso estival. Cañete, reinterpreta los viejos mitos femeninos y los actualiza destacando la superficialidad de la sociedad contemporánea y la dependencia femenina (y masculina) de la sociedad de consumo, que ordena y controla hasta nuestros momentos de ocio.⁵

Cañete y Alcarria insisten en sus composiciones en la necesidad de una fuerza espiritual que motive y re-humanice a los hombres y a las mujeres.

Notas

¹ RAVE PRIETO J .I. PAREJO J y PAREJO DELGADO M.J. *Artistas de las Hespérides*. Sevilla, Padilla Libros, 2003; VAZQUEZ MEDEL M, A. "Mujer y trascendencia" *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. Sevilla, 2001; FAITH WILDING *Duración-Performance: la economía del mantenimiento del trabajo femenino*. Nueva York, 2003

² BARROSO VILLAR E. "Mujer, espacio narrativo e identidad". *IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. Sevilla, Universidad, 2001; PAREJO DELGADO M, J. "El lenguaje pictórico femenino un medio para el siglo XXI". *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*.

Sevilla, Universidad, 2001; VIDAL JIMÉNEZ R. “Discurso feminista y temporalidad; la descomposición postmoderna de las identidades de género”. *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. Sevilla, Universidad, 2001; CABRAL MARTÍN, D. “Mujeres y nuevas representaciones: iconos, símbolos”. *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. Sevilla, Universidad, 2001.

³ LOPEZ FERNÁNDEZ M. *La imagen de la mujer en España. Mujeres Pintadas 1890-1914*. Madrid, MAPFRE Vida, 2003, p.12-57; “La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas de fin de siglo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Ibercaja, 2002, pp.113-140; MEYER M. *Arte de las Mujeres*. Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer. Consejería de Cultura, 2003; VINELLA M. “Iconografías de la diferencia en el arte contemporáneo”. *Entretejando saberes*. Sevilla, Universidad, 2002.

⁴ LOSCERTALES F. “Estudio comparado de la imagen de mujeres y hombres en publicidad”. *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres. Entretejando saberes*. Sevilla, Universidad, 2002; ROBLES M. *Mujeres del siglo XX*. México, F. C. E., 2003; GIL G. y CARMEN Y AGRELA ROMERO, B. *Mujeres de un solo mundo: globalización y multiculturalismo*. Granada, Universidad, 2002.; ALCARRIA PEREZ, V. “La vida y la pintura mano a mano”. *Anuario de Investigaciones de Hespérides*, 11, pp.525-542 Sevilla, 2003; PAREJO DELGADO M. J. *Verde largo. Virtudes Alcarria*. Sevilla, Ateneo, Sección de Bellas Artes, 2003.

⁵ AGUIBAR Mercedes. *La nueva identidad femenina*. Madrid, Palabra S.A., 2003; GALLEGO DUSH y NAVARRO DOMÍNGUEZ E. *Razón de mujer: Género y discurso en el ensayo femenino*. Alfar, 2003; PAREJO DELGADO M. J. “Las mujeres y el mercado del arte”. P.483-500 *Anuario de Investigaciones Hespérides*, 11. Sevilla, Hespérides, 2003.; PROS MANI R. Y CAÑETE MARTÍNEZ J. “Mujeres cordobesas en el mundo del arte” *Anuario de Investigaciones de Hespérides*, 11, Sevilla, 2003. pp.543-566; ALCARRIA PEREZ V. *El expresionismo abstracto. Antecedentes, concepto y pensamiento. Jackson Pollock: su pintura y el cine de exposición*. Sevilla, Padilla Libros, 2003

REPRESENTACIONES Y FIGURACIONES DEL CUERPO FEMENINO EN EL ARTE

Maria VINELLA

CUERPO FEMENINO Y CULTO A LA DESNUDEZ

La representación del cuerpo femenino siempre ha tenido vínculos complejos y profundos con el arte figurativo. La importancia de este elemento inspirador de la iconografía artística va más allá de toda posible conexión con el elemento religioso, mitológico, mágico, etc., así como de todo eventual impulso psicológico consciente o inconsciente de la representación descriptiva de la costumbre de determinadas épocas y civilizaciones. De hecho, la figuración del cuerpo de la mujer corresponde a una temática que se repite en el arte bajo distintas perspectivas. Sin embargo, no se puede prescindir de la mentalidad y del nivel cultural de las sociedades que han dejado documentos figurados - más o menos frecuentes - relativos a tal representación.

Con seguridad se puede individuar la existencia de al menos dos principios-guía distintos en la representación artística de sujetos femeninos: por un lado tenemos la expresión de motivos sexuales unidos a creencias y prácticas mágico-religiosas en el ámbito de concepciones naturalistas primitivas, en relación con las cuales también juega un papel relevante el simbolismo; por otro lado, los fenómenos de satisfacción erótica, de naturaleza más profana, propios de civilizaciones más evolucionadas y complejas. La primera actitud, que aflora de los estratos más remotos de la experiencia cultural, perdura todavía en muchas manifestaciones figurativas de la antigüedad y del Oriente asiático y en el arte de los pueblos europeos. Al contrario, el erotismo profano tiende a afirmarse cada vez más en los ámbitos refinados del helenismo, de la Europa moderna y de China. Sin embargo, en el curso de la historia de estas tradiciones iconográficas a menudo es difícil establecer una neta diferenciación entre las dos intencionalidades inspiradoras (Hauser, 1975: 23-30).

Hoy todavía pocos se dan cuenta del origen de uno de las obras maestras de nuestro arte, el desnudo. Es con la peculiar disposición psicológica de los griegos con la que el culto a la desnudez se convierte en la consecuencia absoluta del sentido de la completud humana, con un preciso aspecto ético, no sólo físico: su conciencia de lo que estaba implícito en la belleza física salvó a los griegos de los dos males de la sensualidad exasperada y del estetismo académico. Esta inseparabilidad de lo físico y lo psíquico les permitió dar forma humana a ideas abstractas (Gombrich 1979: 85-101 y Hauser, 1975: 108-126) Y se obtuvieron aquellas estatuas de la divinidad que han obsesionado literalmente la imaginación occidental durante siglos, hasta que perdieron toda su fuerza de expresión y se redujeron a un simulacro, una envoltura de perfección formal, en el neoclasicismo. La figura femenina desnuda, el cuerpo de mujer, está pues omnipresente en el arte, en las formas larvadas o en las formas sublimadas, en todos

los contextos históricos o geográficos, lejanos o cercanos en el tiempo

EL SIMBOLISMO DEL CUERPO DE LA TIERRA MADRE

Sabemos bien en qué medida la vida sexual ha constituido un factor de notable incidencia en la creatividad cultural de las comunidades individuales. El problema de la relación entre sexo y civilización y, como consecuencia, entre sexo, civilización y arte, es prioritario ya para la interpretación de la expresión figurativa de los primitivos; si faltan expresiones directas y absolutas de un erotismo incontestablemente profano, podemos serenamente afirmar que en las figuraciones de origen sexual es siempre reconocible una base mágica, mágico-religiosa o mítica, que bien se manifiesta en la intención de propiciar de modo mágico las potencias de la fecundidad, bien trata de alejar maleficios, bien expresa directamente la sacralidad de los fenómenos de la generación y del nacimiento (Kühn, 1959).

Los mismos conceptos valen también para lo que respecta al significado del arte del Paleolítico Superior eurasiático. El momento ascendente del arte figurativo paleolítico en lo que respecta a la figuración del cuerpo femenino lo alcanza la producción plástica, que, es más, se agota casi totalmente en la figuración del cuerpo de mujer.

Estos pequeños objetos escultóricos, que acentúan de modo desmesurado las partes físicas ligadas a la generación y al amamantar, ofrecen el cuadro de una sociedad preagrícola de cazadores extremadamente interesada en la fecundidad. En realidad, en las culturas de cazadores se tiene un conjunto de conexiones entre el cuerpo de la mujer y el mundo animal, que culminan en la relación entre la fecundidad humana y la fecundidad de las especies que proporcionan el principal medio de sustentamiento de dichas comunidades: éste es el único dato cierto respecto a las teorías que, en la difusión de esta producción artística, creían poder vislumbrar reflejos de una presunta sociedad patriarcal o de un culto a la Tierra Madre, del que no se tiene, en el Paleolítico, ningún testimonio (Hauser, 1975: 31-40).

A la civilización de cazadores del este eurasiático se le debe el mérito de haber proporcionado a las más antiguas civilizaciones superiores orientales (Neolítico y Eneolítico) los primeros modelos de figuración femenina; de hecho, en África se puede localizar una distribución de figuras femeninas, según una línea que parte del Egipto prehistórico y parece haber penetrado hasta las regiones meridionales, cuyas mujeres presentan una tipología tan acentuada que pueden constituir por sí mismas el ideal femenino de Europa central en la Edad de Piedra; igualmente se podría suponer el itinerario contrario, que empezando en la zona del Mediterráneo oriental, llevaría más tarde el ideal de la mujer opulenta a las culturas del Alto Nilo (Mandel, 2001).

De todos modos, es cierto que en Europa — si se tiene en cuenta la conexión entre mujer y mundo animal — esta imagen constituye el antecedente estilístico de la figura de las diosas madres grávidas, que a menudo van acompañadas de animales, como la “Señora de las fieras” de las culturas antiguas.

En lo que respecta al principio estilístico de estas culturas, es fundamental la unidad de masa: cuerpo cilíndrico alargado, miembros carentes de relieve (los brazos están unidos al tronco, las piernas cortas y flexionadas); el cuello es una simple y breve prolongación del cuerpo; todo está dominado por la cabeza, desproporcionadamente

grande respecto al resto, pero que realiza perfectamente el concepto de la masa única, que luego se completa con la inmovilidad estatuaria de la figura, en la que el movimiento está siempre ausente.

El concepto de composición o de grupo de más cuerpos representados juntos aparece solamente en las áreas estilísticas influenciadas por los europeos: la figura “primitiva” es una unidad autónoma concluida en sí. Sin embargo, el centro de la escultura africana está unido a las civilizaciones que han expresado una organización social centrada en la monarquía sacra. Y es aquí donde, a partir de la simple “plástica paliforme”, quizás más antigua que la civilización megalítica, florece y se desarrolla la escultura naturalista en su plenitud, que ve como sujeto privilegiado la imagen del cuerpo femenino (Bassani, 2003).

El arte bidimensional del dibujo y de la pintura es conocido desde el Paleolítico Superior y se mantiene en las culturas de cazadores actuales (Bosquimanos, Australianos, Esquimales, etc.), a veces de manera más naturalista, otras veces de forma más abstracta. En las más recientes culturas agrícolas parece más grosero, puramente ornamental y abierto a nuevas influencias, carente de aquél hieratismo que caracteriza a las animadas escenas de caza y la misma vivaz visión naturalista de los artistas prehistóricos.

En relación al dibujo debemos recordar también la costumbre ornamental que no pocas veces presenta claros elementos eróticos femeninos, incluso con algunas alteraciones formales tanto en los dibujos de cicatrices como en los tatuajes. En estos casos, la figura humana femenina es también tratada por la elaboración artesana como simple elemento decorativo, o es evidente la intención simbólica; la gran acentuación de los genitales constituye, sin embargo, una perenne llamada a la memoria de los descendientes de la potencia generativa de los antepasados. También los triángulos y los rombos en la decoración geométrica de los tejidos indígenas sudamericanos tienen significado sexual: el rombo es el pez procurador de fecundidad, el triángulo es el sexo femenino. La gran difusión del “cauri”, la concha usada también como moneda (*cypraea*), como símbolo de la vulva (de ahí también su uso para alejar los maleficios) está en el origen de la misma función simbólica asignada al óvalo partido por la mitad como ornamento (AAVV 1988).

En la llamada “magia de la imagen”, que trata de obtener un determinado efecto a través del dibujo o la escultura de un cierto objeto, se inserta también la difusión de imágenes plásticas de órganos genitales de bronce, terracota, hierro y madera, que sirven, no sólo como amuletos, sino también como medios aptos para curar las enfermedades de estos órganos, como ex voto. Sobre todo, los genitales femeninos se consideran a menudo cargados de energía mágico-sacra. Las tendencias que se manifiestan en las figuras femeninas con los órganos sexuales bien marcados y visibles pueden ser de distinto tipo: como estímulo al celeste dador de lluvia, para hacer bajar vergonzosamente los ojos de los adversarios o quitarles las fuerzas con la potencia irradiada por los genitales. Todo esto vale también para la desnudez femenina ritual, práctica mística ampliamente difusa en muchas partes del mundo.

LA IMAGEN DESNUDA DE LAS ANTIGUAS DIOSAS

En la figuración del cuerpo femenino en los monumentos del arte figurativo de

edad histórica se pueden individualizar dos corrientes. Una está hecha de persistencias de ritos mágicos, de elementos de culto de la fertilidad y, en general, de ideas religiosas, cuya génesis brota del pensamiento primitivo. Desde las civilizaciones prehistóricas, este patrimonio de religiosidad de la naturaleza reflejada en la fisicidad femenina se transmitió a los pueblos del Oriente Antiguo y del mundo clásico y se mantuvo con vida durante toda la Edad Antigua, especialmente entre las plebes rurales, hasta después de la afirmación del cristianismo. La otra corriente de representación tiene como objetivo la figuración femenina usada preponderantemente como fin en sí misma en los motivos profanos, de género, etc., sin tener ya un carácter mágico (Hauser, 1975: 41-43).

En la compleja realidad histórico-artística, estos dos filones no siempre parecen distintos. Por ejemplo: las teorías de sátiros pintadas sobre jarrones arcaicos derivan de actos de culto, celebrados por iniciados disfrazados de cuadrúpedos. Pero en la escena típica del sátiro que viola a una ninfa la idea originaria de la unión sacra, realizada para estimular mágicamente las energías productivas de la Madre Tierra, se ha transformado en una creación de la fantasía.

De la tradición de la figura femenina desnuda, como símbolo de la fecundidad, que se remonta al Paleolítico, deriva, a través de la exaltación de este concepto en el ámbito de las civilizaciones neolíticas agrícolas, la bien conocida iconografía de la diosa oriental que se presiona los senos, ejemplificada en numerosas estatuillas de terracota y en relieves producidos por los artesanos de Mesopotamia y Siria-Palestina. En posición frontal, rígida e hierática como un ídolo, estas imágenes de mujer están desnudas pero enojadas, con grandes curvas y un sexo acentuado. El gesto de oprimirse o sostenerse los senos con ambas manos (en otros ejemplares con una sola, mientras la otra mano bajada indica el sexo) significa que esta diosa está pensada como madre y nodriza, probablemente de las bestias, al menos en su origen (Moscati, 1978).

La Diosa también mantiene en vida al muerto y lo hace renacer; por ello su imagen era colocada en las tumbas. La representación del cuerpo femenino en el lugar sacro se explica con la idea que atribuía a la imagen del sexo la virtud mágica de reforzar la eficacia del sacrificio. Lo mismo sucede también para respetar la costumbre de la prostitución sagrada, floreciente a la sombra de los santuarios de las divinidades femeninas de la procreación en Mesopotamia, en Fenicia y en Occidente, en Erice (Sicilia), en la África púnica y también en Grecia, en Corinto.

Además, parece evidente el significado de las figuritas femeninas desnudas, con destino funerario, que encontramos en Egipto como representación y sustitución de las concubinas, que debían alegrar con su compañía las noches del difunto; con este propósito los conceptos de religiosidad funeraria y de sexualidad se entrelazan; tampoco se debe excluir una análoga interpretación para los llamados "ídolos" femeninos de las tumbas de ambiente egeo, sardo o ibérico. En el arte cretense-micénico la semidesnudez de las estatuillas del tipo de la llamada "Diosa de las serpientes" ha sido interpretada como ritual: del seno desnudo de la diosa o de su sacerdotisa emanaría un fluido mágico que da vida a las plantas. Al contrario, la tradición del arte del mundo egeo, y más en general la del Oriente Próximo antiguo, así como la de las culturas periféricas del Mediterráneo central y occidental, huye casi siempre de la representación de la desnudez masculina total, que en cambio es afirmada y generalizada por el arte griego, sobre todo a partir del siglo VI a. C.

Las religiones místicas pasadas del mundo griego al mundo romano hicieron aumentar la importancia atribuida a los símbolos sexuales femeninos, considerados responsables del renacer periódico de las plantas, del multiplicarse de las bestias y del sucederse de las generaciones. Casi todas las divinidades titulares de estas regiones místicas - Dionisos, Isis, la Gran Madre anatólica Cibele, la diosa Siria, la Artemisa Efesia virgen y madre - y sus ritos de iniciación eran de carácter sexual. Los cultos místicos dieron origen también al florecimiento de una producción de imágenes sacras, remedio mágico inmediato contra enfermedades conocidas y oscuras.

DE VENUS A DAFNE, DE PROSERPINA A LAS SIRENAS

En el mito griego el amor es casi siempre violento. Los dioses toman por la fuerza bruta a las ninfas o a las mujeres de las que se enamoran. Por tanto, en las relativas representaciones figuradas del arte arcaico las escenas de amor son escenas de persecución o de rapto o de cruda violencia carnal. Peleo persigue a Tedite; los Dioscuros persiguen a las hijas de Leucipo; Apolo persigue a Dafne; Ade rapta a Proserpina; Zeus rapta a la ninfa Europa; Zeus rapta a Ganímedes; Borea rapta a Orizia; Agamenón arranca a Cassandra al ídolo y la viola ante los ojos de la diosa; los Sátiros acechan a las Ménades o estupran a las Ninfas y su lujuria no se inhibe ni siquiera delante de la reina de los dioses. A veces este arcaico amor es cruel: :La maga Circe convierte en cerdos a sus amantes. A veces es homicida. Las sirenas hechizan con sus cantos a los marineros, que se tiran al mar y se ahogan al intentar alcanzarlas. Otros mitos en los que el amor se enlaza con el odio y la muerte son los de Medea y Fedra. La dramaticidad del erotismo violento alcanza su cumbre con el mito de Pentesilea, reina de las Amazonas: herida de muerte por el héroe Aquiles, la virgen guerrera se enamora de su asesino y expira entre sus brazos. A veces el amor es incestuoso: Edipo, Mirra.

La violencia motivo predominante en el erotismo mítico suele ser explicada por la usanza según la cual el hombre raptaba a la muchacha con la que quería casarse, que pertenecía normalmente a otra tribu (exogamia, encontrada en los pueblos primitivos modernos).

En el arte helenístico vuelve a prevalecer el erotismo más o menos agresivo que tiene siempre como víctima preferente al cuerpo femenino: Pan y Dafne u Olimpo, los Sátiros o Pan con las Bacantes, Ninfas o Hermafroditas. Los primeros grupos eróticos escultóricos, admirablemente compuestos en armonioso equilibrio de plásticas y dinámicas masas de claroscuros, están dedicados a las Afroditas “púdicas”, mucho menos sacras y mucho más humanas que Cnidia, porque su defensa del pudor (una mano en el seno y la otra en el pubis) no es sino un gesto de refinada coquetería de cortesana. Afrodita amenaza pero sonrío, emplea escaramuzas, para exasperar la libido del varón. La última Afrodita helenística, la Callipige, es decir, la que muestra las gracias de sus cluni desnudas, realiza el mismo gesto que una cortesana en un simposio en una escena figurada de arte clásico. Es el punto de llegada de la milenaria historia de la sexualidad al ámbito de la religión y del arte, cuyo punto de partida lo representan las “steatopigi” de la pequeña estatuaria paleolítica.

Sucesivamente, en el mundo romano de la edad republicana prevalecieron corrientes de costumbre pública y privada, inspiradas de modo explícito y a menudo polémico en los ideales de simplicidad tradicionales, de verecundia, de pudor y de

orden familiar (Argean, 127-180). Esto estaba de algún modo simbolizado y protegido por la Venus Verticordia (que se contraponía a la Venus Ericina, patrona del amor libre y de las cortesanas). Es interesante, sin embargo, el hecho de que en la costumbre familiar itálica y romana la mujer tenga una posición de mayor dignidad y paridad que en Grecia, donde era confinada en el gineceo y no participaba en los banquetes: con excepción de las heteras. Esto quizás derive de una antigua tradición etrusca, que daba relieve a la mujer en la sociedad; de este pensamiento existen ecos significativos en las leyendas de la historia más antigua de Roma. La costumbre etrusca, ampliamente testimoniada por las figuraciones de las pinturas y de los relieves funerarios ya en la edad arcaica, por ejemplo en las escenas de banquete, despertaba además escándalo en los griegos que no entendían el verdadero significado de la “libertad” formal y social de la mujer itálica. Originales expresiones iconográficas romanas del amor legal son las escenas nupciales en relieves de sarcófagos, que representan la “dextrarum iunctio”, momento culminante de la ceremonia, cuando la madrina, testigo y garante de la novia, une solemnemente las diestras de los esposos. En conceptos de análogo orden está inspirado el tipo de la pareja de difuntos tumbados sobre las tapas de monumentales sarcófagos de plena edad imperial, claramente derivados del filón de la tradición etrusca.

De su canto el helenismo triunfante exportó al mundo cultural romano una acentuación del lenguaje artístico del erotismo y de la sexualidad dedicados al cuerpo femenino. Escenas mitológicas como Polifemo y Galatea en la pintura parietal helenístico-romana y en relieves pictóricos, Ares y Afrodita en la pintura de las civilizaciones vesubianas, Dionisos y Ariadna pintados sobre sarcófagos, Pan y Hermafrodita en pinturas, Perseo y Andrómeda en pinturas en relieve, Leda con el cisne, etc., son sólo algunos de los ejemplos más conocidos.

La acentuación erótica de la imagen femenina alcanza el máximo en las escenitas de género perfectamente pornográfico, con parejas de amantes, presente en monumentos figurados de los tipos más variados; pinturas parietales, candiles, gemas incisas, jarrones de tierra sellada, pinturas circulares que derivan, por tanto, de arquetipos comunes, probablemente pictóricos.

Obviamente la llegada del cristianismo marcó una fuerte reacción contra tal imaginario figurativo, reacción que no fue sólo consecuencia exclusiva de los principios de castidad y de pudor afirmados en lo que respecta a la ética por la nueva fe, sino que encontró todavía un terreno favorable y amplias correspondencias en la tradición de severidad romana, afirmada, aunque sea polémica y negativamente, por la misma sátira y alimentada por las corrientes más elevadas del pensamiento filosófico pagano durante los últimos siglos del imperio.

LA FIGURA DE LA BRUJA EN LA EUROPA MEDIEVAL

También en la Edad Media se puede distinguir entre ceremonias erótico-mágicas, generalmente ligadas a ritos de fecundidad, que fueron progresivamente asimiladas con la brujería, y representaciones de escenas amorosas, como específico tema o género figurativo. Respecto a la Antigüedad, mientras el primer filón continúa - es más, parece exasperarse -, del segundo tenemos testimonios sólo de modo intermitente.

En lo que respecta a la sexualidad femenina en el mundo popular, los elementos de base permanecen inmutados. Si es cierto que la brujería es la persistencia de una organización ritual de la Edad de Hierro, deberíamos ver en los aquelarres de las brujas, caracterizados por el emparejamiento de jóvenes mujeres desnudas con hombres disfrazados de animales o de demonios, la correspondencia exacta de los apareamientos entre ninfas y sátiros de los jarrones griegos (AAVV., 1988: 262-283).

La historia del folklore cita una amplísima documentación sobre la desnudez ritual, especialmente femenina, unida a la agricultura, a la fecundidad y a la predicción. No sorprende, por tanto, la relativa abundancia del desnudo en la iconografía hagiográfica.

Refugiado en el cuerpo “embruado” de la mujer, lo obsceno es típico de lo demoníaco y en varios casos parece usado con función de sátira contra el pecado, o como alegoría de los vicios. La frecuencia de tales figuraciones, a pesar de las destrucciones durante las crisis religiosas del XVI, es sorprendente. Al respecto, además de la bien distinta valoración del concepto de pudor — por la que la exhibición obscena, por ejemplo, tenía la función de alejar los maleficios, de modo que encontramos emblemas sexuales colocados sobre las puertas de las ciudades —, se puede recordar que la Edad Media estuvo caracterizada por una amplísima promiscuidad en la vida doméstica y pública. Sólo con el Renacimiento, al reducirse la desnudez en la práctica común, entre otras cosas con la prohibición de los baños, la figuración del cuerpo desvestido adquirió una más evidente e intencionada tonalidad de fascinación erótica, a menudo morbosa.

Con todo, no se puede negar la presencia de una representación femenina decididamente erótica en la Edad Media. La prostitución estaba muy difundida; mimos, juglaresas y saltimbanquis ejecutaban exhibiciones descaradas; las fiestas, los bailes y los banquetes se concluían a menudo en orgías. Esta vida erótica parece, sin embargo, casi siempre reservada a las clases ricas (la iconografía de la “Lujuria” ha sido siempre figurada por una dama elegantísima).

La mujer, según la tradición misógina de gran parte del Medioevo, aquí es interpretada en clave, casi repugnante, de voracidad sexual. Con el paso de los siglos, después del Mil, el erotismo, en cambio, termina concentrándose en el tema femenino, pero idealizándolo: tenemos la mayor prueba de ello en las numerosas ilustraciones de novelas y cuentos, en las miniaturas y en los frescos. Al estar inspirados estos cuentos en vivencias amorosas, encontramos en ellos escenas de abrazos y apareamientos, y la desnudez es representada con evidente complacencia, incluso allí donde debería ser, según los temas ilustrados, sólo un atributo de pureza y de castidad. Pero más que estos episodios, cuenta para el arte de medieval el proceso — acentuado por la poesía caballeresca — de transfiguración, en sentido erótico pero no sensual, de la mujer, también cuando ésta es empleada para representar a la Virgen. Los atributos, casi fijos, de su belleza, (la tez blanca, los cabellos rubios, la dulce sonrisa), el vestido cada vez más fastuoso, el uso de doraduras, nielli y joyas, tienen la intención de crear, en la imagen devocional, una relación de afecto casi amoroso.

EL HOMBRE ARTISTA Y LA MODELO

A pesar del desarrollo de la temática profana y la cada vez más frecuente y

realista representación del desnudo, el elemento erótico está casi totalmente ausente en el arte del siglo XV.

Los espléndidos desnudos femeninos, realizados en el Renacimiento con un diligente y sabio estudio anatómico, muestran sin velos sus atributos sexuales, pero su razón de ser prescinde de su función natural. Las más audaces y paganas representaciones de Venus, las ninfas y los sátiros (por ejemplo, de Botticelli, de Ghirlandaio, de Piero di Cosimo, etc.) tampoco van generalmente más allá de una fría, distante y estéril caracterización sexual. A menudo, en la supervivencia de temas medievales, volvemos a encontrar la reelaboración en clave alegórica o simbología de motivos tardo antiguos, como los relativos a las representaciones de los signos astronómicos, del mito clásico, del jardín de los vicios con la personificación de la Lujuria, y de la fuente de la juventud. A este último tema alegórico de antiquísimo origen y de enorme difusión está unido también el del baño público, con relativas desnudeces femeninas, que tendrá enorme fortuna también en los siglos siguientes, casi hasta nuestros días. Tal fortuna está determinada por dos precisas razones, una psicológica y la otra de orden práctico. La primera está ligada al antiquísimo concepto cosmogónico del agua como elemento regenerador y fuente de vida. La otra reside en el hecho de que dicho tema, además de la consuetudumbre alegórica, se prestaba a ilustrar indiferentemente episodios mitológicos (Venus en el baño, ninfas y sátiros, etc.), de historia sacra (Susana y los viejecitos), y escenas de género y de costumbres. En la misma tradición y en análogos valores simbólicos se inspira también la representación, muy frecuente en los siglos XV y XVI, de las “Fuentes de la fecundidad”, formadas por figuras femeninas de cuyos senos brotan chorros de agua.

La sutil trama alegórica que todavía vela la audacia de algunas obras de Giorgione, como “La Tempestad”, desaparece definitivamente en las obras más tardías de Tiziano, en las que el elemento femenino aflora con complacida evidencia de la refinada interpretación del sujeto. El acercamiento entre el caballero impecablemente vestido y la dama desnuda abandonada sobre el lecho (los distintos cuadros de Venus), a diferencia de lo que sucede en las pinturas de Giorgione, demuestra cómo el artista no se abstenía de ilustrar en toda su natural crudeza la relación entre hombre y mujer (como por ejemplo en Hércules y Deianira, Plutón y Proserpina, Neptuno y Afrodita). La herencia clásica se limita ahora ya al vasto repertorio de curiosidad y morbosidad sexuales que hallamos en su mitología. También las tradicionales figuras de Venus, Diana y las ninfas, representadas generalmente tumbadas en sensual abandono, o en conflicto amoroso con sus respectivos divinos asediadores, pierden toda idealización y descienden sobre la tierra para participar en los más gozosos placeres del momento.

De la pintura de este periodo no debería ser difícil deducir, también sin la ayuda de las fuentes históricas, la relación erótica que debía desarrollarse entre el artista y sus modelos, pues resulta evidente en los rostros y en las carnes de las formosas figuras la participación sexual del pintor.

Al contrario, en las pinturas de Leonardo o en las de Miguel Ángel la figura femenina no sugiere ningún sentimiento erótico que no sea expresado en un plano ideal o incluso abstracto. Mientras, en lo que respecta a la pintura de Rafael, si ésta revela un mayor grado de sensualidad y una participación mayor en las relaciones naturales humanas, ello sucede en un clima de refinamiento intelectualista que enfría

el sentimiento (por ejemplo en el cuadro “La Fornarina”) (Ciardi, 1977).

Más evidente y sutilmente morboso es, en cambio, el sentimiento erótico que envuelve a las mujeres pintadas por los pintores manieristas, que no pocas veces se aplican a la representación de sujetos que aluden a la relación sexual, o ilustran su natural desarrollo. A lo obsceno, más que a lo erótico, indujeron en la segunda mitad del siglo XVI también pintores de mayor prestigio, como Giulio Romano (Argan, 81). El libre erotismo, la sexualidad morbosa y a veces lo obsceno, siempre presentados a través de la pantalla culturalista del mito clásico, aparecen también en algunas pinturas de los Carracci (por ejemplo “Giove e Giunone”, fresco del Palacio Farnese en Roma) y en muchos grabados extraídos de dibujos o pinturas. Un reflejo de tales caracteres de la pintura italiana manierista es evidente también en la sensual, cortesana producción de la escuela de Fontainebleau.

En el XVII, mientras la pintura italiana oficial encuentra un freno en las ideas o en las disposiciones contrarreformistas, en el Norte se multiplican las representaciones de contenido erótico o incluso obsceno. Una vez más, la figura femenina está en el centro del tema mitológico, que ocupa un puesto de primer orden en el variado y vasto repertorio de este siglo. En él se inspiran Poussin y Rubens, cuyo sensualismo pictórico, presente en casi toda su producción, alcanza cotas de gran erotismo en obras que representan a sátiros y ninfas o a Diana cazadora (Roli, 1977).

El siglo en el que el más descarado libertinaje fue directamente traducido de las alcobas al arte figurativo fue el XVIII. En efecto, en ninguna época como en ésta, tantos pintores célebres se prestaron a la ilustración de las costumbres de su tiempo, y tantos modestos artistas alcanzaron la fama por la audacia y escabrosidad de sus obras. Como siempre, en el centro de las figuraciones está el cuerpo femenino. De los temas clásicos sólo quedan en el XVIII aquéllos directamente pertinentes a las empresas eróticas de las divinidades paganas. Junto a la ninfas y a los sátiros, a las Venus y a las Dianas en más o menos evidente abandono a sus instintos carnales, aparecen damas nobles y doncellas que exteriorizan sus voluptuosas pasiones.

Junto a las pinturas de tema mitológico, los artistas representan las escenas llamadas “galantes”, en el centro de las cuales el sujeto femenino desvela su cuerpo desceñido y disponible ante la mirada de los observadores. Los acontecimientos políticos y la consiguiente moralización de las costumbres de finales del siglo XVIII determinan el inmediato declive del género.

En el XIX el sentimiento erótico que había tenido libre desahogo en el curso de dos siglos todavía no desaparece, pero se repliega sobre sí mismo y sigue ejerciendo su impulso en el subfondo de la conciencia artística. Característicos de este periodo son el sentido de lo morboso que circunda la imagen femenina y la sexualidad reprimida, que aflora y se manifiesta en la nueva temática exótica, o en la vuelta a temas tradicionalmente ligados al erotismo, como el baño y las bañistas (Ingres, Renoir, etc.). El realismo de Courbet, precisamente como reacción a la morbosidad romántica, presenta no pocas concesiones al lado naturalista-sexual de sus desnudos femeninos. Un pretexto de los virtuosismos estilísticos con fin en sí mismos se considera también el erotismo de algunas obras de Rodin, como “El Beso” (Londres, Tate Gallery) y “Las amigas” (París, Louvre).

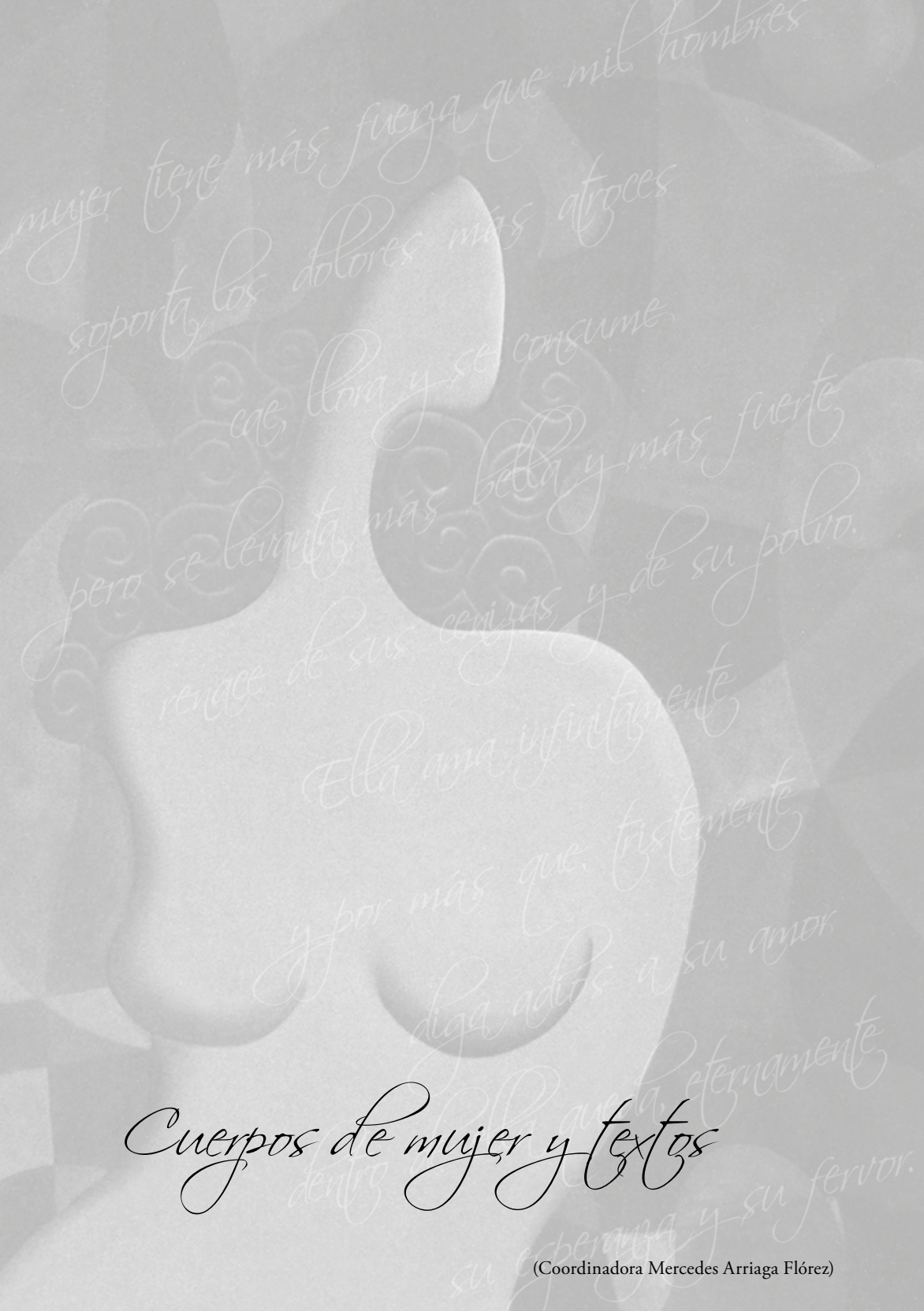
En el siglo XX, la descomposición de las formas naturalistas y la abstracción

del objeto de representación operados a principios de siglo han determinado en el arte figurativo la desaparición de toda expresión erótica, también en aquellas obras en las que alguna forma o signo particular alude claramente al desnudo. La figuración femenina, sin embargo, adquiere a veces un valor universal y simbólico como recuperación de una límpida plenitud vital clásica, como por ejemplo en las obras de Picasso; o asume nuevos significados de origen sexual que aparecen como datos que afloran del inconsciente en relación con las teorías del psicoanálisis en la obra de los artistas del Surrealismo.

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Demoniache figurazioni*, vol. IV, Universale dell'Arte, De Agostini, Novara 1988.
- AA.VV., *Preistoria*, vol. X, Universale dell'Arte, De Agostini, Novara 1988.
- ARGAN, C.G., *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Sansoni, Florencia, 1968.
- BASSANI E. (ed), *Africa. Capolavori da un continente*, Artificio Skira, Milán 2003.
- CIARDI, M.G., *Raffaello*, Fabbri, Milán 1977.
- GOMBRICH, E.H., *La storia dell'arte*, Einaudi, Turín, 1979.
- HAUSER, A., *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Einaudi, Turín 1975, pp.23-30.
- KÜHN, H., in *Pitture delle caverne*, Il Saggiatore, Milán 1959.
- MALTESE P. y Pini M. (ed), *L'assurdo, il dada, il surreale*, Longanesi, Milán 1975.
- MANDEL, G., *Arte etnica*, Rizzoli, Milán 2001.
- MOSCATI S., *Arte Mesopotamica*, Rizzoli, Milán 1978.
- ROLI, R., *Poussin e J.M. Hofstede, Rubens*, Fabbri, Milán 1977.



mujer tiene más fuerza que mil hombres
soporta los dolores más atroces
cae, llora y se consume
pero se levanta más bella y más fuerte
renace de sus cenizas y de su polvo.
Ella ama infinitamente
y por más que tristemente
dice adiós a su amor
dentro de ella vive eternamente
su esperanza y su fervor.

Cuerpos de mujer y textos

(Coordinadora Mercedes Arriaga Flórez)

PENÉLOPE AL DESNUDO. REVISIÓN CONTEMPORÁNEA DEL MITO DE PENÉLOPE A TRAVÉS DE TOI, PENÉLOPE DE ANNIE LECLERC.

José Luis ARRÁEZ LLOBREGAT
Universidad de Alicante

Quiso Homero que Penélope fuera fiel a Ulises pese al excitante desfile de pretendientes que a diario acudía a palacio en busca del caudillaje de su trono a través del calor de su cama. El poeta griego escribió una leyenda que Occidente convirtió posteriormente en el modelo de fidelidad conyugal a seguir por cuántas devotas esposas quedasen solas durante las largas ausencias de sus “laboriosos” esposos.

Fue voluntad de ceramistas y pintores representar en sus crateras o lienzos a una Penélope homérica afanada en tejer el lienzo para Laertes y en despreciar las proposiciones matrimoniales. El arte ilustró este mito escenificando el cuerpo de una mujer replegada sobre su telar, los artistas representaron el perfil de un cuerpo *sin carne*, el de un ser desprovisto de esa parte sensible que le permitiese mostrar los sufrimientos, deseos y frustraciones padecidos durante esos veinte largos años de abandono.

Seducidos por esta elegante historia de amor hilada con paciencia y fidelidad, numerosos escritores embelesados por la fidelísima esposa cuya virtud debía ser imperecedera han continuado agasajando en prosa o en verso a Penélope y encomiando su excepcional celo como reina, como esposa y como madre.

Iracundas por el menosprecio que Homero infringió a Penélope por ser mujer y enardecidas por los impulsos del movimiento feminista, numerosas escritoras contemporáneas han revisado y actualizado el mito homérico de Penélope mediante la reescritura de la *Odisea*. Escritoras como Mary Ann Ricketts¹, Ringe Merkel², Mónica Gontovnik³, Angela Vallvey⁴, Isabel Rodríguez Baquero⁵ o Itziar Pascual⁶ defienden la liberación del símbolo concediéndole a la tejedora un cuerpo que sienta, y una voz que exprese lo que su cuerpo adolece durante los largos años de espera.

Agraviadas como mujeres y como escritoras por el trato que Homero concedió a la heroína, la intertextualidad les ha permitido restañar las heridas cometidas y erigir una Penélope contemporánea que con espíritu lúcido y libre se enfrenta a su leyenda creando una nueva leyenda.

Toi, Penélope publicado en 2001 por Annie Leclerc es una revisión contemporánea del mito homérico que pretende desenmascarar los verdaderos sentimientos de Penélope mediante el comprensivo monólogo de la narradora con la esposa, la reina y la madre que Homero olvidó en una estancia tejiendo el lienzo de Laertes.

Esta novela no es la primera incursión de Annie Leclerc en la literatura de género, la obra de esta escritora y filósofa siempre se ha definido por su lucha a favor del reconocimiento de los derechos de la mujer: *Parole de femme*⁷, *Hommes et femmes*

⁸ o *Le mal de mère*⁹ son algunos de los títulos concebidos para enaltecer la condición femenina y para incitar a las mujeres a romper con un pasado falocrático opresor.

Luis Díez del Corral apuntaba en 1974 la existencia de un brote de entusiasmo mitológico en la literatura donde figuras como Orfeo, Electra o Ulises “aparecen ahora iluminadas con focos desconcertantes, puestos en escenarios ultramodernos, dotadas de un corazón injertado que vibra con la más refinada o brutal emoción, o envueltas en una serie de disquisiciones de acusado cuño filosófico existencialista”¹⁰. Esta observación, *a priori* ligeramente despectiva a juzgar por los términos utilizados que caracterizan estas reescrituras, se suaviza algunas líneas más abajo cuando reconoce que “el empleo atrevidísimo de los mitos clásicos, por parte de literatos y artistas contemporáneos, les ha dado una dignidad, ha descubierto en ellos un interés actualizable insospechado”¹¹. Con estas aseveraciones Díez del Corral aludía a las numerosas figuras míticas masculinas o femeninas protagonistas en la obra de escritores franceses como Anouilh o Cocteau¹².

Esta corta selección de escritores varones debiera hoy ampliarse gracias a ese gran número de escritoras, igualmente francesas, afiliadas al movimiento de liberación femenina, entre las cuales figuran Annie Leclerc, Jeanne Hyvard, Colette Nys-Mazure, Dominique Aury, Anne Hébert, Chantal Chawaf, Assia Djebar, Claire Lejeune, Gisèle Viene o Monique Wittig que trabajan en la misma línea que Hélène Cixous había potenciado al manifestar la necesidad relectiva de la historia de la cultura desde una óptica femenina:

“Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. Hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico - y lo literario: (en la medida en que significa, la literatura está regida por lo filosófico) y el falocentrismo. Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer. Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina”¹³.

La *mujer* ha sido maltratada por el *hombre*, el *personaje femenino* ha sido maltratado por el *escritor*... Ante nosotros, *lectores/as* aparece ese inmenso cortejo femenino definido por Cixous “engañadas, desoladas, rechazadas, pacientes, muñecas, rebaño, moneda. Despojadas. Tan explotadas, desnudadas”¹⁴. Desde la *Biblia* hasta nuestros días la Historia ha sido escrita -salvo excepciones- por hombres, una Historia que ha sido tergiversada en función de los esquemas mentales masculinos dominantes en cada período, de ahí el planteamiento de una reescritura de esas historias anulando el componente “varón” y mostrando el componente “mujer”. Recurrirémos de nuevo a las afirmaciones de Cixous para corroborar esta afirmación: “Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte”¹⁵. Penélope, Electra, Medusa, Antígona, Dido constituyen ese importantísimo *corpus* literario constituido por universos de expresión de la conciencia masculina que dota a sus personajes de una técnica y de una visión propias que impiden la identificación con la conciencia femenina.

Joëlle Cauville y Metka Zupancic consideran que la reutilización del mito en la literatura de mujeres, un mito lógicamente alterado y reestructurado, permite mostrar

cómo gracias a la reformulación y al reordenamiento de un paradigma particular o de una serie de relaciones condicionadas por el mito, se crea en el interior del espacio novelesco, poético o teatral, una *citée*¹⁶ particular, con sus leyes, sus relaciones de fuerza, su palabra liberadora y su nueva respiración¹⁷.

Pueden ser varios los objetivos perseguidos por la reescritura de la mitología, pero tal vez haya uno que explique y justifique de forma singular *Toi, Penélope*: para Pascal Hachet allí donde hay mito, se dibuja una visión considerada como introductora de una reestructuración positiva, curativa de una sociedad, de un grupo social particular¹⁸; conocedores de la trayectoria literaria de Annie Leclerc volcada en la literatura militante¹⁹ defensora de los derechos de la mujer, es fácil comprender en estas palabras el objetivo de esta nueva Penélope.

Desde el punto de vista sociológico, Homero creó en su leyenda a una Penélope poética que encarnase con sublime delicadeza el modelo ideal de mujer: ama de casa volcada en sus quehaceres, abnegada madre para el hijo de un padre ausente, esposa fiel en ausencia de su marido²⁰, añadiremos por último el de reina regente faceta estrechamente unida al de esposa abandonada.

Pero el devenir histórico ha traicionado al misógino poeta griego ya que inconscientemente Homero ha creado para la historia antigua, moderna y contemporánea a una Penélope alegórica que simboliza la permanente lucha de la mujer por la conquista de sus derechos y por la adquisición de la igualdad.

Leclerc conserva en *Toi, Penélope* esas cuatro funciones asignadas por Homero a la sumisa heroína de Itaca, partiendo de las mismas la narradora decodifica la voz ahogada por el silencio impuesto. No obstante, concederle a Penélope el derecho a la expresión es mucho más que exponer lo que Homero calló, es decir lo que muchas mujeres no pudieron decir a lo largo de la historia: “Las mujeres renunciaban - como ya mil veces habían ya renunciado en el transcurso de generaciones- a confesar a los hombres lo que pensaban de ellos” (*PF*, 168).

“Prudencia” y “Paciencia” son los únicos valores que definen a la tejedora, nuestra investigación muestra otros muchos valores de Penélope que discurren a través de la voz de la narradora cuando transcribe desde la perspectiva contemporánea del movimiento de liberación femenina su silencio pletórico de reflexiones.

Reconocidas las funciones sociales de Penélope en la *Odisea* (ama de casa, madre y esposa) nuestro estudio desarrollará únicamente la Penélope-esposa lo que nos permitirá a su vez descubrir a la Penélope-mujer que se oculta bajo Penélope, no obstante aludiremos a sus otras facetas ya que Leclerc nos descubre fundamentalmente a la mujer que hay en la esposa abandonada, en la reina desprovista de poder o en la madre despechada. Como afirma Manuel Alvar a propósito de Penélope, “esta imagen ejemplar es la de una mujer, no la de un ser sobrenatural en el que no caben desalientos ni tristezas, Penélope es una criatura viva, por más que la pensemos convertida en símbolo”²¹.

Como esposa Penélope fue fiel en su espera, pero la fidelidad es mucho más que una virtuosa cualidad, es una responsabilidad que Penélope-esposa se vio forzada a aceptar tras el juramento prestado a Ulises que la obligaba a desposarse llegada la mayoría de edad de Telémaco: “cuando veas que la barba apunta en nuestro hijo, cástate con quien quieras y abandona esta casa”²².

Leclerc se sirve de este glorioso instante de entrega por amor para que Penélope-esposa durante los siguientes veinte años de espera descubra su “yo íntimo”, un yo que se debatirá continuamente entre la responsabilidad que entraña el juramento prestado y una libertad que descubre gracias a la ausencia de Ulises. Penélope-esposa toma conciencia de su esclavitud cuando disfruta de la libertad que le proporciona la ausencia de Ulises: “te asombrabas, encontrándote sola, del extraño placer de vivir en el silencio de tu mente, arriesgándote, fortaleciéndote en ello” (PF, 22).

Sabiéndose continuamente vigilada, su astucia le permite huir de la alcoba haciendo uso de la imaginación mientras teje. A propósito de su labor como tejedora recordaremos la opinión de Louise Bruit Zaidman para quien esta actividad “es una metáfora de la vida de la mujer, instalada en la permanencia”²³. Penélope se repliega sobre el telar, su cuerpo se doblega a la memoria del esposo, en estos momentos de calma a través de la concentración Penélope se transforma en pez o en pájaro. Su mente libre de su cuerpo y de su pueblo abandona el telar para gozar de las percepciones procedentes de la libertad, un estado que descubre al estar liberada del determinismo que le impone el matrimonio. Este estado próximo a las prácticas meditativas orientales constituye una huída temporal de sus preocupaciones e insatisfacciones personales. Leclerc metaforiza su primera toma de contacto con la libertad transfigurándola en pez o en ave:

“Disimular no estaba exento de riesgo. Pero al mismo tiempo mediante la astucia y el secreto se abría un insospechado espacio de libertad. Descubrías que se podía volar como los pájaros, nadar como los peces, pasar por debajo, insinuarse por debajo, deslizarse entre las redes de las coacciones” (PF, 34).

El imaginario de Penélope recurre a metáforas que nos trasladan al imaginario bachelardiano al sumirse en sueños que la involucran con el agua y con el aire. Desde el punto de vista simbólico estos elementos naturales regeneran el alma de quien nada o vuela entre sus corrientes; resucitada en pez o en ave, con aletas o alas, símbolos de la imaginación, Penélope encuentra la libertad. Transfigurada en ave o pez se eleva espiritualmente hacia el conocimiento de su verdadero yo para vivir plenamente su condición de persona libre de toda constricción. Así Penélope encuentra su verdadero sitio en la familia y en la sociedad.

Penélope está cegada por la admiración que siente hacia Ulises, no obstante la narradora le muestra cómo el regreso de su esposo le ha arrebatado de nuevo de libertad: “¡Qué te importa a ti tu gloria cuando no estas destinada más que para someterte!” (PF, 111). La voz sincera y reivindicativa de la narradora describe y denuncia el fatalismo del estado de Penélope-esposa anulada ante la presencia de Ulises-esposo: “oyendo por sus oídos, viendo por sus ojos, respirando por su pecho”²⁴. Puede parecer azaroso, quizás no lo sea tanto para quienes concienciados por la violencia de género hayan visto en esta Penélope el testimonio de cientos de mujeres absolutamente subyugadas por su pareja, frecuente en ellas es la expresión *oigo, veo y respiro a través de él*. Lejos de desear reflejar el estado vital poético que vincula a los amantes es una acusación del sometimiento de la mujer y de la anulación de su personalidad.

Las intervenciones de la narradora omnisciente están igualmente encaminadas

a abrir los ojos de Penélope para que borre de su memoria afectiva la imagen idealizada que todavía conserva de Ulises. El primer argumento que utiliza, sin lugar a dudas el más doloroso, es el de la indiferencia: ¿Cómo puede él permanecer así, sin un gesto, mientras que tú te mantienes aquí cerca de él, tú, su tierna esposa, como si no te reconociese, como si te hubieras vuelto indiferente para él?” (PF, 108). El tiempo unido a la soledad... unido a la ensoñación han incrementado el recuerdo de Ulises en Penélope convirtiéndolo en una gigantesca sombra aposentada sobre su vida y sobre Ítaca; el tiempo... la soledad... la ensoñación han reforzado igualmente la figura de Ulises en el recuerdo de Penélope. A golpe de secuencias marcadas por la indiferencia y el desprecio del venerado esposo, esa imagen que había coronado se desmorona al sentirse defraudada por la insensibilidad de un Ulises disfrazado incapaz de transmitirle furtivamente el menor indicio de afecto. Leclerc interviene en la epopeya influyendo en las reflexiones de Penélope para demostrarle que los valores que en otro tiempo ostentaba el hermoso y joven caudillo, y que al principio había creído reconocer en el Extranjero, son absolutamente ilusorios.

La Penélope que había despedido a un *mito* dista mucho de la Penélope que veinte años después constata haber recibido tan sólo a un *hombre*: “Ulises no es Ulises, sino un hombre extraordinario” (PF, 148). Veinte años de alejamiento e introspección han configurado una nueva personalidad con derecho a pensar y a juzgar en libertad. La discreta y prudente esposa tiene frente a sí al nuevo Ulises: “Hace veinte años que Ulises se ha alejado de ti, lo has visto, con tus propios ojos, convertirse en un Ulises que no conoces, en guerrero, en compañero exclusivo de los hombres, en aventurero, en solitario, en amante únicamente de sí mismo y de su fama” (PF, 171). El egoísmo y el egotismo servidos por la historia han transformado al héroe en la víctima de su propia leyenda. Configurado con estos dos nuevos valores, Leclerc pretende desenmascarar al verdadero Ulises, al prototipo de hombre juicioso y prudente que presa de la venganza llega a Ítaca para iniciar una guerra civil.

La similitud que citábamos a pie de página entre *La tejedora de sueños* y *Toi, Penélope* se acentúa cuando en ambas obras Penélope se conciencia del verdadero Ulises, retomando la opinión de Alvar: “el Ulises amado fue un sueño, que mató al Ulises real llegado a Ítaca”²⁵; un Ulises imperturbable y despreocupado por la *odisea* de Penélope a quien relega a un segundo ante los problemas de estado que ponen en duda su capacidad de liderazgo.

El juicio y la prudencia son precisamente los valores que Ulises pierde en uno de los momentos más imaginados y temidos por Penélope: el reencuentro íntimo. Tal vez Penélope hubiese imaginado con excesivo romanticismo este ansiado instante de seducción, tal vez hubiese soñado con excesiva ternura estos anhelados momentos de pasión en los que deseaba ser agasajada con las atenciones y caricias de su esposo, pero el amante cede su lugar al héroe afanado en la narración de sus propias heroicidades: “Ahora, él quiere contarte todas sus proezas, así como sus hazañas, sus éxitos, sus heroicidades, sus astucias, tan valiosas como las tuyas...” (PF, 194). Penélope se siente defraudada al ver comprobar ese inmoderado amor de Ulises hacia sí mismo que le conduce a un monólogo donde recrear su propia felicidad individual narrando unas aventuras que no supedita a las que pudiera haber vivido Penélope enfrentada a una familia y a un pueblo.

Pero sin lugar a dudas, su gran decepción como esposa procede de la supuesta infidelidad “moral” de Ulises con Nausícaa. Posiblemente sea éste uno de los episodios que Leclerc trata con mayor libertad ya que Homero narra como Nausícaa confiesa que le agradaría mucho Ulises como marido, de hecho su padre Alcínoo está dispuesto a otorgárselo, pero Ulises declina el ofrecimiento para regresar a Ítaca:

“- Así haces tú [huir] con todas, mujeres o ninfas, mortales o inmortales. Reflexiona, sonríe.

- Todas excepto una, responde con ensoñación, como si se acordase de una que, en efecto, había olvidado...

- ¿Hay todavía *una* de quien no me has dicho nada? Exclamas. ¡Qué ingenua era! ¿Acaso no estaba convencida de que *todas-las-otras excepto-una* sería yo? (PF, 197)”

Nausícaa aparece en la vida de Ulises en el momento más crítico de su vida, para el héroe el paso del tiempo corre el riesgo de desembravecer sus hazañas y virtudes. En la isla de Esqueria, penúltimo puerto antes de arribar a Ítaca, tiene lugar la puesta en escena ideada por Homero para el encuentro entre el héroe y la doncella: Ulises maltrecho y desnudo tras el naufragio duerme en un bosque a orillas de un río, Nausícaa ataviada de lavandera juega a la pelota con sus criadas. Podríamos detallar y analizar todavía más la escena pero creemos que es lo suficientemente idílica. Testimonios de ayer y de hoy, no tengan tal vez escenarios tan bucólicos como éste, pero nos recuerdan las infidelidades entre hombres casados en la etapa crítica y amantes más jóvenes solventando “le repos du guerrier”.

“Conozco muy bien que la prudente Penlopea te es inferior en belleza y estatura; siendo ella mortal y tú inmortal y exenta de la vejez”²⁶.

La juventud de Nausícaa representa todas las bendiciones físicas y morales que una Penlope de 40 ya no conserva, la traicionada y juiciosa esposa prefiere no luchar en una absurda e invencible batalla contra la huella del tiempo. Y aunque la infidelidad no ha sido cometida, el recuerdo que Ulises conserva de Nausícaa, en adelante le resultará tan agravante como la infidelidad misma.

“Nausícaa, promesa de aurora, cada día reconducida, pero nunca consumada, ante la cual, Ulises, maravillado y tembloroso, había suspendido el placer. Así que por no haberla poseído, la conservará para siempre, única, incomparable, erguida en su lecho de bruma, tal y como se le apareció, con una pelota en la mano, risueña en el límite de la tierra, mensajera de luz” (PF, 201).

La realidad ha disipado el sueño que Penlope había tejido cada sol y destejido cada luna durante veinte años. A partir de su llegada para Penlope, Ulises no es más que es la sombra del amante que había deseado en la unión, la visión del marido que había amado en la separación, el fantasma de un hombre que había aclamado como esposo. Veinte años de fe y esperanza no se han olvidado fácilmente pero sí han

transformado y enriquecido espiritualmente a Penélope capaz de discernir el amor vivido y experimentado de la ternura por lo vivido y experimentado.

La faceta de esposa está íntimamente ligada a la de mujer, matizaremos nuestra afirmación e indicaremos que la situación de esposa abandonada permite a Penélope descubrirse como mujer. Annie Leclerc da a conocer en *Toi*, Penélope el mundo privado de Penélope, su sexualidad y sus sentimientos, estos valores lógicamente ausentes en la obra homérica delatan a una mujer en la que se conjugan la ausencia de Ulises en el lecho marital y el deseo de un amante en el lecho.

A través de sus escritos Leclerc ha pretendido por un lado orientar a la mujer en su conquista del reconocimiento de su especificidad biológica, por otro lado arremeter contra el intelectual varón y su tratamiento del tema. Recurriremos de nuevo a las afirmaciones de Cixous a propósito de la necesidad de escritura femenina:

“Escribir, acto, que no sólo “realizará” la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados”²⁷.

Ante la sospecha de que Penélope pudiera sentir las necesidades y fantasías sexuales propias de su sexo, Homero precintó su cuerpo para que su actuación fuese la magistral encarnación del símbolo de la mujer perfecta. Precintó un cuerpo pero un manuscrito que en manos de Annie Leclerc ha permitido que Penélope pudiese narrar con libertad su ser más íntimo.

Penélope es una mujer joven y experimentada que ha disfrutado de la compañía de un hombre maduro y experto, la continua afluencia de pretendientes aviva sus deseos pero no con jóvenes inmaduros e inexpertos incapaces de competir con los méritos del héroe: «¡Ah no! no es el momento de entregarte a cualquier jovencito” (*PF*, 32). No obstante, los deseos y sentimientos son diferentes cuando los galanteos proceden del atractivo, ambicioso y perseverante Eurímaco, o del también veterano Anfínomo, compañero de Ulises:

“qué agradable sería, aquí, ahora, un hombre a tu lado, y su amplio y tranquilo pecho donde reposar tus manos, su boca para besar, sus oscuros rizos para oler, y sus vigorosos muslos donde acostar los tuyos... La imagen de Anfínomo sabio y reflexivo” (*PF*, 39).

Leclerc utiliza varios intertextos de la Odisea donde muestra la admiración que Penélope sentía hacia estos dos pretendientes que pudieran perfectamente haberse convertido en sus amantes, tan sólo los imperativos sociales de la época pueden explicar la fidelidad. Al intuir estos sentimientos en la maltrecha heroína, podemos observar la actitud militante de Leclerc quien de nuevo reclama para la mujer el derecho a desear sin por ello tener que ser juzgada.

Del mismo modo que Nausícaa aparece en la vida de Ulises, frente a Penélope aparecen decenas de atractivos y enardecidos amantes que excitan la imaginación de Penélope, tal vez sea por ello Penélope prefiera no se encararse a Ulises, uno y otro

han sido desleales, la diferencia estriba en que Penélope no ha desterrado de su mente al joven caudillo con el que se casó, tan sólo al hombre insensible y sangriento que ha regresado para asesinar a los compatriotas que han ambicionado su reino y su lecho.

Indicábamos que uno de los momentos más críticos para Penélope residía en el reencuentro íntimo: “La idea de esta cama te fascina y espanta a la vez” (PF, 130). Llegado el momento, Penélope experimenta una mezcla de angustia y de deseo, por un lado se siente fascinada pues como mujer se ha mantenido alejada del sexo durante 20 años, por otro lado siente miedo pues le resulta difícil e incomprensible relacionarse tan rápidamente con un hombre que ha estado ausente durante tantos años, finalmente Leclerc inserta la actitud posesiva, avasalladora y prepotente de Ulises en la relación de pareja: “te arrancará de tu lecho y te arrastrará sobre la gran cama de vuestros esponsales, rechazando como si importara nada tus veinte años de soledad, y tantas tristezas, tantas esperanzas, tanta memoria; y tanto amor también” (PF, 131).

Sus temores se convierten en realidad al producirse el reencuentro, no obstante Penélope no cede al acoso de Ulises sucumbiendo en el lecho junto al tronco de olivo símbolo nupcial de la pareja: “En sus brazos inmensamente abiertos caes. ¡Oh, el desvaído abrazo de la terrible alegría ¡Oh alegría! ¡Oh desgracia! Tan íntimamente unidas, y que, la una de la otra alimentadas, se han hecho demasiado grandes para vosotros...” (PF, 184).

No podemos afirmar que Penélope haya preferido rendirse y someterse ante el peso de la historia, preferimos opinar que consiente y acepta una relación sexual de este tipo. Penélope no sucumbe engañada ya que es consciente del verdadero Ulises, la narradora afirma categóricamente: “Penélope es una nueva Penélope” (PF, 223). Penélope no ha podido controlar las pulsiones de su cuerpo que desde hacía tiempo reclamaba satisfacer sus necesidades sexuales, pero gracias a la búsqueda interior realizada ha discernido entre el acto amor y la pasión. Su nuevo y verdadero yo posee un pensamiento y unos sentimientos renovados, pero igualmente un cuerpo que siente.

Leclerc no ha adulterado la epopeya griega transformando o añadiendo nuevos actos, de hecho no censura las escenas originales por grotescas que puedan parecernos, sin embargo, nos encontramos ante una nueva Penélope, una mujer que gracias a la concesión del derecho a la libertad actúa lúcidamente. Como Buero Vallejo²⁸, Leclerc ha vaciado el personaje clásico de un sentido arcaico para rellenarlo de una validez presente: la libertad de Penélope es a su vez es la libertad de muchas mujeres.

Prudente y discreta, ¿Por qué no seguir utilizando los mismos epítetos épicos pero con un significado mucho más completo?

Prudente porque salvaguardó la paz en Itaca sin derramar sangre.

Prudente porque comprendió el fracaso humano de Ulises sin humillarlos.

Prudente porque se reincorporará a la historia sintiendo y existiendo.

Discreta porque deseó en silencio sin acrecentar el odio entre sus pretendientes.

Discreta porque se rebeló contra la conciencia masculina sin levantar sospechas.

Discreta porque ha preferido vivir libre y abandonada a sobrevivir esclava y acompañada.

Tras haber derribado el mito homérico, Penélope se ha convertido en un nuevo ejemplo a seguir para la mujer sacrificada y olvidada que con prudencia y discreción hace de su dolor su lucha diaria hacia la liberación y hacia la igualdad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, M., *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, 1990.
- ARRÁEZ Llobregat, J. L., « Relecture de ces paroles d'Annie Leclerc », *Actas XI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA* (en prensa).
- CAUVILLE, J. & Zupancic, M., *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta, G.A., Rodopi, 1997, ii.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.
- CIXOUS, H., (trad. de Myriam Díaz-Diocaretz), *La risa de la Medusa*, Madrid, Anthropos, col. "Cultura y diferencia", 1995.
- DENEB, León, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974.
- DUBY, G. & Perrot, M. (dir.), *Historia de las mujeres. La Antigüedad*, Vol. I, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1991.
- HACHET, H. *Bulletin de liaison des Centres de recherche sur l'imaginaire*, 5 (1995).

Notas

- ¹ Ann Ricketts, M., "Tentaciones de Ariana," in *Lago sagrado*, Perú, Arequipa, 2000.
- ² Merkel, R. *Ulises y Penélope*.
- ³ Gontovnik, M., "Penélope" in *Pandora Parrandera*.
- ⁴ Vallvey, A., "La Odisea", *Los estados carenciales*, Madrid, Destino, 2002.
- ⁵ Rodríguez Baquero, I., "Penélope", *Tiempo de Lilas*.
- ⁶ Pascual, I., *Las voces de Penélope, Cuadernos de dramaturgia*, 2 (1997), Alicante, 1997, p. 96 y ss.
- ⁷ *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974; reeditado en Paris, Grasset & Fasquelle, coll. "Babel", 2001. Las citas pertenecen a esta edición, para una mayor comodidad utilizaremos la siguiente abreviatura a continuación de la cita para referirnos a ella a la obra (*PF*, nº página)
- ⁸ *Hommes et femmes*, Paris, Grasset, 1985.
- ⁹ *Mal de mère*, Paris, Grasset, 1987.
- ¹⁰ Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, p. 29
- ¹¹ *Ibid.*, loc. cit..
- ¹² Díez del Corral no cita en su ensayo *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo publicada en 1952. Este drama sobre la soledad y la frustración guarda una gran similitud con la novela de Annie Leclerc.
- ¹³ Cixous, H., (trad. de Myriam Díaz-Diocaretz), *La risa de la Medusa*, Madrid, Anthropos, col. "Cultura y diferencia", 1995, p. 16.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 31.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 30-31.
- ¹⁶ Traduciremos « cité » por "ciudad". Cauville y Zupancic utilizan seguramente este término haciendo referencia a *La cité des dames* de Christine de Pizan, objeto de un capítulo del ensayo.

Cauville, J. & Zupani, M., *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam-Atlanta, G.A., Rodopi, 1997, ii.

¹⁷ Cf. Préambule, *Ibid.*, ii.

¹⁸ Hachet, H. *Bulletin de liaison des Centres de recherche sur l'imaginaire*, 5 (1995), pp. 63-65. Recogido por Cauville, J. & Zupani, M., *op. cit.*, iv.

¹⁹ Incluso con evidentes tintes panfletistas, sobre esta idea véase: Arráz Llobregat, J. L., « Relecture de ces paroles d'Annie Leclerc », *Actas XI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA*, en prensa.

²⁰ Según Gabriel de García Consuegra, este modelo de mujer respondía por compensación a los recelos del hombre medio griego, siempre suspicaz en cuanto a la infidelidad de la mujer, a pesar del gineceo.

Consuegra, G. de, *Prototipos de mujer*,

<http://www.deconsuegra.com/MuestraCapitulo122.htm>

²¹ Alvar, M., *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC, 1990, p. 380.

²² Homero, *Odisea*, XVIII, vv. 269-270.

²³ « Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades », Duby, G. & Perrot, M. (dir.), *Historia de las mujeres. La Antigüedad*, Vol. I, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1991, p. 394.

²⁴ Esta supeditación marital también puede observarse en ausencia del marido: “tu aliento, tu horizonte, tu destino, ¿no vas, creyendo alcanzarlo aquí y ahora, a perderlo jamás?” (*PF*, 83).

²⁵ Alvar, M., *Op. cit.*, p. 383.

²⁶ Homero, *Odisea*, canto V, 214.

²⁷ Cixous, H., *Op. cit.*, p. 61.

²⁸ Cf. Alvar, M., *Op. cit.*, p. 403.

EL CUERPO DE LA MUJER EN LA LITERATURA ANDALUSÍ

Juan Félix BELLIDO BELLO

Universidad de Sevilla

Grupo de Investigación Escritoras y escrituras

No resulta fácil, encerrar en una pocas páginas un tema tan amplio. Y no lo es por tres razones fundamentales: por la amplia etapa histórica que pretendemos abarcar; nos referimos a la producción literaria en casi ocho siglos de nuestra historia, y por la cantidad -nunca suficiente, pero afortunadamente existente- de fuentes con las que contamos. Como Henri Pèrés recoge con abundancia en su estupendo estudio, *Esplendor de Al-Andalus*, editado por primera vez en París en 1937¹, la imagen de la mujer es descrita profusamente por los poetas andalusíes. Es importante también la que proyectan las poetisas y que magníficamente están recogidas y traducidas por Teresa Garulo en su antología (GARULO, 1998). Una tercera dificultad es la abundancia de tópicos que han pasado a la cultura común sobre la mujer islámica -algunos de ellos no faltos de razón- y la carencia de un conocimiento más profundo del papel de la mujer andalusí y, en general, del imaginario de la misma. Tanto para favorecer su imagen como para denostarla, los estudios han ido haciendo que la balanza de esta imagen se inclinase en un sentido o en el contrario.

Por consiguiente, en estas páginas, nos vemos obligados, primero, a situar el papel de la mujer en la sociedad andalusí y a dar unas pinceladas sobre el mismo, antes de asomarnos a la imagen que de la mujer y de su cuerpo ofrece la literatura andalusí, sobre todo en la pluma de sus poetas más representativos; y, aunque sea brevemente, situar el tema del amor del hombre hacia la mujer -que produce, por consiguiente, una serie de descripciones de ésta y de su cuerpo- tanto en la poesía clásica, como en los autores que como Ibn Hazm o Ibn Suhayd, cultivan el amor *udrí*.

1. UN MARCO PARA ESTE CUADRO

En general y, concretamente, en cuanto a la mujer se refiere, el mundo islámico medieval es heredero de dos líneas de pensamiento -y, por consiguiente, de praxis social-, el que se desprende directamente del Corán y de los hadices², y el heredado de la cultura griega clásica. “Hablar del pensamiento del mundo islámico -afirma Antonio Zoido- y, por tanto, del andalusí (como también sucede en el campo de la literatura o de las artes en general) no es hablar de un fenómeno que surge y se desarrolla únicamente a partir de las ideas y de la predicación de Mahoma sin que antes hubiera nada que se le pareciera. El pensamiento islámico -como todo el pensamiento monoteísta- tiene unos padres que lo llevan desde la cuna a la mayoría de edad. Nace del pensamiento helénico, al igual que le sucede al pensamiento judío, que será en Al-Andalus la segunda corriente en importancia”(ZOIDO, 1998: 103-104).

En cuanto a la herencia del pensamiento y de la religión que surge con Mahoma, respecto a las ideas patriarcales que van a dominar también la Edad Media islámica española, baste ver algunas azoras del Corán que se refieren a la mujer: “Los hombres están por encima de las mujeres, porque Dios ha favorecido a unos respecto de otros y porque ellos gastan parte de sus riquezas en favor de las mujeres. Las mujeres piadosas son sumisas a las disposiciones de Dios; son reservadas en ausencia de sus maridos en lo que Dios mandó ser reservado. A aquellas de quienes temáis la desobediencia, amonestadlas, confinadlas en sus habitaciones, golpeadlas. Si os obedecen, no busquéis pretexto para maltratarlas. Dios es altísimo, grandioso” (IV, 34). “Los hombres están un grado por encima de ellas [las mujeres]” (II, 228).

En cuanto al *hadiz*, recojamos, como significativo ejemplo, lo que comenta Isabel Fierro en un excelente trabajo sobre la mujer en el Corán: “El Profeta -escribe en una transmisión de Abu Sa’id al-Judri³, exhorta a las mujeres a que cumplan con el precepto de la limosna, ya que le ha sido revelado que ellas constituirán la mayor parte de los habitantes del infierno. Al serle preguntada la razón, responde que ellas no cesan de lanzar maldiciones y de mostrarse ingratas con sus maridos, caracterizando a continuación a las mujeres como seres defectuosos en razón y religión⁴. Las mujeres inquieran cuál es el defecto de su razón y de su religión, contestando el Profeta con dos ejemplos: el hecho de que el testimonio de la mujer valga sólo la mitad que el testimonio del hombre⁵ es una prueba de su inteligencia defectuosa; el hecho de que la mujer no pueda rezar ni ayunar durante la menstruación es una prueba de su religión defectuosa”(FIERRO, 1989: 36). El hombre es, pues, un grado superior y además, su ámbito de actuación se encuentra en la vida pública, mientras que la mujer se halla relegada al ámbito de la vida doméstica, dentro de los muros del harén. Y desde luego sometida a éste. Son elementos a tener en cuenta a la hora de afrontar el tema que nos ocupa.

El papel de la mujer musulmana -y en este caso el de la mujer andalusí- está bien definido, así como su ámbito de atribuciones en la sociedad islámica desde sus comienzos. Naturalmente, y desde que F. J. Simonet formuló sus teorías sobre la mujer hispano-musulmana, que H. Pérès consolidó y en las que presentaba la sociedad andalusí “como excepcional dentro de su propio contexto ideológico [...] dando, al mismo tiempo argumentos a los defensores de un Al-Andalus singular e hispanizado”(MARÍN, 2000: 221), se ha idealizado en extremo el que las mujeres en Al-Andalus gozaran de unos privilegios, una libertad y un papel que se alejaba del contexto musulmán de la época. Naturalmente, alguna diferencia hubo con respecto a la mujer musulmana medieval, pero sin que se pudieran llegar a hacer afirmaciones como las de Bosch y Hoenerbach: “se sabe que la sociedad andalusí y la de la Andalucía islámica, muy particularmente, concedía a sus mujeres una sorprendente libertad” (BOSCH VILLA - HOENERBACH, 1981-1982: 41). Ni fue tanto, como han estudiado María Luisa Ávila o María Jesús Viguera, ni tampoco fue todo lo contrario. La investigación actual llega a un mayor equilibrio y los estudios conducen a una realidad más objetiva sobre la mujer en Al-Andalus. Escribe Manuela Marín, que, “aplicar a una sociedad como la andalusí el concepto de “libertad” o de “emancipación” de las mujeres es, como poco, anacrónico; pero inferir esa “libertad” de algunos testimonios aislados y generalizarla a toda la sociedad sólo puede contribuir a generar confusión y equívocos”

(MARÍN, 2000: 222). Resulta sumamente clarificador el parecer de Manuela Marín en uno de los estudios más completos sobre la mujer andalusí que se han publicado y en el que nos ha aportado datos fundamentales al respecto, dando así un paso adelante en esta investigación: “el manido tema de la supuesta “libertad” de las mujeres andalusíes -concluye en uno de sus capítulos- debe ser reconsiderado bajo la luz de los condicionantes sociales que imperaban en Al-Andalus al igual que en otras sociedades islámicas medievales. La movilidad geográfica de las mujeres de buena posición, sus traslados dentro del entorno urbano o sus contactos con el mundo exterior a la casa estaban sometidos, todos ellos, a unas normas rigurosas de ocultación, tanto más extremadas cuanto más alto se subía en la escala social” (MARÍN, 2000: 252).

Con respecto al amor *udrí*, con su particular visión de la amada, que llenó la poesía andalusí en el momento de la decadencia y caída del califato de Córdoba y que tiene una determinada visión de la mujer [la amada] podemos decir que aquí toma rasgos ciertamente diferenciados con respecto al resto del mundo musulmán. “El amor *udrí*⁶ se trasladó a Al-Andalus y a él se afiliaron los literatos aristócratas de Córdoba -como afirma el Profesor Lomba Fuentes- capitaneados primero por Ibn Suhayd y luego por el propio Ibn Hazm. Sin embargo, el amor y estilo *udrí* se occidentalizaron y se hispanizaron en seguida, perdiendo su afectación y ambigua pedantería bagdadíes, llenándose del calor y pasión, a la vez que de la delicadeza de la sangre andalusí. *El Collar de la Paloma es un libro encuadrable en este grupo*” (LOMBA FUENTES, 1999 : 49).

2. DE UN IMAGINARIO HEDIONDO A UNA IMAGEN DE BELLEZA

Por la Europa cristiana del siglo X -concretamente sólo unos años antes de que nacieran en Córdoba poetas como Ibn Suhayd o Ibn Hazm- circulaba, entre otros de calaña parecida, el texto de un monje. Aún siendo bastante esperpéntico, muestra una determinada visión que expresaba una imagen concreta del cuerpo de la mujer. Odón de Cluny⁷ escribía cosas como éstas: “La belleza del cuerpo sólo reside en la piel. En efecto, si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la visión de las mujeres les daría náuseas [...]. Puesto que ni con la punta de los dedos toleraríamos tocar un escupitajo o un excremento, ¿cómo podemos desear abrazar este saco de heces?” Resumía una imagen de la mujer de la que parecía mejor huir y a la que se la presentaba -siguiendo una tradición que puede remontarse a algunos de los llamados Padres de la Iglesia y que después se desarrolla, sobre todo en los monasterios-, sólo como objeto de tentación, incitadora al pecado y, en el mejor de los casos, vientre-matriz, indispensable para la procreación y de la que el hombre se sirve para prolongar la especie. Muestra de esta mujer, deformada y “diabólica”, nos dan las esculturas esculpidas en muchos capiteles medievales, donde aparece rodeada de serpientes y monstruos. La relación hombre-mujer, estaba de todas maneras condicionada por una visión así. Si, además, el matrimonio se había convertido casi en un trueque comercial, para reforzar alianzas, aumentar patrimonios, asegurar rentas, etc., no podemos pedirle peras al olmo. Sin embargo, simultáneamente, en aquel mismo siglo X medieval, se produce este escrito de Ibn Darach (m. 976), no en Cluny sino en Al-Andalus: “Ella es como una orquídea de donde yo sólo tomo la Belleza y el Perfume, porque yo no soy como las bestias del

campo, para quienes un jardín es sólo un lugar de comida” (MUJICA, 1999: 99). Y en la corte sevillana de Al-Mut’amid, encontramos unos versos en neto contraste con el del monje: “Los rasgos de su belleza son seductores y su epidermis es de una extrema delicadeza; se podría casi percibir lo que es interior por el exterior” (PÉREZ, 1990: 407).

Visión menos oscura, desde luego, que afianza el notable contraste con las expresiones de otros poetas medievales, los andalusíes, que heredan de la poesía clásica una visión de la belleza y del amor algo distinta de la de nuestro monje. Y desde luego, una imagen de mujer más atractiva y más amable. Profundo contraste en el enfoque y en la expresión. Descripciones de la mujer, de su cuerpo, son muchas en los poemas andalusíes de la época de Ibn Hazm. En ellos y en él mismo vamos a encontrar diseñados los rasgos corporales ideales de la mujer que así resume Rafael Valencia: “una mujer de frente amplia, labios rojos, boca sonriente, dientes y mejillas blancos, mágicos ojos negros, cuello largo, pechos redondos y grandes, talle de avispa, caderas poderosas y piernas firmes” (VALENCIA, 1990: 12).

Recordemos éste de su amigo y califa -efímero califato que duró poco más de un mes y del que el propio Ibn Hazm fue visir- ‘Abd al-Rahmân V al-Mustazhir: “Cuando sonrío, deja ver sobre rojo alineadas perlas, / mas al desvelarse, el rostro sustituye al sol. / Gacela que, no de la carne del hombre sino de la luz / de Su trono, para dejarme sin aliento, ha creado Dios. / Yo le he entregado reino, corazón, vida y alma, / pero nada fuera del alma hay que encierre más valor” (VELÁZQUEZ, 1999: 119); o Ibn Zaydum⁸, cordobés y contemporáneo que describe así a la muchacha que lo ha seducido -tan lejos de la descripción femenina del monje en cuestión- : “Aquella muchacha / de ojos deslumbrantes, / suave aroma, / aliento de perfume / y profunda fragancia, me tendió la mano / y entonces comprendí / que la seducción vive / tras sus ojos negros. / Corre la savia de la vida / por las ramas de su cuerpo. / La envuelve el almizcle / que exhala su belleza. / Me ofrece jazmines / en la palma de su mano / y me parece recoger estrellas / de la mano de la luna. / Dulce carácter, / cuerpo perfecto / y gracia como la brisa / o la euforia del vino. / Sólo el oír la calma / pues su voz es para mí / como la unión / al final de larga ausencia” (VALENCIA, 1999: 22).

3. CUERPO DE MUJER

Concretamente, afrontando ya el tema del cuerpo de la mujer, podemos destacar en primer lugar -y las fuentes nos han dejado numerosos ejemplos⁹- la “capacidad” contaminante de las mujeres. Manuela Marín escribe que “la presencia de las mujeres en la vida social se encuentra así marcada por la necesidad de eludir el peligro potencial de su impureza. Es por tanto un condicionamiento físico, el de su propio cuerpo, el que determina los modos de conducta y actitudes sociales”. Pero no puede sólo verse el cuerpo de la mujer en términos de pureza e impureza, “su ubicación física en el mundo, está definido por su centralidad como sujeto y objeto sexual”. Y dado que se le reconoce esa capacidad de deseo, Manuela Marín concluye que “se hacía necesario arbitrar modos de controlar su expresión y [...] se elaboran fórmulas descriptivas de su atractivo físico al tiempo que se establecían normas estrictas para restringir sus posibilidades de seducción” (MARÍN, 2000: 178).

A la hora de describir el cuerpo de la mujer andalusí, tenemos que tener en

cuenta un tema fundamental en la sociedad musulmana, la existencia de mujeres libres y mujeres esclavas. Y desde luego, si las primeras son mujeres casadas. De hecho, si una mujer estaba casada no podía hacerse el elogio de su belleza en público, por lo que las fuentes nos dejan descripciones muy generales de virtud y actitudes nobles de las mujeres casadas, pero no de sus cualidades físicas y de la belleza de su cuerpo. El mismo Ibn Hazm de Córdoba reprocha duramente este gesto: “Y cuando un imbécil de éstos se pone a elogiar la belleza, la bondad y el carácter de su mujer, con tanta pasión lo hace, que ni aún en el momento solemne de pedirla en matrimonio usaría de los términos y calificativos de que se sirve entonces; sólo para despertar la concupiscencia en el ánimo de los que escuchan” (IBN HAZM, 1916: 83/134). Por consiguiente, las definiciones y descripciones del cuerpo femenino que encontremos serán casi exclusivamente de mujeres esclavas. La situación de éstas es muy distinta y la descripción de sus atributos físicos será contemplada también en los contratos de compra-venta. También en la poesía amorosa, será, especialmente objeto de descripción el cuerpo de mujeres de condición esclavas. Así describe a una esclava Ibn Mugít: “hermosura en el rostro, limpieza en el cutis, belleza en la nariz, dulzura en los ojos, donaire en la boca, agudeza en la lengua, elegancia en el talle, suavidad en el carácter y completa hermosura en el cabello”.

Entre los defectos que condicionaban la adquisición o rechazo de una esclava tenemos el de no ostentar una dentadura perfecta, el tener un cabello escaso o canoso, o el poseer piernas delgadas y caderas estrechas. Sin embargo, son condiciones valoradas la dentadura perfecta, el cabello abundante y la figura opulenta. Tengamos en cuenta que el arquetipo de belleza distaba mucho del que hoy tenemos. Para Manuela Marín, “incluía cuatro cosas amplias (la frente, los ojos, el pecho y las caderas) y cuatro cosas grandes (la estatura, los hombros, la caja torácica y el trasero)” (MARÍN, 2000: 182).

Incluso se crean -con las controversias que después acarrearán- recetas para engordar. Y al parecer esto va a generalizarse y hasta a convertirse en signo de prosperidad y distinción, cosa que condenarán los moralistas y que les hará llegar a decir que las mujeres excesivamente gordas irán al infierno. De todas formas se conservan recetas como la del *Kitâb al-Tabîj*: “Se toma trigo molido y cocido, arroz, garbanzos y especias descascarilladas y lavadas, de cada cosa un puñado. Se pone en una olla, se cubre con agua y se cuece hasta que está tierno. Se rectifica de sal. Tiene que quedar fino como el *hasa*¹⁰. Después se le añade mantequilla fresca, grasa de riñones y caldo de carne graso y se espesa. Aumenta la fuerza muchísimo” (KITÂB AL-TABÎJ, 1965/1966).

Es curioso que los poetas andalusíes usan también imágenes del cuerpo de la mujer que no corresponden a nuestro paisaje y que están tomadas de la poesía clásica árabe; un ejemplo es la que identifica el cuerpo de la mujer con una palmera ondeando sobre una duna. Pero, repito que es, sin embargo destacable la predilección por las formas rotundas de las caderas y de las nalgas en detrimento, por ejemplo, de los senos. Aunque al parecer y por lo que defiende Abu Marwân ibn Zuhr, en la época almorávide se encontraban bellos los senos grandes. Los gustos son cambiantes en esta estética. Lo mismo hay que decir de los cabellos. Está claro, por ejemplo, que los Omeyas las preferían rubias.

De cualquier manera, una de las características del cuerpo de la mujer musulmana, y en el caso que nos ocupa, de la mujer andalusí, es que se trata de un cuerpo velado. El importante cubrir el cuerpo en los espacios públicos y esconderlo de la mirada de los hombres. Y en estos espacios un distintivo de la indumentaria femenina -por otra parte la indumentaria de hombres y mujeres era bastante parecida¹¹- es el velo. “Di a las creyentes -dice el Corán- que bajen sus ojos, oculten sus partes y no muestren sus adornos más que en lo que se ve” (CORÁN, XXIV, 31). Para muchos autores, también la conexión entre velo y reclusión o entre velo y segregación por géneros, está condicionada por la pertenencia social. De todas maneras, la mujer virtuosa es la que se vela y la que esconde fuera de la casa su atractivo físico. El cuerpo de las mujeres no es “visible” en los espacios públicos. Pero volvemos a la situación de mujeres libres y de mujeres esclavas. Éstas últimas pueden mostrarse sin velo. Ibn Habíb cuenta que en Medina, las esclavas salían a la calle con la cabeza descubierta, mostrando sus trenzas. Según Ibn Jatíb, las mujeres en Baza salían también de esta guisa y mostrando sus adornos. Pero, de cualquier manera en las casadas y en general en las libres, estas actitudes eran condenadas. Afirma M. Marín que “las mujeres que así se movían por el espacio público de la ciudad estaban ocupando, con sus cuerpos, un lugar que no les correspondía” (MARÍN, 2000: 192).

4. CUERPO VESTIDO, CUERPO ADORNADO

El cuerpo era vestido, se adornaba con joyas y también se embellecía mediante el uso de cosméticos y, naturalmente, era perfumado. La medicina general y la “farmacología” andalusí es rica en fórmulas y productos de belleza y las obras clásicas contienen muchas páginas dedicadas a estos temas. Se usaba el *kuhl* para realzar los ojos y se teñían las manos de alheña. En cuanto al cabello, se teñía, se le añadían postizos y se usaban también pelucas. Las trenzas eran el peinado habitual de las mujeres andalusíes. Sin embargo, tenemos noticias que con la llegada a Córdoba del músico oriental Ziryáb, durante el califato de Abd Al-Rahmân II, se produjo una revolución estética en la capital andalusí, sobre todo en las clases pudientes y en los ámbitos del poder. Son muchas las fuentes que nos traen esta revolución estética. Es interesante este texto de Ibn Hayyân (m. 1076): “Todos los hombres y mujeres de Al-Andalus se pusieron a dividir su flequillo por medio de la frente, incluyendo los aladares y las cejas. Cuando las personas acomodadas vieron el recorte que él, sus hijos y sus mujeres, habían hecho de sus cabellos, limitando el pelo por la frente, alineándolo con las cejas, redondeándolo por las orejas y dejándolo caer en aladares -tal como lo llevan hoy los servidores eunucos y las *yawâri*- les pareció bien y lo adoptaron”.

Tanto la mujer libre como la esclava se convierten, en definitiva, en una especie de objeto que muestra el poderío económico de quienes la poseen, tanto si se trata del marido como del dueño. En el caso de las mujeres libres que cubren y ocultan su cuerpo con vestidos lujosos que revelan su condición; en el caso de las esclavas también la muestra de su indumentaria son el escaparate del poder de su dueño en el espacio público. Como afirma M. Marín, “la frontera que separaba estos dos espacios de la presencia de las mujeres no debía traspasarse, para no dar lugar a una confusión de estatutos personales que sólo se admite en las capas inferiores de la sociedad”. (MARÍN, 2000: 251). En todo caso, el cuerpo de la mujer es siempre objeto de honor,

de posesión y, desde luego, de dominio del hombre.

5. LA MUJER A LOS OJOS DEL POETA

Si repasamos los poemas de los escritores andalusíes que cantan el amor y la belleza, coincidimos con el gran arabista Emilio García Gómez en el ideal de mujer que se repite en sus versos. “El contraste entre la cadera pingüe y el talle frágil constituía, para los andaluces, la suprema belleza femenina. Y sobre el cuerpo ondulante, envuelto en lujosas túnicas de colores, bordados de oro, surgía el rostro, bello como la luna, jardín de rosas donde reptaban los escorpiones de los aladares y donde los dientes blancos de la sonrisa parecían los pétalos de la margarita. En cuanto al color de la tez y del pelo, es asunto muy debatido; pero sabida es la preferencia sexual que los Omeyas españoles sintieron por las rubias” (GARCÍA GÓMEZ 1985: 48).

Hay descripciones de las partes del cuerpo femenino que se repiten con insistencia: la frente ancha como la luna, las caderas amplias, el cuello de gacela. Los dientes como pétalos de margaritas en una boca que más es un manantial, lo encontramos en poemas como éste de Ibn al-Bayn al-Batalyawsi que con ironía hacia los hombres dice que “ellos han trabajado [como orfebres] las bocas [de sus mujeres] valiéndose de margaritas; en esas bocas es donde se encontraría el agua de la vida si uno pudiera abreviar en ella por la mañana” (PÈRÉS, 1990: 403). El cuello de antílope lo celebra Al-Mur’amid en un poema describiendo a Umm ‘Ubayda, la mujer que ama: “es un antílope por su cuello, una gacela por sus ojos, un jardín de arriates por su fragancia, una rama de sauce por su talle” (REY, 1991: 60). Recordando su mocedad el Silves, el rey-poeta recuerda “cuantas noches pasaba con mocitas de árido talle y fértiles caderas” y evocaba “el ramo tentador de su cintura” (REY, 1991: 61-62). En cuanto a la preferencia por las rubias de los Omeyas andalusíes, el príncipe-poeta Marwan ibn abd Al-Rahmân¹² describe en un poema “los rubios cabellos que asomaban por sus sienes / dibujaban un *lam* en la blanca página de su mejilla, / como oro que corre sobre la plata” (GARCÍA GÓMEZ 1985: 97). Cabellos rubios y blancas mejillas. Pero las modas y los gustos cambian y encontramos en Safwán ibn Idris¹³ una estrofa que alaba en su amada, no sólo el lunar de su mejilla sino el cabello negro: “El lunar dibujado / en la página de su mejilla / corona el azabache / de su negro pelo” (VALENCIA, 1990: 69).

Están llenos de sensualidad los poemas del poeta de Alcira, el andalusí Ibn Jafâya¹⁴: “¡Qué suavidad al tacto, qué esbeltez de talle, qué vibración en los costados, qué brillo de hoja!”. Y describe el cuerpo de la amada como una “rama que crecía en el campo arenoso” y su rostro como “el sol cuando aparece un día hermoso” (PÈRÉS, 1990: 405). Así sus rasgos más atractivos: “una mirada de gacela, un cuello de cervatillo, los labios rojos, como el vino, los dientes cual blancas burbujas”. “Tenía un cuello flexible, sus labios púrpura sabían a miel, su aderezo, su rostro y su nuca resplandecían”. (HAYYAYI, 1992: 96). A través de sus poemas podemos descubrir el concepto andalusí de belleza del cuerpo femenino. En lo referente al cabello o a la frente, o a las mejillas encontramos versos como éstos: “Con sus cabellos [que coronaban] una frente rutilante, reunía la noche y la mañana luminosa”. “Su mejilla invadida por el rubor, parecía un brasero cuyas ramas hubieran ennegrecido sus sienes”. “Una luna creciente ha aparecido sobre tu velo; y si el velo cayese, se vería el astro lunar

en su plenitud”. “Cuántas noches he surcado las tinieblas siendo mi guía tu frente, y tu rostro semejava el astro lunar” (HAYYAYÎ, 1992: 94-95).

A los ojos y al cuello también Ibn Jafâya dedica espléndidos versos. “Sus labios eran grana oscuro; sus grandes ojos negros”. “Unos ojos de narciso...”. “Tiene una mirada seductora, lánguida...”. “Unos ojos lánguidos, de párpados muy negros aún sin antimonio”. “Su cuello era flexible, su piel delicada, sus labios dulces y en su mejilla se consumía una brasa ardiente”. “Tus mejillas parecían amapolas húmedas de rocío”. “Los lunares de su mejilla luminosa hacen pensar en astros que se consumen en los rayos del sol”. (HAYYAYÎ, 1992: 100-102).

También, como hemos visto, al describir el cuerpo de la mujer, Ibn Jafâya recurre a la metáfora de la gacela. “Una gacela cuyos labios eran mi vino, y las sienas, mi albahaca fragante”. “Por sus ojos grandes y negros, sus miradas lánguidas, su cuello esbelto e incurvado, es una gacela”. El tema del tallo y la figura mantienen el ideal de mujer andalusí al que desde el principio nos hemos referido. “Las ondulaciones de tus caderas parecen olas que se levantan en la orilla de tu cintura”. “Era esbelta, sus caderas eran pingües y prósperas, mientras que su cintura sufría hambre” (HAYYARÎ, 1992: 105).

Y estas metáforas, como en Ibn Jafâya, se repiten en otros poetas, de otras latitudes como en el caso del que fuera en Sevilla visir de Al-Mut’amid, Ibn Ammar de Silves: “Era una gacela que mira con narcisos, alarga azucenas y sonrío con margaritas” (GARCÍA GÓMEZ, 1985: 72). “Tenía las dos mejillas, -escribía el sevillano Abu Ahmad ibn Hayyun¹⁵- blancas como el alcanfor, punteadas de almizcle. ¡Encerraba toda la beldad y aun algo más!” (GARCÍA GÓMEZ, 1985: 83).

En Ibn Habra¹⁶, encontramos una alusión a otra parte del cuerpo femenino: “Sus senos son redondos con puntas de lanza / levantadas para estorbar la recolecta de su fruto” (REY, 1991: 87).

Sobre el tema del cabello en las mujeres y su peinado, quisiera recordar la descripción que en este sentido hace de sí misma la poetisa granadina Hafsa Bint Al-Hayî Ar-Rakûniyya¹⁷: “mis labios son aguada dulce y fresca, / y dan las ramas de mis trenzas densa sombra” (GARULO, 1998: 83).

Pero, quizás ningún poema como el de Yazid b. Siqlab¹⁸ resume mejor un modelo de belleza de la mujer andalusí. “Muchacha de mirada tierna; / tallo de espada y esbeltez de palmera. / Sus ojos negros de hurí¹⁹ / se guardan al fondo de la tienda. / Su cintura, rama vibrante, es tan fina / que podría trenzarse; / quien la ve cree que está hecha / de junco del Paraíso. / Dios le otorgó como armas / la dulzura de su mirada, / el encanto de su voz; y la hizo noche y alba, / duna de arena y rama de palmera, / gacela y luna llena. / Su sonrisa y sus frescos dientes / son más deseables que el vino / y las gotas de rocío [...] / Es la más hermosa y dulce de todas las criaturas”. (VALENCIA, 1990: 122). O aquel otro de Al-Hawwari²⁰ que repite los modelos que se asumían como belleza en la mujer, pues era ciego y su descripción no responde a una visión propia del cuerpo de la mujer. Resume, pues, los rasgos que se consideran ideales. “Preguntadle a ese hermoso lunar / puesto en la página de su mejilla / cómo puede escribirse con almizcle / en el pétalo de una rosa. / Decidle a los labios grana / de esa fresca boca / como pueden encontrarse perlas / en medio de la miel. / ¿Quién movió la rama de su cintura / para llamar mi atención? / ¿Quién colocó en ella / las granadas de sus pechos?

/ ¿Quién reunió tanta belleza / en el árbol frondoso de su cuerpo? / Muchas querrían para sí / la suavidad de su talle. / Es una muchacha que ha quebrado / mi corazón con sus pupilas: / tiene la dulzura de la gacela / y la fuerza del león. / Quise que me mostrase / el camino de sus pechos / y me dijo: “¿Es necesario que la luna / guíe o ser guiado hacia ella?” / Le dije: “Las granadas deben recolectarse”, / pero rehusó contestando: “Con los ojos, no con las manos” [...] (VALENCIA, 1990: 36).

6. EL CUERPO DE LA MUJER SE DESVELA

Para los poetas, el cuerpo de la mujer se desvela y es descrito. La mujer velada revela su belleza en sus poemas, pero no olvidemos que la mujer que el poeta ve y la mujer de la que el poeta se enamora y convierte en esa amada que reúne las cualidades que el imaginario de belleza femenino mantenía en Al-Andalus, es la mujer esclava, no la mujer libre. La mujer libre, la mujer casada, se esconde bajo el velo y en el interior de la casa y de ella no se “deben” describir las beldades de su cuerpo. El mismo Ibn Hazm cuenta en *El Collar de la Paloma*, su tratado sobre el amor y los amantes, sus dos amores juveniles, los que dejaron profunda huella en él. Son con dos esclavas de la casa de su padre. Sabemos que se casó y que tuvo tres hijos. Pero de su esposa no sabemos nada. No conocemos ni siquiera su nombre.

El cuerpo de la mujer termina por desvelarse en los versos de los poetas, pero, como afirma Henri Pérez, parece que el andalusí “haya preferido, a la carne que se ofrece a las miradas, un cuerpo púdicamente velado que procura más alimento a los sueños de la imaginación: el traje ligero de la mujer, que deja adivinar las formas armoniosas” (PÉRÈS, 1990: 406). “Quítate el *wasy*²¹ -dicen unos versos-, pues esconde una belleza que los más ricos vestidos no han poseído jamás”. Al-Mu‘amid escribe: “Lánguida luego se quitaba el manto, / entregando a los aires codiciosos / el ramo tentador de su cintura. / Y era el abrirse de un botón de rosa” (REY, 1991: 62). Y así se expresa Ibn Mâlik al-Tignarî: “La muestra [reveladora] de lo que hay bajo su traje es su rostro, pues el interior y el exterior ofrecen gran parecido” (PÉRÈS, 1990: 407).

7. DISTINTAS PERO MUJERES

Desde luego, el tratamiento y la descripción del cuerpo de la mujer distan mucho, en aquella Edad Media, del que tenía en lo que se ha denominado la Europa Cristiana o los reinos cristianos españoles. Las descripciones son más explícitas, más sensuales si se quiere, con un acento mayor en los rasgos físicos. El cuerpo femenino tiene su entidad. Y así queda reflejado en sus poetas. Evidentemente siempre se trata de un cuerpo “posesión”, de un cuerpo al servicio del hombre, de un cuerpo que no tiene la autonomía y la libertad de ocupar los lugares que le son vedados. Un cuerpo que tiene que recurrir al ocultamiento para poder circular por el espacio masculino de una sociedad profundamente patriarcal. Pero es un cuerpo que existe en la literatura. Que es descrito, que es admitido en su belleza y en su rotundidad, aunque la vida social le vele el que se muestre con la naturalidad que hoy hemos conquistado. De todas formas, u cuerpo que se contempla con una visión distinta a la que nos quiere transmitir la tradición monástica medieval, que tanto ha influido en la visión del cuerpo de la mujer y de su imagen y su papel en la sociedad de la época y de los siglos que le siguieron.

Quisiera, sin embargo, concluir con unas breves notas sobre una extraordinaria mujer andalusí, también estupenda poetisa: Wallâda bint al-Mustakfi. Se trata de una mujer que se pasea y ejerce su actividad en la capital califal del siglo XI. También “pasea” de forma diferente su cuerpo por sus calles.

Es cierto que, como dice el refrán español, “una golondrina no hace la primavera”, pero lo es también el hecho de que si vemos a una golondrina, aunque sea a una sola golondrina, es muy probable que haya llegado ya la primavera. No podemos, naturalmente tomar, como señala Manuela Marín (MARÍN, 2000), un ejemplo y extrapolarlo al conjunto de la mujer andalusí y a su situación social, así como a su papel y al ejercicio de su libertad en una sociedad como es la islámica, aunque si es cierto que tenemos que admitir que el papel que juega la mujer andalusí tiene matices propios y característicos si lo comparamos como el de las mujeres en otros ámbitos geográficos del mundo islámico

Wallâda bint al-Mustakfi es la hija de un Califa²². Un dato a tener en cuenta, en cuanto que es una mujer noble. Además, le toca vivir un periodo en el que las convulsiones políticas van a llevar o están llevando a la caída del Califato Omeya, acarreado el desmembramiento de Al-Andalus y propiciando la inmediatamente posterior aparición de las taifas. Es la Córdoba²³ del siglo XI, que inicia su decadencia, tras el esplendor de la época califal cuya caída va a contemplar dramáticamente en aquellos años turbulentos.

Pues bien, esta hija de un Califa derrocado es Wallâda bint al-Mustakfi. Su padre, en opinión de Ibn Hazm “era el peor”, sin embargo, Wallâda ha sido considerada como “prototipo de princesa culta y brillante, de quien dice Ibn Baskuwâl que era una poetisa prolífica que competía con los poetas y literatos y los superaba” (GARULO, 1998: 141).

En medio de aquellos turbulentos tiempos de guerra civil, Wallâda, sin embargo, va a brillar con luz propia. Escribe Teresa Garulo que “debieron ser pocos los años dorados de Wallâda” pero “en ellos su cultura, su belleza y su encanto atrajeron a sus reuniones a los poetas y escritores más importantes de su época que buscaban su agradable compañía, pues a su inteligencia se sumaban su nobleza y su irreprochabilidad” (GARULO, 1998: 142).

Al-Maqqarî, que recoge una completa antología de poetisas andalusíes, afirma que lo hace para “que se sepa que la superioridad literaria en Al-Andalus es como el instinto y lo poseen hasta las mujeres y los niños”. El “hasta” lo he subrayado yo, entendiendo en él, la originalidad con respecto a otras zonas, a otros periodos, y como una característica propia de Al-Andalus.

De Wallâda se conservan nueve poemas, aunque se podrían conservar muchos más según el decir de Ibn Bassâm que afirma haber leído muchos más, aunque como la mayoría de ellos eran satíricos, no quiso volver sobre los mismos. Reunió a su alrededor y en sus tertulias a los escritores más importantes de su época y poseía un alto nivel literario y cultural. Pero, sin lugar a dudas, se salía de la norma, y rompía con los cánones previstos para la mujer musulmana. Hasta el punto de que, por una parte se buscaba su agradable compañía y era admirada por su belleza y nobleza, pero “su desprecio por las conveniencias -como escribe Teresa Garulo— dio lugar a numerosas habladurías acerca de su conducta, de ahí también la afirmación de que carecía del decoro propio

de su nobleza”(GARULO, 1998 142). Lo cierto es que aún a pesar de que es un ejemplo que no puede generalizarse, gozó de una “libertad” y de una “independencia” inaudita. No dudó en usar su literatura para expresar abiertamente lo que pensaba y comunicar incluso sus sentimientos más íntimos e incluso contradictorios. Dan fe de este carácter suyo, y del impacto social que causó en la Córdoba de su época los versos que llevaba bordados en las mangas de su vestido. Y esto atañe al tema que nos ocupa. Con ellos se paseaba por Córdoba. En la manga derecha llevaba éste: “Estoy hecha, por Dios, para la gloria, / y camino, orgullosa, por mi propio camino”. En el izquierdo, éste otro: “Doy poder a mi amante sobre mi mejilla / y mis besos ofrezco a quien lo desea” (GARULO, 1998: 143).

Aquí, el cuerpo de esta mujer, el vestido que lo cubre, habla de una manera explícita y afirma su rotundidad por los espacios públicos de Córdoba. El cuerpo vestido de esta mujer es un mensaje claro de libertad y afirmación. Su cuerpo mismo se hace portador de sus ideas. Y es ella misma, en la época más brillante de la poesía andalusí, la que se dice a sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL-MUTAMID, *Poetas* (Trad. Miguel José Hagerty), Antoni Bosch Editor, Barcelona 1979.

BOSCH VILA, J. y HOENERBACH, W., *Un viaje oficial a la corte granadina (año 1347)*, en “Andalucía Islámica” II-III (1981-1982).

GARCÍA GÓMEZ, Emilio, *Poemas arabigoandaluces*, Espasa-Calpe, Madrid 1985.

GARULO, Teresa, *Dīwān de las poetisas de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid 1998.

GARULO, Teresa, *La Literatura árabe de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid 1998.

GUICHARD, Pierre, *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Universidad de Granada, Granada 1998.

HAYYAYÎ, Hamdan, *Vida y obra de Ibn Jafâya, poeta andalusí*, Hiperión, Madrid 1992.

IBN HAYYÂN, *Muqtabis II. Anales de los emires de Córdoba Alhaquen I (180-206 H. / 796-822 J.C.) y Abderramán II (206-232 H. / 822-847 J.C.)*. Ed. facsímil. Madrid 1999.

IBN HAZM DE CÓRDOBA, *El Collar de la Paloma*, (Trad. de Emilio García Gómez), Alianza Editorial, Madrid 1989.

IBN HAZM DE CÓRDOBA, *Kitâb al-Ajlâq wa-l-siyar*, Ed. E. RIAD. Uppsala, 1980. Trad. Miguel Asín Palacios, *Los caracteres y la conducta: tratado de moral práctica*. Madrid, 1916.

Kitâb al-Tajîb. Ed. A. Huici Miranda, Madrid 1965; trad. Huici Miranda. Madrid 1966.

LOMBA FUENTES, Joaquín, *Dialéctica amor-belleza en Ibn Hazm de Córdoba*, en “Milenario de Ibn Hazm de Córdoba. Textos y Artículos”, Diputación de Córdoba 1999, Córdoba.

MARÍN, Manuela, *Mujeres en Al-Andalus*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2000.

MUJICA PINILLA, Ramón, *El collar de la paloma del alma*, Hiperión 1990, Madrid.

PÉRÉS, Henri, *Esplendor de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid 1990.

- REY, Juan, *Diván andalusí*, Editorial Guadalmena, Alcalá de Guadaíra 1991.
- VALENCIA, Rafael, *Poesía Erótica Andalusí*, Ediciones El carro de la nieve, Sevilla 1990.
- VELÁZQUEZ BASANTA, Fernando Nicolás (Traducido y recogido en su artículo) *‘Abd al-Rahmân V al-Mustazhir, califa, poeta y amigo de Ibn Hazm*, en “Milenario de Ibn Hazm. Textos y Artículos. Diputación de Córdoba, Córdoba 1999.
- VIGUERA, M^a Jesús, *La mujer en Al-Andalus*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid - Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla 1989.
- ZOIDO NARANJO, Antonio, *Ni Oriente ni Occidente*, Signatura Ediciones, Sevilla 1998.

Notas

- ¹ *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*. Una obra que ha conocido ediciones en castellano más recientes como la que citamos en Bibliografía, de Hiperión.
- ² Es significativo encontrar en uno de los hadices la siguiente afirmación: “Un pueblo no prospera si tiene como dirigente a una mujer”.
- ³ Se trata de un compañero del Profeta (murió en el 64/683-74/693).
- ⁴ El subrayado es mío.
- ⁵ Hecho recogido el El Corán, II, 282.
- ⁶ Podemos ver en él un antecedente al amor cortés que se desarrollará en las literaturas europeas.
- ⁷ Muerto el año 942.
- ⁸ Nace en Córdoba en 1003 en el seno de una familia aristocrática. Celebre por sus relaciones amorosas con Wallâda bint al-Mustakfi, es considerado uno de los mejores poetas andalusíes. En un determinado momento se marcha de su ciudad natal y se acoge a la protección de Al-Mu‘amid de Sevilla, ciudad en la que muere en 1070.
- ⁹ Véase, como ejemplo, el caso referido en la autobiografía del cordobés Ahmad b. Mutarrif b. Abd al-Rahmân b. Qâsim b. ‘Alqama al-Azdî (m. 352/963 o 235/966-967) en M. Ávila, *Sociedad*, nº 316.
- ¹⁰ Se trata de una sopa pastosa.
- ¹¹ A las mujeres se le permitía la distinción en los colores deslumbrantes y en la riqueza de sus ropas, en contraposición con la vestimenta de los hombres que debía ser más sobria.
- ¹² Muerto en 1009.
- ¹³ Abu Bahr Safwân b. Idris b. Ibrahim (1165-1202) fue un poeta murciano que vivió en la corte del califa almohade Yaqub al-Mansur.
- ¹⁴ Nace en 1058.
- ¹⁵ Vivió en tiempos de Yusuf ibn Abd al-Minin (siglo XII).
- ¹⁶ Abd al-Azis ibn Habra, apodado Al-Munfatil, fue un poeta cordobés del siglo XI que pasó la mayor parte de su vida en Granada.
- ¹⁷ Nació en Granada alrededor del año 1135 y pertenecía a una familia noble y rica. Se decía que era una mujer muy bella.
- ¹⁸ Abu Bakr Yazid b. Siqlab fue gobernador de Almería y murió en 1222.
- ¹⁹ Joven hermosa del Paraíso reservado a los creyentes, según la idea musulmana que refleja el Corán.
- ²⁰ Abu Abd Allah Mamad b. Ahmad al-Hawwari fue un poeta almeriense que terminó su vida el año 1379 en la ciudad siria de Alepo.
- ²¹ Tela de seda estriada en oro.
- ²² Mamad III al-Mustakfi que ocupa el trono califal durante sólo diecisiete meses (1024-1025).

Y que se ve obligado a huir de Córdoba al ser destituido, vestido precisamente de mujer.

²³ Córdoba, la ciudad más poblada y desarrollada de la época, no sólo para el mundo musulmán, sino para el mundo europeo, ha conocido momentos esplendorosos, durante el califato Omeya con hombres de la magnitud de Abd al-Rahman III o de la cultura de Al-Hakam II, su hijo. Momentos de poderío cultural y económico. Momentos de poder como los de Almanzor.

COMUNICACIÓN - CUERPO FEMENINO - IDENTIDAD EN ROBINSON CRUSOE. NOCIONES EN TORNO A LA ISLA DEL MISMO NOMBRE

Rodrigo BROWNE SARTORI

Universidad De Sevilla

Grupo de Investigación Escritoras y escrituras

“Después le preguntó por qué había tantos locos en las islas”

Adolfo Bioy Casares

“Se comprende entonces la paradoja de la isla desierta: el náufrago, si es único, si ha perdido la estructura del Otro, no altera en nada lo desierto de la isla, más bien lo consagra.

La isla se llama Speranza, ¿pero quién es yo?”

Gilles Deleuze

De acuerdo a los limitados planteamientos de la moderna cultura eurooccidental¹, fácilmente la figura de Viernes -el fiel compañero de Robinson Crusoe- es comparable con lo que este mismo modelo patriarcal entiende dentro de los cánones estipulados para y con la mujer². Es decir, Viernes puede llegar a entenderse, aunque no hay desvelos literales que así lo denuncien en la novela de Daniel Defoe, como el “compañer@” del intrépido navegante británico. Leamos la descripción que el europeo hace del nativo, apenas lo encuentra:

Es un hombre apuesto, perfectamente formado, con miembros fuertes y rectos, no demasiado largos, alto y bien constituido. Tendría, supuse, uno veintiséis años (...) parecía haber algo muy viril en su rostro y, sin embargo, reflejaba en su semblante toda la dulzura y suavidad de un europeo (...) Su pelo era largo y negro, no rizado como la lana, su frente muy alta y ancha, con una gran vivacidad y una chispeante agudeza en los ojos. El color de su piel no enteramente negro, sino muy tostado. Sin embargo, no era aquel feo y nauseabundo tostado amarillento que tienen los brasileños y los virginianos y otros nativos de América, sino un tono brillante de color oliváceo oscuro, más agradable que fácil de describir. Su rostro era redondo y rollizo, su nariz pequeña, no plana como la de los negros, y su boca hermosa, de labios finos y con unos dientes regulares y blancos como el marfil (Defoe, 1989: 216).

Más allá de los despectivos comentarios en relación a Otros nativos y cambiando completamente de giro en nuestra exposición, podemos llegar a considerar que, también a causa de esta misma sociedad *falocéntrica* (Derrida en de Peretti, 1989:

35), la figura femenina está totalmente ausente del proyecto de rescate humano que esconde Defoe, en el transcurso de las páginas de su reconocido libro. En el prólogo de una de las últimas ediciones de este “clásico” de la “literatura universal”, así lo anuncia José Manuel Fajardo.

En cuanto a mí, después de tantos años transcurridos desde mi primera lectura de esta novela, he de decir que me sigue asaltando la misma pregunta que me formulé entonces, en los días de mi adolescencia: ¿cómo se las arregló Robinson Crusoe tantos años sin mujeres? Porque la mujer es la gran ausente de la aventura robinsoniana. Pero ésa probablemente es otra historia y merecería otro prólogo (Fajardo, 1999: 7).

Tampoco se encuentran alusiones sexuales en la novela de Defoe³, ignorando y desconociendo cómo planteaba este tema en particular el abandonado Crusoe, antes y después de la llegada de su “salvaje” compañero. A pesar de describir minuciosamente las actividades que realizaba en su nuevo hogar, el navegante -huérfano de la humanidad como lo bautizó Michel Tournier- olvida un asunto vital en lo concerniente a la creación y crecimiento socio-cultural. Entendemos, por tanto, que el héroe de la obra del escritor inglés es inocente, casto y “temeroso de Dios”, tal cual como lo exigen las normas del hombre del mil setecientos, basado en el individuo moderno y representado en la figura de Robinson Crusoe. No olvidemos que las prioridades de Defoe, al componer la novela, se centraban en la descripción casi panfletaria del universo mercantil, político y religioso del siglo XVIII.

El mismo tema lo estudia desde otro punto de vista, Tournier en su libro *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967). En dicho texto, el escritor asume el paso del tiempo y es consecuente con los cambios que éste acarrea. En el título, ya plantea su trabajo desde la cuestión del más débil, del esclavo y del Otro. En las primeras páginas, Tournier da los indicios necesarios para comprender que los tapujos modernos van desprendiéndose de Robinson en la relectura del clásico de Defoe. Crusoe al comenzar su periplo por la isla que hoy lleva su nombre, pierde las ropas que protegen su cuerpo en virtud de los parámetros de la establecida cultura occidental.

La desnudez es un lujo que sólo puede permitirse el hombre que se halla cómodamente rodeado por la multitud de sus semejanzas. Pero para Robinson, que indudablemente todavía no podía haber modificado su alma, era una prueba de temeridad asesina. Despojado de aquellos pobres harapos -usados, desgarrados, manchados, pero procedentes de varios milenios de civilización e impregnados de humanidad-, su carne se ofrecía vulnerable y blanca a la irradiación de los elementos naturales. El viento, los cactus, las piedras y hasta aquella luz implacable cercaban, atacaban y lastimaban a aquella víctima sin defensas. Robinson se sintió morir (Tournier, 1986: 37-38).

Tournier sugiere en su publicación una nueva isla, una *isla otra* que, en ocasiones y en contra de la voluntad moderna de Crusoe, se enfrenta a la *isla administrada* y racionalizada: “La isla administrada iba perdiendo su alma para beneficio de la *otra*

isla, y se hacía semejante a una enorme máquina de daba vueltas en el vacío” (1986: 149). En la obra del escritor francés, Viernes es araucano, un mapuche salvaje que no puede ser considerado como un humano por completo “(...) del más bajo nivel de la escala humana. No sólo se trata de un hombre de color, sino que, ¡para colmo!, este araucano costino ni siquiera es un pura sangre y todo en él traiciona al negro mestizo” (1986: 156). Crusoe decide incorporar al nuevo esclavo en el sistema que ha creado desde su llegada a la isla desierta. Viernes con rapidez aprende el inglés necesario para entender las órdenes de su amo, logrando que el araucano alcance mentalmente la edad de la razón. “Desde ese momento Viernes pertenecía en cuerpo y alma al hombre blanco” (1986: 158).

Como consecuencia de lo anterior, podemos desprender que la novela *Robinson Crusoe* (1719) busca imponer, de la mejor manera posible y en un lugar inhóspito y desconocido, el modelo que Michel Foucault (1966) reconoce como *ciencias humanas* y trata, por medio de su protagonista, de perpetuar un orden moral que supere el (des)orden natural que en aquella isla del Orinoco existía, antes de la llegada del prototipo de hombre Crusoe. El diario que Tournier presenta del héroe de Defoe precisa que el orden natural es sinónimo del desorden absoluto: “Sobrevivir es morir. Hay que (...) construir, organizar, ordenar” (Tournier, 1986: 58). La razón y la verdad del hombre, según Crusoe y siguiendo la lectura de Tournier, son las que entregan la sabiduría “(...) que habla dentro de mí, como habla en cada hombre” (1986: 59).

El objetivo de Robinson es tratar de reconstruir el sistema: las costumbres, la tradición y la idiosincrasia británica en la isla que lo cobija. Para ello, indica Tournier en la versión francesa de este escrito, Crusoe propone un “Código Penal de la Isla de Speranza comenzado el día 1.000 del calendario” y exige que todo a su alrededor “(...) sea a partir de ahora medido, probado, certificado, matemático y racional” (1986: 75). Su proyecto tiene la intención de gobernar y administrar la isla que él mismo denominó Speranza.

ARTÍCULO PRIMERO.- En virtud de la inspiración del Espíritu Santo percibida y obedecida de acuerdo con las enseñanzas del Venerado Amigo George Fox, el súbdito de S. M. Jorge II, Robinson Crusoe, nacido en York el 19 de diciembre de 1737, es nombrado Gobernador de la isla de Speranza, situada en el océano Pacífico, entre las islas de Juan Fernández y la costa occidental de Chile. En calidad de lo cual tiene todo el poder para legislar y ejecutar sobre el conjunto del territorio insular y sobre sus aguas territoriales en el sentido y según las vías que le dicte la Luz interior (Tournier, 1986: 79).

El código recoge la información elemental que, según Jesús Ibáñez (1994), se transforma en un azar congelado: “Los códigos son dispositivos de doble articulación: una segunda articulación emergida por azar es retenida por una primera articulación (necesaria)” (Ibáñez, 1994: 10), llegando, incluso, a transmitirse sólo una parte de la información ya que este procedimiento se torna monótono y lineal.

La codificación que se autoimplanta Crusoe -“*ARTÍCULO VI.- Únicamente el Gobernador está autorizado a fumar*” (1986: 81)- es una forma de disciplinar los sujetos, al igual como lo hace el Estado- nación de origen eurooccidental, sentencia

Víctor Silva Echeto (2003), que “(...) como cuerpo-mente-poder va conformando los *habitus*” (Silva Echeto, 2003: 125). Los *habitus* invitan a encerrarse en las estructuras, en el orden que lo aleja del azar y la casualidad y por el cual se esmera diariamente Crusoe. Los *habitus* son construcciones sociales que se van incrustando en las mentes de una comunidad específica (lo que hace Robinson con Viernes en la novela de Defoe) y que funcionan como una ley tácita que se puede entender como la base del sentido común. Para Pierre Bourdieu, el *habitus* es...

(...) en efecto, a través de las preferencias en materia de consumo alimenticio como pueden perpetuarse más allá de sus condiciones sociales de producción (...) y también por supuesto, por medio de los usos del cuerpo en el trabajo y en el ocio que les son solidarios, como se determina la distribución entre las clases de las propiedades corporales (...) Se dibuja así un espacio de cuerpos de clase, dejando a un lado los azares biológicos, tiende a reproducir en su lógica específica la estructura del espacio social (Bourdieu, 1989: 188 y 190).

El código de Robinson inserta, en la isla desierta, un modelo de castigar el cuerpo social, encerrándolo, cercándolo, sometiéndolo a trabajos establecidos y exigiéndole respetar normas y reglas determinadas. Es la *panoptización* (Bentham, 1784-1832) de Speranza: “Es a partir de un poder sobre el cuerpo como un saber fisiológico, orgánico ha sido posible” (Foucault, 1975: 107). Por lo mismo, Tournier sostiene que “Robinson es el excremento de Speranza” (1986: 109). La visión del mundo del Robinson de Defoe se basa en una “moral” que gira en torno a la propiedad, al beneficio propio, a la recomposición de la vida cotidiana por medio del capital, generando, con esto, un beneficio que resulta del trabajo.

En una primera etapa, el Robinson de Tournier tiende, con medianos resultados, a escapar de las normas disciplinarias que él mismo se impuso y que heredó de los clásicos modelos de la modernidad europea. Este tentativo paso *descodificador* se vislumbra en el momento en que el protagonista percibe esa nueva isla, *otra isla*, que se aleja de los trabajos habituales y de una plena ocupación. “Descubrimiento maravilloso: ¡era posible, por tanto, escapar a la implacable disciplina del empleo del tiempo y a las ceremonias sin por ello sucumbir a la ciénaga! Era posible cambiar sin decaer” (1986: 103).

Es la *otra isla* la que involucra e invita a Robinson a preguntarse la cuestión sexual. Es la *otra isla*, la isla que emerge con Tournier -y no con Defoe- la que se empapa del carácter matriarcal impuesto por el discurso occidental y se transforma en mujer. Isla, mujer, poder se confunden en las decimonónicas concepciones de Crusoe y el *emplazamiento* administrado y gobernado pasa a ser una persona. El cuerpo del hombre frente al de la mujer, el ejercicio cuerpo-poder de la administración ya no sólo sobre el territorio, sino sobre la isla esbozado en forma de cuerpo-femenino:

Speranza no era ya un dominio que tenía que administrar, sino una *persona* de naturaleza indiscutiblemente femenina, hacia la que se sentía inclinado tanto por sus especulaciones filosóficas como por las necesidades de su corazón y de su carne. Desde ese momento se preguntaba confusamente si la gruta

sería la boca, el ojo o algún otro orificio natural de aquel gran cuerpo (...) Robinson no lo dudaba, era su propio cuerpo y tras numerosos ensayos terminó efectivamente por encontrar la posición (...) que le aseguraba una inserción tan exacta en el alvéolo que, en cuanto la hubo adoptado, olvidó los límites de su cuerpo (Tournier, 1986: 111 y 115).

Desde este momento, para el Robinson de Tournier, Speranza reúne “(...) la paz de las dulces tinieblas matriarcales...” (1986: 121) y debido a esto se siente un hombre en edad de asumir su destino en forma viril. Situación que le complica⁴. La *otra isla* desajusta el orden establecido, lo cuestiona y lo confunde con el nuevo proyecto de gestación que surge de sí mismo. Proyecto que lo acerca al caos, al desorden y que le recuerda que su única alternativa en la administración de la isla. “Pero un cosmos en gestación puede llamarse un caos. Contra ese caos, mi único refugio, mi única salvación, es la isla *administrada* -cada vez más administrada, porque en este campo sólo se mantiene de pie si se sigue avanzando” (1986: 126-127). En la *otra isla* predomina el desequilibrio, la fuerza del cambio, la desestabilización de las disciplinas administrativas que el mismo protagonista había impuesto en su nuevo territorio. La alternativa lo relega a un lugar en suspenso, entre el cielo y el infierno, en el limbo, “(...) Speranza o los limbos del Pacífico” (1986: 139). La *otra isla* invita a *desterritorializar la isla administrada, llegando, incluso, a la esperada “noche nupcial”...*

Se ballaba en la otra isla, la que una vez había entrevistado y que nunca más se había vuelto a mostrar después. Sentía, como nunca anteriormente, que estaba acostado sobre la isla, como si estuviera sobre alguien, que tenía el cuerpo de la isla bajo sí (...) La presencia casi carnal de la isla contra él, le calentaba, le emocionaba (...) Con los brazos en cruz, el vientre tenso, abrazaba con todas sus fuerzas aquel cuerpo telúrico, quemado durante toda la jornada por el sol y que liberaba un sudor almizclado en el aire más fresco de la tarde. Su rostro cerrado escarbaba en la hierba hasta las raíces y con la boca sopló un aliento cálido en pleno humus. Y la tierra respondió: le envió al rostro una bocanada sobrecargada de olor que enlazaba con el alma de las plantas fenecidas y el olor a cerrado, pegajoso de las simientes de los brotes en gestación (...) Su sexo agujereó el suelo como si fuera la reja de un arado y se vertió allí en una inmensa piedad por todas las cosas creadas. ¡Extraña sementera a imagen del gran solitario del Pacífico! (Tournier, 1986: 135-136).

Es así como Robinson logra humanizar y someter, de una manera más seductora y profunda que en el momento de administrarla, a su nueva “esposa” Speranza. En su dualidad, Robinson no olvida el modelo humanizador de conquista frente a lo Otro e inserta esta nueva experiencia dentro de las lecturas *falogocéntricas*, estipuladas por Jacques Derrida al analizar los modelos *logofonocentristas*. A tal punto llega su patrimonio sobre Speranza que en el momento en que arriba a la isla el Viernes de la versión de Tournier, Robinson cae en un ataque de celos que implica la suposición del romance entre el “salvaje” araucano y la isla seductora. “Robinson era un sonámbulo al que acababan de arrancar de un sueño de amor (...) ¡Speranza enlodada, ensuciada,

ultrajada por un negro! (...) Ha sorprendido a Viernes en flagrante delito de fornicación con la tierra Speranza” (1986: 186 y 187).

Es el término de la relación isla-esposa, de la pareja hombre-tierra, Speranza-Robinson.

Y Crusoe ve en su esclavo la figura de *Otro Viernes*, posterior al Viernes administrado. “Sólo él puede guiar y terminar la metamorfosis empezada por Robinson y revelarle el sentido, el fin” (Deleuze, 1989: 314) porque Viernes es un personaje primordial en Tournier, el que *desestructura* el orden económico y moral creado por el héroe de Defoe.

Y para saber cómo habría de ser esa nueva era, era preciso tratar de leer en la propia naturaleza de Viernes. Robinson se hallaba todavía demasiado preso del hombre antiguo (...) Parecía que el araucano pertenecía a otro reino, que se oponía al reino telúrico de su amo, sobre el cual tenía efectos devastadores, por poco que uno intentara aprisionarle dentro de él (...) Un nuevo Robinson se debatía en su antigua piel y aceptaba de antemano dejar que se derrumbase la isla administrada para sumergirse, siguiendo a un iniciador irresponsable, en un camino desconocido (Tournier, 1986: 198 y 199).

Esta nueva libertad es el ingreso triunfal del desorden, es la incorporación del caos tan rechazado por el primer Robinson que se caracterizaba por su halo solemne y patriarcal de Dios-padre. “Pero, si se trata de mi sexualidad, me doy cuenta de que ni una sola vez Viernes ha despertado en mí una tentación sodomita” (1986: 240)⁵. La búsqueda sexual en la nueva figura de Robinson no era, necesariamente, de carácter humano sino, y sin escapar de lo elemental, pretendía *cambiar de elemento*. Los amores con Speranza fueron basados aún en modelos humanos, es decir, fertilizar la tierra desierta como se fecunda a una esposa. El aporte de Viernes lo hace pensar de otra manera:

Viernes me ha forzado a una conversión más radical. La voluptuosidad brutal que traspasa los riñones del amante, se ha transformado para mí en un júbilo dulce que me envuelve y me lleva de los pies a la cabeza durante todo el tiempo en que el sol-dios me baña con sus rayos (...) Si fuera preciso traducir en términos humanos este coito solar, sería más bien bajo caracteres femeninos: como la esposa del cielo, como habría que definirme (...) En realidad, en el grado al que Viernes y yo hemos accedido, la diferencia de sexos ha quedado superada y Viernes puede identificarse con Venus, del mismo modo que puede decirse en el lenguaje humano que yo me abro a la fecundación del Astro Mayor (Tournier, 1986: 240 y 241).

Para Gilles Deleuze (1969), esto se explica en el encuentro de la libido con los elementos libres, el surgimiento de una energía cósmica o de un fenómeno elemental que sólo puede brotar de la isla. “El compañero de Robinson no es Eva sino Viernes, dócil en el trabajo, feliz de ser esclavo, asqueado demasiado rápido por la antropofagia. Todo lector cuerdo soñaría con verlo al fin comer a Robinson” (Deleuze, 2002: 15)⁶.

Y el sueño del lector se hace efectivo en la novela de Tournier: Viernes se devora simbólicamente la figura del hombre moderno para ofrecerle, en su digestión, Otra alternativa, lejana a las discrepancias binarias de la visión occidental. Como lo sugiere el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade tendiente a “(...) subvertir la lógica burguesa capitalista...” (Oliveira, 1999: 263) que se mantiene a través de las relaciones binarias de oposición: “(...) Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós...” (Andrade de, 1999: 25).

Esta serie de ejercicios y modificaciones, tanto en la isla como en la dupla Viernes-Robinson, se presta para concluir que los tres personajes (Speranza, Robinson y Viernes) son verdaderamente los protagonistas de la obra de Tournier. Protagonistas que van cambiando su fisonomía permanentemente. Así lo sugiere, también, Deleuze quien precisa que la isla va permutando de figura en un sin número de desdoblamientos, tal cual como la “(...) serie subjetiva de Robinson es inseparable de la serie de estados de la isla” (Deleuze, 1989: 302). Para Deleuze, la primera diferencia entre el texto de Defoe y el de Tournier es que el segundo de éstos no importa en el origen sino en el desenlace, es decir, en su objetivo final, ya que el tema del primero de los Robinson Crusoe se aproxima a una indagación que comienza en la isla desierta y que tiene la intención de reconstruir los orígenes y el disciplinado orden del modelo de la época en cuestión.

En suma, la intención, en Defoe, era buena: ¿qué le sucede a un hombre solo, sin el Otro, en la isla desierta? Pero, el problema está mal planteado. Porque, en lugar de llevar un Robinson asexual a un origen que reproduce un mundo económico análogo al nuestro, arquetípico del nuestro, habría un Robinson asexual a *finis completamente diferentes y divergentes* de los nuestros, en un mundo fantástico él mismo desviado (Deleuze, 1989: 302).

El Robinson de Defoe puede remitirse al origen y codificar una sociedad similar a la del momento en que fue escrita la novela. El Robinson de Tournier se remite a ciertos fines específicos o puede desviarse sin complicaciones, trasgrediendo esos mismos objetivos. “Robinson tiene necesariamente que reproducir nuestro mundo, pero, remitido a los fines, necesariamente se desvía” (1989: 303). Y, contra la lógica establecida, es Viernes quien endereza los objetos y los cuerpos, transportando los cielos a la tierra, liberando elementos y dando vida, definitivamente, a ese Otro del Otro, como una relación tercera que no se limita y estanca en el mundo de lo dicotómico, sino que aviva y condimenta Otro mundo posible. “Es lo que sugiere Tournier en su extraordinaria novela: es necesario imaginar a Robinson pervertido; la única robinsonada es la perversión” (1989: 319).

La perversión, siguiendo con Deleuze (2002), es la que hace re-crear, re-leer una isla desierta ya que es el hombre, por dicha vía, quien se aísla del mundo permaneciendo en una de éstas. El hombre se transforma y permite re-crear el mundo a través de ella y sus aguas, logrando derivar hacia una isla original y dando a la isla una imagen dinámica de la misma. Por tanto, en la *isla otra* encontramos *Viernes Otros* que se escabullen de las islas no desiertas, plenas de robinsones de Defoe. “No hay ninguna unidad objetiva en el conjunto de las islas. Aún menos en las islas desiertas”⁷ (2002: 14). El hombre de la isla desierta es un hombre poco común, un hombre creador, un Robinson de la última etapa de la novela de Tournier.

La mujer y el hombre de la Isla Robinson Crusoe son personas poco común, *isleños creadores*. Robinsones, sin duda, de la última etapa de la novela de Tournier. Los robinsones de la Isla Robinson Crusoe se remontan, cuenta la estricta historia de este archipiélago, al siglo XVI, cuando en 1574, el 22 de noviembre, el navegante Juan Fernández “descubre” este territorio en medio del Océano Pacífico (actualmente se llama archipiélago de Juan Fernández y su isla principal es Robinson Crusoe), abriendo una ruta de navegación entre Callao (Perú) y Penco (Concepción, Chile). A pesar de estas cifras históricas, percibimos el proceso *nomadológico* en el cual la isla se ve envuelta desde, por lo menos, el momento en que podemos recoger bibliografía sobre ella. Como buena isla de paso esporádico y de asentamiento intermitente (para dar solución a problemas de escorbuto, mal tiempo y disputas, entre otras cosas), la isla cuenta a su haber con visitantes temporales de la talla de Alejandro Selkirk (uno de los más populares), el naufrago centroamericano Guillermo (posible inspirador de Viernes), los piratas Bartolomé Sharp, Richard Steele y Lord George Anson, entre muchos más.

Posteriormente, a mediados del siglo XVIII, los españoles deciden colonizar el lugar, arribando a la isla 171 colonos, 22 presidiarios y algunos animales. Hasta 1814, posee una población interrumpida centrada en la inestabilidad de los colonos y los presidiarios que variaban permanentemente de acuerdo a sus penas. En este año, por decreto emitido en el continente, las islas deben ser abandonadas en su totalidad, frenando el discontinuo e imperfecto proceso de colonización, es decir, *descolonizando* Robinson Crusoe y quedando allí, solamente y por voluntad propia, tres soldados.

En 1821 y bajo gobierno chileno es reabierto como presidio natural. En este periodo, dilucidamos una isla administrada y totalmente confabulada con dicha postura que tanto interesó al Robinson de Defoe. La necesidad de transformar la isla nómada, desierta, activa y reciclable en un anclaje sedentario, inactivo, carente de creatividad como es la *panoptización* de la misma, a través de fenómenos como el que nombra Adolfo Bioy Casares en su *Plan de Evasión* (1945): “(...) y con *horrible entusiasmo* habló del urbano Bentham, autor de la *Defensa de la Usura* e inventor del cálculo hedónico y de las cárceles panópticas (...) *La isla no es un lugar ameno: en todas partes, el horror de ver presidiarios, el horror de mostrarse libre entre presidiarios*” (Bioy Casares, 1969: 14 y 19).

Pero, al igual que Tournier en relación a la obra de Defoe, la novela de Bioy Casares plantea una salida que tiende a la *nomadización* del sedentarismo carcelario que describimos: “Un cambio en el ajuste de mis sentidos haría, quizá, de los cuatro muros de esta celda la sombra del manzano del primero huerto (...) Si cambiarán los sentidos cambiaría la imagen” (1969: 153 y 154). El narrador esgrime su postura con mucha fluidez y esperanza y considera que sólo alterando la graduación de los sentidos se puede leer de otra manera, desde otro punto de vista que, sin duda, afecta en la interpretación del suceso en cuestión, “(...) es una alquimia capaz de convertir el dolor en goce y los muros de la cárcel en planicies de libertad” (1969: 154). Y la vía de escape para esta re-lectura es, por supuesto, la creación, *isleños creadores*:

Mientras pensaba en esto, comenté: sería un sarcasmo devolverles la libertad en sus propias celdas. Muy pronto me convencí de que había dado con la solución

de mis dificultades. Las celdas son cámaras desnudas y para los transformados pueden ser los jardines de la más ilimitada libertad.

Pensé: para los pacientes, las celdas deben parecer lugares bellos y deseables. No pueden ser las casas natales, porque mis hombres no verán la infinidad de objetos que había en ellas; por la misma razón, no pueden ser una gran ciudad. Pueden ser una isla. La fábula de Robinson es una de las primeras costumbres de la ilusión humana y ya Los trabajos y los días recogieron la tradición de las Islas Felices: tan antiguas son en el sueño de los hombres (Bioy Casares, 1969: 156).

Más allá de las acertadas nociones de Bioy Casares, muchas son las aventuras y desventuras que suceden -sobre todo en la isla principal del archipiélago de Juan Fernández- y que la hacen ser víctima de un sin número de motines, escapatorias, sublevaciones, matanzas, llegadas y partidas de presidiarios y soldados hasta que - en 1838 y después de que estalla la guerra de Chile contra la Confederación Perú-Boliviana, la cual incentiva el abandono de la isla- ésta queda deshabitada nuevamente. “En algunos lugares en que era visible la roca subterránea, se advertían inscripciones hechas con algún clavo o con cuchillos por los hombres desconocidos que en épocas de infortunio o de aventuras habían morado allí” (Inostroza, 1974: 65) .

Tiempo después se repuebla dicho peñón, gracias a otro aventurero europeo, Archibald Osborn y un acompañante, Juanito, quienes tras la llegada de Francisco Javier Maurelio y su familia desatan una brutal disputa amorosa que inspira, posteriormente, la novela, escrita por Jorge Inostroza, *La justicia de los Maurelio* (1961). Victorio Bertullo resume con claridad este apasionante relato:

En esa época fue arrojado a sus costas un marinero escocés, Archibald Osborn, en condiciones similares a Selkirk, como Robinson Crusoe. Era éste un ser siniestro y sospechoso que había desembarcado, cuando lo expulsaron de una nave ballenera (...) En lugar del imaginario Viernes, Osborn se hacía acompañar por un inglés, joven y de hermosa estampa, llamado Juanito.

El abandono de Osborn ocurrió en 1842. Residió varios meses sin más compañía que Juanito, cuando al año siguiente fondeó en el puerto una goleta que, cual Arca de Noé, traía hombres y animales.

Eran los llegados verdaderos dueños y señores naturales de la isla. Componíase aquella familia de doce personas, y era el patriarca un anciano nacido en Juan Fernández en 1780. Se llamaba Francisco Javier Maurelio, y lo acompañaba su esposa y una prima hermana, Mercedes Henríquez, soltera cuarentona. Tenía Maurelio cinco hijos, de los cuales uno, Pedro, era varón. La hija mayor, Micaela, era bellísima, al igual que Galia, y las dos pequeñas, Mariana y Simona. Serían en breve las “Elenas” de una guerra de Troya en el Pacífico (...)

Dejados los Maurelio a su libre albedrío, colocaron a Osborn en la cima de una colina a la vista de su morada, formaron un consejo de guerra primitivo entre los lugareños, y le condenaron a muerte. En su creencia ingenua, y en la aplicación del derecho de dominio se forjaron los isleños de Juan Fernández, como los primeros colonos de una lejana posesión, cuyo derecho era preferente,

no sólo para legislar, sino ejecutar ellos mismos su justicia (Bertullo, 2000: 1 y 2)⁸.

El viajero que impulsó el nacimiento de la actual población de la isla de Robinson es un centroeuropeo que, desde 1877, aprendió, al igual que la codificación del clásico Robinson de Defoe y al margen de la ficción de la misma novela, a vivir en un *emplazamiento* inhóspito y exótico. En un primer momento y bajo el mando de su último colono, el Barón suizo-prusiano Alfred Von Rodt, la isla fue arrendada al gobierno chileno para explotarla y desarrollar un modelo robinsoniano isla-administrativo, si seguimos con la nomenclatura de Michel Tournier. Así lo explica, Benjamín Vicuña Mackenna (1883): “Extendido el contrato de arrendamiento de las islas, el 6 de abril de 1877, exactamente como el de una hacienda de labranza, por un canon subido, pagadero con intereses penales, i sin más precepto e innovación de progreso que la comunicación bi-mensual de la isla con el Continente...” (Vicuña Mackenna, 1974: 763).

Pero, a pesar del modelo que pretende instaurar Von Rodt y que posteriormente fracasa, la isla administrada comienza a perder fuerza por la sencilla tendencia del isleño a *crear* para y por sobrevivir, de improvisar frente a la adversidad que, si continuamos con algunos postulados defendidos por el narrador de *Plan de evasión*, supera la idea de prototipo *panóptico* que recupera Michel Foucault de Jeremy Bentham y que quiere mantenerla como un presidio que ejerza cuerpo-castigo físico o simbólico, en torno a la noción de aislamiento. Porque aislamiento es también libertad ilimitada que se escapa de los códigos establecidos y enclaustradores que ya hemos descrito. Es por esto que la isla y su actual población robinsoniana,

(...) debido a su permanente mestizaje, es un espacio híbrido, una zona fronteriza, constituida por todos quienes se dejan seducir y se inclinan por esbozar, trazar y depositar *huellas* que, a través de este acto, logran sumarse al nomadismo que multiplica el síndrome de insularidad y aislamiento que podemos diagnosticar, debido a sus peculiares condiciones, en la isla principal del Archipiélago de Juan Fernández (Silva Echeto y Browne Sartori, 2003: 36).

En conclusión, la Isla de Robinson Crusoe se ha sumergido en un ejercicio creativo que, gracias al esfuerzo de sus habitantes, se va metamorfoseando con destino a esa *Otra-isla* enamorada que *crea* dependencia, que equilibra el espíritu y que invita a encontrar el punto de creación insular en lo que, a la luz de nuestras investigaciones, podríamos llamar “la isla de Robinson Crusoe o los limbos del Pacífico Sur”.

El robinsoniano poeta-pescador Rino Rojas (2003) escribe:

Si algún día me devoráis,
espero que en tu estómago
húmedo y profundo hagáis una
gran fiesta de piratas locos y
borrachos (...)

La mar
es la única hembra
que se traga el sol
y te devuelve oro de diez patas
y ganarás el sudor
con la alegría de tu mar (Rojas, 2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de (1924): "Manifiesto Antropófago", *Nuevo texto crítico: Anthropophagy today? ¿Antropofagia hoy?* n° 23-24, 1999.
- BENTHAM, Jeremy (1784-1832): *El panóptico*. Madrid, La piqueta, 1989.
- BERTULLO, Victorio (2000): "La ley de los Maurelio", texto inédito, isla Robinson Crusoe, Casa de la Cultura "Barón Alfredo de Rodt" y Biblioteca "Daniel Defoe".
- BIOY CASARES, Adolfo (1969): *Plan de evasión*. Buenos Aires, Galerna.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1989.
- DEFOE, Daniel (1719): *Robinson Crusoe*. Madrid, El Mundo, 1999.
- DELEUZE, Gilles (1969): *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles (1950): "Causes et raisons des îles désertes", *L'île déserte et autres textes*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- FAJARDO, José Manuel (1999): "Prólogo", *Robinson Crusoe*. Madrid, El Mundo.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Microfísica del poder*. Madrid, La piqueta, 1979.
- IBÁÑEZ, Jesús (1994): *El regreso del sujeto. La investigación social en segundo orden*. Madrid, Siglo XXI.
- INOSTROZA, Jorge (1961): *La justicia de los Maurelio. Santiago de Chile, Zig-zag*.
- OLIVEIRA, Emanuelle (1999): "O falocentrismo e seus descontentes", *Nuevo texto crítico: Anthropophagy today? ¿Antropofagia hoy?*, n° 23-24, p. 263.
- PERETTI, Cristina de (1989): *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*. Barcelona, Antrophos.
- ROJAS, Rino (2003): *Poemas inéditos, isla Robinson Crusoe e isla Marinero Alejandro Selkirk*.
- SILVA ECHETO, Víctor (2003): *Comunicación e información (inter)cultural. La construcción de las identidades, la diferencia y el multiculturalismo*. Sevilla, Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo.
- SILVA ECHETO Víctor y BROWNE SARTORI, Rodrigo (2003): *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del ENTRE, comunicación y cultura*. Sevilla, Arcibel, 2003.
- TOURNIER, Michel (1967): *Viernes o los limbos del Pacífico*. Madrid, Alfaguara, 1986.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1833): *Historia verdadera de la isla de Robinson Crusoe*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Tomo II, 1974.

Notas

¹ Aránzazu Usandizaga indica, en un texto introductorio a la obra de Defoe, que “*Al hablar de Robinson Crusoe no podemos dejar de referirnos a sus aspectos contextuales porque este libro es precisamente el mito y el ejemplo más exacto que poseemos del proyecto del hombre moderno en las letras inglesas (...) Fuera o no su autor consciente de ello, aquí se presenta un valioso paradigma del individuo moderno y del ámbito mental en el que empieza a moverse*” (Barcelona, Planeta, 1981) p. IX y XV.

² A esta reflexión sumamos que, con la llegada de Viernes, Robinson deja de hacer labores que en la sociedad occidental normalmente se consideran “femeninas” y se las adjudica a su nuevo sirviente. Por ejemplo: “Al día siguiente lo puse a trabajar moliendo algo de cereal y tamizándolo como yo solía hacerlo, como he observado antes, y pronto supo hacerlo tan bien como yo, sobre todo después de haber visto cuál era su significado, y que era para hacer pan, porque después de eso le dejé ver cómo hacía el pan y lo cocía, y al cabo de poco tiempo Viernes era capaz de hacer todo el trabajo en mi lugar, tan bien como lo haría yo mismo” (Defoe, 1989: 223).

³ En su análisis a las obras de Defoe y Tournier, Gilles Deleuze indica que la primera de éstas presenta un “(...) mundo *real*, es decir, económico, o del mundo tal como sería, tal y como debería ser si no existiese sexualidad (véase la eliminación de toda sexualidad en el Robinson de Defoe)” (Deleuze, 1989: 302).

⁴ “Pero era cierto que la isla administrada le parecía cada vez con más frecuencia una empresa vana y loca. Era en ese momento cuando nacía en él un hombre nuevo, completamente ajeno al administrador. Aquellos dos hombres no coexistían dentro de él: se sucedían y se excluían y el peligro peor sería que el primero -el administrador- desapareciera para siempre antes de que el hombre nuevo fuera viable” (Tournier, 1986: 134).

⁵ La cita que se rescata de Tournier en la traducción al español del libro *Lógica del sentido* (1969) de Deleuze contradice, en el principio, la orientación de lo que el novelista francés expresa en su texto original. “Ahora bien, con respecto a mi sexualidad, me parece que sólo una vez Viernes despertó en mi una tentación sodomista” (Tournier en Deleuze, 1989: 315). El subrayado es nuestro.

⁶ “Le compagnon de Robinson n’est pas Eve, mais Vendredi, docile au travail, heureux d’être esclave, trop vite dégoûté de l’anthropophagie. Tout lecteur sain rêverait de le voir enfin manger Robinson”. La traducción es de Carlos Salgado Vázquez y Rodrigo Browne Sartori.

⁷ “Il n’y a aucune unité objective dans l’ensemble des îles. Encore moins dans les îles désertes”. La traducción es de Carlos Salgado Vázquez y Rodrigo Browne Sartori.

⁸ Victorio Bertullo es el encargado de la Casa de la Cultura de la isla Robinson Crusoe. Además fue profesor de la Escuela Municipal “Dresden” - isla Robinson Crusoe. Actualmente rescata importantes episodios de Robinson Crusoe, los escribe y archiva como parte del material bibliográfico de la Biblioteca “Daniel Defoe” del mismo lugar.

DE LA DEMANDA DE PUREZA A LA PIRUETA DEL ¿EXCESO? LA VIVENCIA DEL CUERPO DESDE LA LITERATURA

Carmen GARCÍA NAVARRO

Grupo de Investigación Escritoras y escrituras

Según Simon J. Williams (2001), se podrían establecer tres ámbitos en los que el desarrollo del individuo es paralelo al desarrollo de las sociedades. En primer lugar se encontraría la socialización del cuerpo, es decir, la asunción del cuerpo como lugar donde se aplican y convergen los códigos de la conducta civilizada. En segundo lugar se hallaría la racionalización del cuerpo, etapa en la que se construyen las diferencias entre la consciencia y el instinto. Por último, se habla de la individualización del cuerpo y de la conciencia del yo, lo que permite al individuo ser dueño de una noción sobre su pertenencia al pasado y su inserción en una proyección social que se desplaza hacia el futuro, formando así parte del curso de la historia.

Una vez dicho lo anterior, y partiendo de este marco inicial, cabe decir que tanto el cuerpo como las emociones han ocupado un lugar secundario en la tradición racionalista occidental, siendo ésta una aproximación que se ha llevado a cabo mediante una dicotomía fundamental, tal es la establecida entre la mente racional y el cuerpo emocional y racional. Es cierto que la presencia del cuerpo y de las emociones ha recibido una atención sólo entre líneas en la articulación del discurso racionalista. De este mismo asunto ya se había ocupado Williams con anterioridad, siendo especialmente significativo el trabajo editado con Gillian Bendelow.¹ Estos autores afirman que la misma noción cultural relacionada con el hecho de controlar o sujetar el poder de las emociones y su reflejo en el cuerpo indica que es cuestionable la muy aireada seguridad racional. De este modo, la aparente independencia de estas distintas instancias del ser humano es cuestionable. En efecto, es posible considerar que, mientras la exposición racionalista de estas cuestiones tiende a ser de tipo binario y estático, basada en oposiciones como mente/cuerpo, razón/sinrazón, individual/social, una evocación tendente a descansar sobre el aspecto emocional de estas mismas cuestiones acogería, sin duda, características más dinámicas y modales. Es decir, y simplificando, el individuo puede llorar lágrimas de tristeza, de gozo, de rabia, de dolor físico. Visto así, entiendo que se puede contemplar un modelo en el que se viva el desarrollo de las emociones, de la vivencia del cuerpo y su lenguaje teniendo en cuenta lo que supone ser un individuo. Desde este punto de vista, el yo y el otro, el individuo, la comunidad y la sociedad, la mente, el cuerpo y el espíritu, son instancias interdependientes no excluyentes entre sí, que conforman la realidad y el ser de la persona.

Uno de los propósitos de Williams y Bendelow es tratar de dar respuesta a la pregunta acerca de cómo se pueden reformular divisiones tradicionalmente tajantes

entre las nociones de emoción y razón o mente y cuerpo. Dicha pregunta queda puesta en valor en diferentes campos de estudio e investigación. Puesto que este Simposio da cabida a una variedad importante de aproximaciones científicas al estudio de las representaciones del cuerpo femenino en los imaginarios y en las realidades de nuestra cultura, me centraré en el ámbito del discurso literario, concretamente en el desplegado por distintas autoras que escriben en el seno de la sociedad occidental desde la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Me referiré, en concreto, a una literatura que despliega un discurso donde destaca la ausencia de una feminidad altamente seductora. Se trata de una literatura que elige mostrar a unos personajes capaces de controlar, aparentemente, su relación con su cuerpo, dispuestos, tal vez, a aceptar una sensualidad opuesta a los modelos de sensualidad-agresividad, voraz y explícita, tan presentes en la actualidad. Conociendo el poder de este discurso dominante, entendido así, además, por el alcance obtenido a través de su expansión en la cultura audiovisual, importa destacar la proyección del cuerpo femenino en esta literatura como elemento esencial de una realidad que contesta la anteriormente mencionada, presentando el cuerpo y el desnudo femenino no ajustado a los cánones imperantes en la actualidad, es decir, un desnudo “incorrecto” como fuente sobre la que se articula el discurso y el discurrir del texto creativo. Con Lynda Nead, hay que señalar el modo en el que esta literatura abre y amplía nuestro conocimiento sobre los significados sociales del cuerpo femenino (Nead, 2001: 45).

Partiremos de una noción que considero fundamental para emprender este trabajo: la idea es acoger unos textos donde se considere de forma positiva la iniciativa femenina. Ello responde al intento de aproximación a los deseos y a las formas de relación creados por las mujeres consigo mismas, con sus cuerpos y con su entorno. Como mi estudio no pretende ser exhaustivo, dado el marco en el que se inscribe este encuentro, intentaré mostrar algunos ejemplos concretos a los que se ha dado voz al cuerpo en una escritura específicamente femenina a través de textos apenas recién publicados en algunos casos y más conocidos en otros. Todos ellos muestran unos universos literarios amplios y sólidos donde se articulan los modos de representación de unos discursos que no ocultan un deseo de rebelión y, al propio tiempo, de supervivencia, como expresión de unas inquietudes que generalmente sobrepasan el marco de lo personal para extenderse a lo colectivo y universal.

Marina Mayoral (Mondoñedo, Lugo, 1942) escribe desde una realidad espacio-temporal que vive el proceso histórico de la transición española hacia la actual democracia parlamentaria. Mayoral aborda el tratamiento del cuerpo femenino visto por sí mismo como un universo silenciado: *“Al llegar a casa se había encerrado en el cuarto de baño y se había estado mirando las estrías del vientre: iguales a las de su madre, finos surcos paralelos, como si hubieran cortado la piel con un cuchillo”* (Mayoral, 1998: 15). La cita pertenece al relato “El tiburón y el ángel”, donde la protagonista se encara con la posibilidad de elegir. De un lado, se reconoce viviendo una existencia en la que predomina la dominación simbólica de la figura masculina, ejercida por su marido. De otro lado, se enfrenta, por primera vez en su vida, a la evaluación positiva que hace de ella el otro. De esta manera la mujer crea un orden propio mediante se explica a sí misma la verdad de otras formas de estar en el mundo. La autora profundizará en este mismo tema en relatos posteriores al mencionado, como en “Recuerda, cuerpo”

(2001). Frente a la estrategia cultural ensalzadora de la figura de la mujer como madre y esposa, Mayoral habilita otra en la que otorga voz propia a la mujer que vindica para sí un lugar en la manera de vivir su historia esencial. Ena, la protagonista de la historia, apodada *Tiburón* por sus allegados debido a su maestría en la práctica de la natación, deporte al que es aficionada desde niña va ejercitándose en la resistencia. Su resistencia progresiva, apenas perceptible, a los que la rodean y a sí misma, su presencia del todo invisible a ojos de su marido, afirma su necesidad de no ser pensada dentro de unos cánones homogeneizadores. Empujada por la soledad del acto que la confronta con su propio deseo, Ena decide aceptar la aventura de una tarde de verano una vez que emprende su recorrido diario a nado desde la playa hasta una isla próxima. Un inesperado cambio de viento amenaza la aproximación de Ena a la isla donde descansa después de su travesía. Cuando avista un velero y acepta la solícita oferta de su timonel para acercarla a la playa, la contingencia permite que *Tiburón* encuentre a Henrich, con quien comparte una oportunidad, novedosa para ella, de prescindir de las garantías: la reputación, la inseguridad, la salvaguarda de los deseos del cuerpo, el reclamo del deber, el de volver a la playa a atender a los hijos a la hora de la cena, el de guardar fidelidad al marido ausente, el deber de no hacer oídos al rumor que la acompaña, a solas, desde hace años, la vergüenza de su cuerpo estriado después de cinco embarazos, la pérdida de la tersura, los signos ineludibles de la vejez. Es interesante hacer notar que los únicos matices líricos presentes en el relato corresponden a los momentos de encuentro y despedida de Ena y Henrich, el desconocido noruego en cuya compañía transcurre la tarde. El tiburón y el ángel, como llamaba a Henrich su madre, comparten un tiempo en el que el deseo no resulta aniquilado, en el que Ena no se resigna a ser un apéndice de su familia para ser ella misma, a pesar del fantasma del miedo, del temor al oprobio y a la calumnia: “...*me parece mal que me haya gustado, así, con el primero que llega, como una zorra*” (Mayoral, 1998: 24). Frente a una existencia angostada por la disciplina de la renuncia, Ena expresa el deseo de una oportunidad para hablarse a sí misma con una voz no extraviada, tras haber logrado, por una vez en su vida, ser artífice de su propio destino: “*Aprender de nuevo los nombres de las cosas, pensaba, como nacer otra vez... yo, Ena, tú Henrich... una forma distinta de vivir*” (Mayoral, 1998:25).

Como también afirma la voz lírica de Esther Andradi (1945) en “La Iliaca”, uno de sus poemas más decisivos y conocidos, “...*el placer de / conocer está grabado en todos los idiomas de esta casa mía...*” (Andradi,). Contemplado a través de la inmensidad de la Historia, a un tiempo inaccesible y próxima, el cuerpo femenino, la casa del poema, ha sido exonerado y vilipendiado desde antiguo, a más de falsamente venerado como objeto de diversos usos, costumbres que lo han hecho “*materia oscura en / que se danza el universo*” (Andradi, “La Iliaca”). El sujeto lírico comparte con la protagonista de “El tiburón y el ángel” el deseo de ahondar en la trascendencia del encuentro con el cuerpo propio y con el cuerpo del otro. En ambos casos, tras la experiencia amorosa con el otro, aparece el conflicto en las relaciones y la asunción de la soledad. Los matices líricos se hacen más presentes en el texto de la periodista y poeta argentina sin que por ello se robe espacio a la contundencia, con la que Andradi dismantela toda una tradición cultural en la que ha pervivido el discurso masculinizado que decidió posar a partes iguales la manifestación pública de sus apetencias y sus iras sobre el cuerpo

femenino.

Habiéndole estado vedado el paso hacia la esfera de lo público durante siglos, las mujeres lucharon y aún luchan por manifestar su deseo de compartir un espacio que les pertenece igualmente que a los hombres. La voz en el vacío de tantas mujeres silenciadas no ha de ser una voz a la intemperie hoy, un tiempo en el que se hace más necesaria que nunca la actitud que permita compartir la riqueza que desgrana el valor de la multiplicidad y de la global multiculturalidad y que, irremediablemente, ha de conducir a la celebración de la diferencia.

Dicha celebración es una constante en la literatura de Doris Lessing (Kermanshah, Irán, 1919), quien no ha dudado en proseguir en la indagación sobre uno de los temas que vienen siendo más habituales en su escritura de la última década. De su última obra publicada, *The Grandmothers* (2003), un volumen en el que se han reunido cuatro relatos cortos, destacaré aquí el que da título al libro. “The Grandmothers” es un relato fruto del trabajo de una autora compleja que se resiste, como su literatura, a la homogeneización. Lessing se enfrenta sin confrontación a un discurso cultural que imagina y vive el tránsito hacia la vejez como un estigma, enmascarando el valor del libre albedrío de una etapa vital sustentada sobre las redes de la dependencia familiar, médica y social. Haciendo gala de una clara maestría para ofrecer con su discurso una nueva vuelca de tuerca -término éste último que he empleado en otras ocasiones para referirme a las posibilidades de lectura de la obra de esta escritora-,² el desarrollo argumental del texto en cuestión descansa, una vez más, en el interés de Lessing por un fenómeno que sigue siendo desconocido, inaprensible, diría yo, para el individuo: ¿qué sucede cuando, llegados a un punto de nuestra vida, a las puertas de la vejez o en plena época de la senectud, nos enamoramos? ¿Es el sufrimiento experimentado en virtud de esa experiencia igual de vívido y palpable que en el tiempo de la juventud? ¿Qué razones tiene la naturaleza para hacernos pasar por una vivencia como ésta con el grado impensable de verosimilitud y certeza con el que es vivido? ¿Qué hay después del amor, después del tiempo del sinvivir? ¿Es el viejo enamorado un loco, la vieja enamorada una demente? Atender a los reclamos que provienen del cuerpo, ¿tiene sentido, como en la juventud? Todas estas preguntas alcanzan un grado ciertamente estratosférico si además las formula un personaje femenino que no se niega la vivencia del amor con un hombre más joven que ella. Al menos así es como los otros perciben dicha experiencia. En mi opinión, la línea seguida por Lessing en este sentido en los últimos años otorga a su escritura un deseo de poner en valor la determinación de una experiencia silenciada, anulada en la vida y en la literatura. Como ha expresado la autora, su motivación para transformar en materia literaria la temática del amor en la vejez surgió no sólo a raíz de su propia experiencia como sujeto que se adentraba en las filas de la tercer edad, sino también por la toma de contacto con una realidad nueva, la del amor vivido por la mujer madura.³ Nada que ver este impulso creador, pues, ni su tratamiento en este trabajo que nos ocupa, con la presunta referencia a la falacia biográfica de la que se habló en algún momento desde el seno del movimiento teórico del New Criticism.⁴

Hay que decir que la tensión que recorre la trama del relato está promovida no sólo por el desenlace de ésta sino por lo que dicho relato supone como reafirmación de los puntos de vista sostenidos por las sucesivas protagonistas de otros textos donde Lessing

ubica sus intereses literarios. El desafío de Lessing se torna cada vez más contundente cuando, enhebrada en el aire, queda la pregunta sobre el papel del hombre en este juego de pasiones y dolor, de aceptación y vergüenza, de deseo y renuncia. Quizás la renuncia de Roz y Lil, del todo aparente, por otra parte, encierra una potencialidad extraordinaria. Es curioso observar cómo la anulación de hecho de sus relaciones con Ian y Tom afianza y profundiza la vivencia que han experimentado los cuatro durante años. Fundamentalmente, quien sale reforzada es Roz. Su renuncia es dolorosa, como lo es la de Sarah en *Love, Again* (1995), pero, a diferencia de ésta, para Roz el sueño del amor se ha cumplido. Esta diferencia reafirma la tendencia de Lessing a proseguir una línea temática a través de los años, como así ha sido. De igual manera, se manifiesta claramente también el deseo de la autora de continuar escribiendo sobre un tema que, obvio es, le interesa en gran medida y sobre el que sospechamos que aún nos sorprenderá. Ahora bien, esta opción creativa de la autora desea comunicar algo más sobre el sujeto, especialmente sobre la libertad de la mujer del siglo XXI. Cabe pensar que, en “The Grandmothers”, Roz y Lil son las desclasadas puras, su conciencia crítica ya no cuestiona el modelo dominante en sí sino que lo ahuyenta definitivamente, beneficiando así a una opción que se contrapone radicalmente a dicho modelo. La lucha, el deseo del cuerpo del otro, da lugar al resentimiento de uno de los hombres, Ian. En Roz, a la risa sonora e irónica con la que se despide la acción del relato. La risa de Roz al final del relato lo dice todo: su reacción refleja una postura de revuelta, de subversión realizada en otras formas de amor de la mujer en las que la identidad y el cuerpo son referente básico y del todo asumido.

Para concluir, cabe destacar la conciencia crítica expresada por nuestras autoras. Dicha conciencia es la que permite el cambio y posibilita también que “*lo valioso no sea [únicamente] aquello que se ajusta al esquema viril*” (Sendón de León, 2002: 25). En los textos de Andradi y de Lessing se parte de la afirmación del sujeto femenino. El proceso cuyo eje es la dominación es trastocado en sus textos. Esto no es así en el caso del relato de Mayoral, cuya búsqueda creadora de la esencialidad de la mujer se ha trabajado, básicamente, a través de la imagen del sujeto femenino como sostenedor del orden cultural dominante. Ello es un coadyuvante para reafirmar también el encuentro amoroso en un contexto negativo impuesto por el orden y la ley, una apuesta por el fracaso en relación con lo que se debe sentir o hacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADI, Esther, “La Ilíaca. Apuntes autobiográficos”, RELAT, Internet, 05/01/04, <http://www.relat.org.pe/texto2/andradi.htm>
- LESSING, Doris, *The Grandmothers*, London, Flamingo, 2003.
- MAYORAL, Marina, *El tiburón y el ángel*, Madrid, Difusión Directa Édera, 1998.
- NEAD, Lynda, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York, Routledge, 2001.
- ORTEGA, Eliana, *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América, Santiago de Chile, Isis, 2002.*
- ROUNTREE, Cathleen, *On Women Turning Seventy. Honoring the Voices of Wisdom*, San Francisco, Jossey Bass Press, 1999.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria, *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un*

nuevo siglo, Barcelona, Icaria, 2002.

WILLIAMS, Simon J., *Emotions and Social Theory: Corporeal Reflections on the Irrational*, London, Sage Press, 2001.

WILLIAMS, Simon J. and BENDELOW, Gillian, *Emotions in Social Life: Critical Themes and Contemporary Issues*, London, Routledge, 1997.

Notas

¹ Véase Williams y Bendelow (1997).

² Véase García Navarro, (2001 y 2003).

³ Véase Rountree, (1999).

⁴ Mi interés por invitar a un esfuerzo de reflexión para expandir el alcance que pueda suscitar la alusión a la controversia sobre el carácter eminentemente autobiográfico de una gran parte de la obra narrativa de Lessing plantea una postura de acuerdo básico con Javier Alcoriza, quien suscribe la afirmación que ya hiciera Henry James a este mismo respecto: “*Las cosas más dulces en el mundo del arte o en la vida de las letras son las simpatías irresponsables que parecen depender de la adivinación*” (James, en Alcoriza, 2000: 83). Resulta irónico que la cita comience con los mismos términos a los empleados por Lessing para dar título a la hasta ahora su última novela, *The Sweetest Dream* (2001). Alcoriza expone que, efectivamente, una neblina engañosa puede envolvernos si nos empeñamos en relacionar la vida y la obra de un autor, lo cual puede provocar que seamos injustos con una o con otra. Ahora bien, Alcoriza es, a mi juicio, ponderado en su reflexión cuando seguidamente afirma que “*el valor del sentido común, si alguno ha de tener en este caso, es el de brindar un punto de vista para contrastar la reacción de un escritor ante su propia vida*”, es más, “*la importancia de la vida en el juicio que nos merece la literatura o la poesía es subsidiaria, pero esto no significa que el valor que el crítico puede dar a la vida de un autor no pueda revertir en el valor que su obra tenga para el lector*” (Alcoriza, 2000: 93-94). Tratándose de Lessing, el propósito de coherencia que dibuja el perfil de su extensa y variada obra se asocia a su intención de que la lectura posea un efecto particularmente ejemplar, salvando, eso sí, de manera artística, la distancia entre la autora y sus semejantes, es decir, los lectores.

LO QUE LOS CUERPOS CUENTAN: SEXUALIDAD EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS (CORPORALES) DE MUJERES.

Mónica GONZÁLEZ BASTOS
Universidad de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La presencia en la creación femenina de la reflexión sobre su corporalidad es indiscutible. Podemos objetar que también el hombre se para a pensar en su fisicidad, pero a mi parecer, las mujeres comenzaron mucho antes a hacerlo, y lo hacen de una forma más continua, profundizando y recorriendo caminos que les son ajenos a los hombres.

Pero al afirmar esto el temor por caer en un reduccionismo es enorme. Porque el cuerpo, que algunas feministas celebran como la esencia femenina, es también el culpable de su histórica discriminación. Es decir, afirmar que la mujer reflexiona una y otra vez sobre su cuerpo a través de sus creaciones es de algún modo limitar su espacio, vincularla nuevamente al estadio natural que le es asignado. Esto por una parte, y por otra parte, no estoy nada segura de que me sienta especialmente mujer en alguna parte específica de mi cuerpo. La posibilidad de ser dos como eje de la feminidad puede resultar igualmente peligrosa, porque aunque sólo se hable de una potencialidad reafirma el papel de la mujer como madre, de la creación de la vida como la función primordial de la mujer. Y esto me lleva al “las mujeres hacen niños, los hombres obras de arte”. Y no me gusta.

Claro que creo entender, todavía no estoy muy segura, que cuando la mayoría de las mujeres hablan de su cuerpo, no hablan sólo de sus brazos y sus piernas, del tono de su piel o la firmeza de sus músculos, creo que hablan de muchas más cosas, aquellas que están dentro de la piel y aquellas que las atraviesan por completo. Creo que a través del dibujo de los cuerpos intentamos contarnos nuestra propia vida, que los gestos responden a motivos.

La mujer ha reflexionado siempre sobre su cuerpo- aunque aquí vayamos a referirnos a penas a unas cuantas artistas contemporáneas- seguramente porque ese cuerpo, sexuado en femenino estaba presente en todos los ámbitos de su vida para definir las constantemente como mujeres en una estructura social que no favorecía a estas. Y no se es mujer a tiempo parcial. Esta reflexión se ha hecho desde diversos ámbitos, la literatura, el arte, la filosofía... Se ha pasado de la negación a la exaltación y nuevamente al rechazo al cuerpo como si de una guerra intestina se tratase. Pero fuese por hipervisibilidad o por omisión las mujeres siempre han andado con su propio cuerpo a vueltas.

A finales de los 60 y en los 70 el lema “lo personal es político” se convirtió en bandera del feminismo. ¿Y qué hay más personal que el propio cuerpo? Será también

en este momento cuando desembarquen en el mercado del arte numerosas mujeres que hablaban de su cuerpo femenino sin pudor. Hablar del propio cuerpo es una cuestión política, un posicionamiento frente a la sociedad patriarcal. Por una parte, para muchas feministas, la especificidad física del cuerpo de mujer determina la esencia femenina, y lo reivindican tal como es en un acto celebratorio. Para otras, el cuerpo es una construcción social, atravesado por los discursos de poder, y sólo mediante una exploración minuciosa de este podemos llegar a comprender estos mecanismos que no sólo significan las cosas sino que son creadores de significados en sí mismos. Para ello debemos deconstruir las imágenes que recibimos, descifrar que nos quieren transmitir para poder combatirlos. Así es como el cuerpo se convirtió en un campo de batalla, de una batalla que todavía no ha terminado.

Creo entonces, que las mujeres, en este caso artistas, construyen su autobiografía a través de su propio cuerpo. A menudo vemos relacionados el género de la autobiografía con el género femenino, y podemos comprobar que las autobiografías de las mujeres a menudo son en su desarrollo diferentes a las de los hombres, en primer lugar porque creo entender que inscriben la Historia en su historia, y no a la inversa, en segundo lugar porque tienden a ser poco lineales, y en tercer lugar, porque aunque hay ejemplos notables de biografías escritas para exaltar la figura de la biografiada, la mayoría se ven más como un camino de exploración, de explicación o de justificación. En literatura es normal acudir al tópico sobre las mujeres y su incapacidad creativa que les lleva una y otra vez a contar su vida. Lo cierto es que en toda literatura hay un sustrato profundo de realidad, pero esto es igualmente aplicable a hombres y mujeres, como cierto es que las mujeres son capaces de crear historias ajenas a la suya propia, es decir, de usar la imaginación. Sin embargo, no podemos negar que las autobiografías son un género privilegiado dentro de la escritura de mujeres, que encontramos precedentes muy tempranos, y que desde comienzos del siglo XX conoció una gran expansión, bien sea en auténticas autobiografías, bien en falsas autobiografías o bien en biografías ficcionalizadas.

Este aparecer y reaparecer constante como protagonista tiene necesariamente que querer decir algo. Ya en el siglo XIX las mujeres pasan a ser las protagonistas absolutas del nuevo género literario que pronto se popularizaría, la novela. Pero en la mayoría de estos textos, aunque las protagonistas eran mujeres, -baste mencionar a la gran tríada de adúlteras-, los dueños de sus destinos eran los hombres que las creaban. No podemos olvidar que este siglo fue también el que nos dejó esa galería de grandes escritoras mujeres, como las Brontë o Pardo Bazán, en cuyas novelas aparecen también mujeres protagonistas, pero que en la mayoría de los casos no hablan con voz propia. Será en el siglo XX cuando la autobiografía literaria comience a ser cultivada por las mujeres, desde Edith Wharton hasta Gertrude Stein.

En estas autobiografías literarias a menudo se hace referencia a la corporeidad de las protagonistas para explicar los sucesos, los estados de ánimo...A través de las palabras podemos vislumbrar la presencia real de un cuerpo que vive. Por otra parte, las artistas visuales muestran su cuerpo en diferentes soportes una y otra vez para que leamos una historia en su piel, su historia, que en muchos casos puede ser también la nuestra.

Este mirar y volver a mirar hacia una misma tiene como objetivo el recuperarse, el volver a ser, o más bien ser por vez primera algo propio, ajeno a las miradas de otros.

La mujer, como ya sabemos, no nace sino que se hace, se hace a través de las miradas sancionadoras de los otros, del Otro que suele ser masculino. La mujer se ve a sí misma sólo a través de la mirada de los demás, y todo lo que sabe de sí misma es lo que le han dicho que es. Pararse y mirarse significa entonces no creer, no dar crédito a lo que te dicen y comprobar, explorar por ti misma tu verdadera naturaleza. Dejar de ser una imagen especular para ser un ser autónomo. La toma de la palabra, bien sea a través del lenguaje o a través del cuerpo, es imprescindible para erigirse como sujeto y contemplar los dominios de tu existencia como algo propio. Muchas han sido las mujeres que han intentado enseñarnos a hablar por nosotras mismas- la primera, sin duda, nuestra madre-, y muchas han sido las que han querido dar voz a las que no la tienen.

La auténtica revolución es tener la capacidad y la decisión de hablar por una misma. Como ya dije, es cierto que las autobiografías de mujeres tienen precedentes muy antiguos, desde Leonor de Castilla a Teresa de Jesús, pero repito, en el siglo XX este fenómeno ha explotado en lo que respeta a cantidad de obras, y sobre todo, cuando de autobiografías plásticas hablamos, es decir, cuando hablamos de artistas y no de escritoras, han incorporado casi siempre un fuerte componente político.

La condición de la mujer como objeto para ser mirado está bien documentada desde hace tiempo. Se ha explorado esta posición desde todas las disciplinas y todos los prismas posibles. En realidad la mujer -dentro de la concepción que de ella tiene el régimen patriarcal- no tiene existencia como sujeto, es sólo una representación de su propia imagen, existente a través de la mirada del que la contempla. Es la recreación de unos símbolos y acciones que crean el significado mujer. Pero esta misma condición de objeto ha hecho que la figura de mujer, especialmente con respecto a lo corpóreo, se haya visto sometida a una hipervisibilidad en las artes. Hipervisibilidad como objeto e invisibilidad como sujeto, puesto que esto contraviene el discurso al que ha de atenerse. Aunque esto ha sufrido variaciones a lo largo de la historia, si nos atenemos al modelo blanco burgués occidental, que supongo que es al que pertenezco, y el que conozco, la mujer es un objeto de lujo que no debe actuar, sino dejarse ver. De ahí que tantas mujeres en el mundo del arte, especialmente desde la aparición de un arte abiertamente feminista, hayan mostrado su cuerpo, lo hayan usado como arma arrojadiza o como transmisor de profundas reflexiones sobre sí mismas y lo que las rodea. Baste recordar aquella obra de las Guerrilla Girls en la que se decía que mientras el 85% de los desnudos de los museos de arte moderno representan mujeres, sólo el 5% de artistas mostrados son mujeres. Ellas quieren dar su propia visión de sí mismas, y sólo esto, ya construye un discurso devastador contra el régimen patriarcal. Pero además, estas mujeres no se limitan a mostrarse tal cual, sino que en sus obras se infiltran preguntas fundamentales sobre el género, el sexo, la ambigüedad de las construcciones sociales, lo real y lo irreal, y colocan en posturas incómodas al espectador que no quiere ver más allá de su bonita y suave piel.

Es cierto que las posturas de las mujeres feministas de las últimas décadas no son ni mucho menos monolíticas. De hecho, podemos diferenciar varias corrientes, que a menudo se han explicado como un relato lineal a través de las últimas décadas. Yo creo que este relato no hace por una parte, más que remedar las estructuras históricas patriarcales, y por otra, que es un relato que no se ajusta a la realidad, en que estas corrientes convivieron y se entremezclaron, y fluctuaron hacia uno u otro lado, como al

fin y al cabo seguimos haciendo. Porque supongo que el cuerpo sigue siendo un tema enormemente resbaladizo, y lo es, simple y llanamente, porque nos afecta a cada uno de nosotros, interesados o no en el arte o la literatura, en lo más íntimo. Diríamos que es una cuestión de piel.

Así, hay mujeres, que ven nuestro cuerpo biológicamente determinado como una desventaja, pero confían en que los avances que se producen palien hasta llevarnos a la igualdad este handicap. Este será el pensamiento dominante de muchas de las primeras feministas, como Wolstoncraft o Beauvoir. En cambio, las pensadoras de la diferencia ven en las peculiaridades físicas de las mujeres un motivo de exaltación y regocijo, que nos marca con ese “más”. Muchas otras mujeres ven al cuerpo como algo biológico pero profundamente traspasado por lo político, como Kristeva o el psicoanálisis feminista. Finalmente, hay quien ve el cuerpo mismo como una construcción histórica, e intenta descifrar las representaciones del mismo y su importancia como lugar de muchas batallas, una tendencia amplísima donde encontraríamos a pensadoras tan diversas como Irigaray o Butler. Sea como sea, las artistas han recuperado su cuerpo desde alguno de estos frentes, o desde varios a la vez, conscientes o no del discurso teórico que las sustenta.

Hablen desde donde hablen, cuando una mujer se representa a sí misma, siempre está creando un discurso incómodo para la sociedad. Aunque frecuentemente se roza la complicidad con el sistema de representación, no podemos olvidar que el hecho de la elección es en sí el hecho subversivo. De esta forma, al apropiarse la mujer de los símbolos que tradicionalmente se le han asignado, puede cargarlos de un significado completamente opuesto y arrojarlos a la cara de quien le observa. Es por esto que me pueden parecer igualmente agresivos para el patriarcado la imagen de una lesbiana militante con la cabeza rapada y botas de comando, como la de una mujer con los labios pintados de carmín rojo fuerte. Sólo así puedo explicar la fascinación que muchas feministas sienten por Marilyn Monroe- yo prefiero a Katherine Hepburn o Lauren Bacall- o que yo siento por los zapatos de tacón alto.

Así, todas las mujeres a las que nos referiremos han escrito con sus cuerpos su propia historia, su propio discurso, y nos dejan vislumbrar a través de sus palabras la carnalidad de la autora. Todos los cuerpos tienen una historia que contar, en cada rasgo, arruga, cicatriz, en los gestos, podemos averiguar millones de cosas. Los cuerpos hablan. El que la piel muestre la vida que llevamos debe ser más que un slogan cosmético. Este paso del tiempo en el propio cuerpo se vislumbra claramente en la obra de Duras. Si nos acercamos a “El amante” encontramos momentos memorables.

“Todo el mundo dice que de joven era usted hermosa, me acerco para decirle que en mi opinión, la considero a usted más hermosa ahora que en su juventud, su rostro de muchacha me gustaba mucho menos que el de ahora, devastado”

El rostro no está estropeado, no está surcado de arrugas, está devastado, como sólo el dolor de una vida entera puede devastar, pero es bello porque transmite además todo lo vivido. Los años dan experiencia, y normalmente, esta da sabiduría. Qué bello el rostro de una mujer que sabe! Y Duras sabe que en su rostro está escrita su vida, lo ha sabido siempre. Obsesionada con la corporalidad, desde su estilo profundamente visual nos muestra las metamorfosis de su propio cuerpo como momentos trascendentes en una vida.

Tras el primer encuentro sexual con el amante la niña mira su cara en el espejo buscando las señales de lo que acaba de hacer. Dice que en ese mismo momento su rostro cambió, se convirtió ya en el rostro devastado que tendría años después, tras el alcoholismo. La “niña” ha sido capaz de ver en su piel las huellas de su biografía, o las ha resaltado voluntariamente.

2. DE LAS MUJERES, EL PORNO Y OTROS JUGUETES SEXUALES

La sexualidad ha sido siempre uno de los fantasmas de todas las mujeres. Juguete sexual por antonomasia debido a su carácter pasivo tradicionalmente asignado, su cuerpo se suponía incapaz de sentir pasión y deseo, y se la observaba como presa para el hombre. Por otra parte, la mujer desviada de la norma, aquella que disfruta sexualmente es una amenaza no sólo para el varón sino para toda la sociedad pues desestabiliza las bases sobre las que esta se construye. Esta imagen de la mujer como objeto sexual ha provocado en ciertos sectores del feminismo una reacción contra el sexo, acusando a las mujeres heterosexuales de “pactar con el enemigo” y llegando a poner de moda el slogan “toda penetración es una violación”.

Estas actitudes negativas hacia la sexualidad intentan rebelarse contra la cosificación de la mujer, pero a menudo al hacerlo esconden su corporeidad y niegan una relación sana con su cuerpo y su sexualidad.

Pero muchas artistas también han usado los esquemas de la pornografía tradicional para al adueñárselos subvertir su significado. Es decir, las imágenes explícitamente sexuales han producido en las mujeres dos respuestas contrapuestas, pero que en realidad persiguen un mismo objetivo, adueñarse de sí mismas y de su sexualidad.

El eje sobre el que bascula toda la polémica es la postura de la mujer como objeto para ser mirado, como adorno al servicio del hombre. Cada uno de nosotros representa un papel, y en el caso de la mujer, este es el de ser una representación del deseo masculino. Leídas de esta forma, ninguna imagen de mujer podría sustraerse a esta regla, pues todas, al ser observadas por un espectador masculino, pasarían automáticamente a convertirse en imágenes para el deseo del otro. De ahí que las feministas de los 80 renegasen tan profundamente de su cuerpo, y pensasen que no había posibilidad de presentarse en su fisicidad sin que esta imagen fuese transformada por el sistema patriarcal en objeto erótico.

A raíz de estas estrictas interpretaciones apareció el feminismo antipornografía, una corriente que en nuestro país no tuvo mucho éxito debido a las circunstancias históricas, porque recién salidos de una dictadura, no parece muy popular tomar medidas censoras. Pero sí fue una corriente de vital importancia en otros lugares, como en los EUA, tanto por su repercusión inmediata en el mundo artístico, como por lo que esta teoría ha dejado tras de sí, a mi parecer, de victimización de la mujer.

En EUA, dos activistas radicales, Andrea Dworkin y Catherine McKinnon, presentaron en 1983 en Minneapolis un proyecto de ley antipornografía en el que se afirmaba que esta no debería ser prohibida por obscena, sino porque atentaba contra los derechos civiles de las mujeres. Así, al considerar que cualquier imagen sexual atacaba a la mujer, pretendía censurar todas aquellas manifestaciones en las que apareciese un cuerpo de mujer. El impacto que estas nuevas corrientes tuvieron en el mundo del arte

fue brutal, pues el gran caballo de esta batalla fueron las ayudas concedidas por la NEA para la creación artística que acabaron finalmente suprimiéndose.

Aunque no podemos decir que la pornografía tradicional haya sido especialmente benévola con la mujer, esta solución radical no conducía a ninguna respuesta. Durante esta década de reacción conservadora en los EUA se cancelaron exposiciones, se prohibieron revistas y se persiguieron locales donde supuestamente se vendía pornografía; se condenó a artistas como Serrano o Mapplethorpe, y comenzó a ser una cuestión más que comprometida hablar de sexo desde cualquier ámbito de la creación. Y esto en una década en que el SIDA se instaló en la vida de todos en primer plano, llevando a los artistas a sentir una necesidad imperiosa de hablar de ciertas cuestiones corporales.

El caso es que estas posturas radicales han llevado a muchas mujeres que se sentían feministas a sentirse culpables por desear experimentar su propia sexualidad libremente, sin plantearse pasarla antes por el filtro de la corrección política. Mujeres culpables de querer disfrutar de su cuerpo con un hombre. Traidoras a la causa. Y sabemos que entre las mujeres, cualquier pequeña disidencia es tratada como alta traición.

Tendremos que esperar a que surja una nueva corriente que usa la pornografía a su favor, que retoma esquemas ya conocidos pero roba la mirada al espectador para ser ella misma la que mira. Es cierto que como hemos visto, estas imágenes son fuertemente esquivas, en tanto que pueden ser consideradas sólo como un producto más para complacer a los hombres. Pero desde mi punto de vista, seguir preocupándose de no pertenecerles hasta la saciedad sigue siendo darles importancia, es un arma de doble filo. ¿Por qué ha de preocuparse la mujer de lo que representa o lo que no representa para no resultar misógina? En el momento en que dejemos de hacerlo, a mi parecer hemos robado todo el poder de la mirada masculina. Este problema de tener que acotar tus temas de creación, de tener que plasmarlos de una determinada manera para resultar correcta es el cáncer de esta época. La mujer es así enjuiciada por hombres y por mujeres. Por que una creadora no es una creadora a secas, sino una creadora mujer. Esto lo explica Almudena Grandes de la siguiente manera:

“Ser mujer no es fácil...porque si es una mujer la que imagina, debe hacerse, antes de empezar y como mínimo, media docenas de preguntas más. No basta con elegir un punto de vista, un tema, un argumento, un género literario. Además, y sobretodo, hay que justificarlo...lo único que envidio a los hombres es esa libertad de contar lo que quieren y como ellos quieren”¹.

Reivindicar la posibilidad de contar lo que se quiera y como se quiera es vital para el desarrollo de una creación libre, ajena a las sanciones morales que tan a menudo las han lastrado. Es así como muchas artistas, obviando las convenciones establecidas han acometido creaciones que por su alto contenido sexual parecen estar creadas para complacer a un público mayoritariamente masculino, pero que pueden y deben ser leídas como imágenes de liberación femenina. Evidentemente, esto depende siempre del que mira, y son estas estructuras del espectador las que debemos cambiar.

¿Qué es y qué no es porno? Recuerdo la polémica en torno a la película “Baise-moi”(Fóllame) basada en una novela de Despentes. Las discusiones sobre si debía exhibirse en el circuito comercial o en el de salas X se centraban en la existencia durante la película de planos explícitos de actos sexuales, principalmente durante la escena de

la violación. Es decir, lo que era verdaderamente pornográfico no era que violasen a la protagonista durante la película, sino que se viese claramente cómo se hacía. Pero las salas X no querían ni oír hablar de pasarla, porque para ellos, evidentemente, esto no es porno. El porno es otra cosa, es ese mundo maravilloso donde el sexo es placentero e interminable, donde las mujeres siempre piden más y los hombres son sementales cargados de anabolizantes. Esto es porno, y no dos tipejas enloquecidas follando y humillando a cualquier poca cosa que encontrasen en su camino.

En realidad lo que se debería haber dicho de la película es lo terriblemente aburrida que es. El libro tampoco es demasiado esplendoroso, aunque no está mal si pensamos que es una primera novela- mucho más destacable es un libro posterior de Desportes, “Perras sabias”, y sobretodo, si algo hay que agradecerle es la libertad desde la que está escrita. No podemos negar que quizá Desportes adopte los clichés más manidos de la “niña mala”, pero lo hace con un carácter lúdico-festivo que debemos alabar. Aquí las protagonistas adoptan muchas de las convenciones de la mujer como objeto sexual, tacones, carmín, minifalda...pero lo hacen porque ellas lo deciden, y no lo usan ni mucho menos como a los hombres les gustaría:

“Pone esmalte tanto en la piel como en las uñas porque siempre le tiembla un poco la mano. Con un poco de suerte habrá color en las pollas que sacuda...El niño la desaprueba con la mirada. El esmalte no forma parte de los que él considera apropiado. Es una marca de sumisión a la opresión machista.”²

Es el niño y no ella quien ha decidido que pintarse las uñas es una marca de opresión machista. Ella ha decidido pintárselas, además, sin demasiado cuidado, como una forma más de afirmación personal.

En otra novela de indudable éxito en nuestro país, “Amor, curiosidad, prozac y dudas”, la protagonista, se debate también entre disfrutar del sexo como quiere y su sentido de culpabilidad. Antes las mujeres, para ser buenas, no debían disfrutar del sexo, ahora, para ser buenas feministas, no deben disfrutar de ciertas prácticas sexuales.

En esta novela las mujeres hablan del sexo sin pudor, refiriéndose a cada cosa por su nombre -recordemos la escena del autobús- aunque muchas veces son palabras vacías que se usan como provocación más que por propio convencimiento. En cambio, otras veces, Cristina, la protagonista, siente pánico a reconocer ciertos deseos y anhelos porque podrían ser considerados como poco feministas:

“Supongo que no está bien admitirlo y cargarse de plano todos los postulados feministas. Supongo que no está bien decir que me gustaba, que no me importaba que me obligara ni que me agarrara por el pelo para obtener lo que quería. Sé que no está bien echar eso de menos. Dulces oleadas de leche derramada disparaba su sexo, incrustado en mi vientre, y yo le oía gemir, desnudo, concentrado, ascendiendo cielos hasta el séptimo. Me llamaba zorra y decía que yo nunca tenía suficiente”³

Cristina, se siente avergonzada al contárnoslo, porque todavía piensa que estos juegos privados son malos. En realidad, creo, algo queda de esa moral retrógrada de la que presume aborrecer durante toda la novela, cambiando un censor por otro, la moral cristiana por la ética feminista.

Pero veremos más adelante que estas niñas “malas, malísimas”, que disfrutaban de “sexo salvaje” cuasipornográfico con hombres, están rodeadas de mujeres que aman a otras mujeres, y aún ellas, lejos del lesbianismo, tejen unas redes de relación fortísimas

con otras mujeres, redes de compañerismo y apoyo incondicional que sería en lo que deberíamos fijarnos.

Esta autobiografía emocional y sexual de Cristina, no es una verdadera autobiografía. A pesar de la polémica mediática que generó la autora, ella siempre se ha desvinculado de sus personajes, y afirma que no se trata de autobiografías, así que dejémoslo en que esta autobiografía de un personaje imaginario, que tiene mucho de real, es una historia que podría ser la autobiografía de toda una generación de mujeres, que viven la vida debatiéndose entre la culpa y la necesidad en un nihilismo que no es tal.

Pero también las artistas plásticas nos han mostrado sus autobiografías sexuales, nos han mostrado su cuerpo sexuado en toda su crudeza y en toda su belleza. Desde las más contestatarias hasta las más complacientes.

Entre las primeras esta Anne Sprinkle, la primera artista posposmodernista del porno. Esta mujer, que se ganaba la vida profesionalmente haciendo espectáculos de sexo en vivo, redirigió parte de su actividad a crear performances en las que subvertía el papel que jugaba en los peep-show tradicionales. En su más celebrada acción, Sprinkle aparecía ataviada con lencería erótica y se colocaba frente a los espectadores, bien visible, con las piernas bien abiertas para que todos pudiesen observar su sexo. Entonces invitaba a los asistentes a acercarse y con un espéculo vaginal contemplar su interior, el cuello de su útero. ¿No quieres ver mi sexo? Pues míralo bien. Al presentar esta imagen inédita para casi todos del cuerpo de una mujer, reivindica su naturaleza profunda, más allá de su imagen de mero objeto sexual, pero con un discurso irónico y lleno de humor que puede ser más efectivo que cualquier prohibición antipornografía. Porque lo cierto es que en una de las representaciones de esta performance, la policía entró en el local y le prohibió el uso del espéculo vaginal, mientras que nunca habían entrado en el local colindante donde Sprinkle realizaba números de porno tradicional.

Este posicionamiento con respecto al propio cuerpo, intentando mostrar el interior profundo de las cosas, intentando llegar al final de la imagen, es sólo una de las estrategias seguidas. Muchas son las artistas que con su obra han comentado las fantasías del porno y las fantasías sexuales de hombres y mujeres.

Marlene Dumas, por ejemplo, pinta imágenes extraídas directamente de espectáculos de striptease para desenmascarar al espectador como lo que realmente es, un voyeur. Estas imágenes, sin ser pasadas por ningún tipo de filtro propio, quizá si se ajusten, desde mi punto de vista, a las imágenes que continúan complaciendo de forma banal el deseo masculino.

Zoé Leonard sí presenta imágenes que subvierten realmente los límites de lo estrictamente deseable y plantean preguntas sobre las identidades de género, las convenciones sexuales y los mecanismos del deseo. En obras como “Pin up #1 (Jennifer Miller does Marilyn Monroe)”(1995), en la que se ve a una mujer barbuda en una pose erótica que todos asociamos con Marilyn, el mito sexual por excelencia, nos enfrenta a una imagen claramente sexy, pero que no puede ser leída como tal por el típico público heterosexual al haber significantes que impiden el disfrute erótico convencional, como la barba. Pero en este comentario de la mujer como objeto sexual, Leonard se aleja de sí misma, renuncia a contar su propia historia para referirse al ente de mujer en general, alejándonos de su autobiografía.

En cambio, una artista como Natacha Merrit se nos muestra tal cual; ella y su autobiografía sexual son su obra de arte. Esta artista se hizo famosa en internet como Digitalygirly cuando decidió colgar su diario íntimo, en forma de fotos, en la red. Aunque en principio no pensaba dedicarse al arte, el descubrimiento de las cámaras digitales la convenció de abandonar sus estudios de derecho en la Sorbona para dedicarse a cosas “más divertidas”. Natacha afirma que “sus necesidades estéticas y sexuales son una misma cosa” y quizá por esto, sus fotos abiertamente sexuales no nos remiten a la pornografía, se nos muestran como inocentes y bellas imágenes de su vida, como una parte más. En ellas el sexo se ve como un remedio provisional de la soledad y no como una panacea para la búsqueda de la felicidad. Natacha simplemente experimenta inocentemente y nos invita a verlo. Para ella el sexo es el contacto casual de dos cuerpos en el que el clímax físico llega mucho antes de la verdadera conexión entre las personas. Una artista como esta es posible sólo en la era de internet, pues la obra de Merrit se basa en contarnos su intimidad, y para ella los espectadores no son seres agresivos ante los que se ve expuesta, sino cómplices de sus aventuras que le gusta compartir.

Frente a esta autobiografía sincera, inocente y sin mediaciones, Cindy Sherman recrea a través de sí misma diversas vidas que no son necesariamente la suya aunque le afecten en cierta manera. En sus primeras series de fotos, Sherman aparece disfrazada de otras mujeres, a menudo repitiendo los tópicos de las películas de los años 50, mostrándose como una mujer para ser mirada. Al hacerlo, quiere recalcar precisamente esta posición de las mujeres de objetos pasivos a disposición del hombre. En estas fotografías no sólo usurpaba la personalidad de otras mujeres, sino que satisfacía sus propios deseos de disfrazarse, algo que la fascinaba desde niña. Al aparecer como protagonista de la foto además de cómo autora, Sherman consigue lo imposible, hacer de sí el objeto y el sujeto de un arte tan comprometido para el poder de la mirada como la fotografía. Así, Sherman adopta la piel de otras mujeres para contarnos su historia en primera persona, pero lo hace porque son historias genéricas extrapolables a cualquier mujer. Son las historias de objetos para ser mirados. Pone así al descubierto los modos de actuar de artes como el cine que definen rígidamente los roles de la mujer.

Otras artistas han optado por una estrategia más enrevesada para impedir su cosificación. Muchas artistas han eludido los atributos convencionales del género femenino. No hace falta que expliquemos la larga historia de travestidas célebres, desde Rosa Bonheur hasta George Sand. Romaine Brooks, es el ejemplo más plástico que tenemos de esta actitud. Hija de grandes industriales, heredera adinerada, se acercó en un primer momento a las vanguardias, pero al comprobar que su arte seguía siendo juzgado a través de su sexo, comenzó un progresivo aislamiento y adoptó una imagen claramente masculina. Al presentarse a sí misma ataviada de hombre, nos muestra como intenta eludir su “destino biológico”. Este travestismo nos muestra a la vez la facilidad con la que se pueden cuestionar los asuntos referentes al sexo/género.

Esto nos lleva a pensar que tal vez las cosas no son tan nítidas ni tan claras. Quizá el deslinde que se ha hecho entre género y sexo no sea el más acertado, o quizá nos esté impidiendo ver cosas más importantes. Esto es lo que más recientemente se han planteado teóricas como Judith Butler. Estas mujeres travestidas cuestionan, aunque de forma todavía inocente, la realidad de una identidad de género, y con esto, las teorías que separan nítidamente sexo y género. En efecto, dice Butler, si el género

es algo construido, ¿Por qué se construyen sólo dos géneros? ¿Por qué no construir una diversidad de géneros que acojan no solo el sexo sino también el deseo? Más allá aún, ¿podemos afirmar que sólo existen dos sexos? ¿Por qué? Si al fin y al cabo hemos admitido que el cuerpo es una construcción histórica, y que los códigos sociales lo configuran en su forma de ser, puede que el sexo sea algo tan construido como el género. Y este sexo y este género necesitan una sexualidad estable y estrictamente normativizada para poder seguir existiendo como tal, binarios y opuestos. La identidad de sexo, tanto como la de género, se construirían, según Butler, constantemente a sí mismas a través de una performance continua, es decir, las expresiones de un género no lo delimitan, sino que lo construyen.

Pero esta postura parece aterradora a muchas feministas por lo que tiene de dispersión, porque destruye la sacrosanta unión que debe haber entre las mujeres para luchar contra el “enemigo”. Butler afirma que se usa la estrategia equivocada, y de ahí el dolor que se produce en las mujeres ante lo que se consideran traiciones. Butler cree que el feminismo no debería limitarse a actuar monóticamente, pues para una acción política eficaz, más valdría reivindicar el concepto de coalición:

“entonces podrán surgir y disolverse identidades varias en función de las prácticas concretas que las constituyan...Una coalición abierta es la que afirma identidades que son alternativamente instituidas y abandonadas según los objetivos que se persigan; es un puzzle abierto que permite múltiples convergencias y divergencias sin ajustarse a un telos normativo de definición cerrada”⁴

Nada mejor para luchar contra las identidades fijas que nos oprimen y condenan a las mujeres a la reificación que invertir estos estereotipos, es decir, reproducirlos pero de una forma irónica. Llevar la mascarada hasta sus últimas consecuencias, y en esto, no ha sido ninguna artista posmoderna la reina, sino una artista de la primera mitad de siglo, Claude Cahun, que no se conformó en absoluto con travestirse de hombre, sino que se reinventó a sí misma en cada fotografía con un carácter paródico y un sentido del humor admirable que nos hace desear descubrirla a través de su camaleónica apariencia. En sus escritos dice que bajo cada máscara hay un rostro, y nunca dejará ver el último rostro que se esconde bajo la última máscara. Cahun se transformó a sí misma en un ser polimorfo y polisexual, que inquieta con su sola presencia.

“La polimorfía de Cahun va más lejos que la de las Amazonas de principio de siglo...La historia de Orlando...es sobretodo una historia de transexualidad. La multiplicidad de las figuras de Cahun es mucho más inquietante: la adopción de todos esos trajes, esos sistemas de reflejos, esas poses, maquillajes y máscaras se acumulan, como afirma la propia Cahun, sin llegar a una verdad última, es decir, esencialmente refutan la idea de una “identidad verdadera” y, por ello mismo, de una falsa...”⁵

Lo cierto es que Cahun emprende la tarea del desdibujamiento de su propia identidad ya desde el nombre que adopta, Claude, que es un nombre tanto de mujer como de hombre. Una y otra vez se fotografía en juegos con máscaras y espejos, fascinada tanto por la metamorfosis como por la figura del doble. Esta es su originalidad, que se tome a sí misma como modelo para disolverse, que sea capaz de mostrarnos su propia multiplicidad, dejando atrás la idea de una verdad subyacente del tipo que afirman los transexuales (mujeres encerradas en cuerpos de hombres o a la inversa), simplemente es lo que vemos, una simple representación. Así, se ha deshecho de su destino de objeto,

para crearse como un nuevo sistema, múltiple y variable, de identidades.

3. HACIA EL CENTRO DEL PROPIO PLACER

Otras artistas han mostrado quizá una postura más desenfadada hacia la sexualidad, o han intentado no definirla en términos que hagan referencia a los valores patriarcales.

Los cuerpos de las mujeres, fuertemente constreñidos, han de ajustarse individualmente a unas normas para poder representar la imagen de la mujer. Estos cuerpos de mujer, incluso ahora, en la época de la libertad sexual, no les pertenecen, siguen bajo el yugo y la esclavitud del otro, tanto en cuestiones sexuales como en cuestiones estéticas.

Por eso son para mí tan positivas las imágenes de mujeres disfrutando de su propia sexualidad, diciéndonos con su propio cuerpo que son ellas mismas, autónomas y felices. De hecho, el hombre siempre ha temido la capacidad de autosatisfacción de las mujeres. Nuestros labios, como decía Irigaray, se besan constantemente, podemos entonces, querernos a nosotras mismas.

El hombre ha hecho lo imposible para evitar que las mujeres obtuviesen placer, desde el castigo moral judeocristiano a las bárbaras prácticas de mutilación que todavía se llevan a cabo.

La mujer no debe sentir deseo, la sexualidad para ella debe ser un acto meramente instrumental, sólo las malas mujeres gozan con el sexo. Esta máxima que parece obsoleta ha debido quedar grabada en el inconsciente colectivo de las mujeres, porque pocas son en realidad, las que viven su sexualidad sin sentimiento de culpa.

Como dije, se aplicaron métodos más expeditivos para desposeer a la mujer de su propio cuerpo, desde los cinturones de castidad medievales, hasta el vendado de los pies orientales, que impiden a las mujeres caminar, y por lo tanto salir de casa a buscar relaciones sexuales, pasando por la ablación, bien sea sólo del clítoris, o también de los labios.

Algo debe haber terrible en nuestros genitales para que tengan que ser “arreglados” de una forma tan monstruosa. Algo malo tenemos que tener “ahí” cuando nuestras madres se cansan de repetirnos de pequeñas que no “nos toquemos”. Reconozcamos que la masturbación femenina sigue siendo un tema incómodo, y mientras los hombres no tienen grandes problemas para admitir que la practican, pocas son las mujeres que se atreven a decir lo mismo, excepto las que expresamente quieren hacerse “las modernas”.

Por eso, cada imagen que una mujer hace de su propio gozo me fascina.

Ghada Amer realiza exquisitos cuadros sin pincel ni pintura, usando una técnica “tradicionalmente femenina” como es el bordado, que son imágenes que a menudo se confunden con simples imágenes provocativas dispuestas para los mirones, pero que para mí representan la exploración de las mujeres representadas de su propio cuerpo. En ellos la repetición de modelos y la composición se aleja de las imágenes convencionales impidiendo en cierto modo la contemplación erótica del mismo.

Carolee Schneemann, por otra parte, creó una obra, “Fuses”(1966) en la que con una cámara doméstica se grababa haciendo el amor con su pareja. Este vídeo, lejos de ser una muestra de pornografía, satisfacía una íntima necesidad de la autora de verse,

de observarse, más que de mostrarse al público.

La artista vienesa Elke Krystufek aborda en su obra de manera directa su propio placer sexual. De hecho, una de sus primeras performances consistió en masturbarse delante del público y después darse un baño relajante. Esta performance cuestionaba el sometimiento a unas reglas sociales que dictan lo que está bien y lo que no lo está en la sexualidad, e intenta explorar las interrelaciones entre la representación del cuerpo femenino, la teoría feminista y el poder de la mirada. Puesto que en este caso ella se está autosatisfaciendo mientras mira al espectador que la observa, podemos pensar que toma a este espectador, supuesto voyeur, como objeto de su deseo, invirtiendo los términos.

El autoerotismo y la masturbación femenina aparecen también en muchas novelas, tratados con más o menos seriedad. Así, recuerdo la escena de “Malena es un nombre de tango” de Almudena Grandes, en el que la pobre Malena sufre el suplicio de ponerse unos vaqueros que le están pequeños, y descubre casualmente el placer que estos pueden darle. Esta forma inocente de contacto con el propio placer no puede menos que enternecernos.

En “Amor, curiosidad, prozac y dudas” también se hace alusión frecuentemente a la masturbación femenina, “visto lo visto, mejor me habría quedado en casa haciéndome un dedo. Así por lo menos me habría corrido”⁶. Comentario socarrón de las protagonistas que muestran con su insatisfacción sexual y su lenguaje provocador el vacío de sus relaciones sexuales, condenadas por las circunstancias al “fast fucking”.

En el descubrimiento del placer que el cuerpo femenino es capaz de provocar en sí mismo y en otros, es de vital importancia la aportación de las creadoras lesbianas. Estas muestran otro tipo de sexualidad sobre la que frecuentemente no se habla. Los estereotipos más extendidos sobre ellas son la de que son mujeres frustradas en su relación con los hombres, feas y desagradables; o, peor todavía, la de que son un objeto sexual para los hombres, una de cuyas fantasías más repetidas es ver a “dos tías enrollándose”.

En cambio, muchas artistas y escritoras, sean ellas o no lesbianas, se han atrevido a mostrar el deseo por otra mujer, deseo que tiene múltiples formas de manifestarse, bien sea de forma tímida o dominadora. Además, muchas otras han querido mostrarnos relaciones entre mujeres desvinculadas de su sexualidad, pero que adquieren una importancia crucial en sus vidas.

Podemos ver en obras de artistas como Lempicka la intimidad que se establece entre sus mujeres, a las que hoy consideraríamos amantes, pero que bien podían pasar por amigas. En ellas, los cuerpos aparecen dulces y fuertes, monumentales, sensuales y decadentes.

Las escritoras que han abordado relaciones lésbicas han sido muchas, desde las que se adscriben a una corriente estricta de feminismo lésbico militante, hasta aquellas que lo incluyen en sus obras como un tema más. Muchas han sido las que nos han contado su vida a través del deseo que sentían por otra mujer. Duras, por ejemplo, nos cuenta su fascinación por Helene Lagonelle, nos habla del deseo de ella que siente y de cómo despierta en ella a la vez ternura y odio por la inconsciencia que siente sobre el poder de seducción de su cuerpo.

También en “Beatriz y los cuerpos celestes”-otra vez Lucía Etxebarria-, la protagonista sufre por no poder definir su sexualidad, así, termina diciendo que “yo

nací persona y amé a personas”, una postura neutra que establece cierta comodidad en su agitada vida. Durante la novela, podemos encontrar dos tipos de amor lésbico, el que siente por Cat, en su etapa universitaria, reconocido abiertamente y disfrutado sexualmente. El que siente por Mónica durante su adolescencia, apenas vislumbrado, más una relación de dependencia absoluta que de deseo. En su anterior novela-“Prozac, curiosidad...”, también aparece el lesbianismo como tema a tratar, en las dos mismas formas contrapuestas. Por una parte Gema, una amiga de la protagonista, es una lesbiana declarada. Pero Rosa, otra de las protagonistas, que nos habla siempre en primera persona para contarnos sus dudas y deseos frustrados, no termina de decidir si realmente lo que le pasa es que “no le gustan los hombres”, simple y llanamente porque le gustan las mujeres.

También Almudena Grandes nos obsequia con un episodio referido al lesbianismo, cuando hace que Reina, una de las protagonistas de “Malena es un nombre de tango” se enamora de una mujer. Pero ella se escuda, nuevamente, en el hecho de que no se enamora de una mujer, sino de una persona.

Si las escritoras han abordado más o menos abiertamente este tema, en las artes plásticas ha sido más difícil hacerlo por el temor de crear imágenes que en lugar de ser entendidas como reivindicación de una sexualidad propia, fuesen tomadas como objetos eróticos para el disfrute del varón heterosexual. Es por ello que muchas artistas lesbianas han preferido expresar sus deseos desde un posicionamiento estético más conceptual, renunciando a la representación física. Otras se han mostrado a si mismas, como ya dijimos como seres andróginos o travestidos.

Nicole Eisenman crea dibujos sexualmente explícitos en el que describe fantasías de lesbianas o ciertos ambientes en los que ella se mueve. Muchas son las lesbianas que se sienten incómodas ante este tipo de trabajos con el que no se identifican, porque presentan modelos que a menudo ellas tachan de “demasiado heterosexuales”. Sus mujeres son fuertes y ejercen su sexualidad sin complejos y de forma salvaje, y esto no debe ser leído como una concesión a los valores del patriarcado, sino como una opción más de disfrute del propio cuerpo.

4. MUJERES HUMILLADAS Y CUERPOS VIOLENTADOS

Pero si de sexualidad y de los terrores que esta produce en las mujeres debemos hablar, creo que uno de los temas fundamentales de las fantasías más terroríficas de las mujeres ha sido siempre la violación, en cualquiera de sus sentidos. El violentamiento físico de las mujeres ha sido una de las cruzadas del feminismo. Porque si las miradas violentan, más lo hacen la desposesión del control mismo sobre tu cuerpo. Las frías estadísticas dicen que un número elevadísimo de mujeres han sufrido a lo largo de su vida algún episodio de violencia sexual, que muchas veces no es reconocida siquiera por ella como tal. Por una vez, la fría estadística me resulta aterradora.

En multitud de libros escritos por mujeres aparece el tema de la violación, contada casi siempre en primera persona. Estas escenas suelen estremecer a las mujeres por la proximidad de sensaciones, por que es un terror al que ninguna se sustrae. A menudo ni siquiera los agresores ven lo que han hecho como una falta, por que no se les ha enseñado a hacerlo. Por ejemplo, que un hombre te pellizque el culo en medio de la calle, no deja de ser más que una simple travesura para algunos, nada grave.

Muchos niños han llegado a identificar el sexo con violencia a base de conocerlo distorsionadamente...el panorama es desolador. No parece que el ritmo de agresiones vaya a remitir.

Volvamos a las novelas sobre las que ya hemos hablado. Por una parte, tenemos a Lucía Etxebarría, que en cada una de sus dos primeras novelas nos muestra una violación. En “Amor, curiosidad, prozac y dudas”, vemos como Ana, la hermana mayor, ha sufrido un grave trauma a raíz de la violación que sufrió en su adolescencia por parte del chico de quien estaba enamorada.

“Yo recordaba aquel episodio perfectamente, segundo a segundo. Nos tendimos en el suelo mojado, como él me desabrochó la blusa y comenzó a manosearme los pechos, cómo después me bajó las bragas y me metió la mano entre las piernas, cómo de pronto me encontré que lo tenía encima, con los pantalones bajados, intentando meterme su cosa, cómo intentaba penetrarme sin conseguirlo del todo porque yo forcejeaba debajo de él y me revolvía todo lo que podía y bastante trabajo tenía él sujetándome los brazos con una mano y su propio miembro con la otra mientras yo culebreaba dentro de él, luchando por desasirme de su abrazo, y cómo por un instante conseguí soltar una mano y aproveché para arañarle la cara, y como inmediatamente sentí un mazazo de hierro en la cara, y la sangre que fluía a borbotones de la nariz...y como sentí que había dejado a su paso todo mi interior en carne viva...cómo aquello pareció durar horas, aunque quizá sólo fueran quince minutos...y un dolor intenso... que se iba metiendo ...en el núcleo exacto de mi alma”⁷

Ana, claro, está convencida de que ella es la culpable por haberlo acompañado, y cuando descubre una mancha de sangre en sus bragas se apresura a lavarlas, quiere hacer desaparecer “esa mancha”. De ahí que toda su vida gire en torno a la limpieza. Quiere demostrar, como ella dice, que no es la puta que él había creído. Pero en ningún momento ella habla de violación. No le da a este terrible episodio esa denominación, pues pensamos siempre que las violaciones son esas cosas que te hacen desconocidos.

En “Beatriz y los cuerpos celestes” aparece también un intento de violación:

“Acercó su boca a la mía e intentó besarme. Yo aparté la cara suave pero firmemente. Entonces él me apretó contra sí con más fuerza. Yo intenté desasirme y aquello empeoró aún más las cosas, porque la camiseta me venía, como ya había dicho, estrecha...Me sujetó con fuerza los brazos, intentando besarme mientras yo me revolvía como podía, tratando de quitarme de encima aquel fardo que babeaba sobre mí. Vamos, no seas cría, me susurraba al oído, me susurraba al oído. Forcejeamos, me arrojó al suelo y se colocó sobre mí, inmovilizándome. Me puso los brazos sobre la cabeza y los sujetó con una mano mientras que con la otra intentaba avanzar entre mis muslos...”⁸

Parece que la experiencia se repite en ambas novelas sin muchas variaciones, sólo la actitud de una y otra cambia, parece que la segunda está en cierto modo resignada, parece que en ciertos círculos y ambientes esto es lo que se espera. El más desgarrador episodio al respecto lo he encontrado en “Fóllame”, donde la protagonista, con toda su incultura y a pesar de los terribles círculos en los que se mueve, es capaz de aceptar su destino con lucidez y determinación, y de llamar a las cosas por su nombre. Aunque un poco largo, creo que merece la pena reproducir este pasaje. La protagonista está con una amiga sentada en un parque cuando aparecen tres hombres haciendo bromas obscenas:

“-¿Seguro que no tienes tiempo para una partidita de polvos?

Le pone la mano en los pechos. Ve a Karla con la cara pegada en el suelo y el tipo encima- el de las zapatillas de deporte- que le mete una hostia fenomenal y la trata de imbécil.

Oye a Karla gritar y llamarle. Siente entre sus muslos la mano del otro tipo, como le destroza la concha. Se lo pasa en grande diciendo: “esta no es demasiado arisca”, y la tira al suelo. “Bájate las bragas y abre las piernas; ábrelas bien, así no te haré daño con mi magnífico aparato”.

Ella obedece, se da la vuelta cuando se lo pide. Karla lloriquea y no calla, suplica que no la toquen. Uno de los tipos la sujeta por el pelo. Le echa la cabeza para atrás llamándola putilla. Tiene la cara enrojecida, está congestionada y a punto de llorar. Le bajan mocos de la nariz y la sangre le llena la boca. Si intenta hablar, babea sangre. Unas rayas de color rojo separan sus dientes. Otro tipo la coge por el hombro mientras ella se protege la cara con un brazo antes de caer de rodillas. Una masa encogida y llorosa. Aterrorizada, suplicante. Manu dice, “ya vale, dejadla en paz”. El tipo de encima se lo pasa en grande y con la mano le golpea la nariz. Explosión detrás de los ojos, luego dolor sordo en toda la cabeza...

-Dime cariño,¿qué te parece mi polla? No parece disgustarte, ¿eh?

Oye como a Karla le caen bofetadas entre dos protestas. Teme que la hostien demasiado, que la desmonten del todo. Teme que reviente. Le grita: “Pero joder!¿Déjales hacer para que no te peguen!” .Ellos se regodean...

¿Qué harán luego?,¿qué acabarán haciendo? Llevan un colocón de lo más violento...contentos de estar juntos, intercambian unas buenas bromas, tienen una actividad común, un enemigo común. ¿Hasta dónde piensan llegar para probar su unión? ¿Les abrirán el vientre o les clavarán un cañón de escopeta bien hondo para hacerlas explotar desde dentro?¿Cuánto tiempo más les divertirá seguir metiéndola y contando chorradas? ¿Qué tienen previsto para después?... Pero tal vez sólo querían violarlas. Sobretudo no hay que asustarles, sobretudo que no les entre el pánico. Sobretudo no provocarles para que no pasen de los golpes en la jeta y las violentas embestidas de cadera...Sobretudo mantenerse viva. Cualquier cosa para mantenerse viva.

-Es increíble como se deja esta tipa.

-No me extraña. Con esa pinta de deficiente que tiene no la deben empalar a menudo, ¿eh?

...

-Es como follarse a un cadáver.

El que mira, añade:

-Fíjate en esa, ni ha llorado. Joder, eso no es una mujer.

Ella mira al que acaba de hablar, se da la vuelta y echa un vistazo al otro por encima del hombro. Sonríe:

-¿Y tú que te crees que tienes entre las piernas, imbécil?

...

-Se me han pasado las ganas, estas cerdas son demasiado asquerosas. Pura basura.

...

Manu está en el suelo bocabajo. Se acabó. Siente dolor en la espalda y las rodillas. ¿Seguro que habrá terminado? Sigue con vida. Ya se van...

Karla consigue articular: ¿Cómo has podido hacerlo? ¿Cómo has podido dejarte de ese modo?

Manu no contesta en seguida. Percibe que le produce a Karla más asco que los mismo tipos. ¿Cómo ha podido hacerlo? Vaya chorradas...

-Puedo decir eso porque me resbalan completamente sus pobres pichas de pajeros, porque ya he tenido otras en el vientre y porque me cago en ellos. Es como un coche que aparcas en el centro, no dejas chismes de valor dentro porque no puedes impedir que lo abran. Cariño, no puedo impedir a los gilipollas que lo abran y, además, no he dejado nada de valor adentro...

-Perdóname, hemos tenido bastante. Son cosas que pasan...somos chicas; qué quieres? Ahora todo ha pasado, verás, todo irá bien”⁹

Manu, la protagonista, comprende que no puede hacer nada para evitar que la violenten porque “es una chica”, así que ha tomado la decisión de no darles el placer de verla humillada, porque es lo único que le queda, se ha separado de su cuerpo hasta el punto de considerar que lo que allí pase no tiene nada que ver con ella. Ha comprendido además que no se trata de la satisfacción salvaje de un deseo sexual, sabe que los hombres que la violan no quieren sexo, quieren humillarla, sabe que lo que hacen es crear una comunidad entre ellos fortaleciéndola a base de actos como estos. Manu ha vaciado su cuerpo de todo significado para que nadie pueda arrebatarle lo que es. Ha creado dentro de su cuerpo un vacío artificial que la llena de soledad y que es el único escudo que tiene para protegerse de un mundo que reconoce como abiertamente hostil para las mujeres.

Las artistas plásticas se han comprometido a menudo con este tema. Una de las primeras en hacerlo fue Ana Mendieta. Una de sus performances más célebres fue la realizada a comienzos de los setenta cuando en el propio campus en el que ella residía se produjo una violación que dejó vivamente impresionadas a las alumnas universitarias y a ella en particular. Mendieta invitó a unos amigos a visitarla en su apartamento, y cuando estos llegaron se encontraron la puerta entornada y en la penumbra a la artista atada bocabajo sobre la mesa, con los pantalones y la ropa interior bajada y cubierta de sangre. Mendieta enfrentó a sus amigos con el hecho crudo e inesperado que para una mujer es una violación, despojándolo de cualquier mediación para presentarlo tal cual, para presentarlo tal y como es, como un hecho sorpresivo que interrumpe la vida normal. Estas “Rape scenes” fueron muy comentadas y causaron un gran impacto en muchas mujeres artistas de su generación por atreverse a nombrar un miedo atroz que las recorría a todas.

Este somerísimo recorrido sirve de muestra para mostrar la especial vinculación que existe entre autobiografía y corporalidad en el arte y la literatura hecha por mujeres, para explicitar como estas dejan inscrita las líneas de su vida en su cuerpo, como hay determinados temas en torno a la feminidad que terminan siempre por ser expresados por la corporalidad.

En el desarrollo de estas autobiografías aparecen siempre temas recurrentes que se inscriben y se expresan a través del cuerpo, porque a menudo, las artistas no han sido

capaces, o más bien no han querido deslindar con precisión vida y arte, vida y cuerpo, arte y cuerpo.

Palabras que son cuerpos, cuerpos transformados en palabras, la sexualidad y sus diferentes aspectos ha sido uno de estos temas predilectos, el despertar de un cuerpo, la exploración minuciosa de la sexualidad, el buscar en la piel los rastros de la misma. Quizá sea este uno de los rasgos más constantes en la forma de hacer y contar de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, I.: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. N.Y. 1994
- BENET, V. Y Nos, E. (Eds): *Cuerpos en serie*. Valencia, Universitat Jaume I, 1999
- BURZZATTI, G. Y Salvo, A.: *El cuerpo palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Valencia, Colección Feminismo, Ed. Cátedra.
- BUTLER, J.: *Cuerpos que importan*. Barcelona, Paidós, 2003.
- El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2001
- CAO, M.: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, 2000
- CERECEDA, M.: *El origen de la mujer sujeto*. Ed. Tecnos 1996
- CHADWICK, W.: *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Destino 1999
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985) (Hacia una tipología de la narración en primera persona)* Anthropos, 1988
- DESPENTES, Virginie: *Fóllame*. Ed. Mondadori, 1998
- ENTWISTLE, J.: *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós, 2002
- ETXEBARRÍA, L.: *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Random House Mondadori, 1999
- Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona Ed. Destino, 2001
- De todo lo visible y lo invisible*, Barcelona, Ed. Espasa Calpe, 2002
- FREIXAS, L.: *Literatura y mujeres*. Ed. Destino
- GROSENICK, U.: *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Ed. Taschen, 2002
- GUNTÍN, M.: “Entre el dolor de nacer y el placer de vivir” en *Rev. Duoda* nº 20 (2001) pág 99-123
- KAUFFMAN, L.: *Malas y Perversos. Fantasías en la cultura y en el arte contemporáneos*. Cátedra, 2000.
- LOZANO VALVERDE, A.: “El cuerpo intérprete: comparecer singularmente ante la cámara” en *Rev. Duoda* nº 20 (2001) pág 83-99
- MAYAYO, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, 2003
- NOCHLIN, L.: *Femmes, art et pouvoir*. Ed. Chambon, 1993.
- OSBORNE, R.: *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Colección Feminismos, Ed. Cátedra, 1993.
- PORQUERES, B.: *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Horas y horas, 1994.
- QUANCE, R.: *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. A.Machado, 2000
- RIVERA GARRETAS, M.: *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*.

Horas y horas, 1996

SACCO, R.: “El cos femení: un itinerari d’amor i de coneixença” en *Rev. Duoda* nº5 (1993) pág. 85-99.

USANDIZAGA, A.: *Amor y literatura: la búsqueda literaria de la identidad femenina*.

VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África: *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*. Biblioteca de la Universidad Jaume I, 2003.

Abanicos excéntricos: ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna. Universidad de Alicante, 1995

VVAA: *Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. Tecla Sala

VVAA: *Zona F*. Espai d’art contemporani, Castellón, 2000.

VVAA: *Ana Mendieta*. Catálogo CGAC, 1996.

WOLF, Naomi: *El mito de la belleza*.

Notas

¹ Vidal Claramonte, M^a Carmen África: *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*. Valencia, Ed. Biblioteca de la Universitat Jaume I, 2003, pág. 12

² Desportes, Virginie: *Fóllame*, Barcelona, Ed. Mondadori, 1998. pág.17

³ Etxebarria, Lucía: *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Ed. Random House Mondadori, pág.45

⁴ Butler: *El género en disputa*, citada en Mayayo, P.: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, pág 117.

⁵ Lebovici, Elisabeth, citada en Mayayo, P.: op.cit, pág. 123.

⁶ Etxebarria, L.: op.cit. pág. 111

⁷ Etxebarria, L.: op.cit. pág. 218.

⁸ Etxebarria, L.: op. cit. Pág. 163.

⁹ Desportes, V: op.cit. pág. 47

**BENDITO ES EL FRUTO DE TU VIENTRE:
CUERPOS UTILIZADOS PARA LA SALVACIÓN . ESTERILIDAD Y
EMBARAZOS MILAGROSOS EN EL RELATO BÍBLICO**

*Emma GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo*

*Rezábamos por la vacuidad, para hacernos dignas de ser llenadas:
de gracia, de amor, de abnegación, de semen y niños.*

Oh, Dios, Rey del universo, gracias por no haberme hecho hombre.

Oh, Dios, destrúyeme. Hazme fértil.

Mortifica mi carne para que pueda multiplicarme.

Permite que me realice...

Margaret Atwood, El Cuento de la Criada.

I. INTRODUCCION

En los relatos bíblicos de los grandes patriarcas de la casa de David, encontramos un buen número de mujeres que adquieren protagonismo en tanto que son madres por gracia divina, es decir, que su maternidad no responde, en ninguno de los casos, a la normalidad biológica y social que se pudiera esperar. Insertas en la sociedad hebrea antigua, forman parte de las estrategias familiares como “medios” que propician la supervivencia de la familia. Pero además, estas mujeres son madres a través de unas experiencias ajenas a ellas físicamente, sus cuerpos son manipulados para conseguir un fin ideológico, su anulación en la maternidad es la condición sine quae non para que adquiera un mayor grado de perfección. En este trabajo intentaremos ver en qué términos se presentan, qué papel social y familiar cumplen y qué forma -tanto biológica como social- adoptan dentro de las relaciones de género de la sociedad patriarcal hebrea y de una estrategia que se traza en pos de la creación de la “estirpe elegida”. Posteriormente estos ejemplos de “maternidades milagrosas” sirven como modelos a seguir por las cristianas y también, entorno a esas experiencias maternas, se va conformando toda una imagería que acabará por convertir sus cuerpos en lugares de culto, de celebración del “hecho milagroso”, uniendo en su cuerpo conceptos tan abstractos como Iglesia, Nación o Fe.

II. MUJERES DE LA CASA DE ISRAEL: ASPECTOS SOCIALES Y JURÍDICOS

La realidad de mujeres como Sara, Rebeca, Raquel, Ana, Isabel o María, se inscribe en el sistema social heredado de la organización tribal nómada judía, que evoluciona hacia un sedentarismo de base gentilicia. Esta organización patrilineal parte de la preeminencia del concepto de linaje: tribu-familia-casa del padre. El mayor

nivel incluye a todos los judíos en tanto que descendientes de Jacob (padre de los israelitas). A partir de él los progenitores de las tribus (doce) controlan las familias con un funcionamiento amplio, a la manera de clanes, en la que se organiza el control tribal en amplios territorios exclusivos de cada grupo, con poder sobre la habitación y los derechos de uso. Por último, la idea familiar se consolida en torno a la figura del fundador: “casa del padre”(bet-ab), entendida como célula socio-económica. Única excepción serían los descendientes de Leví, tribu de sacerdotes, que viven dispersos en centros urbanos de las otras tribus.

Las formas legales, tanto religiosa como secular, son fijadas desde la época pre-monárquica (antes de 1000 a.e. - 400 a.e.) y no reflejan más que la intención de preservar y evitar la disolución del sistema. La poliginia, el levirato y el derecho de primogenitura son características de este sistema legal androcéntrico y patriarcal. En lo que concierne a la mujer, aparece contemplada como una posesión más del patriarca, con una incapacidad para heredar, salvo que no existan herederos varones, y siempre que se case con alguien del clan. Sólo adquiere visibilidad en determinadas situaciones: cuando los hombres desaparecen de los papeles socioeconómicos esenciales, cuando requiere protección (como es el caso de las viudas), cuando están implicadas en ofensivas sexuales... Interesante en este punto resulta la *Tosefta*¹, obra paralela a la *Misnah* que contiene en tercer lugar la *Tosefta Nashim*: siete tratados normativos que deben seguir las mujeres judías en materia de matrimonio, herencia, divorcio y votos.

Dentro de la sociedad semita el honor (*qavod*) regía todos los aspectos y comportamientos tanto públicos como privados de los individuos que integraran la familia. Reputación que estaba unida, más que a su consideración individual, a la percepción social que de él se tenía. Para el hombre, la honorabilidad era sinónimo y consecuencia de su autoridad y control sobre su “casa”, por la que debemos entender lo económico, lo material y lo referente a las personas que están bajo su autoridad, en lo que se incluye, y de manera muy clara, sus comportamientos sexuales. Para las mujeres el honor va indisolublemente unido a la observancia de la vergüenza (*busha*), muy relacionada con su control corporal y comportamiento sexual; de esto emana su aceptación social que repercute de manera directa en el honor de los miembros masculinos de su familia. En un fragmento del *Eclesiastés* encontramos de manera muy explícita cuáles son las preocupaciones de un padre respecto de una hija y cuáles son las funciones y proyección social a las que genéricamente ésta opta:

Una hija es una secreta causa de cuidados para su padre, un cuidado que quita el sueño: de joven, para que no se marchite; de casada, para que no llegue a ser aborrecida; cuando virgen para que no sea seducida y caiga encinta en la casa paterna; cuando ya tiene marido, para que no peque; y cuando desposada, por si permanece estéril².

Vergüenza, obediencia, respeto y castidad son las premisas que mantienen el honor femenino socialmente, materializado a través del cumplimiento de las funciones que se esperan de una mujer: guardar su sexualidad para su marido, aumentar y mantener la familia. El único papel en el que adquiere relevancia legal será en el de madre, por lo que iguala en respeto al padre, y adquiere una influencia informal y un control determinado en el espacio privado y en lo que se refiere a decisiones sobre los hijos (como es la educación)³. El honor “natural” de la mujer reside entonces en el

cumplimiento del matrimonio y en su fertilidad⁴, asociada a la capacidad reproductora que asegura la continuación de ese “patrimonio” y que lleva al cabeza de familia a exponer su autoridad y perpetuar el sistema patrilocal.

III. LA LACRA DE LA ESTERILIDAD

Dentro de este sistema, la mujer que carece de ese “don” que la hace adquirir prestigio social y autoafirmación en sus funciones, experimenta la presión ejercida de quien, a los ojos de los demás, ha sido sancionada por Dios. No podemos dejar de lado que la esposa estéril se encuentra en una posición difícil por el peligro de repudio que conlleva no cumplir con su papel como garante de la continuidad de la estirpe y ésto le lleva a carecer de la única premisa que la haría sostenerse en un sistema polígamo⁵ en el que quien da hijos varones es la que permanece como “matrona”.

La fertilidad en el ideario antiguo es inherente a la naturaleza femenina, de ahí que, por contraposición, el término que en hebreo designa a la estéril sea *akara*: aquella privada de lo esencial, a quien se le arranca lo fundamental⁶. Para A. L. Eriksson la identidad genérica opera sobre experiencias, creencias, normas, roles sociales y este entramado ideológico termina por pergeñar un sistema de valores que son entendidos como “naturales” dentro de la comunidad⁷. Por parte de las mujeres, se interioriza el valor maternal y el peso de la esterilidad genera procesos de identificación con lo incompleto, con los cuerpos deformes, mujeres que creen sufrir una *desnaturalización*. Son numerosos los ejemplos de mujeres que en el Antiguo Testamento claman a Dios para que les de descendencia, una sanción vivida como motivo de deshonra y de enorme frustración. Así los encontramos en las *tefillas* u oraciones de súplicas⁸ de estas mujeres, de las que la más interesante nos parece la de Ana, madre de la Virgen María:

¡Pobre de mí! ¿Quién me habrá engendrado y de qué vientre he nacido, para que me haya convertido en una maldición para los hijos de Israel, para que me hayan ultrajado y expulsado del templo del Señor?

¡Pobre de mí! ¿A quién me parezco? No a los pájaros del cielo, porque incluso los pájaros del cielo son fecundos ante vos, señor. ¡Pobre de mí! ¿A quién me parezco? No a las bestias salvajes de la tierra; porque incluso las bestias salvajes de la tierra son fecundas ante vos, Señor.

¡Pobre de mí! ¿A quién me parezco? No me parezco a esta agua; pues incluso estas aguas son fecundas ante vos, Señor. ¡Pobre de mí! ¿A quién me parezco? No me parezco a esta tierra; porque incluso esta tierra da sus frutos a su tiempo, y os bendice, Señor⁹.

La esterilidad sufrida por la mayoría de matronas bíblicas, llama la atención si pensamos en que ellas, aún siendo las elegidas hayan tenido que soportar ese castigo divino. Percibidos realmente como sanción, sin embargo, en profundidad, estos pasajes parecen referirse más bien a “episodios temporales de infertilidad” como rasgo propio o premisa de esa “elección”, estamos pues ante ejemplos de manipulación biológica que refuerzan la predestinación de estas mujeres para dar a luz a los elegidos de la estirpe de David.

IV. MADRES ANCIANAS: EL PREMIO A UNA VIDA EJEMPLAR

A pesar de llevar una vida modélica con el cumplimiento de todos los mandamientos religiosos y legales, Sara (madre de Isaac), Ana (madre de María) e Isabel (madre del Bautista) entre otras, experimentan embarazos en edades muy avanzadas y su gestación es interpretada como “premio” tras una vida intachable. La maternidad alcanzada por estas mujeres se lleva a cabo a través de modificar absolutamente sus funciones biológicas, se disocia el papel reproductor del cuerpo femenino, que es vaciado para convertirse en mero continente, es decir se construye un cuerpo que, ideológicamente, carece de acción, es receptor pasivo. En este tipo de concepciones no son necesarios cuerpos jóvenes en plenitud de facultades porque precisamente lo que se pretende es dar relevancia y dotar de extraordinaria excelencia la función decisoria de Dios. La imposibilidad de quedarse embarazadas, aún dedicando toda la vida a procurar conseguirlo, viene a reforzar la idea de una Creación por medio de un Agente que no necesita matrices sanas, sino un recipiente que contenga el Hecho.

Forzar la imposibilidad de tener hijos asegura y justifica el papel del Creador a la vez que vacía completamente de significado la función materna. Es un acto ajeno a ellas quienes, una vez anunciado su embarazo, reaccionan con la perplejidad normal ante tal “anomalía biológica”: “... después de haber envejecido he de conocer el placer, siendo también mi marido viejo? ... ¿podrá ser verdad que he de parir siendo tan vieja?”¹⁰, exclama sorprendida Sara ante lo que ella entiende como un imposible. Este tipo de textos son los que contradicen la idea de que dichas concepciones sean premios a su fe incondicional; más bien parecen usos ajenos a la mujer de su propio físico, vientres de alquiler al servicio de la sociedad patriarcal. Dentro de ésta, el sistema sexo/género que se articula es, histórica y culturalmente, una apropiación específica del cuerpo humano para propósitos ideológicos. En dicho eje sexo/género, la fisiología, anatomía y códigos corporales son tomados por las instituciones que usan “corporeidades” diferentes para definir y ejercer la coherción de las identidades genéricas¹¹.

Intervenir en el proceso reproductor supone una manipulación del cuerpo femenino al servicio de una trama ideológica que busca justificarse en la predestinación divina. Así, los grandes patriarcas de la historia de Israel nacen por voluntad y acción divina, únicamente son “acogidos” en senos de madres de carne y hueso, que son las intermediarias necesarias para tal empresa. En términos generales, el cuerpo femenino y su sexualidad siempre han sufrido un mayor control y cuestionamiento sociales; en palabras de Silvia Tubert, más protegido pero también más “medicalizado” o manipulado¹².

Las palabras que en el apócrifo *Sobre la natividad de María* dedica el Angel de la Anunciación para explicar a Joaquín la increíble concepción de Ana resaltan la idea de una gestación por fe y por voluntad divina:

Él me ha enviado a ti para anunciarte que tus plegarias han sido escuchadas y que tus limosnas han subido hasta su presencia. Ha tenido a bien poner sus ojos en tu confusión después de que llegó a sus oídos el oprobio de esterilidad que injustamente se te dirigía. Dios castiga el delito, más no la naturaleza. Y por eso cuando tiene a bien cerrar la matriz, lo hace para poder abrirla de nuevo de una manera más admirable y para que quede bien claro que la descendencia no es fruto de la pasión, sino de la voluntad divina.

¿Acaso Sara, la madre de vuestra estirpe, no fue estéril hasta los ochenta años? Y, no obstante, dio a luz en extrema ancianidad a Isaac, quien recibiría la bendición de todas las generaciones. También Raquel, a pesar de ser tan grata a Dios y tan querida del santo Jacob, fue estéril durante largo tiempo. Sin que esto fuera obstáculo para que engendrara después a José, que fue no sólo el señor de Egipto, sino también el libertador de su pueblo. Y ¿quién hubo entre los jueces más fuerte que Sansón o más santo que Samuel? Sin embargo ambos tuvieron madres estériles. Si, pese a ello, la razón contenida en mis palabras no logra convencerte, ten por cierto, que las concepciones largamente esperadas y los partos provenientes de la esterilidad, suelen ser los más maravillosos¹³.

V. LAS VÍRGENES

Un grado superior en la escala de perfección que parecen trazar estos embarazos milagrosos, se alcanza en la gestación de los cuerpos de las vírgenes, que encarnan el modelo por excelencia. En este caso Rebeca (*Gén. 24-27*) supone un modelo superior, más cercano al de la Virgen María, puesto que es la elegida por Dios para ser esposa de Isaac debido a su virtud y preservación de la *prudencia*. En el relato son muchos los elementos que hacen de Rebeca el ejemplo de pureza, observancia de la vergüenza y abnegación en el cumplimiento de sus funciones como mujer. Su belleza es resaltada aunque, al igual que la de María, se trata más bien de un referente de su integridad física, de su pureza; la belleza de Rebeca es interior y espiritual¹⁴. A pesar de sus cualidades y de ser la seleccionada por gracia divina, la futura esposa de Isaac debe demostrar que será sumisa y que atenderá a sus funciones con absoluta disposición¹⁵ según los roles sociales impuestos.

El relato de Rebeca parece en muchos aspectos una reescritura de la historia de Sara, con bastantes elementos cuasi idénticos o amalgamados en ambos pasajes. Las interpretaciones posteriores, sobre todo de los Padres de la Iglesia, dieron magna relevancia a algunos aspectos, dotándolos de un valor doctrinal explicativo, en detrimento de otros detalles de la narración que fueron más o menos obviados en el ejercicio de lo que para Elisabeth Clark es “una estrategia de contención” con fines ideológicos¹⁶. De virgen velada a esposa abnegada, esta evolución permitió muchos niveles interpretativos, sin embargo nos fijaremos en aquel que mayor peso tuvo: su embarazo que dió forma a la profecía pronunciada tiempo atrás y que personificaría el nacimiento de la *nova religio* frente al judaísmo.

La esterilidad sufrida por Rebeca finaliza por una oración de súplica que, en este caso ni siquiera es entonada por ella, sino que es Isaac el que canaliza toda la frustración y deshonra de la infertilidad de su esposa. No conocemos por boca de Rebeca la experiencia vivida, en este caso su marido ejerce de portador de su desgracia y de su voz. Una vez encinta, Dios le revela a ella la naturaleza profética de su embarazo:

Los niños se chocaban en su seno, y ella dijo: “Si es así, ¿qué será de mí?”
Y fue a consultar a Yavé. Yavé le respondió:
“Dos naciones hay en tu seno;
dos pueblos se separarán desde tus entrañas;

uno será más fuerte que el otro
y el mayor servirá al menor”.

Llegó entretanto para ella el tiempo del parto, y he aquí que llevaba gemelos en su seno. Salió el primero, rubio y todo él velludo como una pelliza, y le llamaron Esaú. En seguida salió su hermano, trabada su mano al talón de Esaú, y le llamaron Jacob. Tenía Isaac sesenta años cuando Rebeca los parió¹⁷.

Esta visión del parto será el nudo gordiano de la exégesis patristica para confirmar que, realmente, el cristianismo estaba llamado a ser superior al judaísmo, la profecía en el vientre de Rebeca justificaba una Nueva Alianza con los cristianos, reconociendo a Cristo como el Mesías. En este punto, las previsiones del profeta Isaías (7, 14): **“Mirad: la virgen encinta da a luz un hijo a quien ella pondrá el nombre de Emmanuel”**, eran corroboradas en Rebeca, quien virgen y madre, aseguraba la estirpe de David como elegida y prefiguraba la venida de Jesús por un cuerpo immaculado. Paradójicamente un relato hebreo justificante de la línea sucesoria en materia política, fue subvertido hasta conseguir hacerlo el centro interpretativo de la literatura cristiana¹⁸, en el que se predicaba y fundamentaba el abandono por parte de Dios de los judíos, que habían incurrido en idolatrías y excesos, para favorecer a los verdaderos elegidos: los cristianos.

En la esterilidad y posterior embarazo de Rebeca hallamos la explicación alegórica a la Nueva Alianza de Dios con los cristianos; para Tertuliano *“la profundidad de su útero permite la inversión”*¹⁹, es decir, a través de su matriz se da nacimiento al nuevo pueblo elegido. La inversión a la que se alude en el plano biológico o ginecológico, se traduce en una conversión religiosa. Rebeca se perfila como el “medio” útil para llevar a cabo ese nacimiento de fe. Su gestación y su parto son profecía pura, adquieren sentido y verdad desde la creencia en su predestinación divina. La experiencia maternal de ésta queda de nuevo supeditada a una acción superior, la de Dios que, de nuevo, como vimos en el apócrifo *Sobre la natividad de María*, hace que los partos sean más maravillosos anteponiendo episodios de “esterilidad forzada”. Así, el cuerpo de Rebeca se vuelve testigo material de la profecía que legitima la sucesión en Jacob, testigo material aunque mudo. Dentro de la escala de “pureza corporal” en la que se inscriben las madres milagrosas que estamos tratando, Rebeca recoge el testigo de Sara -anciana y estéril reconocida como “madre de la estirpe”- para encarnar la transición -como virgen y madre tras su infertilidad- hacia la que será la concepción más perfecta, menos terrenal: la de Jesús.

A diferencia del resto de mujeres, María es fruto de una gestación por gracia divina: su madre Ana, como hemos visto anteriormente, concibió en su ancianidad²⁰. Por medio de la esterilidad de Ana se pone de relieve su nacimiento para cumplir un servicio a Dios, que en su infancia cubrirá dedicándose como virgen del templo del Señor, pero que posteriormente atañe a su condición de madre -o deberíamos decir cuerpo- elegida para el Mesías. Es decir, María ya es un “constructo” de Dios, y es la única mujer en el relato bíblico que nace de este tipo de concepción. Su integridad, tanto corporal como moral se mantiene intacta, rompiendo incluso con lo establecido para las jóvenes de su edad²¹ cuando elige permanecer virgen, como lo demuestran

sus propias palabras dirigidas a los patriarcas y sacerdotes de Israel: “está demostrado que desde el comienzo se ha honrado a Dios con la castidad. ...Yo, he aprendido desde mi infancia en el templo del Señor, que una virgen puede ser grata a Dios. Es por lo que he tomado la decisión, en mi corazón, de no conocer jamás a hombre alguno”²². María supone el modelo de mayor excelencia en estos partos milagrosos, ella encarna la imposibilidad corporal de ser virgen y madre.

A lo largo de la Antigüedad son numerosos los testimonios y creencias que relacionan el cuerpo femenino con lo pasivo, así el útero es entendido como un órgano prácticamente independiente del cuerpo, que, a la manera de puerta, se abre y se cierra de manera autónoma, casi sin depender del soporte corporal. En este sentido, son muchas las referencias existentes sobre el útero o matriz entendidos como una puerta de paso, umbral de transición e incluso, en ámbito cristiano, como la tumba mediante la cual el nacimiento adquiere un significado de resurrección²³. Esta visión, casi podríamos decir que “acorpórea”, es la que hace a Tertuliano referirse a “hornos uterinos” puesto que, como él afirma: “*todo el preparativo de plantar, construir, formar al hombre en el útero, lo regula -efectivamente- alguna potestad ministra de la divina voluntad, elegida para llevar a cabo aquel plan, cualquiera que sea*”²⁴. Concepción que no se aleja en exceso de la imagen que de la maternidad había dado Esquilo:

No es la que llaman madre la que engendra al hijo, sino que es sólo la nodriza del embrión recién sembrado. Engendra el que fecunda, mientras que ella sólo conserva el brote -sin que por ello dejen de ser extraños entre sí-, con tal de que no se lo malogre una deidad. Te daré la prueba de mi proposición. Se puede llegar a ser padre sin necesidad de madre ... (*Euménides*, 658-665).

En la literatura patristica encontramos una gran preocupación por explicar la concepción milagrosa de María, la cual a través de su cuerpo intacto antes y después del parto, sirve como justificante del mensaje salvador de Cristo. El “nacimiento de virgen” era necesario en tanto en cuanto Cristo debía adoptar forma humana, para demostrar el amor y capacidad de sufrimiento por los hombres. Para una creación no por medio de generación divina directa, sino “llamativamente” humana se necesitó de un cuerpo material, María²⁵.

Tras estos episodios que someten a las mujeres a anomalías biológicas, los nacimientos tampoco se producen dentro de la normalidad, sino que son el “alumbramiento” literal, por parte de Dios, del elegido. En la mayoría de los casos, en ambos Testamentos, se eluden u omiten los detalles referentes a los partos. Más bien lo que tenemos son relatos que llaman a la fe, que apelan al acto de creer en ese “milagro” que se está llevando a cabo. Para corroborar la acción divina sobre esos nacimientos, se generan argumentos de autoridad representados por las comadronas (dos, puesto que era el número mínimo de testigos que se necesitaba para confirmar una verdad). Éstas no ejercen de asistentes en el parto, no hay tal necesidad; únicamente son de testigos, conocedoras del acontecimiento. En el caso de María serán ellas también las que comprueben y verifiquen su integridad corporal *post-partum*.

VI. CUERPOS EDIFICADOS

Las maternidades milagrosas que hemos presentado son un claro ejemplo de la utilización con fines ideológicos -bien políticos, bien religiosos- del cuerpo, articulado socialmente mediante identidades genéricas. Dichos embarazos responden a un afán de perpetuar un sistema político determinado y, dentro de él, una élite: la estirpe de la casa de David que finaliza con María. Los episodios de esterilidad son el prólogo necesario a la renovación de la Alianza por parte de Dios con el pueblo, materializada a través del nacimiento del “elegido”. Las madres, por lo tanto son los recipientes que contienen esa promesa de multiplicación de la dinastía y renovación de la Alianza, que no es más que el mantenimiento de las estructuras socio-políticas existentes.

Ya en el contexto plenamente cristiano, estos nacimientos dan el armazón doctrinario para explicar la supremacía del cristianismo frente a otras religiones y sectas, y una idea diferente de fecundidad, familia o matrimonio. La moral de los siglos II al IV, camina hacia el abandono de lo que se entiende como cargas mundanas. Los cuerpos, libres de sus ataduras físicas, alcanzarán mayor nivel de pureza, de excelencia, cuanto más se alejen de lo corporal²⁶. Si para la concepción platónica la Salvación se alcanzaba una vez se superaba la diferencia sexual, propiciando la vuelta al “estado singular”, para Filón de Alejandría esta idea tenía un significado de superación ascendente: tanto más perfecto cuanto menos femenino y cuanto más adquiriese las facetas del género masculino²⁷.

La evolución de Sara a María está marcada por una infertilidad cada vez mayor, sus cuerpos son “obligados” a permanecer cerrados. Son mujeres que viven procesos de esterilización y manipulación biológica en un intento de hacerlas más “higiénicas”. Maternidades “desfemineizadas” que sirven en tanto en cuanto han sido depuradas de la carga física, material y biológica de su sexo/género. Esta idea de subvertir los nacimientos es común en muchas teogonías y relatos míticos²⁸, Zeus por ejemplo hace lo propio con Atenea. Sin embargo, en estos casos, la manipulación es mucho más sutil, Dios prescinde de su función gestadora, ni siquiera necesita utilizar su cuerpo para apropiarse de la maternidad, y da a las mujeres un papel no sólo pasivo, sino irrefutable, utilizando el cuerpo femenino como medio incubador de sus creaciones. Son nacimientos despojados de su “parte material”, superiores moral y políticamente debido a la negación de la presencia generadora femenina, configuran por lo tanto un “estado singular” que, claramente en el caso de María, se convierte en mensaje de Salvación²⁹. Lejos de modificar las categorías femenino/masculino en la dicotomía inferioridad/superioridad, se idealiza la función maternal en la que subyace un cuerpo femenino que permanece asociado a lo natural, a la receptividad pasiva y a la carnalidad.

El cuerpo de estas madres milagrosas se ajusta al concepto de “*guarded body*” desarrollado por Julia Epstein y Kristina Straub; un cuerpo que es reservado y secreto pero que también es “edificado”, y como tal debe ser vigilado y custodiado³⁰. Un constructo social que en este caso, organiza y mistifica la identidad sexual y genérica de las madres, convirtiéndolas en iconos o símbolos. Si a través del cuerpo de María se ofrece a la humanidad un nacimiento de Dios por medio de la fe, esto hace de la virgen la prefiguración de la Iglesia, madre y esposa del Señor. Esta ambigüedad queda explicada en su evolución de virgen a esposa en el momento del parto, en el

que sacrifica su virginidad que no se malogra, finalmente, gracias a que su cuerpo es abierto por su propio sexo, garantizando así su permanencia sin mácula alguna en el estado de esposa del Señor³¹. El cuerpo intacto de María se convierte pues en santuario, como asegura Orígenes (*Homilía VI*, 11):

¿Qué es, pues, este santuario que no ha sido hecho por mano de hombres, sino “preparado por las manos de Dios”? Escucha a la Sabiduría que dice que se construyó a sí misma una casa³².

Yo creo que es correcto entender esto acerca de la encarnación del Señor.

En efecto, no ha sido hecha por mano de hombre, esto es, no por obra humana “se ha edificado el templo de la carne en la Virgen”, sino, como había predicho Daniel, la piedra extraída sin ayuda de las manos, creció y se hizo un gran monte.

Este es el “santuario de la carne”³³ asumida y sin manos, esto es, sin obra de los hombres, sacado del monte de la naturaleza humana y de la substancia de la carne.

El icono del cuerpo como Templo tiene su máximo exponente en la imagen de María, sin embargo, esta alegorización recoge de antiguo el papel de algunas de estas madres como instrumento ideológico convertido en símbolo útil, bien para la causa nacional-religiosa de Israel bien para la doctrinal. De este modo, encontramos ya una mención de Pablo con respecto a Sara en la que deja bien claro que esta “madre de la stirpe” representa a la Iglesia, mientras que su sierva Agar³⁴ encarna, en el cuerpo de una extranjera, a la Sinagoga³⁵. Más interesante aún es la coincidencia iconológica de Sara y María: ambas aparecen como alegorías de la Iglesia y en el *Talmud*³⁶ tenemos una referencia de Sara como “madre nutricia” cuyos pechos amamantan a los hijos lactantes de las incrédulas vecinas, como si de “dos fuentes de leche” se trataran. Mientras que Sara y Raquel, representan la Iglesia en pugna con la Sinagoga; en Rebeca, debido a su matrimonio monógamo y casto, se prefigura la unión exclusiva de la Iglesia de Cristo. Dicha unión deja de lado ya la necesidad de generar la antítesis de la Sinagoga infiel y carnal, representada por las siervas o segundas esposas no elegidas (en muchos casos tras la discordia se desarrolla un discurso nacionalista con tintes xenófobos³⁷). De nuevo, el cúlmen en plenitud y perfección representativa lo encarna María, quien no sólo se mantuvo intacta sino que se dedicó por entero, en cuerpo y alma, al Señor.

De manera amplia se ha desarrollado en materia teológica y artística la representación de la Iglesia *versus* Sinagoga, esta última fea o en actitud errada (como lo demuestran en muchos casos sus ojos vendados). Por el contrario la Iglesia se representa a través de una anatomía y actitud pulcras, sólo tiene cabida en cuerpos que sean referentes de pureza, limpios de deshonor. Así la Madre-Iglesia es tratada como mujer fértil, a menudo identificada con estas madres “higienizadas”, ejemplos de nacimientos irrefutablemente “perfectos”. Por contra la Sinagoga en la literatura patristica es mujer estéril o prolífica sexualmente, como asocia Jerónimo con Lía, hermana de Raquel.

Se desarrolla una iconolatría que fija el cuerpo maternal como signo representante del símbolo “mujer-madre”, que opera contra la subjetividad de las mujeres como grupo. A través de esencializarlas, se generan iconos que funcionan como mitos o formaciones imaginarias, pero que obstaculizan la percepción de las mujeres como tales³⁸, compiladas dentro del eterno “femenino” que no es más que

una proyección ideológica. Las diferencias sexuales, trascienden como constructos culturales, y son elevadas como fuente de metáforas con fuertes implicaciones políticas y sociales, jugando un importante papel en la continuidad de la reproducción de su propia cultura³⁹.

Mediante la manipulación biológica de las mujeres y de sus funciones maternas se las hace más higiénicas, vaciando su capacidad activa maternal. Paradójicamente esta esterilización, tanto corporal como social, las limpia de su propia impureza física en tanto que mujeres, y las convierte en el ideal perfecto de maternidad. Una maternidad ajena, extraña a ellas, cuyos vientres han sido bendecidos y transformados en oquedades para la salvación. Templos “edificados” que se perpetúan como receptores pasivos, continentes de fe. Así se ve la protagonista de la novela *El Cuento de la Criada de Margaret Atwood*:

*Nuestra misión es la de procrear: no somos concubinas, ni geishas, ni cortesanas. Por el contrario, han hecho todo lo posible para apartarnos de esa categoría. [...] Somos matrices de dos piernas, eso es todo: somos vasos sagrados, cálices ambulantes*⁴⁰.

Notas

¹Tradicionalmente la *Tosefta* se ha tratado como un complemento o apéndice de la *Misnah*; cabe decir que aunque existen paralelismos innegables, la *Tosefta* tiene un carácter interesante como texto autónomo emanado de las discusiones rabínicas, a este respecto vid., Ruiz Morell, O. - Salvatierra Ossorio, A., *Tosefta III Nashim. Tratado rabínico sobre las mujeres*, Estella, 2001.

²*Ecles.* 42, 9-10.

³Esta no es una característica exclusiva de las mujeres judías, su situación es diferente en función de la clase o la zona geográfica, no tanto por ser judías o no judías.

⁴La gran extensión que en los tratados ocupa el debate rabínico sobre la celebración de las bodas, el parentesco entre cónyuges, el adulterio, el divorcio y la viudedad, dan una idea de la preocupación que existía por definir y controlar legalmente dichas situaciones. A este respecto vid., Pressler, C., *The View of Women Found in the Deuteronomic Family Laws*, Berlín-New York, 1993; Archer, L. J., *Her Price is Beyond Rubies. The Jewish Woman in Graeco-Roman Palestine*, Sheffield, 1990. Vaux, R. de, *Ancient Israel. Its Life and Institutions*, London, 1961.

⁵Aunque se preservan las tradiciones bíblicas, la realidad judía ya no contempla muchas de ellas. La poligamia en concreto se refleja plenamente en la sociedad bíblica y nos es útil para encuadrar los relatos de las mujeres que vamos a tratar, pero la tendencia en el judaísmo clásico es la monogamia, incentivada por las leyes romanas, si bien esto no evita que existan algunos casos o se legisle aún sobre la base de la tradición bíblica, Ruiz Morell, O.- Salvatierra Osorio, A., *Op. cit.*, p.24.

⁶La importancia legal que adquiere la descendencia obliga a recapitular en materia legal los casos de esterilidad y su diferente casuística: la anciana que por edad no concibe, la estéril propiamente dicha y la *virago* estéril, que a los veinte años no ha desarrollado. En esta última se entiende la esterilidad unida a un problema de masculinidad y es el caso más desfavorecido legalmente: en caso de matrimonio temprano, una vez descubierta su condición puede ser repudiada sin documento de divorcio o bien disminuye el valor de su contrato matrimonial, *ibid.*, p. 22.

⁷Eriksson, A. L., *The Meaning of Gender in Theology. Problems and Possibilities*, Uppsala, 1995, p. 13.

⁸Estas *tefillas* son oraciones de súplica pero también de promesa, en general la madre ejerce su potencial autoridad sobre la educación de sus hijos, y prometen dedicar sus hijos al servicio de Dios. Así lo hace Ana, madre de Samuel; de igual forma la madre de Sansón lo hace nazireo y Ana lleva a María para que sirva en el Templo.

⁹*Protoev. Sant.* III.

¹⁰*Gen.* 18, 12-14.

¹¹Epstein, J. - Straub, C., "The Guarded Body", *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York-London, 1991, p. 3-4. La noción de "sistemas sexo/género" es tomada del estudio de Rubin, G., "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", *Toward Anthropology of Women*, New York, 1975, pp. 157-210.

¹²Un control ejercido en función de la pervivencia social que depende de las mujeres, en este punto la medicalización se entiende también como una forma de control y tratamiento de los cuerpos ajena a las propias mujeres, en manos de una Ciencia tradicionalmente patriarcal; para una visión más amplia, vid., Tubert, S., *Figuras de la madre*, Madrid, 1996. Para Jean-Jacques Aubert ese control se justifica debido a la presión existente en las sociedades con una esperanza de vida escasa y cuya lucha diaria es la supervivencia, en cuyo caso pondrían toda la esperanza, y por lo tanto la protección, en los nacimientos. Esto explicaría la relación tan estrecha entre prácticas mágicas, en forma de brebajes, amuletos y rituales, y las concepciones, embarazos y partos, vid., Aubert, J. J., "Threatened Wombs: Aspects of Ancient Uterine Magic", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, XXX, 1989, pp. 421-449.

¹³*Nativ.* III, 1-2.

¹⁴La belleza física que presentan algunas mujeres, especialmente las "madres bíblicas", se relaciona más con un aspecto espiritual. De Rebeca se nos dice en Gén. 24, 16: "La joven era muy bella de rostro y virgen; ningún varón la había conocido". Este tipo de belleza inigualable que va unida a su integridad corporal es vista también en María. Tiempo después, Jerónimo aplicará esta asociación de la belleza a la virtud al referirse a Lía como "fea y prolífica" y a Raquel como "hermosa y estéril", siendo Rebeca el modelo de pureza extrema. A renglón seguido elabora una lectura simbólica que sirva de ejemplo a las mujeres cristianas en la ejercitación de la belleza e integridad espiritual más que en las funciones meramente terrenales como es la procreación. Hier., *Iovin.*, I, 19.

¹⁵Rebeca debía sacar agua del pozo, dar de beber al criado y abrebar sus camellos sin mostrar molestia alguna. La obediencia y el servilismo son "bondades" que debe contemplar una esposa. Este tipo de encuentro lo encontramos reiterado en otros pasajes en los que el patriarca escoge o conoce a su esposa junto a los pozos de agua: Moisés a Séfora, Jacob a Raquel y Dios se le revela a María cuando está sacando agua (versión que no aparece en el Nuevo Testamento pero sí en el *Protoevangelio de Santiago*). Narraciones que delimitan y circunscriben espacios y funciones para estas "madres bíblicas" que no dejan de ser hebreas en un sistema social seminómada.

¹⁶Clark, E. A., "Ideology, History, and the Construction of 'Woman' in Late Ancient Christianity", *Journal of Early Christian Studies* 2:2, pp.155-184.

¹⁷*Gen.* 25, 22-27.

¹⁸Para ampliar la visión acerca de la construcción ideológica contra el judaísmo y la formación específica de la literatura "*adversus iudaeos*", vid., Ruether, R. R., "The Adversus Iudaeos Tradition in the Church Fathers: The Exegesis of Christian Anti-Judaism", en J. Cohen (ed.), *Essential Papers on Judaism and Christianity in Conflict from Late Antiquity to the Reformation*, New York, 1991, pp. 174-189. McDonald, L. M., "Anti-Judaism in the Early Church Fathers", en C. A. Evans - D. A. Hagner (eds.), *Anti-Semitism and Early Christianity: Issues of Polemic and Faith*, Minneapolis, 1993, pp. 215-252. Ambas autoras coinciden en ver una "apropiación" por parte de los cristianos de las escrituras e interpretaciones judías. También, González Salinero, F., *El antijudaísmo cristiano occidental (siglos IV y V)*, Madrid, 2000.

¹⁹Tert., *Pud.*, VIII.

²⁰Estableciendo un paralelismo, en las plegarias de Joaquín (que permanecía en ayuno en el desierto por que había sido expulsado del templo y deshonrado por no tener descendencia) se recuerda la figura de Abraham que había sido “padre en sus últimos días”. Por su parte Ana, pide para sí “la misma bendición que Dios otorgó a las entrañas de Sara”, *Protev. Sant.* I, II. *Pseudo Mat.* II.

²¹Al llegar al periodo menárquico las jóvenes al servicio del Templo debían abandonarlo para contraer matrimonio.

²²*Pseudo Mat.* VII, 1-2. Sobre la virginidad de María y la utilización posterior del ejemplo mariano, vid., Warner, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991.

²³En un papiro cristiano del siglo V se podía leer para favorecer el parto: “Sale de tu tumba, Cristo te está llamando”, vid., Aubert, J. J., “art. cit.”, pp. 439-440. Sobre la concepción antigua del cuerpo femenino ver también, Montserrat, D., *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, London-New York, 1998. Rousselle, A., *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona, 1989.

²⁴Tertuliano utiliza esta explicación contra estoicos y platónicos quienes aseguraban que el alma no se concebía en el vientre materno sino después del parto, negando cualquier hábito de vida por voluntad divina, Tert. *Anima*, XXV, 2/XXXVII, 1.

²⁵Argumento esbozado como contestación a quienes negaban la corporeidad de Cristo y acusaban de *falsitas* a los cristianos; entre ellos el más enconado detractor: Marción, no sólo negaba la humanidad de Cristo sino la promesa de salvación por medio de la resurrección, Tert., *Carne*, II-IV.

²⁶Este ideal de perfección fue practicado por ascetas y mártires, sobre este tema, vid., Brown, P. *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, 1993; Castelli, E. A., “I Will Make Mary Male: Pieties of the Body and Gender Transformation on Christian Women in Late Antiquity”, en J. Epstein-K. Straub (eds.), *Op. cit.*, pp. 29-50; Pedregal Rodríguez, A., “Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino”, *Studia Histórica. Historia Antigua* 18, 2000, pp. 277-294; también, “A imagen de Dios, o a imagen del varón: los modelos de mujer en el cristianismo primitivo”, *Seminario de Estudios de la Mujer. Mujer e Investigación*, Oviedo, 1994, pp. 289-296.

²⁷Philo, *Quaest. in Ex.* I, 8; *Quaest. in Gen.* II, 49. A este respecto, vid., Baer, R. A., Philo’s use of the Categories of Male and Female, *Arbeiten zur Literatur und Geschichte des hellenistischen Judentums* 3, 1970, pp. 45-49.

²⁸Interesante es el estudio de Saintyves, P., *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos*, 1908.

²⁹Leemos en el Sermón V de Proclo de Constantinopla: “Por María todas las mujeres son bienhechoras. La mujer ya no es maldita, pues su raza ha conseguido con qué superar en gloria incluso a los ángeles. Ahora Eva está curada; la Egipcia, silenciada; Dalila, sepultada; [...] Ahora se admira el catálogo de mujeres. Se elogia a Sara, campo fértil de los pueblos; se honra a Rebeca como hábil proveedora de bendiciones [...], y se adora a María como madre y sierva, nube y cámara nupcial, origen del Señor”.

³⁰J. Epstein - K. Straub, *Op. cit.*, pp. 23.

³¹Otten, W., “Christ’s Birth of a Virgin who Became a Wife: Flesh and Speech in Tertullian’s *De Carne Christi*”, *Vigiliae Christianae* 51, 247-260.

³²Haciendo alusión al pasaje de Proverbios 9,1.

³³Los énfasis son míos.

³⁴Sierva egipcia que será desterrada por Sara tras sentirse ésta despreciada por la fertilidad de Agar, la cual dió primero hijos a Abraham y fue también anunciada por Dios.

³⁵Rom. 9, 7 ss.; Gál. 4, 22 ss.

³⁶Baba Metsía 87a.

³⁷En muchos pasajes del Antiguo Testamento hallamos unidos lo extranjero, la idolatría y lo femenino en figuras malignas o tendentes a la desviación, así encontramos a la ramera Babilonia, a la prolífica Sinagoga, la promiscua e idólatra Canán.

³⁸Para análisis profundo acerca de las consecuencias de la “iconización” de lo femenino, vid., Warner, M., *Monuments and Maiden. The Allegory of Female Form*.

³⁹Cooley, P. M., *Religious Imagination and the Body. A Feminist Analysis*, Oxford, 1994, p. 23; pp. 112-113.

⁴⁰Atwood, M., *El Cuento de la Criada*, Madrid, 1987.

**SIN CARNE, LA CARNE.
REPRESENTACIONES FEMENINAS SOBRE EL HARÉN**

*Mar MÁRQUEZ ESPINÓS
Grupo de Investigación Escritoras y escrituras
Universidad de Sevilla*

*¡Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,
por sus mujeres cual gacelas,
por el hechizo de sus ojos,
por sus paseos al Eúfrates,
con rostros semejantes a la luna sobre los collares,
bellas que, en una vida de delicias,
se contonean, lánguidas,
igual que si sintiesen una pasión sin esperanza.....
Qamar S. IX, esclava y poetisa¹*

Cuando se planteó la idea de poner en marcha un seminario que agrupara diversos trabajos sobre el cuerpo desde diferentes perspectivas, me vino a la mente la idea de escribir algo sobre la imagen de la mujer, en un espacio distinto, en una cultura distinta y su reflejo en textos literarios elaborados igualmente por mujeres. Ante la necesidad de acotar un espacio concreto decidí centrarme en el espacio privado del harén.

Al mencionar la palabra harén imágenes evocadoras y en muchas ocasiones cargadas de sensualidad y exotismo inundan nuestra mente como consecuencia de nuestra herencia romántica. A lo largo de la historia han existido mujeres que han vivido de cerca la realidad del mito del harén y nos han legado su experiencia. Son mujeres europeas o árabes, cristianas o musulmanas que han tratado de ofrecer un acercamiento más humano y desmitificado de los hogares de mujeres, que se han detenido a reconstruir y narrar detalladamente la vida dentro de estos espacios exclusivamente femeninos. Son miradas femeninas a una construcción idealizada puramente masculina occidental.

Me puse manos a la obra con cuatro libros de cuatro autoras distintas que nos relatan sus vivencias en el serrallo con detalle. Me refiero a Amalia Nizzoli y sus memorias sobre su residencia en Egipto, *Memorie sull'Egitto*, país al que se marchó siendo apenas adolescente y en el que vivió parte de su vida, exactamete entre 1819 y 1828. Cristina di Belgioioso y su obra *Vita intima e vita nomade in Oriente*, que nos sumerge en un viaje de cuatro años en Oriente Medio, Leila Hanim y *El harén imperial y las sultanas en el siglo XIX*, recorrido por los recuerdos de su infancia en el antiguo palacio de Cherağán en Estambul, escrito en los años veinte y la galardonada

Fatima Mernissi, contemporánea, que nos ofrece una visión sagaz de la simbología del harén en oriente y occidente y del imaginario masculino sobre la mujer, en su ensayo sociológico *El harén en Occidente*. Lo primero que llamó mi atención fue el motivo de la cubierta de las obras mencionadas. Todas presentan imágenes de un harén lujoso, vinculado con la época esplendorosa del imperio turco, como si este tipo de espacio privado femenino fuera exclusivo de la aristocracia, como si harén fuera sinónimo de riqueza, suntuosidad u opulencia. Cristina Trivulzio di Belgioioso realiza un viaje desde Turquía a Siria en 1852 y en esta travesía tiene la oportunidad de ser hospedada en cada ciudad por una familia distinta, muchas veces amiga o conocida del huésped anterior. Cristina encuentra un interior muy distinto al descrito en las escenas pictóricas, el de un anciano de noventa años que tenía gran cantidad de mujeres, siendo la mayor de la edad de treinta y muchísimos hijos e hijas de todas las edades. Mujeres, niños y niñas comparten el espacio privado que la princesa de Belgioioso describe así:

Distraggo forse qualche illusione parlando con così poco rispetto degli harem. Abbiamo letto descrizioni di harem nelle Mille e una notte e in altri racconti orientali; ci è stato detto che in questi luoghi abitano la bellezza e gli amori: siamo autorizzati a credere che le descrizioni pubblicate, benché esagerate e abbellite, siano comunque basate sulla realtà, e che in questi misteriosi ritiri si debbano trovare riunite tutte le meraviglie del lusso, dell'arte, della magnificenza e della voluttà. Quanto siamo lontani dal vero! Immaginate muri anneriti e screpolati, soffitti in legno con crepe qua e là e coperti di polvere e di tele di ragno, sofà strappati e unti, cortine a brandelli, tracce di candela e di olio ovunque. Io che entravo per la prima volta in questi affascinanti ritiri, ne ero sgradevolmente colpita², (Trivulzio, 1993: 34).

Volviendo a las obras mencionadas, tres de las cuatro cubiertas coinciden además en reproducir uno de los cuadros más importantes de Ingres: *La gran odalisca*, el cual presenta a una mujer desnuda, cuya orientalidad se reconoce por llevar cubierto el cabello con una especie de turbante, única prenda que la cubre, representada de espaldas, aunque con el rostro escorzado mirando al pintor, recostada sobre un diván en una pose pasiva, pero envuelta en un halo de misterio y lujo simbolizado por la posibilidad de poder contemplar su rostro parcialmente al no encontrarse oculto por la oscuridad del fondo, parte de su pecho y de sus nalgas y en el que el artista muestra con exquisito detalle algunos de los elementos que rodean la figura como telas, cortinaje, almohadones o abanico. A través de la luz y del color, Ingres convierte esta imagen en uno de los desnudos más atractivos de la pintura. Sin duda se trata de uno de los iconos femeninos de tono erótico más conocidos dentro de la tradición artística del sistema patriarcal, en la que el cuerpo desnudo representa el estereotipo femenino de mujer como objeto de deseo, elaborado para la contemplación de la mirada del espectador masculino. Pero si en general los hombres disfrutaban con la contemplación del cuerpo femenino en su desnudez, hacerlo hacia una mujer que además, desde la perspectiva occidental, habita en el mito del harén y cuyo destino y razón de existencia es exclusivamente la satisfacción sexual del hombre, no puede más que producir una

especial fascinación en el sexo masculino, aunque esa mujer esté en realidad más próxima a la esclavitud que al libre goce del placer.

Con la creación de obras como *La gran Odalisca* se pone de manifiesto el interés que surge a partir del siglo XVIII por lo exótico y lo oriental, anticipándose al Romanticismo, y Delacroix, Ingres, Gérôme, Picasso, y Matisse, son algunos de los artistas que han contribuido a la creación de todo un imaginario sobre el harén y las mujeres que en él habitan. Pero este imaginario pictórico occidental nos ha mostrado a la mujer que habitaba en los harenes con poses que evocaban sumisión, conformismo, pasividad, desnudez y silencio. Son mujeres tumbadas, mujeres quietas, mujeres estáticas, desbordantes de sexualidad, de una sexualidad regalada e implantada por occidente. Y esto es precisamente lo que Fatima Mernissi en su libro *El harén en Occidente* denuncia con insistencia, la imagen que se ha creado y extendido en Occidente de la cultura oriental y de la mujer musulmana, basada en la representación de un espacio privado de la mujer a la que difícilmente un hombre occidental ha tenido acceso y en la que se escenifica a una mujer sin pensamientos, sin cerebro, de la que sólo importa su carne. La mujer oriental que tanto la pintura como la literatura y el cine se han obstinado en representar, según Mernissi, no coinciden con la realidad de la mujer musulmana ni con el ideal de mujer que posee el hombre musulmán, incluso es opuesta en el caso de la pintura a las representaciones orientales, en cuyas miniaturas la mujer se muestra activa, montando a caballo, cazando y vestidas con ropajes recargados. Se trata de una idea que tiene sus referentes iconográficos en algunos artistas occidentales de los siglos XIX y XX, quienes, fascinados por el tema del harén, lo elevaron a la categoría de mito. Sin embargo, los artistas orientales habían representado el harén de acuerdo con sus propios cánones estéticos, plasmando una realidad muy distinta a la reflejada por Occidente. En cambio, Mernissi nos recuerda que en las miniaturas musulmanas se muestra a la mujer como compañera sexual evidentemente imposible de someter, (Mernissi, 2001: 27).

Para Mernissi, un espacio privado que al mismo tiempo ha sido impuesto y obligatorio se convierte en un encierro físico de la mujer, de su cuerpo. Por este motivo la anatomía femenina del universo de Mernissi, heredada de una tradición literaria popular, oral y milenaria dispone de unas extremidades añadidas y que Fatima nos descubre bien a través de Yasmina:

“Cuando una mujer decide usar sus alas, se enfrenta a grandes riesgos”. No sólo estaba convencida de que las mujeres tenían alas, sino también de que dolía no usarlas, (Mernissi, 2001:13).

Bien por boca de tía Habiba:

Tía Habiba decía que cualquiera podía conseguir que le crecieran alas. Era simple cuestión de concentración. No tenían que ser necesariamente alas visibles como las de las aves; las invisibles eran igual de buenas, y cuanto antes empezara una a concentrarse en el vuelo, mejor..... Había dos requisitos previos para conseguir alas: el primero es sentirse cercada, y el segundo creer que puedes romper el cerco. (Mernissi, 2000: 244).

Esta autora reflexiona sobre la importancia que las culturas oriental y occidental otorgan a las diferentes partes del cuerpo femenino. Para Oriente, los labios y los ojos son delatores de nuestros sentimientos. A través de miradas y sonrisas nuestros pensamientos pueden ser transmitidos aún sin querer hacerlo, se pueden escapar nuestras intenciones descubriendo nuestro interior a quienes no deseamos mostrarlo. Según ella, bajar el rostro ante los hombres para esconder la mirada no es tanto un signo de sumisión sino de protección para evitar descubrir sus pensamientos. Pero sin duda, la parte del cuerpo a la que concede más importancia es al cerebro, por su capacidad para irradiar erotismo. A través del mismo una mujer es capaz de emanar sensualidad pues consigue introducirse en el intelecto del hombre. La belleza física tiene su interés pero gracias a la inteligencia y la agudeza verbal una mujer resultará mucho más atractiva ante la mirada de un hombre oriental, que verá en ella unos ojos hechizadores y una sonrisa enigmática. Un ejemplo literario de prototipo de belleza es Sherezade, protagonista de *Las Mil y Una Noches*, que gracias a su capacidad de hilar historias, a su extenso conocimiento, a su valor, a su capacidad psicológica, a su autocontrol, a sus aptitudes como estrategia, a su educación y gran cantidad de conocimientos, fue capaz de salvar su vida, de enamorar al sultán y de liberar a su pueblo. Así pues una mujer cultivada tiene más posibilidades de saber extraer sus potencialidades, de conseguir sus objetivos y además resulta más atrayente y erótica. Pero el acceso a la educación en muchos países sólo ha sido posible a las clases privilegiadas, luego pertenecer al harén de una familia noble era también formar parte de la élite desde el punto de vista de accesibilidad a la cultura.

A lo largo de la historia han existido esclavas que han poseído gran belleza y alcanzado grandes saberes, como ejemplos de ellas citar a Mu'ta y Qamar. La primera vivió en el S. IX y fue esclava del celeberrimo cantor Ziryâb, difusor en al-Andalus de las modas y modos orientales en música, poesía, cocina, vestidos, etiqueta, etc. Su influencia se ejercía no sólo a través de su ejemplo y arbitraje, sino por medio de sus hijas y esclavas, a las que enseñó su arte musical. Una de estas esclavas es Mu'ta, a la que educó hasta que se convirtió en una joven de espléndida hermosura y a la que enseñó sus mejores canciones. Actuaba con frecuencia en las reuniones presididas por 'Abd al-Rahmân II y Ziryâb acabó regalándosela al emir, (Garulo, 1986:108-9). La segunda, con cuyo poema abro este artículo es una esclava procedente de Bagdad, de donde la trajeron por encargo de Ibrâhîm b. Hayyay, señor de Sevilla (m. 910); vive en una época que políticamente preludia a la de los reinos de taifas y que terminará con el poder de 'Abd al-Rahmân III. Su presencia en la corte sevillana debió influir en el refinamiento literario propio de esta ciudad en siglos posteriores. Como era de esperar en una esclava cantora, las fuentes árabes hablan de su elocuencia, de la pureza de su expresión, de sus conocimientos musicales, de su cultura y refinamiento, de su memoria y de la cantidad de versos que sabía, y de su capacidad de componer versos, (Garulo, 1986: 119-120).

Pero nada tienen que ver tanto la idea romántica e idealizada de Mernissi, como los trazos de historia que nos hablan de las esclavas sólo desde la perspectiva de sus logros culturales, con la descripción que Leila Hanim nos hace del harén imperial turco del siglo XIX. Su libro narra sus propias memorias como miembro de la Corte otomana y bajo una mirada nostálgica nos describe el interior del harén desde sus

mujeres hasta sus aposentos pasando por costumbres, fiestas y anécdotas. Aunque idealizado en cierto modo por los recuerdos felices de una infancia y de una época expirada, el libro de Hanim es un documento valioso para la reconstrucción de la historia de las mujeres:

Las esclavas se dividen en tres categorías, según el destino a que se las reserva: las que están destinadas al servicio doméstico deben ser relativamente altas, sólidas, de belleza media; las que son feas y están mal hechas se designan con el nombre de “molada” y su precio es modesto. Las odalicas³ o concubinas deben ser hermosas, graciosas, estar bien hechas y tener de quince a veinte años. Finalmente, una tercera clase de esclavas está formada por las que uno compra para lucrarse, para especular. Estas se adquieren muy pequeñas, a la edad de ocho a doce años, cuidando de elegir las entre las que son bonitas, están bien hechas y prometen embellecer cuando crezcan. Se las educa, pues, con el mayor cuidado, manteniéndolas apartadas de los servicios que marchitan el cuerpo y las manos; se las instruye, se les enseña música, buenas maneras y vuelven a venderse a precios elevadísimos cuando llegan a la edad de casarse. (Hanim, 2003: 52).

Hanim, sin pretenderlo, nos recuerda el desarraigo al que durante siglos se ha sometido a las mujeres: ...renuncian definitivamente a regresar con los suyos...En primer lugar se opone a ello la vendedora de esclavas, y luego los dueños no desean dejar que subsista un vínculo de unión entre sus esclavos y los parientes, (Hanim, 2003: 59), y dedica un capítulo completo a la descripción de las esclavas del harén otomano: procedencia, tipos raciales, duración, precios, clasificación del personal de servicio en general, promoción, matrimonios, derechos de los dueños y dueñas y muchos de los aspectos costumbristas de la vida en el harén imperial turco.

A pesar de las diferencias que podamos encontrar en la mirada de Nizzoli, Trivulzio, Mernissi y Hanim a sus respectivos harenes, bien etnocentrista o melancólica, bien descriptiva o idealizada, bien exótica o familiar, todas coinciden en oponerse al festín de cuerpos desnudos y transparencias y a destruir el legendario icono sensual que vagan en el imaginario occidental. Las cuatro dedican páginas para describir el atuendo con los que las mujeres cubren sus cuerpos, aún habitando una morada privada y restringida a los hombres y nos muestran un lugar, no exclusivo de mujeres, sino también de niños y niñas, con lo que el hipotético lugar perfecto para el festín erótico deviene una mera utopía masculina. Sólo hay un habitáculo en el que la desnudez protagonice el momento: el baño. La higiene y el cuidado del cuerpo ha desempeñado un papel importante en la cultura oriental y en especial en las mujeres, quizás por ese motivo nuestras cuatro escritoras han descrito el ritual del baño y del embellecimiento de las fémias, representando éste no sólo una cuestión de higiene corporal y culto al cuerpo, sino un momento de encuentro, de convivencia, de deleite personal y relación social.

Cristina Trivulzio nos cuenta que en la Turquía de aquel momento apenas se usaban los espejos, con lo que las mujeres se arreglaban y adornaban sin poder ver el efecto que aquello producía sobre sus cuerpos, nos narra los colores que utilizaban para maquillar su rostro, cómo se depilaban las cejas, la costumbre de teñirse con henna y

la especial indumentaria y costumbres de los periodos festivos, todo esto bajo un crisol de asombro, extrañeza y admiración propios de quien descubre una cultura diferente a la suya:

*Era davvero uno spettacolo curioso quello di tutte quelle donne che si pavoneggiavano all'aria aperta, con i loro diamanti, ad un'altezza a cui, dalle nostre parti, arrivano solo i gatti e gli spazzacamini*⁴, (Trivulzio, 1993: 69).

Amalia Nizzoli, por su parte nos transmite su experiencia en una jornada de distensión compartida con las mujeres que moraban el palacio de un alto cargo turco. Amalia nos describe el baño público, su división entre hombres y mujeres, los utensilios que utilizan para lavarse, el atuendo que exhibían, el rito de la pipa de agua y del café mostrándonos al mismo tiempo las sensaciones que ella misma experimentaba:

*Ma quale sorpresa non fu la mia, allorché affacciandomi all'ingresso di una grandissima sala quadrata e rischiarata nel modo delle altre, vidi dintorno ad una specie di vasca situata nel mezzo una quantità di donne ignude che stavano lavandosi a vicenda. Là vi erano cristiane, ebrei, turche, arabe, copte, abissinesi, e donne d'Etiopia. Si poteva dire che quella era una riunione delle diverse gradazioni delle umane razze*⁵, (Nizzoli, 2002: 123).

Fatima Mernissi trata ampliamente la cuestión del baño y del embellecimiento de la mujer marroquí en su autobiografía *Sueños en el Umbral* y más osadamente establece una crítica sagaz sobre la percepción e importancia que la cultura occidental otorga al cuerpo femenino en su libro *El harén en Occidente*, afirmando que el estereotipo de belleza en Occidente humilla a la mujer, pues la condena a pretender ser siempre joven y delgada. Para ella la mujer está sometida a los dictados de la moda y de los cosméticos, industrias que en general dirige el sexo masculino, en consecuencia la dominación de la mujer en los países democráticos y desarrollados es sutil, rotunda y cruel pues consiste en el lucro de los hombres por medio de la manipulación del tiempo y del cuerpo. Se manipula el tiempo en tanto en cuando se condena a la mujer a ser siempre joven, o mejor dicho adolescente, viviendo la madurez más como una condena que como un momento de crecimiento y de enriquecimiento experiencial. Se manipula el cuerpo en contra de la propia natura obligándola a poseer unos cánones de belleza impuestos que atentan directamente contra la salud física y psicológica de las mujeres. La dependencia de las dietas para responder a las expectativas externas y la necesidad de poseer ese canon exigido para disponer de seguridad y autoestima van a provocar que el sexo femenino se convierta finalmente en un sexo débil.

Y termino este trabajo con una cita poética para la reflexión:

El occidental congela con focos e imágenes publicitarias la belleza femenina en forma de niñez idealizada y obliga a las mujeres a percibir la edad, es decir, el paso natural de los años, como una devaluación vergonzante....Este chador occidental, cortado según el patrón del tiempo, resultaba más disparado que el fabricado con el espacio, el que imponen los ayatolás. (Mernissi, 2001: 244-5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARULO, T., *Diwân de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1986.
- HANIM, L., *El harén imperial y las sultanas en el siglo XIX*, Barcelona, El Barquero, 2003
- MERNISSI, F., *El harén en Occidente*, Madrid, Espasa Calpe, 2001
- MERNISSI, F., *Sueños en el Umbral*, Barcelona, Muchnik Editores, S.A., 2000
- NIZZOLI, A., *Memorie sull'Egitto*, Bari, Mario Adda editore, 2002
- TRIVULZIO DI BELGIOIOSO, C., *Vita intima e vita nomade in Oriente*, Pavia, Ibis, 1993.

Notas

- ¹ Texto tomado de Garulo, T. *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1986.
- ² **Traducción:** Quizás destruya todas las ilusiones hablando con tan poco respeto del harén. Hemos leído descripciones de harenes en *Las Mil y Una Noches* y en otros relatos orientales; se nos ha dicho que en estos lugares habitan la belleza y los amores; es lógico que creamos que las descripciones publicadas, aunque exageradas y embellecidas estén basadas en la realidad y que en estos misteriosos retiros se encuentren reunidos todas las maravillas del lujo, del arte, de la magnificencia y de la voluptuosidad. ¡Qué lejos estamos de la realidad! Imaginad muros ennegrecidos y agrietados, techos de madera con rajadas aquí y allí y cubiertos de polvo y de telas de araña, sofás rotos y grasientos, cortinas a jirones, restos de cera y aceite por todas partes. Yo que entraba por primera vez en estos fascinantes retiros, ¡estaba desagradablemente impresionada!
- ³ Según leíla Hanim, la palabra correcta es odalica, no odalíscas, la s es incorrecta.
- ⁴ **Traducción:** Verdaderamente era un espectáculo curioso el de aquellas mujeres que se pavoneaban al aire libre, con sus diamantes, a una altitud a la cual, en nuestra tierra llegan sólo los gatos y los desollinadores.
- ⁵ **Traducción:** Qué sorpresa me llevé cuando asomándome a la entrada de una enorme sala cuadrada y espaciada como las otras, vi alrededor de una especie de bañera situada en el medio, una cantidad de mujeres desnudas que estaban lavándose unas a otras. Había cristianas, hebreas, turcas, árabes, coptas, abisinias y mujeres de Etiopía.

LA IDENTIFICACIÓN CASA - CUERPO MATERNO EN JULIA ÁLVAREZ

María del Rosario MARTÍN MUÑOZ
Grupo de Investigación Escritoras y escrituras
Universidad de Sevilla

1. LA FIGURA DE LA MADRE

Pocas veces la figura de la madre ha sido protagonista en la historia de la literatura, sino más bien actriz secundaria o de reparto. Si se trata de una narración con rasgos épicos, el héroe suele ser el esposo (Ulises respecto a Penélope) o el hijo (Aquiles, cuya madre, Tetis, le procuró su casi invulnerabilidad o Perseo frente a su progenitora Danae que fue liberada por el vástago de las manos de Polidectes). Claro está, siempre hay excepciones que con frecuencia obedecen a una clase de escritura al margen de la tradicional y dominante.

La originalidad temática de *Las Troyanas* de Eurípides reside en que más que tratar sobre los héroes guerreros, se ocupa de los personajes cercanos a ellos: las madres, las viudas y las huérfanas de la guerra, de su dolor, de su destino fatal, mientras que a los hombres les está destinada una muerte más o menos gloriosa (una de las escenas más dramáticas se representa cuando muere el hijo de Andrómaca, despeñado por la muralla, acarreado el peor castigo para una madre: sobrevivir a sus descendientes) el futuro de las mujeres está destinado a servir a los asesinos de sus varones. Están predestinadas a que se perpetúe su sufrimiento, soportan el destino de los hombres de Troya y están condenadas a seguir viviendo y padeciendo.

Otras obras en las que se trata con más profundidad el aspecto materno son a veces marginales en cuanto a su tratamiento de personajes secundarios. Tenemos novelas en cuyos mismos títulos se acentúa la representatividad del personaje de la madre tal como *La madre* de Gorki donde además de ser revestida de espíritu luchador y comprometido socialmente, es activa y activista, frente al estereotipo que en la mayor parte de las ocasiones se describe como un ser pasivo, familiar, siempre preocupado por la suerte de los hijos. El ruso, autor de *La madre*, se centra especialmente en éste y otros de sus relatos en personas marginadas, que no han contado social ni literariamente, que no han tenido voz en la literatura tradicional, se ocupa de las clases más desfavorecidas, de los obreros, de los vagabundos, de los delincuentes...

Grazia Deledda, la única escritora italiana con el Nobel de Literatura, también tiene una novela titulada *La madre*, cuyo argumento ahonda en la relación de una madre con su hijo sacerdote, obsesionado con ella y que teme decepcionarla. Describe una relación cercana en un espacio asimismo cercano a la novelista, su Cerdeña natal (como ocurre en la mayoría de sus obras, donde el escenario principal es la isla). En la temática que contempla el aspecto maternofilial es más frecuente que sean precisamente las escritoras las que aborden tal circunstancia. En la misma Italia tenemos el caso de la

exitosa Susana Tammaro con *Donde el corazón te lleve*. Aquí, Tammaro usa el género epistolar (muy utilizado por las mujeres, sólo cabe recordar las cartas de Sor Juana Inés de la Cruz o Sor María de Ágreda) a través de una abuela que cuenta la relación personal con su hija y con su nieta. Es la perspectiva del recuerdo que hallaremos en muchas obras de escritoras.

Si la figura femenina, casi siempre relacionada con sus papeles de esposa y madre, no está casada y no tiene hijos, normalmente en este contexto social llega a sentirse vacía e inútil. En torno a esta tragedia han girado obras, como *Doña Rosita la soltera*, que aborda el problema de la solterona española, algo que también aparece en *La casa de Bernarda Alba*, ambas de García Lorca.

En novelas de ámbito americano rastreamos más huellas del poder, de la influencia de la madre en la personalidad o en el comportamiento de los hijos. A veces con carácter imitativo y en otras ocasiones todo lo contrario, con una actitud de rebeldía, aunque casi siempre esté latente una especie de unión indisoluble que se sitúa por encima de las voluntades y opiniones, y es más, que es perceptible incluso con la ausencia física de la madre, bien por el distanciamiento bien por la definitiva separación que la muerte provoca. Estos deseos de retornar, de comunicarse con la madre, a menudo se producen en ocasiones tan críticas como la cercanía de la propia muerte. Y es que parece que de los vínculos maternos nadie se puede escapar aunque quiera. En *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, en el momento crucial en el que se llevan a la protagonista malherida al quirófano, ésta dice: “Avísale a mi mamá”, con quien no tenía relación alguna desde hacía muchos años. O en *La desesperanza* de Donoso en la que por medio de Judit se produce la negación del origen, la separación de la madre y a su vez de la propia hija con el objetivo de dedicarse por completo a la política. La mujer que se desvincula del ámbito familiar a favor del público y personal. Se opta por la ruptura de los lazos familiares, que origina, sin embargo, un marcado sentido de culpabilidad. Hacia el final, la protagonista, fallecidos sus mayores y enterrada la madre con el resto de sus antecesores difuntos en el panteón familiar, niega la condición burguesa de la familia cuyos enterramientos son una prueba más de la estética vacua de esa clase social. Pero no obstante, se produce el reencuentro con su hija, Marilú.

Amy Tan la estadounidense de origen chino en su primera novela, *El club de la buena estrella*, se centra en las relaciones entre cuatro mujeres nacidas en China y sus hijas nacidas en Estados Unidos. Dividida en dieciséis historias, el libro alterna las voces de las madres con las de las hijas. La novela retrata la dificultad de las madres para compartir su sabiduría y experiencia. La segunda novela de Tan, *La esposa del dios del fuego*, relata la relación de una madre soltera con su hija y sus esfuerzos por sobrevivir en el país asiático antes y durante la II Guerra Mundial. Asimismo la chilena Isabel Allende, también residente en Estados Unidos, otra escritora como Tan con gran éxito de ventas que muchos atribuyen a su numeroso público femenino que quiere leer historias sobre mujeres, coloca en un lugar privilegiado los vínculos familiares y en especial el vínculo materno, que se mantiene incluso después de la muerte:

Yo estaba a su lado y no he olvidado ese momento, porque a partir de entonces he tenido que afinar mucho la percepción para que ella no se me pierda entre las sombras inapelables donde van a parar los espíritus difusos.

[...] La muerte no existe, hija. La gente sólo se muere cuando la olvidan -me explicó mi madre poco antes de partir-. Si puedes recordarme, siempre estaré contigo. Eva Luna (1987).¹

La idea de perpetuación a través de los descendientes y el recuerdo son elementos que son comunes en los argumentos de Allende. Íntimamente relacionado con el concepto de inmortalidad y la necesidad de recordar, de transmitir los conocimientos, las historias propias y ajenas, está en un principio el lenguaje oral y después el mismo acto de la escritura. Cuando la motivación del escritor se basa en la necesidad de contar, como acto comunicativo que se da en primera instancia en el mismo emisor y posteriormente con el lector (pero no destinatario principal) bien sea un lector hipotético, universal o concreto.

1.1 LA MADRE EN EL TIEMPO DE LAS MARIPOSAS

En esta segunda obra narrativa de Julia Álvarez, el personaje de la madre adquiere una dimensión de protagonista, es lo suficientemente interesante para ser objeto de atención. Resulta relevante la descripción de detalles relacionados con la maternidad y la crianza de los hijos que, a primera vista y conforme a la tradición escrita, son no pocas veces considerados pormenores no dignos de mención, sin embargo, juegan un papel fundamental en la caracterización del personaje de forma realista. En una entrevista a la autora, ésta confiesa que no le interesa la manera tradicional de relatar historias: las aventuras de “un héroe, generalmente un hombre, normalmente blanco”. Frente al “esquema aristocrático” que se centra en una persona especial rodeada de personajes secundarios, ella propone a “esos otros personajes que no han tenido hasta ahora espacio para contar su historia”². Y es que a nuestro parecer, sabe encontrar el punto exacto que conduce a la verosimilitud, los caracteres no son seres extraterrestres por su heroicidad ni tampoco vulgares o simples. Son madres pero no son sólo madres aunque esta condición es apreciada, son heroínas pero se comportan como la gente normal, son femeninas pero pueden hacer lo que hace cualquier hombre e incluso son capaces de crear artísticamente.

En el caso particular de esta novela, se presentan dos ejemplos de afición a la escritura unida a la necesidad personal de expresarse a través de las palabras escritas: la inclinación de Minerva por la poesía y la más acentuada tendencia de María Teresa por el diario. Estas mujeres quieren ser creadoras en sentido amplio tanto físicamente, a través de su maternidad, como mentalmente; ambos fines comparten la misma idea de perdurabilidad.

Aparte de muchos otros casos de comunicación oral, tan o más importante que el lenguaje escrito, el hecho fundamental es que Dedé Mirabal sobrevivió para así contar la historia. Con igual motivación, ser mujer-testimonio, Patria vuelve de su retiro espiritual en el que fue testigo de la matanza de los subversivos que bajaban de la montaña buscando un lugar santo, el convento, la protección para los perseguidos; llegando así a la conclusión de que de ninguna manera había lugar seguro pues estos mártires fueron acribillados por los esbirros del régimen. Fruto del viaje (como es muy frecuente), de la experiencia, Patria cambia de parecer y toma la decisión de participar en la oposición -“Al bajar de la montaña yo ya era otra mujer”-³, mientras que hasta ese

momento había preferido mantenerse al margen. Además adquiere conciencia de su tarea: “Patria Mercedes había vuelto para contarle todo”⁴. En una sociedad en la que hay una gran tradición oral⁵, en donde las madres, las abuelas, cuentan historias a su descendencia; la necesidad de transmitir la historia se manifiesta oralmente la mayoría de las veces, no olvidemos que como la madre de las Mirabal muchas personas seguían siendo analfabetas.

En esta novela de Julia Álvarez se cuenta la historia de cuatro hermanas que están en mayor o menor medida implicadas en política, en la lucha para derrocar al dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Las cuatro son muy diferentes entre sí pero el gran amor que se procesan constituirá el nexo que las mantendrá unidas. En torno a éstas un personaje importante en el aspecto personal (y más tarde social) será su propia madre, Mercedes, que adquirirá mayor importancia tras la desaparición de la figura paterna y está presente de principio a fin en la novela. Esta madre primera representa el elemento que mantiene cohesionada a la gran familia, es la moderadora, la que zanja las discusiones, el componente que hace decantar la balanza. Sin embargo aunque aconseje, permite y respeta la decisión de sus hijas.

En la familia Mirabal, la circunstancia de que todos los descendientes directos de Enrique y Mercedes sean mujeres es determinante en el establecimiento del poder interno de la casa, a diferencia de otras familias en las que comúnmente predomina la estructura patriarcal y el poder se transmite del padre al hijo varón.

La madre es la piedra angular de la casa. Los nuevos núcleos familiares de las hermanas Mirabal se disgregan cuando falta el elemento materno. Tras la desaparición de Patria, Minerva y María Teresa, los hijos se desligan del destino de sus padres, entiéndase los hombres. Pero estos niños no quedan desamparados, serán acogidos dentro del gran seno del matriarcado: la abuela y la tía superviviente. Mientras tanto los progenitores siguen caminos diferentes, se unen a otras mujeres y continúan su estirpe. Al faltar la madre, el nexo, el grupo se separa y cada uno de los individuos busca asimismo una mujer que desempeñe el papel que venía haciendo la ahora desaparecida; en el caso de los viudos necesitan otras esposas, en el de los huérfanos una nueva madre.

La línea argumental de *En el tiempo de las mariposas*, si nos centramos en los aspectos más personales y familiares y menos en el contenido antidictatorial, nos evoca la obra de otra estadounidense a la que por supuesto conocerá Álvarez por sus estudios de literatura angloamericana: Louise May Alcott, creadora de la archiconocida *Mujercitas*, de marcado carácter autobiográfico. Al igual que en la novela de Julia Álvarez, *Mujercitas* se centra en las vidas de cuatro hermanas que junto con la madre conforman un mundo femenino donde los personajes masculinos son meros invitados o están ausentes debido a la guerra. (Las protagonistas de ambas novelas son las mujeres. Refiriéndose a *En el tiempo de las mariposas*, Myra Medina considera que “los hombres son personajes marginados con un papel secundario. Entre estos está el gran patriarca, Trujillo, los integrantes del SIM, y hasta los mismos padres y maridos de las mujeres”⁶). En los dos casos, las cuatro hermanas son además muy diferentes entre sí, pero se mantiene su afán por permanecer unidas sin renunciar a crear sus propias familias. Son un ejemplo de convivencia respetando la diferencia, un microcosmos que demuestra que con la tolerancia se puede vivir en paz. El espacio temporal y

espacial es, salvando las distancias entre las dos obras, difícil de afrontar, mientras que las hermanas Mirabal luchan subversivamente, las March tienen que sobrellevar la situación.

2. LA CASA FAMILIAR: ALTER LOCUS MATERNO

“La casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo.”⁷ ¿Y que es el centro para un niño? Primeramente su madre y él mismo, lo primero conocido, parte de lo mismo. La casa es por antonomasia un símbolo femenino, un segundo escudo de protección.

Siendo la primera función de la madre: seno, cobijo, refugio del ser que alimenta y prepara para la vida. Es del feto casa, coraza, resguardo. Esta tarea se continuará por el resto de la vida a pesar de la división, del crecimiento que conlleva alejamiento. Continúa con el deber, la responsabilidad, lo verá pequeño y desvalido y nunca lo olvidará aunque el tiempo lo haga cada vez más independiente. Uno de los casos más extremos de apego filial en *El tiempo de las mariposas* concierne a Patria y a su hijo Nelson, pese que ya es un adulto a todos los efectos para ella sigue siendo en parte como su hijo pequeño. Es su compromiso y sigue presente su obligación de protección aún más acuciada por la muerte de su otro hijo, aún sin haber nacido, que le lleva a ser una madre “sobrepotectora” según su marido. Por eso no duda en escribir una carta al seminario Santo Tomás, lugar de residencia del joven en la capital, para que, sin comunicar a Nelson su petición, impidan que lo dejen “salir del recinto excepto para venir a casa”. La mayor preocupación para Patria es su descendencia como para la matriarca de las Mirabal. A Mercedes le preocupa especialmente María Teresa, la menor, la que siempre será su niña.

La casa es en segunda instancia, siguiendo el movimiento centrífugo, la prolongación metafórica del útero materno. Tendrán que pasar unos años para que el niño decida abandonar un lugar seguro donde es querido y está protegido. Ya de adulto la casa seguirá representando el sitio al que se vuelve para el descanso, refugio y espacio donde viven sus seres queridos.

En la vida adulta de la mujer el hogar sigue siendo el centro de su existencia. Como tantas otras madres, Mercedes Mirabal se restringe al entorno doméstico en clara oposición con su marido quien debido a “los asuntos de hombres” no tiene límites para sus movimientos, va donde y cuando quiere sin dar explicaciones a nadie. La libertad de Enrique le lleva incluso a tener una familia paralela con cuatro hijas ilegítimas que para más inri desatiende. La esposa calla, sufre y perdona, evitando conflictos que lleven a la desmembración de la familia.

Segunda madre para sus hermanas es Patria, la primogénita. El cuerpo materno es para ella habitáculo donde reside la gracia divina. Así describe una de sus experiencias religiosas: “Por fin, mi espíritu descendía a mi carne, y había más en mí, y no menos, para alabar a Dios. Me hacía cosquillas en los pies, me calentaba las manos y las piernas, fulguraba en mi vientre.”⁸ De esta manera el vientre femenino se identifica con un lugar sagrado tal como se revela en las sagradas escrituras en la visita de la Virgen María a Isabel y nada más saludarla “el infante saltó en su seno e Isabel quedó llena del Espíritu Santo. Y dijo a grandes voces: Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre”⁹. Pero por desgracia el cuerpo de la madre

además de lugar de vida puede ser lugar de muerte. Así fue para Patria en su tercer embarazo en el momento del aborto. Confiesa la Mirabal que con la pérdida del bebé sintió un extraño vacío. La muerte del hijo no nato deja rota a la madre, con una ausencia notoria física y mental. El cuerpo, casa del hijo, pierde su función cobijadora y protectora y se nota vacía u ocupada de muerte. Nos viene a la memoria la sensación que experimenta Fedina en la novela de Miguel Ángel Asturias *El Señor Presidente*: la infeliz con el bebé sin vida en sus brazos “se fue sintiendo la tumba de su hijo, que de nuevo lo encerraba en su vientre, que era suyo su último interminable sueño”¹⁰. Patria, ahogada por su dolor comprende y comparte el sufrimiento de todo el pueblo sometido, se solidariza con las otras madres destrozadas por el régimen que acaba con los disidentes. Y “resucita de entre los muertos”¹¹ para mitigar el pesar de su familia y ser otra, una madre de todos, universal, la más auténtica de las madres conforme a la teoría de Erich Fromm “una madre sólo puede ser una madre verdaderamente amante si puede amar; si puede amar a su esposo, a otros niños, a los extraños, a todos los seres humanos”¹².

Minerva Mirabal es, sin embargo, la figura antagónica de la mujer clásica. No se conforma con el espacio reducido que termina en los límites de la casa. Ya desde su adolescencia quiere estudiar, trabajar, participar en la sociedad sin admitir las restricciones que ha heredado. En cierta manera reniega de su condición femenina o al menos del destino de la mayoría de las mujeres de su tiempo.

Nos detendremos ahora en la benjamina de los Mirabal, la niña madre que parecía la hermana de su única hija Jacqueline. Al nacer el bebé se dedicó en exclusiva al nuevo ser, representando para la más temerosa de las hermanas como ella manifiesta “un pretexto para quedarme en casa” porque como Dedé, “yo no tengo los nervios adecuados para una revolución” (pág. 386). La joven María Teresa en los momentos dramáticos pasados entre rejas junto con su revolucionaria hermana Minerva, una y otra vez sentirá deseos de evadirse retornando mentalmente a la madre y a la casa familiar. Se efectúa una regresión a la época feliz de la infancia cuyos lazos son más fuertes que los establecidos con su marido y la nueva casa, quiere volver a la seguridad inocente que proporciona la niñez en la que los dioses-padres parecen omnipotentes.

La misma estructura de la obra, su circularidad, nos lleva a la idea del retorno. Mediante el personaje de Dedé se nos ofrece la perspectiva diacrónica, comparte el pasado con sus hermanas y el presente con la nueva generación Mirabal. Dedé en 1994 comienza recordando y termina de la misma manera los buenos momentos de la infancia y adolescencia en la casa de la anacahuita. Evoca así esos instantes cuando se traslada al pasado en el primer capítulo del libro:

Dedé vacila, pero su mente ya ha empezado a correr hacia atrás, año tras año, hasta el momento que ha fijado en su memoria como cero.

Recuerda una noche clara, iluminada por la luna, antes de que empezara el futuro. Están sentados en las mecedoras en medio de la fresca oscuridad, bajo la anacahuita, en el jardín del frente, contando cuentos¹³ y bebiendo jugo de guanábana.¹⁴

Haciendo un inciso es de interés señalar que la misma Julia Álvarez -de origen dominicano pero estadounidense de adopción y que escribe su obra en inglés-

define a la lengua española como “la lengua de la niñez y de la intimidad con la familia, es la lengua de la oralidad”¹⁵.

De vuelta con la familia Mirabal en esa noche feliz cuando estaban todos juntos, juegan a adivinar que les deparará el futuro, a que se dedicarán. El padre fantasea con lo que les puede ocurrir pero tal como dice Dedé desde el presente sólo se da cuenta de que ha hablado del futuro de ella¹⁶. A lo que se añade otra premonición funesta en ese día entonces feliz:

[...] su padre le rodea con el brazo y le dice:
“Ay Dedé. Para eso te tengo a ti. Todo pie delicado necesita un zapato duro. Nos enterrará a todos con sedas y perlas” agrega riendo¹⁷.

Al mismo tiempo que acaba en su intervención final en el epílogo:

Pero todo lo que oigo es mi propia respiración y el silencio bendito de aquellas noches frescas y claras debajo de la anacahuita antes de que nadie pronunciara una palabra sobre el futuro. Y los veo a todos en el recuerdo, inmóviles como estatuas: Mamá y Papá y Minerva y Mate y Patria. Y ahora pienso que falta algo. Y los cuento dos veces antes de darme cuenta: soy yo, Dedé, soy yo, la que sobrevivió para contar la historia¹⁸.

Tras la desaparición de su madre, Dedé se convierte más que nunca en “el eje organizador de la familia”¹⁹ que como los arquetipos griegos de Deméter y Hestia tiene su trono en el hogar. Se centra en los aspectos más domésticos: el cuidado del jardín, la educación de los hijos, la preparación ritual de los alimentos y, como continúa Daniuska González, se sitúa frente a la figura patriarcal como dominante de los espacios exteriores²⁰. Jaime, su esposo es un hombre dominante que toma las decisiones por los dos, establece limitaciones, prohibiciones, la peor la negación marital de salir de casa. Le quiere inculcar un sentimiento de culpa en el que dejar la casa representa el abandono de los hijos, dejar a un lado su misión predestinada. En ciertos momentos los hijos también son una excusa para no tener que dar el paso de enfrentarse al marido. Así, contranatura, asume el punto de vista del rol masculino: en oposición a ella, mujer conservadora y tradicional, sus hermanas “liberadas” han enloquecido, locura entendida como un alejamiento de lo normal, de lo que siempre ha sido. Su mayor proeza será la decisión de dejar a Jaime y empezar a caminar sola.

Como ya con anterioridad Gaston Bachelard había propuesto en *La poética del espacio*, las tres dimensiones del hogar son: Casa Verídica, Casa Soñada y Casa Evocada. Daniuska González González considera la hacienda familiar en Ojo de Agua, casa familiar de las Mirabal: “Un sitio real, delimitado geográficamente”; “una casa soñada, una utopía de salvación ante los peligros de afuera, también lugar de unificación de la familia”; y una casa evocada, “donde se superponen totalmente la casa construida por Julia Álvarez y la de Bachelard”, “pues ésta condensa el espacio de la recuperación de la memoria, con sus fluctuaciones de distanciamientos y apegos”. “Hay en la novela una marca que convierte la casa en sistema de recuerdos, principio y culminación del

ciclo vital de los sujetos femeninos, de la familia y del tiempo histórico”. “Asimismo, la escritura de la casa se textualiza desde los detalles del universo femenino y a partir de ellos se movilizan las relaciones políticas, amorosas y hasta sociales”. Para las hermanas la evocación de la hacienda es: evasión, retorno a un lugar querido (María Teresa durante su encarcelamiento), “remanso mental para su maltratado cuerpo”(Minerva tras la salida de prisión, segunda reclusión, ésta elegida para la recuperación), y más tarde para Dedé: “espacio que mantiene viva a las hermanas”, “conjuro frente a la muerte”(González 2000: 65-66).

Hay múltiples referencias al sitio donde se habita o donde se va a vivir. Para unos recién casados es fundamental la morada en la que cohabitarán. En el capítulo 7, se recoge un dibujo hecho por María Teresa de la nueva casita de casada de Minerva, en régimen de alquiler, a pesar de que la casa es pequeña y no tiene muchas comodidades, la *Mariposa* según opinión de su hermana actúa como “si fuera la casa de sus sueños”. Cuando trasladan a los maridos a la cárcel de La Victoria, Minerva se alegra de la inviolabilidad del domicilio, que todas sus cosas permanecieran intactas le da esperanzas, “nuestra casita, el único lugar que compartimos”²¹. De todos modos se afanan en la búsqueda de un inmueble que les permita estar más cerca de sus esposos, pensando en el futuro lo que es más dramático, más emotivo para el lector que conoce el fin próximo, que no hay esperanza. Desesperanza que se instala también en Manolo, marido de Minerva, cuando le dice a la ilusionada madre, Doña Fefita, dispuesta a comprar la casa en la que ha estado viviendo la pareja: “¿No sabía ella que la única manera en que él volvería a casa sería en un ataúd?”²². Es imaginable el desconsuelo para la madre que va a ofrecer un regalo y el hijo le plantea la posibilidad de su propia muerte, que para mayor desgracia se verá cumplida.

Lo peor para una casa es que no ofrezca seguridad, que sea asaltada como teme Minerva o que se abandone o desplome, lo que causa pérdida y provoca desamparo. Sensación que experimenta Patria Mirabal por tres veces. En la primera ocasión coincide con la pérdida del hijo dentro de su vientre, su cuerpo se identifica con una casa desocupada, abandonada por su habitante. A través del recurso onírico muestra los temores que no se dicen explícitamente: ya ha perdido a un hijo, ahora tiene miedo de perder al resto de sus seres queridos y su hogar. Por eso soñó que le incendiaban la casa y sus hijos estaban envueltos en llamas. La segunda vez se asocia al convento de su retiro que se vio afectado por un bombardeo y por extensión se refiere a la preocupación de que lo mismo pueda suceder en su propio hogar. En su recuerdo “No dejaba de ver el convento en las montañas, el techo que se desplomaba, las paredes que se derrumbaban, como una casa de imprudentes, levantada sobre la arena. Por una trepa del terror, podía convertir esa visión en mi propia casa desplomándose”²³. Y una tercera vez vio la Mirabal la casa desbaratada: “todo violado, quebrado, profanado, destruido. Luego prendieron fuego a lo que quedaba”²⁴ para obligar a que acudieran Pedro y Nelson a defender la vivienda y a sus ocupantes. Para mayor venganza, después de ser asesinada Patria junto con dos de sus hermanas el dictador Trujillo resolvió recompensar al jefe del SIM el teniente Peña Rivera, pieza clave en el “accidente” con la recién expropiada hacienda de Patria Mirabal, lo que contribuyó aún más al malestar del pueblo que había encajado mal el asesinato de las mujeres. En *La fiesta del chivo*, se muestra como en la misma esfera del tirano hay voces puestas al teniente

especialmente la del presidente pelele Balaguer, quien recordando la participación en los asesinatos de las hermanas y que todos creyeran que fue pagado con la propiedad de Patria, no cree adecuado el ascenso a capitán que el dictador le tiene reservado, aduciendo que esta forma de premiar al jefe del SIM creará todavía más crispación popular²⁵.

La cárcel significa para hombres y mujeres un anti-hogar, un lugar de hacinamiento, inseguro e inhumano. Paradójico resulta que al describir María Teresa el panorama desolador que le provoca la prisión al convertirse en presa política diga “Bienvenidas a casa”²⁶ con ironía. La menor de las Mirabal ante la dificultad de aceptar esa realidad experimenta una regresión mental a un lugar seguro, la casa y la madre. Durante uno de sus frecuentes y cortos paseos por la celda, una vez le preguntó una compañera: “¿Adónde vas”? Y ella respondió mencionando el sitio al que quería ir: “A casa”²⁷. Con el paso de los días Mate va cambiando de opinión y cuando se presume la despedida sufre de lo que Erich Fromm llamó “miedo a la libertad”, se ha acostumbrado a la vida carcelaria estableciendo dos asociaciones fundamentales: prisión-casa y compañeras-hermanas. Además le cuesta decir adiós a la persona que confiesa que le ha producido su experiencia más enriquecedora, Magdalena, que la cárcel permitió que se conocieran y el mundo exterior las separa. Cuando liberaron a Minerva y María Teresa las pusieron bajo arresto domiciliario; la inquieta Minerva confiesa que en esa etapa no anhelaba más que quedarse en casa de la madre, con las hermanas, criando a sus hijos²⁸.

La antítesis interior-exterior, casa-mundo, subraya la diferencia entre la seguridad física, afectiva de la casa y los peligros del mundo exterior, la falta de protección, donde habitan seres de todo tipo y acechan toda clase de peligros. El contraste de dos elementos: la “casa” como sitio conocido y el “bosque”, lleno de oscuridad y de incertidumbre. Las tinieblas que nos llevan a no ver las dificultades que se avecinan, la noche oscura que es además un símbolo fúnebre. Bosque, lugar de paso, Bachelard lo ve como representación de cambio o tránsito. En la tradición oral, en la cuentística, en el bosque viven monstruos, gigantes, brujas, lobos feroces... y se produce la alteración del orden natural, la realidad se ve transformada, la magia, lo increíble. En la infancia todo camino que se aleja del hogar es una aventura lleno de incertidumbre, que al mismo tiempo provoca miedo y es emocionante, nunca se sabe lo que puede resultar. Dedé recuerda:

Teníamos un juego, cuando éramos niñas, que llamábamos Pasajes Oscuros. Nos desafiábamos a caminar por el jardín oscuro, de noche. Yo sólo pasé esta baranda una o dos veces. Pero Minerva se internaba, de manera que teníamos que llamarla una y otra vez, rogándole que volviera. Recuerdo, sin embargo, que ella se detenía aquí un momento, enderezaba los hombros para darse valor. Yo me daba cuenta de que tampoco para ella era tan fácil.

Y cuando era mayor, cada vez que se molestaba por algo se paraba en este mismo lugar. Miraba hacia el jardín, como si esa maraña oscura de vegetación fuera la vida nueva o el problema que tenía por delante²⁹.

La hacienda de las Mirabal se enclava metafóricamente dentro de una foresta frondosa como en un cuento de hadas y desde los ojos de la infancia recordada por Dedé: “un lugar de abundancia, un lugar mágico de memoria y de deseo”³⁰, que irradia

luz y le atrae como una “luciérnaga” que se aleja de la oscuridad circundante.

Y luego, tras la muerte de la madre (ya desaparecidas las hermanas), que la convierte en la persona de más edad de la familia, la única Mirabal superviviente de su generación: “ Ya no quedaba nadie entre mí y el pasaje oscuro que me aguardaba: yo era la próxima³¹.”

Hay que tener presente la importancia de este microtopos, la casa, lugar recurrente en tantas otras obras hispanoamericanas y universales. En *El otoño del patriarca* la mansión es una casa enorme y un lugar solitario, el espacio del poder que lleva consigo la soledad. Sin embargo la casa de Úrsula en *Cien años de soledad* es una casa habitada, una casa formada por su gente, que necesita muchas atenciones. También habitada es sin duda la vivienda familiar en la novela de Allende que como su título indica es *La casa de los espíritus*. Porque la casa es y será siempre de quienes viven en ella y de los que la habitaron, aunque se hayan ido de este mundo, como refleja el argumento de la película “Los otros” del director español Alejandro Amenábar. El hogar se impregna de la personalidad de sus habitantes, así en la visita de Minerva al doctor Viñas percibe que en el jardín proliferaba la grama “en un estado de armónico abandono, como diciendo que en esta casa hay lugar para todo”³².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, J. *En el tiempo de las mariposas*, Madrid, Santillana, Traducción de Rolando C. Picazo, 2003 (e.o. 1994).
- ALLENDE, I. *Eva Luna*, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1987.
- ASTURIAS, M. A. *El Señor Presidente*, Introducción de Eladia Leon Hill, Madrid, Cátedra, 1999.
- CALVIÑO IGLESIAS, J. *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, I.C.I., Ed. Cultura Hispánica, 1985.
- CRASSWELLER, R.D. *Trujillo: la trágica aventura del poder personal*, Barcelona, Bruguera, 1968.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, pág. 257.
- FREUD, S. *Obras completas*, Tomo I y VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- FROMM, E. *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1996.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El otoño del patriarca*, Barcelona, RBA editores, 1995.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, D. *En el tiempo de las mariposas, de Julia Álvarez: Escribiendo el espacio de lo femenino*, Hispanic Journal, vol. 21, nº 1, 2000.
- JIMÉNEZ, R.E. *Biografía de Trujillo*, Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1955.
- LA SANTA BIBLIA, Madrid, Ediciones Paulinas, e.o. 1964.
- MOYA PONS, F. *Breve historia contemporánea de la República Dominicana*, México, Fondo de cultura económica, 1999.
- NUÑO, A. *Escribir desde el yo y para nosotros (entrevista a Julia Álvarez)*, Quimera, nº 176 pp. 11-15, 1999.
- SANDOVAL, A. *Los dictadores y las dictaduras en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México, U.N.A.M., 1989.
- VARGAS LLOSA, M. *La fiesta del chivo*, Madrid, Santillana, 2001 (e.o. 2000).
- ZULUAGA, C. *Novelas del dictador y dictadores de novela*, Bogotá, C. Valencia

Ediciones, 1977.

PÁGINAS WEB

www.baquiana.com

www.lasmujeres.com/juliaalvarez/profile2.shtml (Ronie-Richele García Johnson)

Notas

¹ Allende, I. *Eva luna*, Esplugas de Llobregat, Plaza & Janés, 1987, pág. 44.

² Nuño, A., “Escribir desde el yo y para nosotros. Entrevista a Julia Álvarez”, *Quimera*, 176 (1999), pág. 13.

³ Álvarez, J., *En el tiempo de las mariposas*, Madrid, Santillana, 2003, pág. 260.

⁴ Pág. 261.

⁵ La misma Julia Álvarez, como García Márquez, confiesa la influencia que ha ejercido en su escritura la circunstancia de que en su casa estaba muy presente la tradición oral sobre todo por medio de las mujeres.

⁶ Medina, M., “Julia Álvarez y sus coincidencias literarias”. *Baquiana.com*. Ediciones Baquiana. Internet. 28-3-2003. <<http://www.baquiana.com>>

⁷ Chevalier, J. & Gheerbrant A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, pág. 257.

⁸ Pág. 81.

⁹ Lc. 1, 41-42.

¹⁰ Asturias, M. A., *El Señor Presidente*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 258-259.

¹¹ Pág. 87.

¹² Fromm, E. *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 57.

¹³ Referencia a la oralidad, a la tradición de contar cuentos en el ámbito familiar.

¹⁴ Pág. 17.

¹⁵ Nuño, A., “Escribir desde el yo y para nosotros. Entrevista a Julia Álvarez”, *Quimera*, 176 (1999), pág. 11.

¹⁶ Pág. 21.

¹⁷ Pág. 18.

¹⁸ Pág. 521.

¹⁹ González González, D., “*En el tiempo de las mariposas, de Julia Álvarez: Escribiendo el espacio de lo femenino*”, *Hispanic Journal*, vol. 21, nº 1 (2000), pp. 63-64.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Pág. 430.

²² Pág. 445.

²³ Pág. 271.

²⁴ Pág. 310.

²⁵ Vargas Llosa, M., *La fiesta del chivo*, Madrid, Santillana, 2001, pág. 332.

²⁶ Pág. 369.

²⁷ Pág. 380.

²⁸ Pág. 414.

²⁹ Pág. 508.

³⁰ Pág. 517.

³¹ Pág. 513.

³² Pág. 440.

(RE)DEFINICIÓN / (RE) CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA LITERATURA BRITÁNICA FEMENINA CONTEMPORÁNEA

Verónica PACHECO COSTA
Universidad de Sevilla

Una de las características del debate literario postmoderno es la referida al controvertido tema en torno al sujeto. Si bien presenta la desaparición de éste en aras de una nueva identidad, la crítica feminista no rechazará esta negación del sujeto que implica y se traduce en la negación de lo femenino. Como indica Giroux, el feminismo postmoderno se opone a la visión lineal de la historia que legitima las nociones patriarcales de subjetividad; además rechaza la idea de que la ciencia tiene una correspondencia directa con la objetividad y por tanto con la verdad. Cora Kaplan opina que la construcción de la feminidad se realiza por medio del lenguaje y así la construcción de la feminidad en el lenguaje resulta ser inseparable de la construcción cultural de género que, a su vez, asocia la idea de silenciamiento social a la constitución de la identidad femenina. En este sentido, Monique Wittig afirma que es preferible la negación del género, la invisibilidad de la mujer, ya que esta negación del yo transformaría al género femenino, el único marcado, en un género universal, sin marca alguna, similar al que el género masculino siempre ha ostentado.

Podemos encontrar esta negación del género en la obra *The Waves*, de Virginia Woolf. En la misma, la escritora procede a una representación del mundo desde las sensaciones y las voces de seis personajes de los que nunca se nos da una descripción suficientemente detallada como para que podamos hacernos de ellos una idea clara y definida desde un punto de vista objetivo y dentro del campo de la percepción física. La obra gira en torno a seis amigos que mantienen dos reuniones, la despedida de uno de ellos, Percival, en la sección 4 y la cena en Hampton Court en la sección 8. Estas seis voces expresan sus ideas y emociones sobre sus experiencias externas e internas. Uno de los personajes, Rhoda, es especialmente interesante para nuestro propósito puesto que desde el principio la idea que tiene de sí misma difiere de la del resto del grupo en tanto en cuanto sus reflexiones se ciñen de manera casi absoluta a su identidad, y la ausencia de ésta dentro de un mundo que no siente: “There is another world, the clock ticks, the world is entire and I am outside of it” (11). En la escuela, las seis voces proceden a cuestionarse el peso de su existencia, en especial Rhoda, y entonces aparece la angustia a modo existencialista que le lleva a negar su cara: “I have no face” (5). Esta negación de su carne implica en Rhoda, la disolución de su identidad, y en definitiva de sí misma como sujeto.

Otra de las voces femeninas de *The Waves*, Susan, que al principio sentía su sujeto pleno de identidad, en la parte de la obra dedicada a la despedida a Percival, comienza a sentir el peso del mundo sobre sus hombros y se encuentra ante un proceso

de reducción de sus sentidos en tanto que su misión en el mundo parece ser la de dedicarse a la reproducción. Su hijo, que por una parte es continuación de sí misma, y por tanto de su identidad, por otra es destructor de esa identidad como preludio de la muerte. A este respecto cabría traer a colación la opinión de Luce Irigaría según la cual, mientras el hombre puede negar ser carne o cuerpo, la mujer no puede hacerlo porque no solamente es cuerpo y carne sino que además da el cuerpo, en la concepción de la vida, a otros seres. El problema de la designación del cuerpo de la mujer es la oposición que la sociedad patriarcal ha mantenido enfrentado el cuerpo de la mujer con el intelecto del hombre. Esta situación ha obligado a la crítica feminista y a gran parte de la literatura femenina, a despojar a la mujer de todo atributo corporal para otorgarse un punto de partida, en esta ausencia de carne, que le permita crear un nuevo cuerpo que restaure los lazos con la mente y que genere, lo que ya Simone de Beauvoir designaría, un tercer sexo, ni masculino ni femenino.

Como forma de acercamiento epistemológico a esta compleja problemática, Irigaray acuñará el término “masquerade”. El primer paso del proyecto de Irigaray a la hora de concebir la diferencia de género tiene que ver con el descubrimiento de lo femenino en su propia especificidad y la mimesis o masquerade es uno de los instrumentos clave para recuperar lo femenino como reflejo de lo masculino. Una vez que se pone al descubierto esta ruptura entre lo femenino y lo masculino, el siguiente paso es restaurar estos lazos rotos. Así, este proceso de mimesis podríamos interpretarlo como un paso intermedio entre lo femenino y lo masculino, un cuerpo que sin negar la carne, la redefine y la reconstruye. En este caso la duda sobre la propia identidad se basa en un hecho transitorio y pasajero, no duradero como en Rhoda, y ello presupone un cambio o una transformación semejante a un travestismo que el sujeto produce. El travestismo intenta desnaturalizar el género y contestar los fundamentos ontológicos de una identidad femenina que funciona como un espejo del sexo biológico. A diferencia de éste, el sexo social (el género) se empieza a entender cada vez más como una construcción cultural en constante transformación. Según Judith Butler, la univocidad del sexo y la coherencia interna del género, así como el esquema binario que rige a la vez al sexo y al género, son ficciones reguladoras que consolidan y naturalizan los regímenes de poder convergentes en el seno de una opresión masculina y heterosexual.

La escritora británica Jeannette Winterson en la mayor parte de sus obras publicadas hasta hoy, ofrece diversos ejemplos de travestismo. Por un lado esta operación de enmascaramiento del cuerpo femenino la llevará a cabo por medio de un objeto referido al reino vegetal. Así, en su obra *The Powerbook* el personaje principal nace con la extrañeza de su propio cuerpo inscrita en su ser como un destino. “Look at the pelvis. What? It’s a woman” (170). Más adelante la madre de este personaje femenino llamada Alix le cose a su cuerpo unos bulbos de tulipán como forma útil para poder pasarlos de contrabando a la vez que simula ser un chico y con ello no despertar las sospechas en el barco que ha de llevarla. Así, la niña se convierte en un hombre por medio de un injerto hortícola. Al principio la hija entenderá el significado del disfraz como único medio para zafarse de los que la podrían seguir. Lo que quizá no comprenderá muy bien es el disfraz del propio cuerpo y órganos: “Even my body is in disguise today. But what if my body is the disguise? What if skin, bone, liver, veins are things I use to hide myself? I have put them on and I can’t take them off. Does that trap me or free me?”

(15). Esta experiencia suscitará en ella una indagación por su propia identidad perdida casi irremediabilmente en una irrealidad como consecuencia del travestismo del que ha sido objeto. Por otro lado, Alix, en su edad adulta, se transmuta en escritora cibernética que escribe historias por encargo. La elasticidad del espacio cibernético favorece la multiplicidad de opciones personales y amplifica la sensación de un espacio abierto hasta el infinito en el que toda utopía y ucronía son posibles ya que la historia puede situarse en Londres, París, Capri o en el ciberespacio y con ello, además, la historia se re-inventa a medida que los actantes viajan. Así el travestismo de Alix se convierte en lo que podríamos denominar un género cibernético, es decir, sin cuerpo, solamente una pantalla, un teclado y palabras.

En otra obra de la misma autora, *The Passion*, el travestismo del personaje Villanelle, del mismo modo que a Alix, le sirve para acercarse a un mundo regido por los valores masculinos y patriarcales. En este caso todo se debe a una leyenda que afecta a los barqueros de la ciudad de Venecia. Según esta historia, los barqueros tienen la habilidad de caminar sobre el agua porque poseen unos pies deformes, unos pies palmeados, con membranas entre los dedos. Según la leyenda, cuando la mujer de un barquero descubre que está embarazada espera a que la luna esté en su fase de luna llena y entonces toma un barquito hacia una isla donde están enterrados los parientes fallecidos. Allí lleva ofrendas al pariente último fallecido y pide por un corazón limpio si el bebé es niña y por unos pies palmeados si el bebé es niño. En determinado momento de la secuencia actancial, el padre de Villanelle desaparece un días tras enseñarle los pies a un forastero, con lo que la madre, sola y embarazada, se dirige a la isla. Aunque ella sabía que quizá la tumba a la que debía entregar las ofrendas debería ser la del marido, no había tumba ninguna, así que se dirigió a la de su padre. Al cabo de los meses nació el bebé, una niña, con los pies palmeados. La comadrona, con el cuchillo en mano para cortarle las membranas que unían los dedos de sus pies, se detuvo por orden de la madre.

A partir de aquí, Villanelle jugará con el disfraz, en una ciudad de carnaval continuo asimilándose al carácter fluido de la ciudad de Venecia. El carácter de Villanelle se deslizará continuamente, de forma mimética con el marco arquitectónico en el que se desarrollan sus actividades, en la ambigüedad e indefinición propias de lo fluido y cambiante. Su conducta será semejante a la de Alix para quienes su propio cuerpo constituye un disfraz. En ambos casos, las implicaciones que resultan de su travestismo se traducen en la confusión de sus identidades sexuales y, por ello, algunas de las consecuencias de su cambio externo de género contradicen las connotaciones usuales que definen los rasgos de la bisexualidad. En *The Passion*, Villanelle se despoja de una parte importante de su cuerpo: su corazón, y no de manera metafórica, sino de forma real y patente. Su amor por Queen of Spades es tan grande que ésta última se ha quedado el corazón de Villanelle. Ésta le pide a Henri, su compañero de aventuras que entre en la casa de la dama y busque un latido, algo que definitivamente es significativo de la presencia corporal perdida: su corazón. Tras pasar por diversas estancias llega a la octava habitación donde hay una mesa de billar y un ruido: “A noise not like teh sound of mice or beetles. A regular steady noise, like a hearbeat!” (120), se acerca a una jarra, la toma en sus manos y sale de la casa en busca de Villanelle a quien le entrega la jarra: “She gave a sigh and her hands trembles, then she bade me turn back. I heard her

uncork the jar and a sound like gas escaping. The she began to make terrible swallowing and choking noises (...) She touched my bak and when I turned round took my hand and placed it on her breast. Her heart was beating” (121).

Según Patricia Waugh, en los textos fantásticos de escritoras contemporáneas como Winterson, el sujeto femenino aparece fragmentado, disperso en un continuo intento de ruptura o reconstrucción de la identidad. Así, Winterson lleva sus representaciones hasta el límite de sus posibilidades expresivas ofreciendo con ello una subjetividad alternativa formada por la disolución de las fronteras impuestas por el género. Se hacen así presentes con toda naturalidad los espejos, los renacimientos, y transformaciones corporales en cuya percepción el yo puede advertir una cierta extrañeza respecto del Otro debido a que los límites entre el yo y lo que éste tiene rente a sí, son confusos. Esta confusión introducirá a Alix en una sensación de perplejidad cuando confiesa, cuando advierte el injerto vegetal del que ha sido objeto, que sintió como si se hubiera encontrado de repente y de forma violenta con la vida de otro, haber descubierto que quería quedarse para luego volver en sí misma sin una pista o un final de la historia. Esto provoca en ella un desconocimiento de su identidad.

El motivo de la operación de cambio de sexo de Alix, en *The Powerbook* se debe a razones socio-económicas. La madre afirma que no puede permitirse más sujetos pasivos, es decir mujeres, que no aporten nada a la economía familiar. Por esto mismo el padre intentará ahogar a la niña nada más nacer pero es detenido por la madre que encuentra en el injerto una solución, pretendiendo hacer de su hija / hijo un elemento útil en el contexto económico familiar. También Villanelle, en *The Passion* roza la muerte nada más nacer, cuando la matrona que asiste a su madre se da cuenta de su deformación en los pies que la convierte en un chico. En este caso también la madre es la salvadora de sus hijas.

La imagen de una mujer vestida con atuendos masculinos, en el caso de Villanelle, o con objetos cosidos a su cuerpo, como Alix, denotan masculinidad y, a la vez, desestabilizan las categorías de género a través del disfraz. Esta estrategia del disfraz también será utilizada por un hombre, Jordan en *Sexing the Cherry*, de Jeannette Winterson, que quiere conocer el lenguaje de las mujeres: “ In my petticoats I was a traveller in a foreign country. I did not speak the language” (29). La perplejidad que asalta a Jordan tras descubrir el misterioso territorio de las mujeres es el mismo que siente Villanelle pues su cambio de vestimenta les permitirá acceder a experiencias que habrían permanecido desconocidas para ellos de haber seguido las pautas de comportamiento que marcan las marcas de género. En el burdel, cual un viajero que describe las enigmáticas conductas de los aborígenes se verá sorprendido las mujeres. Paradójicamente, por medio de un sutil manejo del espejo, un empleado del burdel sea apiadará del Jordan / mujer y el escribirá un librito de normas acerca de cómo manejar a los hombres. Este hecho impresiona profundamente a Jordan y sacude los cimientos de su identidad masculina. Esta confusión de Jordan, motivada por su travestismo comparte algunos rasgos significativos con la actitud de Villanelle pues, en ambos casos, su cambio de vestimenta permitirá acceder a experiencias que les habrían sido negadas en el caso de haberse comportado según su cuerpo / género.

En *Sexing the Cherry*, se intenta re-escribir la historia que rodea a la ejecución de Carlos I en 1649 y el incendio de Londres a través de una deforme mujer que obedece

al nombre de Dog-Woman. Winterson parece coincidir con la opinión de Greene sobre la crítica a la historia escrita tradicionalmente por hombre que ha excluido a las mujeres, a los pobres y a los analfabetos. En esta obra Winterson presentará a una mujer fuerte que se describe ella misma como deforme a la vez que asume esta deformidad e ironiza acerca de los estereotipos de la sexualidad femenina y de los terrores que ésta ha suscitado en los hombres. Así, Dog-woman, no carece de carne en absoluto, sino que por el contrario tiene tanta carne que los hombres mueren aplastados entre sus pechos y se quejan por no poder encontrar la entrada a su vagina. Su fuerza y arrojo la empleará en beneficio de la acción política directa, en defensa de la monarquía y contra los seguidores puritanos de Cronwell a los que estrangulará con una sola mano y a los que arrancará los ojos.

Esta fuerza proviene de un cuerpo deforme y objetivamente dotado de los rasgos de un cuerpo de varón, pero que es femenino a pesar de todo. Así, aparentemente Dog-woman carece de toda feminidad, desde un punto de vista convencional y parece demostrar que Winterson considera el cuerpo como la esencia de la totalidad de la identidad y la característica más importante del sujeto y su naturaleza genérica, sea cual sea ésta y sin restringirse a solamente dos. Como afirma la física contemporánea, en su vertiente de física cuántica a la que Winterson manifiesta deber gran parte de sus postulados literarios sobre la consistencia del mundo, la realidad no es una entidad monolítica, sino una estructura compleja y plural constituida por elementos interdependientes e indefinibles. En contra de la percepción totalitaria patriarcal del mundo, a la que vendría a justificar una física de cuño newtoniano, Winterson procura reinventar una nueva realidad, la que ofrece la teoría cuántica, en la que las mujeres no tendrían que negarse constantemente, sino que se redefinirían a sí mismas en sus propios términos y con su propio lenguaje.

En esta misma obra, *Sexing*, el explorador Tradescant se dirige a las Bermudas a la búsqueda de un tipo novedoso de cultivo basado en el injerto y que habría de producir una variedad inusitada de frutos en Inglaterra. Como el propio texto aclara, un injerto es la manera por medio de la cual una planta se fusiona con otra y de esta manera las dos se aprovechan mutuamente y producen una tercera sin utilizar semillas. En estas palabras reside el secreto de la búsqueda del tercer sexo que trascienda las diferencias de género en la forma de producirse y manifestarse. También es *Sexing*, leemos el cuento de las doce princesas bailarinas, y una de ellas, Fortunada, de la que Jordan se siente enamorado, es profesora de danza. A sus discípulos les indica que para adquirir agilidad deben ser conscientes de su cuerpo y de que este no está en el espacio sino que es espacio. De ahí que el éxito de Fortunata con sus discípulos está en conseguir que éstos se identifiquen con el espacio a partir de una meditación sobre su propio cuerpo, concentrada en una estrella de cinco puntas sobre el vientre.

En *Gut Symmetries*, una de las novelas más complejas de J. Winterson, los problemas amorosos que aparecen plasmados en la misma, también provocan una sensación de desaparición de la contextura física del cuerpo, en la que todo se convierte en palabras y números, de forma que el sujeto resulta ser incapaz incluso de encontrarse reflejado en el espejo: "I looked too, but what disturbed me was another face in the mirror and another room venid" (18). A lo largo de la novela, nos enteramos que el marido le es infiel y además provoca un encuentro con las dos mujeres que acaban

convirtiéndose en pareja. En decir un trío amoroso que rehuye de la línea recta: “all board the eternal triangle reduced to a not quite straight line” (19). Este mismo cuerpo de la esposa de Jove, es un cuerpo femenino diseñado para dar vida a través del parto, y para convertirse en alimento. En los últimos capítulos de *Gut Symmetries* Jove realiza un acto de canibalismo en el cuerpo de su esposa todavía viva cuando el barco privado en el que viajan sufre una avería: “I had to do it. She was dead. She was nearly dead or I could not have done it” (194).

Como hemos podido comprobar, Winterson no niega el género, ni la feminidad, ni la carne, sino que destruye ese cuerpo que tenemos en mente y crea otro que conjuga una diversa características masculinas y femeninas. Con ello, parece decirnos que la mejor manera de existir sobreviviendo es disfrazarse con los mismos rasgos externos que el enemigo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity*, New York, Routledge, 1990.

GIROUX, H.A., “Modernist, Postmodernist and Feminism: Rethinking the boundaries of educational discourse”, *Postmodernism, Feminism and Cultural Politics*, Albany, New York UP, 1991.

IRIGARAY, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*, Ithaca, Cornell UP, 1993.

WAUGH, Patricia, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989.

WINTERSON, Jeanette, *The Passion*, London, Penguin, 1988.

WINTERSON, Jeanette, *Sexing the Cherry*. Londres, Vintage, 1990.

WINTERSON, Jeanette, *Gut Symmetries*, London, Granta Books, 1997.

WINTERSON, Jeanette, *The Powerbook*, London, Jonathan Cape, 2000.

Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon, 1992.

WOOLF, Virginia, *The Waves*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

REESCRITURAS DEL CUERPO FEMENINO: LAS TRADUCCIONES DE SENOS, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, AL ITALIANO

Nuria PÉREZ VICENTE
Universidad de Trento

“La subjetividad del traductor es el elemento central desde el que reflexionar sobre el fenómeno de la traducción”. Estas palabras de Rodríguez Monroy (1999: 15) resumen perfectamente las líneas actuales que dirigen los estudios de traductología. Dejando atrás épocas no tan lejanas en que se requería del traductor que fuera invisible, objetivo y neutral, es decir, que olvidara su carácter humano para no ser más que un ente anónimo, mero instrumento al servicio del sistema, puente funcional entre la indiscutible autoridad del autor (valga la redundancia) y el lector, la herencia postestructuralista nos ha legado a un traductor presente, activo y sobre todo, muy humano, que colabora con el escritor para dar a conocer el texto dentro del universo cultural que constituye la otra lengua; texto el cual no será nunca un sosia del original porque éste, olvidando vanas “ilusiones de transparencia”, dará lugar a otro perfectamente autónomo y desde luego, felizmente “infel”. Es más: las actuales corrientes de pensamiento nos ofrecen un traductor que no es “siempre” traductor, ya que a menudo es “traductora”¹. Del mismo modo que, como hemos visto, el yo que traduce no es invisible y sería arriesgado ignorar su personalidad, su formación cultural, la época en la que se inscribe, las restricciones ideológicas y poéticas que lo constriñen (porque cada sistema literario -recordemos las palabras de Even-Zohar (1995)- ejerce su dominio sobre los individuos que lo componen y establece sus propios filtros de control (A. Lefevre, 1997), tal y como lo sería no tener en cuenta las del propio escritor, sería contradictorio querer ignorar el componente sexual y comportamental que lo define. No queremos decir con ello que la traducción realizada por una mujer tenga necesariamente que ser diferente a la de un hombre, pero es evidente que el traductor/a está inmerso en un sistema cultural y social que lo condiciona a nivel subconsciente, y ello quedará plasmado inevitablemente en su trabajo².

Parece evidente, por tanto, que el traductor/a actual no puede dejar a un lado las nuevas contribuciones teóricas; debería poner atención en no caer en las trampas tendidas por los sistemas binarios y en producir un texto que no fomente estereotipos ni discriminación, respetando al máximo, eso sí, el ser del escritor/a, sin manipular el sentido del texto original³. Creemos que existe un “traductor femenino” que al igual que el “autor femenino” al que se refería Cixous, no es necesariamente mujer (I. Ballesteros, 1994: 19)⁴, el cual controla la transmisión de ciertos valores sexistas en su traducción sin alterar para ello, insistimos, el original. Pero del mismo modo que muchas escritoras detentan un modo de escribir “masculino”, inmerso en el binarismo,

podemos encontrar numerosas traductoras que perpetúan el esquema tradicional, así como el caso contrario: “traductores femeninos” activistas de una política feminista que se dejen llevar por sus prejuicios y ejerzan una “ultra-corrección”, yendo más allá de lo que se les pide. Creemos por último en la importancia de todo ello, convencidos del valor de la reescritura, que es en última instancia la que hace penetrar una cultura, y lo que es aún más grave, una imagen cultural, en una realidad diferente (A. Lefevere, 1997).

Toda esta problemática se acentúa cuando lo que se trata de reproducir es precisamente lo femenino por antonomasia, es decir, el cuerpo de la mujer. Mucho se ha escrito sobre este tema: como sabemos, su representación, a lo largo de la historia del mundo occidental no ha sido nunca neutral ni gratuita, ligada a esquemas culturales y sociales: desde el momento en que el texto es en sí un acto simbólico de proyección de imaginarios de identificación, “el discurso sobre el cuerpo [...] es siempre un punto de vista con significación social” (I. M. Zavala, 1999: 36). Tales valores trascienden a éste para pasar a configurarse al margen y ser proyección o reflexión especular del yo masculino. Es por ello que podemos decir que todo discurso erótico implica una situación de poder, constituyéndose por tanto en discurso ideológico, y es evidente que refiriéndonos concretamente al mundo hispano, “el cuerpo femenino ha sido vehículo para reforzar los valores tradicionales” (I. M. Zavala, 1999: 63). En resumen: “el cuerpo femenino [...] es un constructo simbólico, un simulacro, cuya existencia depende del discurso social [...] y está mediado por puntos de vista axiológicos o juicios de valor” (I. M. Zavala, 1999: 72).

El traductor tendrá que hacer frente a todo este entramado ideológico haciendo cuentas con su propio sistema, que lo condicionará profunda e involuntariamente; sólo una actuación consciente y activa podrá generar, si así lo desea -porque traducir es elegir; “una apuesta”, en palabras de Umberto Eco (1995)- un texto menos sujeto a este tipo de condicionamientos. Y esta reflexión nos lleva a nuestro actual objeto de estudio. Hemos elegido para ilustrar lo dicho hasta ahora un texto de Ramón Gómez de la Serna de título muy significativo, *Senos*. Como su nombre indica, éste se construye alrededor del cuerpo femenino como protagonista, a través de la visión de un autor que podemos elegir como representante del imaginario masculino de principios del siglo XX. El libro se compone de un amplio número de micro-relatos que toman como motivo central tal parte de la anatomía femenina -a través de series de “senos” posibles e imposibles como “los senos de viuda”, “los senos de la ventana”, “senos de sirena”, “los que querían que yo los cogiese”, “el que se casa por ellos”, etc.- Los senos de la mujer se convierten aquí en objeto del deseo masculino, a veces voyerístico, a veces fetichista (I. M. Zavala, 1999), y aunque en las descripciones prive sin duda el sentido estético, con un tono humorístico, sensual y hedonístico propio de la más genuina greguería ramoniana, el texto no puede evitar reflejar el mundo patriarcal en el cual sin duda se inscribe.

¿Cuál puede ser la actitud del traductor ante un texto así? Digamos que éste no podrá evitar transmitir en su traducción este universo de sistemas binarios, a costa de tergiversar el sentido original del texto y el sistema de pertenencia del autor. Las posibilidades son, entonces, básicamente dos: se puede intentar que la traducción no fomente el imaginario genérico ni intensifique el sistema de poder patriarcal,

operando allí donde haya un posible margen de actuación para aclarar o “neutralizar” ciertos conceptos sexistas o, como partícipe de un sistema similar al recibido, se puede traspasar éste al ámbito de la traducción. Nuestra opinión es que ese “traductor femenino” que nombrábamos más arriba debe adoptar la primera actitud, tratando de no añadir al universo del discurso más prejuicios de los que éste ya de por sí posee. Se puede ejercer, entonces, una política feminista velada (I. Nikolaidou y López Villalba, M., 1997), aplicada a la traducción y entendida como conjunto de tácticas o estrategias -practicada, insistimos, de forma muy sutil- que tienda a la progresiva modificación de las relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres, y que, recordémoslo de nuevo, puede encarnarse perfectamente en un traductor “de sexo masculino”. No es nuestra intención, sin embargo, juzgar negativamente al segundo tipo de traductor, que no hace sino reflejar, casi siempre de manera involuntaria, los valores de su propio universo⁵ que indudablemente lo limita pero del cual es, como todos los seres humanos, deudor.

El texto de Gómez de la Serna que nos ocupa, escrito de 1914 a 1917 y publicado en esta última fecha, ofrece dos diferentes versiones italianas. La primera, de 1960 (R. Gómez de la Serna, 1960), fue realizada por Mario Da Silva; la segunda, de 1991, es de Elena Carpi Schirone (R. Gómez de la Serna, 1999). El hecho por una lado de que una treintena de años separe una y otra versión, y por otro de que la más antigua esté en manos de un hombre y la segunda en manos de una mujer (aunque esto, repetimos, no es siempre indicativo), nos proporciona dos buenos ejemplos de las actitudes a las que anteriormente nos referíamos. Mientras que Mario Da Silva traduce en el interior de un sistema patriarcal y es transmisor de ciertos valores tradicionales, Elena Carpi lo hace, dentro de lo posible, desde el exterior de ese sistema, tratando de no fomentar el binarismo intrínseco al discurso original⁶.

Veamos entonces, ilustrando todo con ejemplos que nos han parecido significativos, qué fenómenos se producen, en un sentido y en otro, en ambas traducciones; las compararemos entre sí y con el texto original para ver a qué conclusiones se puede llegar en cuanto a los dos opciones de traducción antes aludidas.

Un primer *fenómeno* que observamos en la versión de Da Silva es el de la “erotización” del cuerpo femenino, mientras que Carpi intenta en su trabajo no intensificar el contenido ya de por sí erótico del texto ramoniano. Veamos varios casos. El título de uno de los micro-relatos es *El tañedor de senos* (p. 538)⁷. El lector actual pensará en la persona que “tañe” o toca un instrumento musical, y en esa línea ha traducido Carpi, usando el término “suonatore” (Carpi, p. 30); pero según parece (RAE, 1995) hay un segundo sentido, ya en desuso, del verbo “tañer”: “ejercer el sentido del tacto”. Puede ser que de la Serna haya pensado también en él, de hecho nada en el relato nos hace pensar en que éste se refiera a algo musical, aunque podría ser (y es de hecho) una bella metáfora. Da Silva opta exclusivamente por este último sentido y traduce “palpeggiatore” (Da Silva, p. 17), del verbo “palpeggiare”, definido por Zingarelli (1988) como “palpare a lungo e con insistenza”. Es decir, no se limita a eliminar el significado “musical” y metafórico del término, sino que añade un ingrediente que alude al “modo” de tocar, en absoluto neutral y con una evidente intensificación de tipo sexual, que en español transmitiríamos con el verbo “palpar”.

Otro de los breves textos se refiere a la antigua usanza de las mujeres que iban

a comprar café con leche al bar a la caída de la tarde. El autor comenta que el hecho de que pidan “más café que leche” se explica porque sus senos abundantes “pueden mantener la necesidad de leche que le puede ocurrir al mucho café” (p. 575), y a continuación se compara a éstas con las “echadoras”, refiriéndose a las camareras que en los cafés pasaban por las mesas llevando en jarras el café o la leche para servir a los clientes (RAE, 1995), empleando así una metáfora -marcada en cursiva- para indicar la disponibilidad que para tal uso podrían tener, según el autor, sus senos. El término es traducido por Carpi (p. 51) de modo literal (“coppiere”), mientras que Da Silva (p. 87) usa “ammaliatrici”, que significa literalmente “encantadoras, magas” (¿quizá relacionándolo con las “echadoras” de cartas?), vocablo que anula la metáfora y no guarda relación con el símil que se plantea a continuación y que es traducido literalmente por ambos traductores: “viendo lo que llevan delante dan ganas de alargar las tazas”. De la Serna continúa diciendo que todos los clientes del café (la mayoría, hombres que salen del trabajo) “esperan a que la paradoja se cumpla y que a ellas, las ubérrimas, las echen *café con leche* en la jarra lechera” (p. 575). La cursiva y el superlativo (“ubérrimas”) nos ayudan a entender, nuevamente, la alusión de Ramón a que el “milagro” de la mezcla del café y la leche se realice. Da Silva traduce de manera muy libre “tutto il caffè aspetta che [...] dalle loro mammelle spicci caffè e latte nella lattiera” (p. 87), es decir, que sea el café con leche el que salga directamente de sus pechos (Carpi: “sia versato *caffellatte* nella lattiera”, p. 51), utilizando una imagen que se aleja por completo del tono poético del original para insistir en el tamaño de los senos de tales mujeres. Para terminar con lo referente a este micro-relato, al final del mismo tenemos otro ejemplo; de la Serna alude a que la “abundancia” con la que ellas salen a la calle podría explicar que algún peatón les pidiera: “Morena, ¿un poquito?” (p. 575). La frase es traducida por Carpi (p. 52) como “Bellezza, permetti?”; da Silva, añadiendo de nuevo un matiz claramente sexual a través de una alusión de inequívoco sentido, escribe: “Bruna, un pochino me lo dai?” (p. 87).

La adjetivación es otro buen ejemplo de cómo se puede intensificar el significado erótico. Así, en diferentes ocasiones el adjetivo “sensual”, que tiene su equivalente en italiano (“sensuale”) se convierte en “sexual” (“sessuale”) en la traducción de Da Silva (p. 62: los “esfuerzos sensuales” de la prostituta son “*sforzi sessuali*”); los senos “caudalosos, repletos, titilantes” (p. 575) son “*copiosi, turgidi e titillanti*” para Da Silva (p. 86) -con la inclusión del calificativo “turgido” o “turgente”- y “*abbondanti, pieni, titillanti*” para Carpi (p. 51). El mismo adjetivo reaparece más adelante en la traducción de Da Silva, cuando se habla de una danza llena de “dolorosos y placenteros entrechocamientos” (p. 597), lo que es por él traducido como “*scontri dolorosi e voluttuosi*” (p. 120) mientras que para Carpi se trata, literalmente, de “*dolorosi e piacevoli scontri*” (p. 73).

El terreno verbal también se deja influir de tales maniobras. Ante la frase “el que bailaba [...] se aplicaba a ella con más ternura” (p. 659) ambos traductores deshacen la polisemia del verbo “aplicarse” (poner una cosa en contacto con otra o, sobre todo si el verbo como en este caso es usado en forma pronominal; o poner esmero, diligencia y cuidado al ejecutar alguna cosa; RAE, 1995): Carpi elige el segundo significado y traduce “*si dedicava*” (p. 214); Da Silva, evidentemente, elige el primero (“*si attaccava*”, p. 214).

Veamos un último ejemplo que afecta a la sintaxis de todo un párrafo. La opinión de De la Serna sobre las actrices y en general sobre las mujeres que se dedican al mundo del espectáculo es muy negativa, y suelen ser acusadas de ligereza. De ahí que afirme lo siguiente: “sin que lo merezcan quizá, cuando son casquivanas e infieles, llevan innegablemente esos senos supremos a los que se han llevado las manos angustiosamente en los momentos culminantes del drama” (p. 600). Creemos que el autor se refiere a que muchas veces, en escena, ellas se llevan las manos a esos senos supremos que no se merecen por ser casquivanas e infieles. Éste es el sentido que parece haber captado Carpi y que transmite, realizando para ello diversas operaciones sintácticas: “Forse senza meritarlo, quando sono leggere e infedeli, esse possiedono innegabilmente dei seni superbi ai quali hanno portato le mani angosciosamente nei momenti culminanti del dramma” (p. 76). Da Silva da un sentido muy diferente al párrafo: “Quando esse sono leggere e infedeli portano questi seni supremi a coloro che nei momenti culminanti del dramma hanno angosciosamente alzato le mani” (p. 125), es decir: cuando son casquivanas e infieles “llevan” u “ofrecen” sus supremos senos a aquellos espectadores que en los momentos culminantes del drama han alzado las manos. Da Silva introduce un sujeto masculino que no aparece en el original y que se convierte además, sorprendentemente, en destinatario de los senos de las actrices.

Pasemos a analizar otro fenómeno opuesto al anterior: el producido cuando se tiende a suavizar el contenido erótico. En este caso hemos encontrado ejemplos en ambas traducciones, aunque creemos que con finalidades muy diferentes, ya que mientras Carpi intenta descargar al texto del contenido a veces excesivamente sexista, Da Silva tiende a suavizar los tonos en lo relacionado con la mujer soltera y por ende, según el sistema de valores patriarcal, virgen. De hecho muy a menudo Carpi dirige su traducción a marcar la belleza por encima de la valoración erótica. Así unos “senos que están bien” (p. 599) son para Da Silva unos “ottimi seni” (p. 124) y para Carpi “dei bei seni” (p. 75); la madre que demuestra “la pompa de sus hijas” (entendida ésta como suntuosidad o boato), traducida de igual manera en Da Silva, queda para Carpi como “la bellezza delle sue figlie” (p. 71). Del mismo modo el seno de las vírgenes pasa de ser “mono” (p. 570) a ser “prezioso” para Da Silva (p. 79), término que en italiano tiene sentido de “valioso, preciado” (nótese que el referente es una mujer virgen, muy positivamente valorada, como decíamos, en el sistema tradicional) y “bellissimo” (p. 79) para Carpi. Siguiendo en el interior de este esquema de valores, los senos “que se hubieran hecho mucho daño al caer”, que en Carpi “si sarebbero fatti molto male” (p. 71), en Da Silva “si sarebbero danneggiati” (p. 118), es decir, se hubieran “dañado”, volviendo al concepto de “objeto de valor” antes referido.

Pasando del terreno adjetival al nominal, el “roce” (p. 558) se convierte en “fregamento” para Da Silva (p. 61) -que podríamos traducir literalmente como “frotamiento”- y en sólo una “carezza” (p. 36) para Carpi. Igualmente la “teta” (p. 572) se transforma en “poppe” para Da Silva (p. 82) y en “seni”, término mucho más neutral, para Carpi (p. 49).

Como ya hemos adelantado, Da Silva amortigua el tono cuando se trata de mujeres solteras y presumiblemente vírgenes, en ejemplos que reflejan perfectamente el universo tradicional. En una ocasión, de hecho, la palabra “soltera” (p. 603) se traduce directamente como “vergine” (p. 129) mientras que Carpi adopta el equivalente

“nubile” (p. 78). De modo similar, la “solterita” (p. 553) pasa a ser “fanciulla” -mujer joven, término algo anticuado y más en la significación de “soltera”, aquí expresado- para Da Silva (p. 52) y “zitellina” -con ese diminutivo que atenúa el posible aspecto despreciativo, igual que el español- para Carpi (p. 31). El diminutivo causa, en cambio, un efecto conmisericordioso cuando la “pobre ennoviada” (p. 607), es decir, la que ha tenido novio en varias ocasiones pero no se ha casado, es traducida por Da Silva simplemente como “la poveretta” (p. 136) -Carpi traduce literalmente “la povera sfidanzata” (p. 83)-; y mientras de la Serna habla de estos senos que “han ido ablandando manos pasajeras” -“ammorbiditi” según Carpi (p. 83)-, Da Silva dice de ellos que “mani passeggiare li hanno inteneriti” (p. 137), usando un verbo (“intenerire”) que si bien puede tener exclusivamente una acepción física, y en ese caso es sinónimo de “ammorbidire” o “ablandar”, tiene un fuerte componente psicológico que lo hace mucho más cercano al verbo español “enternecer”. Da Silva da a entender así que estos senos no han sido “tocados”, cuando la misma frase contradice tal significado al referirse a esas “manos pasajeras”. Veamos por último un ejemplo en el que Da Silva elimina la intensidad textual procurada, en este caso, por medio de un recurso tipográfico, la cursiva. Así De la Serna, refiriéndose a la “sabiduría” mundana de la mujer que vive en la ciudad, afirma que ésta “sabe [...] lo que es ser mujer, lo sabe *hasta donde* se teme desgarradoramente que una mujer sepa que es mujer” (p. 604); Carpi transmite el tono del original usando comillas allí donde el autor usa cursiva (“lo sa ‘fino a dove’ si teme...”; p. 80); Da Silva elimina la intensificación, evitando por tanto el segundo sentido de la frase (“lo sa fino al punto in cui si teme...”; p. 131).

El mismo respeto exagerado que lleva al traductor a forzar el texto original cuando se toca el tema de la virginidad aparece en relación a la viudez. Así el “descoco” (p. 593) o “sfacciataggine” (Carpi, p. 69) de las viudas es para Da Silva simple “imprudenza” (p. 114), y mientras éstas “se solazan” (p. 593) -“si sollazzano” (Carpi, p. 69)- para Da Silva sólo “si divertono” (p. 115).

En ocasiones da la impresión de que Da Silva evita herir la sensibilidad del lector, sobre todo cuando se tocan temas que se consideran escabrosos (la prostitución, la homosexualidad) o para referirse a la enfermedad, en cuyo caso la actitud de Carpi suele ser diametralmente opuesta, afrontando la realidad del texto original sin ambages, llegando ambos a alterar a veces el contenido, la una “por exceso” y el otro “por defecto”. Por ejemplo, la mujer que es definida “un sí es no es barragana” (p. 578) es para Da Silva “un tantino meretrice” y para Carpi (p. 79) “un po’ putanna” (p. 79), y al igual que ésta “ronda las casas en que deberá estar siempre presta” (p. 559), para Da Silva “verrà per sempre chiusa” (p. 62) -frase quizá menos inocente de lo que parece, ya que una “casa chiusa” es un prostíbulo- en tales casas mientras que para Carpi deberá, de modo muy explícito, “offerirsi per sempre” (p. 37). En el campo de la homosexualidad, en cambio, los “maricas” de Ramón (p. 560) son “effeminati” (p. 64) en la traducción de Da Silva pero “frocì” (p. 39) -término muy actual, tomado de la jerga romana- en la de Carpi. En lo referido a la enfermedad, la sífilis es nombrada por De la Serna de modo metonímico a través del “microbio avariósico” (p. 574) que la causa; Da Silva usa únicamente el sustantivo -“microbo”- (p. 86); Carpi nombra en cambio directamente la enfermedad, “sifilide” (p. 50). Y en el caso del cáncer, Serna habla del seno que una mujer “tenía empodrecido” (p. 578), Da Silva traduce

literalmente que éste “si imputridiva” (p. 92) mientras que Carpi lo describe de modo drástico “roso dal cancro” (p. 54).

Queremos por último detenernos, como resumen de las actitudes hasta ahora vistas, en cómo refleja el texto las relaciones de poder y cómo estas pasan a las dos versiones italianas. De la Serna describe el ritual de una región de la India según el cual la mujer que llega a la pubertad es dejada en las praderas; “el primero que la encuentra, aquel la posee” (p. 585), nos dice. La traducción de Carpi, “il primo che la incontra ha il diritto di possederla” (p. 60), refleja un esquema de poder en el que uno (el hombre) posee el derecho mientras que otro (la mujer) tiene el deber; Da Silva traduce “[la donna] è preda del primo che l’incontri” (p. 101), añadiendo así un sustantivo, “preda” (“presa”), que nos parece que intensifica la escena y con ello el esquema básico, ya que tal término hace referencia a aquello tomado por la fuerza con métodos violentos⁸, arrebatado al enemigo o incluso “cazado”. Con ello se desposee a la mujer del estatus de sujeto activo, pasando a ser mero “objeto” de la acción (de hecho tal sustantivo no está marcado con el rasgo “+ humano”). En otra ocasión el autor habla del “nuevo tesorero” de unos senos (p. 592); Carpi traduce literalmente “il tesoriere” (p. 68); Da Silva en cambio opta por un término que no disimula el esquema en que el traductor está inmerso: “il nuovo proprietario” (p. 113). Veamos un ejemplo más: Ramón, refiriéndose a los senos de la muñeca de cera, afirma que no se les vence “como se vence a los de las vivas” (p. 630). Carpi utiliza el verbo “dominare” y modifica levemente la oración: “con un atteggiamento che non è possibile dominare come si fa con le donne vive” (p. 105). Da Silva emplea significativamente el verbo “domare” (“in una maniera che non si può domare”; p. 170), cosa que, además de volver a situarnos en el terreno de lo “no humano”, aporta una significación ajena al verbo “vencer” del texto original, ya que mientras éste último implica una “derrota”, el segundo implica sin duda “sumisión”, “represión” y “obediencia”.

A veces un simple cuantificador puede darnos cuenta de las relaciones de poder detentadas en un texto. En la frase “cuando las mujeres del serrallo cometen infidelidad” el sustantivo “infidelidad” está exento de cuantificador. Carpi añade un artículo indeterminado que limita el contenido de éste: “un’infedeltà” (p. 100); Da Silva, en cambio, amplía su alcance -“qualche infedeltà” (p. 162), es decir, “alguna infidelidad”- dando a entender que las posibilidades de que éstas se cometan son mayores. El mismo juego se produce al emplear los verbos modales: “se obstinaba en no tener novio” (p. 626) es traducido por Da Silva de forma literal como “s’ostinava a non fidanzarsi” (p. 164); Carpi añade el verbo “querer” que refuerza la capacidad de la mujer, sujeto de la acción, de decidir sobre su vida (“non voleva fidanzarsi”; p. 102). Para terminar estudiemos un ejemplo en el que claramente aparece la huella del “traductor femenino”, que es posible identificar en este caso con la traductora, Elena Carpi, la cual aclara un doble sentido del texto original: De la Serna afirma que la artista de circo es “del sexo débil” (p. 606); Da Silva traduce “di sesso debole” (p. 82) mientras que Carpi deshace el equívoco con la afirmación de que la artista “appartiene al sesso debole”.

Vayamos entonces a las conclusiones. Las dos traducciones italianas de esta obra de Ramón Gómez de la Serna representan dos universos del discurso muy diferentes (una se realiza en los años sesenta y la otra treinta años después) que forman parte de

dos sistemas socio-culturales diversos. Todo ello, independientemente del mundo al que pertenece el propio texto original, condiciona unos resultados concretos en los textos de llegada que se conforman como entidades independientes -“La traducción es, sencillamente, el original” (A. Lefevere, 1997: 137)-, reescrituras de un texto que a su vez es reescritura de otro anterior y que, al pasar a ser patrimonio universal, puede influir, como aquellos de los que deriva, en la historia de la cultura. La particularidad de cada una de las traducciones estudiadas responde, además y a nivel más particular, a la concepción del mundo de dos sujetos determinados, que arrastran consigo su propia cultura, su personalidad e indudablemente, su sexualidad. De ahí que cuando se trata de traducir algo tan comprometido social y culturalmente como el cuerpo femenino, salgan a la luz elecciones tan distintas.

Mientras que la traducción más antigua, la de Da Silva, tiende a “erotizar” el cuerpo femenino como tal, defendiendo sin embargo el valor de la virginidad y rechazando la promiscuidad (encarnada para Serna en la figura de las actrices y las mujeres que se dedican al espectáculo), la más moderna, la de Carpi, procura suavizar el contenido erótico del texto o, al menos, no intensificarlo. Si bien Da Silva evita insistir en temas escabrosos o desagradables (la prostitución, la enfermedad), Carpi expone la realidad sin trabas, intensificando incluso la expresión. Por último, notamos que la mayor distancia entre las dos traducciones se produce cuando aparecen en el original relaciones de poder, es decir, cuando hace su presencia el sujeto masculino. Entonces la de Da Silva acentúa los esquemas de poder patriarcales mientras que la de Carpi tiende a revalorizar la posición femenina. Ambas traducciones son, ya para terminar, dos buenos ejemplos de la manifestación de la subjetividad del traductor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTEROS, I., *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, Peter Lang, 1994.
- ECO, U, “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione”. En Nergaard, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146.
- EVEN-ZOHAR, I., “La posizione della letteratura tradotta a all’interno del polisistema letterario”. En Nergaard, S. (Ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 225-238.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Senos*. En *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg), 1998, Vol. III, ed. Ioana Zlotescu, pp. 531-698.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Seni*, Milano, Dall’Oglio, 1960; traducción de Mario Da Silva
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Seni*, Milano, SE, 1999; traducción de Elena Carpi Schirone.
- LEFEVERE, A., *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ed. Colegio de España, 1997.
- NIKOLAIDOU, I. Y LÓPEZ VILLALBA, M., “Re-belle et infidèle o el papel de la traductora en la teoría y práctica de la traducción feminista”. En Morillas, E. y Arias J. P. (Eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ed. Colegio de España, 1997, pp. 75-102.
- NEWMARK, Peter (1995). *Manual de traducción*. Madrid, Cátedra, 1995.
- RAE (Real Academia Española), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-

Calpe, 1995.

RODRÍGUEZ MONROY, Amalia, *El saber del traductor*, Barcelona, Montesinos, 1999.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. A., *El futuro de la traducción*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

ZAVALA, I. M., "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". En DÍAZ-DIOCARETZ, M. e ZAVALA, I. M. (Eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* Vol. I, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 27-76.

ZINGARELLI, N. *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988.

Notas

¹ De hecho tradicionalmente la mujer ha encontrado mucho mayor espacio en la traducción que en la escritura, al haber sido la primera considerada durante tanto tiempo actividad secundaria e "invisible" (Vid. Nikolaidou, I. y López Villalba, M., 1997).

² "Ni el sujeto que escribe ni el sujeto que traduce son esencias universales y ahistóricas, sino cuerpos sexuados inmersos en sus respectivos contextos específicos históricos y culturales" (Nikolaidou, I. y López Villalba, M., 1997: 91).

³ De hecho las actuales corrientes feministas de traducción no son aceptadas por todo el mundo (Vid. M. C. A. Vidal Claramonte, 1998). Se les achaca precisamente el manipular excesivamente el sentido del texto original.

⁴ "Los textos femeninos son textos que luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria [...] y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta" (I. Ballesteros, 1994).

⁵ "La mayoría de los reescritores de literatura son meticulosos, trabajadores, cultos y tan honrados como cualquiera. Simplemente ven lo que hacen como algo obvio, como el único camino, aun cuando ese camino históricamente haya ido cambiando [...]. Los traductores, por enterrar de una vez por todas el viejo adagio, tienen que ser traidores, pero la mayor parte del tiempo no lo saben, y casi nunca tienen otra opción, al menos no en tanto permanezcan dentro de los límites de la cultura que les es propia por nacimiento o por adopción" (A. Lefevere, 1997: 27).

⁶ Es también significativo que la editorial SE, dedicada como se especifica en el volumen (R. Gómez de la Serna, 1999) a "libros eróticos de calidad", que decide volver a ofrecer el texto al público italiano en 1991, encargue una nueva traducción del mismo sin aprovechar la ya existente, de Mario Da Silva. Uno de los motivos que sin duda influyó es el estilo del traductor, lejano al lector de los años noventa, además de algunas imprecisiones y omisiones (me ocupé de ello en mi tesis de doctorado, de próxima publicación, titulada "Presencia de la narrativa española del siglo XX en Italia desde 1975: las traducciones") que actualmente se tiende a evitar a toda costa, ya que con el tiempo se camina hacia un criterio semántico de traducción (P. Newmark, 1995) a la vez que se privilegia al traductor profesional en detrimento del crítico o escritor. Por otra parte, la cercanía de las lenguas española e italiana fomentó en épocas pasadas que algunos se lanzaran a veces con excesiva alegría a la labor traductora, engañados por una aparente facilidad que en la práctica se demuestra inexistente. No decimos que sea éste el caso de Da Silva, pero es evidente que la traducción de SE, al contar con la presencia de Elena Carpi, hispanista y traductora profesional, puede garantizar un mayor respeto al texto de "Ramón".

⁷ Para no alargar las referencias, indicaremos entre paréntesis sólo el número de página de la versión española de *Senos* citada en la bibliografía. En el caso de las dos traducciones manejadas, cuya referencia completa se encuentra igualmente en la bibliografía, indicaremos el número de

página al lado del nombre del traductor.

⁸ El diccionario Zingarelli (1988) da la siguiente definición del término: “Ciò che si toglie ad altri con la forza e le arme, durante rapine, saccheggi e similari; bene di proprietà del nemico di cui uno Stato belligerante si può appropriare nel corso di operazioni militari; animale preso durante la caccia”.

⁹ “Domare” (Zingarelli, 1988): “rendere mansueto, domestico, atto al lavoro; addomesticare, ammansire; rendere docile, ubbidiente; soggiogare, sottomettere; tenere a freno, dominare”.

¡TAL VEZ CUANDO ERA CUERPO LOS ASTROS ME ENVIDIABAN! DISCURSO Y REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LA POESÍA DE BLANCA DE LOS RÍOS.

M.^a Jesús SOLER ARTEAGA
Grupo de Investigación Escritoras y escrituras
Universidad de Sevilla

1. ESCRITORAS DEL SIGLO XIX

El siglo XIX gracias entre muchos otros factores al desarrollo de la prensa periódica propició la aparición de numerosas escritoras en el panorama literario, autoras que según los estudios bibliográficos que emplea Marina Mayoral en la introducción a la obra *Escritoras Románticas españolas*, que ella misma coordinó, se puede afirmar que sobrepasan el millar.

Sin embargo, son escasísimos los datos que tenemos. De las aproximadamente mil doscientas mujeres documentadas, sólo conocemos la biografía y nos ha llegado la obra, a menudo incompleta, de muy pocas. Nos referimos desde luego a las más importantes, a aquellas de las que por méritos propios y gracias a las labores de investigación se ha conseguido recuperar sus obras, mencionaremos a: Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán, Carolina Coronado, Concepción Arenal, Francisca Ruiz de Larrea, Cecilia Böhl de Faber, etc.

Abordar el estudio de cualquiera de estas autoras que han sido excluidas de la historia literaria, de las antologías, de los manuales, de la valoración crítica en su tiempo y después, supone emprender una verdadera labor arqueológica, como la han denominado las propias investigadoras que han intentado reconstruir la tradición femenina y analizar el discurso de estas mujeres¹. Tarea que requiere un gran esfuerzo y dedicación por parte de estas estudiosas, dado que el material necesario sólo puede obtenerse a través de la consulta de obras y colecciones de difícil localización y acceso.

Este es el caso de la autora sevillana Blanca de los Ríos de cuya biografía quedan escasos datos al igual que de su obra, diseminada por las revistas de la época y por distintos fondos, dado que no ha vuelto a reeditarse.

2. BLANCA DE LOS RÍOS. VIDA Y OBRA.²

Blanca de los Ríos Nostench nacida en Sevilla en 1862 y fallecida en Madrid en 1956, sigue siendo una desconocida pese a la intensa labor que desempeñó como escritora y crítica. Su nacimiento en el seno de una familia culta le reportó una amplia formación, como señala Consuelo Flecha (2000) en la biografía que realizó de esta autora: “Rodeada de un ambiente familiar de escritores, políticos, artistas y médicos, su educación se benefició de la riqueza de estímulos y de posibilidades que

ese contexto cultural le iba proporcionando. Su padre, arquitecto, su abuelo materno, médico, sus tíos, escritores y políticos, fueron una referencia a la que ella se supo acoger inteligentemente, aunque supiera que, por su condición de mujer, no todos los caminos le eran igualmente fáciles.”

Se casó con Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) conocido arquitecto y arqueólogo madrileño, catedrático de la escuela de arquitectura de Madrid que realizó restauraciones y reformas de monumentos como las catedrales de Cuenca y de Burgos, y publicó importantes estudios de historia de la arquitectura³. El traslado a Madrid supuso para la autora el contacto directo con el ambiente literario e intelectual de la capital y amplió su horizonte y sus proyectos.

Tal vez por esta conciencia de las dificultades que suponía el hecho de ser mujer, a la que se refería C. Flecha, ocultó su verdadero nombre en las primeras obras que dio a la prensa, que se publicaron con el nombre de Carolina del Boss. Aunque rápidamente abandonó este seudónimo para firmar como Blanca de los Ríos. Fue una escritora precoz su primera novela *Margarita* se publicó en 1878, tenía sólo diecisiete años, a esta le siguieron los poemarios *Los funerales del César* (1880), *Esperanzas y recuerdos* (1881) que se volvió a editar ampliado en 1912, *El romancero de Don Jaime* *El Conquistador* y *La novia del marinero* de 1886. Algo posteriores son sus siguientes novelas *Melita palma* (1901), *Sangre española* (1902) y *La niña Sanabria* (1907). Durante estos años publicó numerosos cuentos *Las hijas de don Juan*, *Madrid goyesco* y *Los diablos azules*, y colecciones de relatos *La Rondeña* (cuentos Andaluces) de 1902, *El Salvador* (cuentos varios) 1902 y *El tesoro de Sorbas* de 1914.

También es destacable su participación en algunos periódicos como *El Imparcial*, *La Época* y *El Nuevo Mundo*, y en diversas revistas como *El Correo de la Moda*, *Madrid Cómico*, *La Ilustración española y americana*, *Blanco y Negro*, *La Enseñanza Moderna*, *El Álbum Ibero-Americano* y especialmente en *Raza Española*, revista que fundó y dirigió desde 1918 hasta 1930 año en que desapareció. En ésta como en otras publicaciones divulgó sus ideas feministas.

La preocupación por la mujer y por las relaciones entre España e Hispanoamérica estuvieron siempre presentes en su reflexión y en su participación en diversas asociaciones y actos como: la Asamblea Americanista de Barcelona y los Centros de Cultura Hispanoamericana de Cádiz y de Madrid, la Junta Superior de Beneficencia de Madrid y la Unión de Damas Españolas, en la que se preocupó por el avance en medidas de protección para las mujeres en el trabajo, perteneció al Ateneo de Madrid y formó parte de la Asamblea Nacional entre los años 1927 y 1929 durante la Dictadura de Primo de Rivera.

Aunque el ámbito en el que más destacó y por el que fue abandonando la creación literaria fue, sin duda, el del estudio tomando como maestro a Marcelino Menéndez Pelayo y siguiendo las normas de investigación y crítica históricas que éste propuso. Una de sus principales obras es *Del siglo de Oro* publicada en 1910, en la que contó con Menéndez Pelayo para la realización del prólogo, en el que decía de ella: “No necesita la ilustre dama autora de este libro que nadie la presente al lector con oficiosos encomios. Siempre resultarían inferiores a sus probados méritos y a la justa notoriedad de que goza como artista de noble ingenio lírico y narrativo” (De los Ríos, 1910: 9).

A Blanca de los Ríos se deben numerosos estudios sobre Tirso de Molina, así como la edición crítica de sus Obras completas. Esta labor le valió el reconocimiento por parte de la Real Academia Española, de la que no llegó a formar parte pese a que fue presentada su candidatura. Otros textos que merecen ser destacados son los que publicó sobre Calderón de la Barca, *De Calderón y de su obra* y *La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón*, sobre el Quijote *Sevilla, cuna del Quijote*, y sobre Francisca de Larrea Böhl de Faber, publicado en 1916, dedicado al análisis de la aportación de esta escritora y traductora gaditana en el contexto del romanticismo decimonónico y sobre algunos personajes literarios *Los grandes mitos de la Edad Moderna: Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Hamlet, y Fausto*. En la obra *Del siglo de Oro* se incluye además una amplia bibliografía en la que se da noticia de los libros que se estaban traduciendo al francés, al italiano, al alemán y al danés para divulgarse en esos países.

También dedicó sus esfuerzos a la figura y la obra de Santa Teresa de Jesús sobre la que pronunció diversas conferencias: “Influjo de la mística de Santa Teresa, singularmente sobre nuestro grande arte nacional” (1913), “Santa Teresa de Jesús y su apostolado de amor” (1915), “Guía espiritual de España” (1915) y “Ávila y Santa Teresa” (1915). Por esta faceta fue muy alabada, se dijo de ella: “como conferenciante es también doña Blanca de los Ríos una figura eminente por la grandeza de los temas que trata, por la elevación y originalidad de pensamiento, por la riqueza de su léxico inagotable, por la elegancia de su sintaxis, a la vez clásica y moderna, por la nobleza y la ornamentación de su estilo y por su elocución fervorosa y persuasiva”⁴.

Recibió no sólo las alabanzas de la crítica sino también numerosas condecoraciones, entre ellas la Cruz de Alfonso XII, en un homenaje presidido por la Reina Victoria Eugenia, la Medalla de Oro del Trabajo y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, así como el reconocimiento del Ayuntamiento de Sevilla al ponerle su nombre a una de las calles de la ciudad⁵.

3. ESPERANZAS Y RECUERDOS

3.1 El romanticismo un movimiento de límites imprecisos

De la extensa obra de Blanca de los Ríos hemos elegido *Esperanzas y recuerdos*, el primer poemario que publicó con su nombre real y que se imprimió en 1881, fecha que puede resultar tardía para algunos críticos a la hora de calificarlo como romántico. Hemos de tener en cuenta en primer lugar que el romanticismo es un movimiento de límites imprecisos y en segundo lugar que tanto por el tono como por la temática podemos enmarcarlo en esta corriente.

Las fechas de iniciación y de conclusión del periodo romántico han planteado numerosas dificultades así Guillermo Díaz-Plaja (1980) reunía en su estudio del romanticismo español las fechas propuestas por: el Marqués de Valmar que situaba el “límite moral” del siglo XVIII en la invasión napoleónica de 1808, o Menéndez Pelayo que consideraba que el siglo XIX no había comenzado para la literatura y la ciencia española antes de 1834, así como la opinión del padre Blanco García que encontraba ambas fechas demasiado retrasadas. Marina Mayoral, en cambio, (1990) considera que las fechas aproximadas que comprenden el periodo romántico son 1830 - 1870.

Por otra parte Susan Kirkpatrick comenzaba su estudio sobre las autoras románticas españolas entre 1835-1850 con la afirmación de Rosa Chacel: “En España

no hubo romanticismo”. La autora americana la tomaba como punto de partida para inmediatamente aclarar que sus conclusiones eran: “contrarias a la convicción de Chacel de que la expresión femenina de la sensibilidad romántica no apareció en España antes del siglo XX” (Kirkpatrick, 1991: 11).

No obstante, hemos reservado para finalizar las conclusiones de Díaz-Plaja por parecernos las más acertadas:

“He aquí lo que únicamente puede afirmarse a las luz de nuestros conocimientos actuales: o el Romanticismo es una constante de la historia de la cultura, y en este caso debemos buscar su influencia, visible o subterránea, a lo largo de todos los siglos, o bien es un fenómeno específico de determinado periodo; entonces deberemos advertir en él una larga época de preparación que, sin exagerar, podemos señalar por todo el siglo XVIII, una época de florecimiento mucho más breve de lo que se cree en general, y un período de liquidación, que se inicia a mediados del siglo XIX y que dura -con el fin de siglo- hasta 1914” (Díaz-Plaja, 1980: 31-32).

3.2 Representar - representarse

En *Esperanzas y recuerdos* encontramos a una autora que observa a los maestros y emula a los clásicos sin caer en la imitación, como señaló Menéndez Pelayo en el prólogo a la obra *Del siglo de Oro* publicada en 1910, casi treinta años después de la primera edición de este poemario. Blanca de los Ríos estaba utilizando en ese momento la retórica, las estructuras, los temas e incluso las imágenes que habían empleado los poetas románticos.

La autora sevillana demuestra ser una hábil versificadora que conoce la métrica y los recursos y no duda en ponerlos al servicio de los distintos temas, así encontramos un primer grupo de poemas en los que la autora emplea versos de arte mayor, endecasílabos y el dodecasílabos, por ejemplo, en “El ángel de las aguas”, en “El poeta” o en “Cantos de Ofelia”. Frente a estos, hay otro grupo muy significativo “Las rimas”, en las que predominan los poemas escritos en versos de arte menor, especialmente octosílabos, en estos poemas la autora observa el tono popular de la rima becqueriana y vuelve a los temas que este autor trató, los poemas de amor y desamor alternan con otros dedicados al sueño, la inspiración, la vida, la muerte⁶.

En el presente trabajo, pese al interés que despierta todo el poemario, nos ocuparemos sólo de aquellos poemas en los que la autora presenta y describe a personajes femeninos y también a aquellos en los que el yo poético se identifica claramente con una voz femenina que nos remite a la de Blanca de los Ríos. No debemos olvidar que uno de los rasgos fundamentales de la escritura romántica es la expresión de la subjetividad, el autor romántico está definiéndose y representándose a sí mismo⁷.

Sin embargo, como en otras escritoras, el análisis de sus textos nos demuestra que la identificación con los modelos existentes en su época es sólo parcial, puesto que en ellos introducen nuevos elementos con los que alteran el discurso y reclaman para sí mismas como mujeres una imagen distinta a la que estaba codificada en el canon patriarcal. Esta necesidad de autodefinirse en la escritura la explica Noël Valis en su artículo “La autobiografía como insulto”:

El impulso autobiográfico intenta fijar una vida mediante unos movimientos figurativos constituidos de manera metafórica y metonímica. Este movimiento figurativo implica también un contexto discursivo donde lo privativo se define en contrapunto a lo público. Este movimiento dialéctico de lo privado a lo público se intensifica cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como transgresor contra el discurso público normativo. Es este el caso de la mujer escritora del siglo pasado al intentar definirse autobiográficamente. (Valis, 1991:36)

Por tanto distinguiremos entre aquellos poemas en los que Blanca de los Ríos describe una figura femenina y aquellos en los que el yo lírico puede identificarse con la autora, puesto que trataremos de establecer si la autora diferencia entre representar a una mujer y representarse a sí misma como mujer.

Comenzaremos atendiendo a los poemas en los que aparecen figuras femeninas. En cualquiera de estos poemas podemos observar que se repiten arquetipos que encontramos en la literatura de la época, escrita por hombres, sin a penas diferencias.

La primera de estas figuras podemos encontrarla en el poema “El ángel de las aguas”. En él se describe un ser mágico, un ángel con figura femenina que sale “como siniestra ondulación del agua”, se trata de un ángel maléfico que sin embargo, es descrito como un ser hermoso, pálido y de largos cabellos, cualidades propias del tipo de mujer de moda en la época.

Esta criatura que habita en el agua, como la protagonista de la leyenda de G. A. Bécquer titulada “Los ojos verdes”, ahoga a los que se acercan, en este poema es un niño pequeño el que muere:

El ángel de las aguas.
Los rayos espectrales de la aurora
Tras sudarios de niebla se filtraban;
Sangriento lago semejaba el valle,
Sepulcros de gigantes, las montañas. [...]

Y entre cendales de revuelta espuma,
Como siniestra ondulación del agua
Que ilumina fantástica la aurora,
Rauda, medrosa, indefinible pasa,
Allí una blanca forma que voltea
Con un espectro lívido abrazada,
Allá una virgen pálida y desnuda
Con sus propios cabellos por mortaja.
(Ríos, 1881: 1-2)

La descripción del ambiente que puede verse en los primeros versos es propia del romanticismo, se trata de un lugar misterioso en el que la niebla, los rayos de luz, y el paisaje recuerdan a un campo de batalla o a un cementerio y contribuyen a crear una atmósfera en la que pueden ocurrir hechos relacionados con el mundo de la magia

y de lo oculto.

Muy distinta es la imagen que se presenta en el fragmento II en el que aparece la madre del niño. De ella no hay descripción física, únicamente se hace referencia a su ternura, y a la blancura y tibieza de su regazo, recordemos que aún seguía vigente en la literatura de la época y especialmente en las revistas la imagen y la función de la mujer como madre y como arbitro angelical de las relaciones domésticas⁸.

¡La cuna! El blanco nido que la madre
Al tierno huésped de su amor prepara;
El florido bajel donde se mece,
Antes que el ser ansiado, la esperanza;
El cerrado capullo donde duerme
La inocente purísima crisálida;
El casto santuario que atesora
El sagrado depósito del alma;
Donde se despierta la primer sonrisa;
Donde se vierten las primeras lágrimas;
Dulce regazo de la madre misma
Recuesta al tierno ser de sus entrañas
Y blando y tibio, entre sus blancos pliegues
El sonrosado cuerpo inmóvil guarda,
Cuando invisible entre las sombras
Parte a cita con los ángeles el alma.
(Ríos, 1881: 3)

Sobre esta imagen de la mujer como madre, como ángel del hogar, sin más atributos que los expuestos anteriormente, afirma S. Kirpatrick:

...cuando los escritores que se situaron dentro de los paradigmas románticos españoles en la década de los treinta representaban a las mujeres como sujetos, se apartaban muy poco de la imagen de la psique femenina desarrollada en la literatura que hablaba del ángel del hogar: a diferencia del héroe romántico, estas heroínas gozaron de poca individualidad, y su ámbito emocional raramente iba más allá del amor sacrificado y de un cierto sentido del honor. (1991: 99).

Pese a que este poema fue escrito mucho después de la década de los treinta Blanca de los Ríos reproducía en él la misma imagen de amor abnegado en esta madre con su hijo muerto en los brazos, que empleaban otros autores y autoras.

Igualmente es muy interesante la imagen que nos proporciona la autora de Florentina Amador de los Ríos, a la que dedica un poema de circunstancias, puesto que la joven había fallecido. Se trataba por tanto de una descripción idealizada, pero en este caso de una mujer real:

No te conozco niña; pero te veo.
A ver si te retrato con mi deseo.

Eres, blanca sonrisa de la mañana,
Redonda y sonrosada cual la manzana.
Es tu cara tan blanca como el armiño;
Tienes alma de ángel cuerpo de niño
Que brillan en tu rostro luz de consuelo
La hermosura del mundo con la del cielo
Como en aquellos seres de casto brillo
Que del niño y el ángel forjó Murillo[...]
(Ríos, 1881:33)

Una vez más nos encontramos el mismo tipo de mujer que en los poemas anteriores, una mujer angelical, pálida y virginal, muy parecida a las que podemos encontrar en algunos poemas de Bécquer. Sin embargo, estas descripciones convencionales son un tópico de la época, la propia Blanca de los Ríos fue descrita de forma parecida por el poeta José Velarde⁹ que prologó este poemario:

Ninguno de estos vicios hallarán los lectores en estas páginas, que aseguran a su autora un brillante porvenir. Poetisa dotada de buen sentido, no se aparta de las leyes del buen gusto; varonil de pensamiento, obliga a veces a meditar; tierna y sensible como mujer, hiere misteriosamente las fibras más recónditas del corazón; niña aún encanta con la dulce candidez de la inocencia; riquísima, en fin, de imaginación tiene alto el vuelo y va sembrando como la diosa de la noche de perlas y brillantes los espacios por donde cruza. (Ríos, 1881: 7)

José Velarde la presentaba a sus diecinueve años como una niña candorosa, que reunía las cualidades propias de una mujer, aunque lo primero que se destacaba de ella era su buen sentido, que no se apartaba de las leyes del buen gusto y que era varonil de pensamiento; se trata de una curiosa forma de alabarla, porque en 1881 la capacidad intelectual estaba reservada al hombre y a seres tan extraordinarios como B. de los Ríos que podían aunar cualidades varoniles y femeninas, sin dejar de ser lo segundo.

Frente a las descripciones del primer grupo de poemas comentaremos aquellos en los que la poeta utiliza la primera persona, entre ellos destacan dos: “El poeta” y “El soñador”, en los que la autora se representa.

El poeta.
Yo soy como el lirio que brota en la cumbre
Y el alba corona de azul tornasol;
Marchita su vida del cenit la lumbre,
¿Qué importa?... ¡le matan los besos del sol![...]
Yo soy como el viento, soy libre y potente
No acato ni tronos, ni espada, ni ley
Delante del pobre doblego la frente,
La máscara arranco del rostro del rey.
(Ríos, 1881:9)

Son significativos estos dos fragmentos porque Blanca de los Ríos se estaba definiendo como poeta y estaba asumiendo dos tipos muy distintos de imágenes de sí misma. En el primer verso se comparaba con “el lirio que brota en la cumbre”, una planta solitaria y altiva que ambiciona la gloria por lo que no le importa que la maten los besos del sol. Pero recordemos que se trata de una flor ni Espronceda ni Bécquer¹⁰ se hubiesen comparado con un lirio y, en cambio, son muchos los ejemplos que podemos encontrar de comparaciones entre las flores y la mujer en el romanticismo. Carolina Coronado publicó numerosos poemas en los que empleaba este tópico, entre ellos hay que destacar el titulado “Al lirio”.

Sin embargo frente a esta imagen delicada y apegada a la tradición, en la última cuarteta la autora se comparaba con viento y se afirmaba como un ser libre, potente, capaz de enfrentarse y desafiar a la autoridad; la misma actitud que encontramos en el poema siguiente:

El soñador.

¿Qué me queréis? de sueños y de aurora
Tengo yo un mundo, que invisible habito
¿Qué queréis del al autómatas inconsciente
Cuando se exhala el desligado espíritu?[...]
¿Qué sois vosotros el rebaño humano
Que a fuerza de pasar abre una senda?[...]
¿Por qué atacáis como sangrientos lobos
Al que a tierra prometida os lleva?[...]
¿Por qué me perseguís? Yo pobre artista
Busco la inmensidad... Pero no os temo
Cuanto más me acoséis más alto vuelo.
(Ríos, 1881:35-39)

De nuevo en este largo poema, del que sólo recogemos unos fragmentos, se afirmaba como poeta y como soñador, poniendo de nuevo buen cuidado en llamarse soñador y no soñadora, pero dejando traslucir en su poema que se siente acosada y atacada por aquellos que forman el rebaño humano y no entienden que sea mujer y escriba. También, podemos establecer cierto paralelismo entre este poema y otro de C. Coronado: “Mas quiero, humilde abeja, aquí en el suelo / Vagar de flor en flor siempre ignorada, / Que el águila siguiendo arrebatada con las alas cortas, remontar mi vuelo”, del que S. Kirpatrick comenta: “Las imágenes justifican como hecho de la naturaleza sus limitaciones como poeta: la abeja femenina ha de permanecer cerca de la tierra y de sus flores, porque sus alas no están hechas para las alturas a las que vuela el águila”(1991: 199). La actitud de Blanca de los Ríos mostraba una absoluta confianza en sí misma y en sus cualidades que le permitirían levantar el vuelo, y no dejaba de resultar desafiante, altiva e incluso soberbia.

La imagen que tiene la autora de la sociedad de su tiempo es bastante negativa son frecuentes los poemas que contienen preguntas dirigidas a la segunda persona del plural, a un “vosotros” en el que probablemente se encontraban aquellos que la rodeaban y a los que más que interrogar increpaba, un ejemplo de esto podemos verlo

en la rima IV en la que define la vida como un festín de cuervos:

Realidad terrible azote
Del alma que mundos crea
...Despertemos... ¿Qué es la vida?
Festín de cuervos hambrientos [...]
(Ríos, 1881: 70)

Muy distinta se muestra, en cambio, en los poemas amorosos en los que se planteaba una cuestión espinosa, que también se había presentado a otras autoras románticas, la expresión del sentimiento amoroso y de la pasión, emociones que le habían sido negadas a la mujer en la codificación genérica vigente en esos años. Susan Kirpatrick lo explica de este modo:

Esta exclusión sistemática del sujeto femenino de la plenitud de sentimiento y de la imaginación, incorporó en el yo romántico el problema textual principal al que se enfrentaban las poetisas de la década de los cuarenta. Para romper los vínculos del ámbito estrecho del sentimiento que les era permitido, tenían que encontrar en su estilo algún modo de luchar con esta “masculinización” de la pasión. (1991: 99)

Blanca de los Ríos reclamaba para la mujer la capacidad de sentir pasión e incluso de expresarla. En este sentido es muy significativo el largo poema dividido en tres partes titulado “Los cantos de Ofelia”. En él se producía una identificación entre el yo lírico y Ofelia que expresaba sus sentimientos y que, como en los poemas anteriores, interrogaba a quienes la juzgaban. Sus versos iban introducidos por dos de la rima VI de Bécquer: “La dulce Ofelia la razón perdida / cogiendo flores y cantando pasa”, pero frente a esta dulce Ofelia cargada de perfumes doña Blanca nos presentaba a una mujer ardiente a la que comparaba con los querubines, tal vez resulte una comparación paradójica, pero que cobra sentido si recordamos las inútiles disquisiciones medievales sobre los ángeles:

La triste Ofelia soy; me llaman loca
Porque mi angustia a la razón invoca
Y al fin pierde la calma
Porque he sentido la acerada punta
Del desencanto desgarrarme el alma; [...]
Si una mujer ardiente, apasionada,
Cual lo son los querubines,
Encuentra al fin la realidad soñada
Si encuentra al ser que imaginó en las nubes
Si bebe la demencia en su mirada,
Y aquel amor, por su fatal estrella,
No es del ser adorado comprendido...
¿Qué aguardáis para ella?

¿Qué le aconseja la razón? ¿Olvido? [...]
(Ríos, 1881: 17-18)

La nueva Ofelia no sólo apela a la razón, afirma que son los demás los que la consideran loca y emplea la segunda parte de su monólogo en reflexionar acerca de la razón para acabar haciendo una apología de la locura: “Si el genio hace la luz, ¿no es la locura / la que enciende la chispa fulgorosa.” (Ríos, 1881: 19). En la tercera, una vez convertida en espectro desdeña su nueva condición y desea la anterior, quiere volver a ser cuerpo y sombra, recordar y recuperar sus sentimientos.

[...]¿Por qué mientras más subo, más descender deseo?
Soy sol, pero estoy ciega; soy luz pero no creo
Soy luminar que encierra la noche en su interior.
¡Tal vez cuando era cuerpo los astros me envidiaban!
¡Dentro de aquella sombra los soles se filtraban!
¡Memoria! ¿Qué fue de aquello? ¿Fue por ventura amor?
(Ríos, 1881:20)

Junto al poema que acabamos de ver, podemos situar otros en los que Blanca de los Ríos nos mostraba a un sujeto lírico femenino dueño absoluto de las emociones y de las pasiones que experimenta y domina. Un buen ejemplo de esto es el madrigal IV:

Pasó de la tormenta el aquilón...
Ya te arrojé de mí, ya soy más fuerte
Que el mismo amor y que la misma muerte
Ya estoy junto al volcán y no me abraso...
Mas por verter la esencia estrelle el vaso
¡Por olvidarte he roto el corazón!
(Ríos, 1881: 68)

Más allá de las convenciones y los tópicos de este tipo de literatura nuestra autora estaba reclamando para sí misma y para las mujeres el derecho a sentir hasta perder la razón o, como ella lo llamaba en algunos de sus poemas, hasta el “desvarío”. Ejemplo de esto que acabamos de decir es la rima XIV, en la que describe con claridad sus sentimientos y deja atrás esa candidez que Velarde le concedía:

Te vi y te ame con ciego desvarío
Te vi y te ame como la vez primera
Sentí los arrebatos indefinibles [...]
(Ríos, 1881:82)

También son interesantes, como hemos visto en estos ejemplos, dos grupos de poemas incluidos en esta obra: los madrigales y las rimas. Entre ellos, como decíamos antes, pueden encontrarse algunos que contienen la declaración de su amor frente a

otros de superación de ese sentimiento. Se trata de un lugar común que se repite en muchos poemarios, sin embargo lo que nos interesa en este caso es ver como la autora asumía la tradición desde su condición de mujer.

En el segundo de los madrigales titulado “Tú y yo” la poeta se presentaba a sí misma de nuevo como una flor aceptando la imagen vigente en la época pero, aún así, podemos observar una clara insinuación sexual:

II

Yo soy la pobre flor que en el estío
Sobre el ardiente polvo se consume
Sé tú la blanca perla de rocío
Y yo te daré en cambio ni perfume.
Si es mar de llanto la existencia mía
Tú eres rayo de sol; mírate en ella,
Y en tanto que amanece eterno día,
Si yo la noche soy, sé tú mi estrella.
¿Qué haré yo, si tú me dejas?
(Ríos, 1881:59-60)

La rima IX sorprende al lector porque en ella se da una inversión de las imágenes, en ella el amado pasa a ser la flor y el causante de que los versos de la mujer sean las abejas:

Si mi existencia es tu amor
¡Si mis versos son abejas
Es porque tú eres la flor![...]
(Ríos, 1881:73)

Susan Kirpatrick comenta los versos que le dedicó Espronceda (1984:235) a Carolina Coronado: “Mas ¡ay! perdona, virginal capullo, / cierra tu cáliz a mi loco amor. / Que nacimos de un aura al mismo arrullo, / para ser, yo el insecto y tú la flor.” De ellos decía la autora americana: “Al recurrir a una tradición venerable que identifica a la mujer con la flor como objeto generador de placer, Espronceda estaba utilizando un antiguo recurso para poner a la mujer en su sitio, basado en la expresión de un deseo sexual que se suponía que ella tenía que agradecer.” Blanca de los Ríos sorprende al lector dando un vuelco a esta situación e intercambiando los papeles.

En los versos de la autora sevillana vemos que ésta jugaba con las imágenes que tradicionalmente se asignaban a la mujer asumiéndolas en unas ocasiones y en otras invirtiendo los términos. Es posible comprobar que mantenía algunos arquetipos femeninos como el del ángel del hogar, que aún seguía vigente en 1881. Pero sobre todo advertimos que es en aquellos poemas en los que se representaba y se definía a sí misma en los que resulta más audaz, acataba la tradición para describir a mujeres ideales y reales, pero cuando escribía en primera persona reclamaba para sí la capacidad de sentir y de expresar las emociones que hasta el momento le habían sido negadas a su sexo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMSTRONG, N. (1991): *Deseo y ficción doméstica*. Cátedra. Feminismos. Madrid.
- DÍAZ PLAJA, G. (1980): *Introducción al estudio del romanticismo español*. Espasa-Calpe, S. A. Austral. Madrid.
- EQUIPO EDITORIAL (1990): *Escritoras Andaluzas*. Editorial J. R. Castillejo. Castillejo/Efemérides. Sevilla.
- ESPRONCEDA, J. DE (1984): *Poesías*. El estudiante de Salamanca. Plaza & Janes. Barcelona.
- KIRKPATRICK, S. (1991): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Cátedra. Feminismos. Madrid.
- MONTOTO, S. (1990): *Las calles de Sevilla*. Ed. Librería Anticuaría Los Terceros. Sevilla.
- PERINAT, A. Y MARRADES, M.^a I. (1980): *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Centro de investigaciones sociológicas. Madrid.
- RÍOS NOSTENCH, B. DE LOS (1881): *Esperanzas y recuerdos*. Imprenta central a cargo de Víctor Saiz. Madrid.
- VALIS, N. V. (1991): “La autobiografía como insulto”, en *La autobiografía en la España contemporánea*, en *Anthropos*, n. 125, Anthropos. Barcelona, pp. 36-40.
- VV. AA. (1988): *Nueva enciclopedia Larousse*. Planeta. Barcelona.
- VV.AA. (1990): *Escritoras románticas españolas*. MAYORAL, M. (Coord.) Fundación Banco Exterior. Madrid.
- VV.AA. (2000): *Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica*. TAVERA, S. (Coor.) Consuelo Flecha. Universidad de Sevilla. Barcelona.
- VV. AA. (2001): *Representar - representarse, firmado mujer*. Congreso internacional en homenaje a Zenobia Camprubí. Ed. Fundación Juan Ramón Jiménez. Huelva.

Notas

¹ Nancy Armstrong (1991) en su obra *Deseo y ficción doméstica* alude a esta tarea de reconstrucción como a una labor de arqueología.

² Para la elaboración de este apartado hemos utilizado diversas obras tales como enciclopedias que aparecen citadas debidamente en la bibliografía.

³ Entre sus obras destacan: *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media y Arquitectura civil española de los ss. I al XVIII*.

⁴ Cita tomada de la obra *Escritoras Andaluzas* realizada por Equipo Editorial (1990), en la que no se cita la fuente de la que fue tomada la referencia.

⁵ La calle esta situada entre la calle Francos donde estaba la casa en la que nació y la plaza de El Salvador, Santiago Montoto en su libro *Las calles de Sevilla* recoge este hecho: Blanca de los Ríos.

Para rendir tributo de la admiración de esta insigne escritora doña Blanca de los Ríos, acordó el Ayuntamiento, en 1916, dar el nombre de esta hija de Sevilla a la calle Agujas. (Montoto, 1990:100)

⁶ Blanca de los Ríos tiene varios poemas dedicados a niños muertos. El segundo fragmento de “El ángel de las aguas” cuenta la muerte de un niño ahogado, se describe un ambiente misterioso en el que el ángel que habita en las aguas se cobra vidas. En la rima número VIII describe a una niña muerta, este poema nos remite a la rima LXXIII de Bécquer.

⁷ Susan Kirpatrick (1991: 22) explica que el poeta romántico no sólo presenta y define la realidad sino también a sí mismo: “El yo representado por el texto romántico es por lo tanto,

inevitablemente, el sujeto autor en proceso de construirse a sí mismo.”

⁸ Es interesante para ver la imagen de la mujer en las revistas de la época el libro *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939* de Adolfo Perinat y M.^a Isabel Marrades (1980).

En cuanto al papel de la mujer en las cuestiones domésticas es interesante el estudio de Nancy Armstrong *Deseo y ficción doméstica* en el que señala : “La autoridad sobre la casa, el ocio, los procedimientos de cortejo y las relaciones de parentesco convergieron en ella, y las más básicas cualidades de la identidad humana se desarrollaron supuestamente bajo su jurisdicción.” (1991: 15)

⁹ José Velarde, poeta español (Cádiz 1849- Madrid 1892) y doctor en medicina, publicó sus primeros poemas en la revista *La ilustración española y americana*, entre sus libros *La cueva de cristo* 1879 y *Obras poéticas* 1887, su obra fue muy censurada por los críticos que la consideraron como excesivamente superficial. (VV. AA., 1988)

¹⁰ La rima número V es un buen ejemplo, en ella Bécquer se autodefine como poeta con una larga serie de metáforas: ...Yo soy el fleco de oro / de la lejana estrella; / yo soy de la alta luna / la luz tibia y serena... (bécquer, 1980:50)

IMPRONTA FEMENINA EN LA NARRATIVA MARROQUÍ “UNA MUJER SIMPLEMENTE“ DE BAHAA TRABELSI:

Dalila TAIEB GAZWUANI

*Grupo de Investigación Escritoras y escrituras
Universidad de Sevilla*

En el ámbito literario marroquí aparecieron en el siglo XXI nuevas vías narrativas modernas escritas en Árabe, Francés e Inglés, es decir que la literatura femenina en lengua árabe aparecía en los años 50. A partir de los años 80 surgía las primeras obras femeninas en francés. Desde los años 90, las publicaciones se multiplicaron en las narrativas, poesías y ensayos. Las que están escritas en lengua extranjera fueron escritoras emigrantes, entre ellas Bahaa Trabelsi que nació en Rabat (Marruecos) consiguiendo su Doctorado en Ciencias Económicas en la Universidad de Ex-Provence de Marsella, autora que ocupa un lugar muy destacado en la narrativa contemporánea en lengua francesa, entre ellas “Una mujer simplemente“ publicada en 1995, y que se podría calificar de autobiográfica donde ella refleja su propia experiencia vital y las de otras mujeres.

¿Cómo define la autora la impronta femenina en su obra, es decir como manifiesta la modernidad del cuerpo y el cambio en su narrativa? ¿Cómo ha definido la modernidad marroquí del siglo XXI a través de sus experiencias y sus protagonistas femeninas? ¿Hasta que punto la autora demuestra el papel del espacio europeo en su propia identidad? ¿Cómo a través de la narrativa llega a desvincular la tradición desde la perspectiva masculina para descubrirla desde el punto de vista femenino? ¿Se considera la literatura femenina específica?

La novela comienza al situarse ella ante su ventana, en un paraje de campesinos donde contemplaba la naturaleza en pleno verano siendo aun una niña, sintiendo indiferencia a aquella visión de la realidad y viéndose reflejada en el cristal de la ventana, descubriendo que aquella imagen era la de una mujer tradicional y sumisa:

“Yo parezco a mi madrastra que quiere que sea una buena y perfecta esposa e intenta vivir la vida de una mujer, me parezco también reflejada en el cristal a Chaima luchando para tener un lugar de prestigio en una ciudad en decadencia. También veía a mi tía Zakia provocadora y prisionera de clichés y modas, viendo también a Nada que se refugiaba en el confort de un matrimonio arreglado sin sentimientos ni amor, y a Aicha que se escondía tras su velo para buscar su paz interior y que nunca llego a conseguir solo en los preceptos religiosos¹“

Ella desea liberarse no solo a ella misma sino incluso a las demás mujeres, siendo consciente de que aquello le sería difícil y supondría un largo camino a recorrer,

sin poder apartar de su cabeza la idea de que podría equivocarse, surgiendo esto en su juventud donde estudiaba en un colegio Francés donde se enfrentaban culturalmente dos identidades, la musulmana y la europea produciéndose esto en su propio país, siendo este el momento donde comenzó a ver que su propia identidad no era aquella dibujada por la sociedad mas tradicional sino que todo aquello se enfrentaba a su propia personalidad de la que no quería desprenderse, sufriendo en este momento una crisis de orientación ya que entre los suyos en su propia familia tenia que estar sumisa a las imposiciones masculinas sin evitar sentir rebeldía hacia todo aquello que se manifestaba contra su propia personalidad, además se producía un hecho extraño e incomprensible frente a esas tradiciones en las que se celebraban casi al mismo tiempo las fiestas musulmanas y la europea, no encontrando la forma de compartir este hecho con su padre para que le explicara ahora donde esta la tradición. Esta última en el Islam en los países del Magreb representa un modelo ideal para los creyentes, que se conformen con garantía de seguir el camino de Dios. La tradición, la practica religiosa y moral ha sido transmitida desde siglos por medio de la palabra o ejemplo y se considera como un elemento permanente de la personalidad árabe -musulmana. En la sociedad musulmana se confunde lo que es la religión islámica y lo que representa la cultura árabe creada por la mentalidad masculina desde la época preislámica.²

A lo largo de otro capitulo la narradora adopta la problemática de la experiencia matrimonial de la mujer que muestra la situación de aquella que es tradicional que acumula oro y telas que la enriquecen de forma inconsciente frente a la que no acepta esa tradición y sumisión y solo consigue lo que pueden lograr por su propio esfuerzo, pero conserva la libertad mientras la otra dentro de su entorno familiar puede ser maltratada en extremo sobre todo en el caso de infidelidad, teniendo en cuenta que esta mujer fue casada por decisión de su propio entorno familiar y no por amor, si es el caso que llega a enamorarse de otra persona estando casada por obligación su castigo no es solo físico sino además psicológico causándole graves daños que la sociedad no reconoce:

“Un día estaba escuchando una conversación entre mi madrastra y una de sus amigas sobre una mujer que conocía que su marido se ha quedado sorprendido al verla junto a otro hombre...en el lecho conyugal pensando ella que su marido estaba de viaje, y su tía Malika le decía que según la tradición debía llevar cuatro testigos de aquel hecho, y le respondió, tu te equivocas solo conque lo reconozca ya le inculpa porque jurara que dice la verdad en el momento de la declaración, y se mantenía la incógnita de como podía ser que su marido siendo un hombre maravilloso y que le regalaba oro y telas de gran valor que llenaba todo su armario podía serle infiel siendo además veinte años mayor que ella, pero un hombre no es como una mujer se guía por su incontinencia sexual con mas facilidad...comentándose que los propios hermanos de la mujer que cometió adulterio le castigaron físicamente con dureza y su marido tras separarse de ella se apresuro a pedir la mano de una joven dentro de su entorno familia³“

La autora muestra en su novela su primera experiencia sexual con un hombre casado al que veía con ojos paternalista en el aspecto de protector, y que admiraba

obsesivamente, ya que en su entorno familiar la mayor parte del tiempo estaba con su madrastra y crecía carente de la figura paterna⁴:

“Cuando tenía quince años la primera vez fui sorprendida con la mirada interesada de un hombre hacia mí, que era como la de mi padre y la de mis hermanos, descubriendo la seducción y el juego de la relación hombre y mujer...Un día me invito a pasar una tarde con él en su apartamento donde descubrí por primera vez mi primer beso y por otro lado al ver como temblaba él, descubrí la debilidad del hombre ante algo nuevo para él, y tenía la sensación de una fuerza que residía en su incapacidad para hacerme vibrar⁵“

La forma que escogió de acercarse a la figura del padre fue relacionándose con un hombre mayor que ella, siendo esta su primera experiencia sexual e íntima como mujer, pero al mismo tiempo sentía rencor hacia su padre porque no valoraba nada de lo que hacía y exigía a la vez mucho de ella sin apenas conocer sus sentimientos, sintiéndose rechazada por el padre por el hecho de ser mujer, en este hecho se ve claramente un conflicto de carácter familiar por motivos de tradición en los que por su corta edad no supo asimilar y escogió lo que para ella era una solución sin percatarse de que aquello no podía considerarse una relación estable y sólida y menos aun una solución a su problema, y como respuesta a esta desigualdad ella buscó la forma de desmentir el denominado sexo débil en la narrativa masculina de los años 70-80 siendo el objetivo de ella demostrar al pueblo marroquí que la situación de la mujer Árabe actual está integrada social, cultural y políticamente. El concepto dual de debilidad femenina y fuerza masculina que reflejaba en la obra del escritor marroquí ‘Abd al-Karim Gallab⁶ “La Medina de Gallab“ impuesta sobre la debilidad de esta Medina donde veía reflejada la situación de la mujer, en este espacio veía la vulnerabilidad, frente a los sentimientos agresivos proyectados desde el exterior del ser sexual masculino.

Un reflejo de esta dualidad social es la injusticia que se produce cuando el hombre se reserva el derecho legítimo a poder invitar a mujeres en su casa y la mujer de forma también individual no puede hacer lo mismo, siendo una causa de reflexión que comento a su madrastra y que le respondió con que el mundo no podía cambiarse, no siendo esto un argumento suficiente de convicción para ella le produjo un fuerte sentimiento de complejo y contradicción, haciendo además comparaciones frente a otras amigas que respondían al modelo tradicional de sumisión, y manteniendo el vínculo con el padre, cosa que ella no conseguía apartada de esa tradición, ante ese universo del hombre se sentía disminuida y desfavorecida enfrentándose a todo sola incluso ante la indiferencia y la incomprensión de sus sentimientos, sujetadas a la tradición las mujeres de su entorno como su abuela no podían salir a ningún lugar solo al baño público, y de vuelta al entorno familiar volvía a la carga del trabajo doméstico y la presión y frialdad de las normas tradicionales.

Efectivamente la autora presenta en su novela distintos cuerpos femeninos diferentes la de la madrastra que careciendo a su vez de figura materna ya que falleció cuando era muy pequeña y aceptando la presencia de la madrastra que ejercía sobre ella malos tratos físicos, y que siendo ella adulta resultó ser que fue también la madrastra

de la hija de su marido y conservando los duros recuerdos de su niñez evito siempre causarle cualquier tipo de dolor a la pequeña. Por otra parte otro cuerpo femenino que ella considero en su reflexión fue el de la mujer que fue maltratada por su padre y hermanos por desear seguir su propia personalidad enfrentándose a la sociedad que le rodeaba. Incluso su propio cuerpo el de la autora resulta ser un punto de reflexión frente a la figura del padre y sus hermanos.

También llego a influir su traslado desde la zona rural a la ciudad entre Rabat y Casablanca que dio lugar a una transformación tanto en su aspecto ya que adoptaron nuevas indumentarias vistiendo de forma mas actualizada y coherente con el entorno en el que vivían, integrándose también con las costumbres cotidianas como las salidas nocturnas a fiestas y celebraciones en las que conocieron el amplio contexto cultural y artístico, desapareciendo la rutina y la impasividad ante el progreso y el desarrollo. Otro aspecto que resulto un cambio en su conducta fue el hecho de que un antiguo novio de la chica decidiera ir a verla a su casa y la madre acepto incluso ofreciéndole pasar una noche allí.

En la primera parte de la novela tenemos que considerar también que la autora nos muestra que el espacio es un símbolo de modernidad y contradicciones sociales como Casablanca y las otras grandes ciudades. En la segunda parte culmina su odisea en Francia donde decidió terminar sus estudios como tierra de la cultura y la civilización, considerándola fiel a lo que se llevo a establecer como derechos humanos, opinión que forjo en sus extendidas lecturas sobre este país y que decidió comprobar por si misma. Aquí la protagonista representa la impronta femenina es decir la imagen de la mujer como identidad individual demostrando iniciativa y aspirando por ella misma a conseguir sus propias ambiciones algo que persiguió desde su infancia para conseguir el derecho a manifestarse por si misma como una nueva vida, desvinculándose del hombre como figura tradicionalista y que eclipsaba su ego de mujer.

A través de algunos capítulos vemos que su primera relación la tuvo con un universitario también de origen marroquí, experiencia que le supuso una liberación no solo de su ego interior sino también de su propio cuerpo:

“Nuestra noche de amor era luminosa pero efímera todo lo que escuchaba sobre el acto sexual desaparece como algo irreal, con él veo un nuevo mundo lleno de placer, de caricias, de violencia y de dulzura... Omar me seducía por su olor sus gestos... y su cuerpo que llegue a descubrir, estaba dividida entre el deseo y la necesidad de gritar por la felicidad que sentía, me sentí libre y esta libertad me hizo soportar la naturaleza de mi relación con Omar porque sabia que el a su vez mantenía otra relación con Estelle”⁷⁴

En efecto esta joven se desvinculo de las tradiciones morales que prohibían estos actos fuera del matrimonio y por este hecho se llevo a ver rechazada dentro del entorno social tradicional, y esto nos conduce a reflexionar sobre el concepto de la sexualidad en el entorno de la sociedad musulmana. Según Fatima Mernissi:

“El concepto de la sexualidad activa femenina en el entorno musulmán es muy diferente respecto al criterio Occidental, ya que el criterio musulmán esta

estructurado entre el mal y el bien, la carne y el espíritu, la razón y el instinto. Según el Islam los instintos en estado puro son energía, la energía emana del instinto siendo en este caso puro; la cuestión del bien o del mal no supone que el destino social de los hombres se toma en consideración. El individuo no puede sobrevivir dentro del orden social porque este supone el estar vinculado a las leyes. El conjunto de las leyes determina en cualquier medida la utilización del instinto tanto en el sentido bueno como en el malo, esta se fundamenta sobre los instintos y no son estos los que determinan el orden social que pueden perjudicar la armonía de esta estructura social⁸”

En la ley musulmana⁹ la protagonista de la novela Leila, es castigada severamente por que según esta ley, los sexos están separados de forma estricta según sus propias reglas, este encuentro esta organizado bajo un rito codificado según el criterio de la comunidad como en el caso del matrimonio, por tanto el grupo social llega a estar amenazado tanto para la muerte como para la vida según los criterios establecidos.

En otro pasaje encontramos que el sufrimiento y la frustración de Leila se producen aun con mayor énfasis al contarle su experiencia sexual a su compañero marroquí tras su ruptura con él con un profesor universitario occidental llamado Alain, por este hecho la reacción de él fue el maltrato físico y psicológico incluso después de estar desvinculado sentimentalmente de este.

Con esto vemos que el hombre conceptualmente rechaza a la mujer que ha tenido un pasado con otro hombre, lo que demuestra que en la tradición el hombre y la mujer dependen del concepto de honor que otorga el hombre relacionado con la conducta moral de la mujer, y observamos en la novela como el cuerpo femenino “Leila” ha evolucionado tanto física como moralmente en el espacio Occidental en oposición al masculino “Omar” que no se ha llegado a integrar en la modernidad dentro del mismo espacio:

*“ -Yo me fui ha ver a Omar con el que compartí esta experiencia con Alain.
-Yo quiero que tu sepas que tengo en mi vida un hombre Francés que se llama Alain y al cual amo.
y en ese momento Omar le empujo del brazo a ella hacia él con mucha brusquedad, sus ojos estaban desorbitados por la ira y el nerviosismo, sin poderse contener él le dio una bofetada a ella y la insulto degradándola en extremo sin tener vinculo alguno con ella, y ella se refrió a él diciéndole.
-tu siempre me has dicho que somos libres sobre todo estando en este país, y no entiendo como adoptas esta actitud contra mi, yo te previne que el tiempo de la poligamia ha terminado.-¹⁰”*

En este momento ella se reveló contra esta actitud retrograda masculina, demostrando que ella misma supo ver en ese país Occidental los recursos y los derechos individuales y que contemplaba como una señal clara de evolución y desarrollo en la que supo integrarse de pleno derecho, en ese instante rompió su relación con Omar y con este la tradición imperante masculina:

“Estoy defraudada respecto a ti, ¿ es esta tu verdadera cara ; todo lo que hemos compartido es como una película, yo te descubrí el día que conocí a tu familia.

-Escúchame. Tu te equivocas. Yo te amo. Yo quiero vivir y casarme contigo.

-Es tarde, de todas formas, yo no quiero casarme. Si tu piensas que yo estoy contigo por esto. Tu te equivocas.

-Pero yo quiero casarme contigo.

-Es tarde. Todo lo que tu acabas de hacer me has demostrado que tu eres incapaz de dominar o de aceptar lo que tu te permites a ti mismo desde hace mucho tiempo. Tu ignoras el sentido de la palabra tolerancia. Yo te digo por ultima vez, no quiero verte jamas.

-Estas nerviosa, yo te entiendo tranquilízate. Hablaremos cuando estemos mas tranquilos.

-Yo me fui, y además mi decisión era irrevocable. Omar me has hecho el único gesto que nunca aceptaría bajo ningún precio: me has abofeteado. Y he podido ver que un hombre que hace esto una vez puede hacerlo mas veces, y busca siempre excusas. A pesar de mi sufrimiento yo he decidido dejar a Omar... ¹¹”

A continuación la autora describe la huida del estancamiento moral hacia otro lugar donde junto a su nueva relación con Alain se descubre a ella misma y a su existencialidad, su propio cuerpo, sus sentimientos, y junto a él conoce la seguridad en todos los sentidos, aun así existe un cierto antagonismo conceptual porque el mundo de Alain es mas físico que el de Leila, en ella aun existen las raíces de sus orígenes y en lo mas profundo de su ser permanece para siempre su propia realidad que en su caso necesita la libertad que le ofrece Occidente.

En esta parte vemos la admiración por parte de ella hacia Occidente, sus valores, su cultura, sus libertades, en estas puede encontrar todo lo que busca de si misma, convirtiéndose en una mujer fuerte y valiente enfrentándose a sus tradiciones, mostrando a la tradición como un fuego que devora su existencialidad, y a Occidente como el agua que refresca su rostro. Tras la lectura de esta obra nos encontramos ante un cuerpo femenino por la lucha de la construcción de una pareja sólida basada en la igualdad, el afecto y en lo económico, en esto podemos considerar tanto el discurso femenino como el masculino contemplando su antagonismo.

En el discurso masculino la pareja en su contexto no existe, en esta uno de los individuos es dependiente y el otro independiente, y la fidelidad solamente es reprochada a la mujer, y el hombre siempre puede acceder a otras mujeres.

Y en el discurso femenino las mujeres llegan a amar en primer lugar por las muestras afectivas y no por el hecho de ser ricos¹².

Alain vino a buscarme una noche, y nos fuimos a su apartamento en la sierra para practicar el esquí, animándome para poderlo aprender. Yo pienso que él es un amigo y alguien diferente a todos los hombres que he conocido, porque los demás se imponían egoístamente ante mí en la relación, Alain me escucha y accede a mis deseos aportando en esta relación ingenuidad que permite que yo sea yo misma, sin sacrificios ni obligaciones. Con él yo puedo estar en desacuerdo sin miedo ni perjuicio sin encontrar hostilidad... era un amor sin pasión limpio y puro¹³... Yo no llego a dormir por la noche, veo dos rostros de hombres ante mí, el primero Omar que se muestra

como el fuego y el tormento, compartiendo una cultura con sus conflictos que hemos heredado de nuestra sociedad. Alain se muestra en cambio tranquilo, despreocupado y romántico aportando frescura y sosiego como un arrollo cristalino.

La autora presenta la figura de la madrastra al inicio de la obra como a una mujer tradicional tanto en la forma de vestir como conceptual, mientras en el transcurso de la obra esta adopta una nueva actitud cuando decidió ir a Francia para visitar a Laila sin estar acompañada del marido, lo que produjo en ella un cambio en la forma de vestir y en su propia actitud. El vestido femenino se considera un lenguaje, un medio de comunicación frente a los demás que evoluciona según los tiempos y la situación geográfica. En la madrastra también se produjo una transformación considerable hasta el punto de crear su propio negocio de moda femenina moderna teniendo un gran éxito en su entorno:

“Es un periodo crucial de mi vida que mi madrastra fue a visitarme a Francia. Su llegada me ha sorprendido, era un Domingo gris y siniestro. Ellas me trajeron la felicidad. Estaba sorprendida de la apariencia de mi madrastra. Su imagen ha cambiado, estaba con el pelo cortado de forma moderna y su vestido era ajustado con líneas modernas y parecía mas joven. En la Universidad le han confundido con una estudiante.”¹⁴

Estos cambios también se manifestaron en su actitud hacia Leila en su conversación abierta y en su sinceridad ya que mostraba claramente la inapetencia sexual de su marido y padre de Leila. Tenemos que tener en cuenta que esto se ha producido entre dos generaciones, en la anterior (madrastra) la evolución se ha producido parcialmente ya que la figura del marido aun permanece como protector, dominante, independiente, y la siguiente generación (Leila) se desprendió totalmente de la figura del hombre dominante.

Al regreso de Leila al terminar sus estudios definitivamente y durante el viaje se sentía diferente progresivamente según estaba mas cerca de su destino viéndose diferente a la que era en Occidente, siendo para ella algo difícil de aceptar volviendo a un entorno injusto y desigual, la protagonista aporta un espíritu Occidental. Veía a Marruecos con ojos extraños teniendo a Francia como su país admirado, lejos de este se sentía desarraigada y mal adaptada carente de libertad, siendo muy critica con todo lo que contemplaba y viendo a su padre envejecido y cansado con una actitud mucho más flexible frente a ella.

Frente a aquella nueva vida se quedaba asombrada por los bajos salarios y la precariedad de los puestos que se ocupaban, entre otros desordenes sociales lo que le impedía adaptarse en su propio país, la corrupción, el abuso del poder, la injusticia social, y al ver a un antiguo novio (Fadel) con su madrastra, Esto produjo en ella un fuerte sentimiento de rechazo hacia la propia mujer además del hombre en la sociedad de la que formaba parte su madrastra:

“Entre en el apartamento de Fadel y encontré un pequeño paquete encima de la mesa, sintiendo curiosidad intente de abrirlo con cuidado para que el no se diera cuenta. En el interior había tres vellos brazaletes de oro y brillantes. Le daba

vueltas al brazalete pensando que era para mí. En estas había grabado algo en letra minúscula, una frase: a mi único amor. Yo estaba sorprendida de la idea que tuvo Fadel al preparar este magnífico regalo en el día del cumpleaños de él. Yo lo volví a empaquetar el pequeño paquete. Tras el ruido de una llave que habría la puerta. Tuve una reflexión en ese momento que me impulsó a esconderme detrás de la biblioteca del salón. Él no estaba solo. Una mujer estaba con él, entraron en el salón. Desde donde estaba escondida no podía verlos solo escucharlos.

-Te echo de menos continuamente, y el otro le respondió.

-Hay que ser prudentes, Mustafa siempre tuvo dudas sobre nuestra relación, Leila es tu novia, ella puede vernos en cualquier momento.

-Yo te he dicho muchas veces que dejes a tu marido para que vengas conmigo.

Ahora comprendo que Mustafa es mi padre y que esta mujer es solo mi madrastra.¹⁵

CONCLUSIÓN

La imagen del cuerpo femenino en la narrativa “Una mujer simplemente” que hemos analizado refleja desde el principio de la obra un inconformismo con su entorno social al que se reveló desde su juventud teniendo como referencia la figura del padre dominante y conservador que se obstinaba en tener a un hijo para mantener su genealogía patriarcal, esto fue un motivo para ella de rebeldía al sentirse desplazada como mujer, y agravándose cuando su padre se casó con una segunda esposa tras la muerte de su madre, esto a su vez llegó a ser un punto de unión con su madrastra que por el hecho de ser mujer fue un punto de apoyo para ella, por su juventud su frivolidad florecía casi inconscientemente sobre todo y de manera culminante cuando fue a estudiar a Francia, donde pasó de la sumisión del padre a desarrollar su propia identidad y a conocer la libertad en todos los ámbitos, a través de esta experiencia evolucionó físicamente adoptando la indumentaria Occidental y conceptualmente conociendo la igualdad, el derecho, la cultura, la política, y los valores individuales, su integración en este país fue para ella algo que consiguió sin apenas esfuerzo porque era algo inherente en ella desde el principio, todo esto produjo un giro muy importante en su vida que le aportó una nueva identidad haciéndola muy receptiva con esta nueva cultura en todos sus aspectos, el teatro, la moda, el cine, la literatura etc. En estos acontecimientos comprendemos que un cuerpo ha hablado y se ha manifestado reaccionando a su entorno participando de este y ayudándole a desarrollarse, esto se hace evidente cuando una vez el cuerpo se manifiesta y responde a su nuevo entorno, se puede decir que el cuerpo ha hablado, siendo en principio el cuerpo el lugar de un sujeto y se manifiesta también con palabras a través de la voz y las expresiones, que a su vez representan un mensaje reflejo del espacio que se materializa a través de la obra mediática de Bahaa Trabelsi que expresa una imagen de una mujer fuerte activa a través de la literatura y cuestiona la modernidad del cuerpo femenino marroquí del siglo XXI y donde ella representa distintas figuras femeninas que responden a la realidad social y cultural, evolucionando a medida que el país se desarrolla conceptualmente, entre ellas la protagonista Leila que se encontraba embriagada de su libertad, de su curiosidad y de sí misma, que finalmente estableció un equilibrio entre la modernidad y la tradición, libertad sexual y fidelidad, maternidad y feminismo y trabajo y familia.

**DESCRIPCIÓN DE TENDENCIAS DEL CUERPO FEMENINO
EN LA NARRATIVA “UNA MUJER SIMPLEMENTE” DE BAHHA
TRABELSI.**

| LEILA (INFANCIA) MARRUECOS | LEILA (JUVENTUD) FRANCIA | LEILA (ADULTA) MARRUECOS |
|---------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| IDEALISTA | NUEVA IDENTIDAD | AUTOCRÍTICA |
| EXTRAÑA | INTEGRACIÓN, ADAPTACIÓN | REBELDÍA |
| CELOSA | EVOLUCIÓN FÍSICA | REPULSA HACIA LA MUJER (MADRASTRA) |
| FRÍVOLA | EVOLUCIÓN INTELECTUAL | DEFRAUDADA |
| HUÉRFANA | EVOLUCIÓN SEXUAL | RACIONALISTA |
| AISLADA | EVOLUCIÓN SENTIMENTAL | TRABAJADORA |
| | | MATERNALISTA |

| MADRASTRA (INFANCIA DE LEILA) | MADRASTRA (AUSENCIA DE LEILA) |
|--|--|
| CARIÑOSA | INDIVIDUALISTA |
| TRADICIONAL | INDEPENDIENTE |
| HOGAREÑA | ASPECTO MUY CUIDADO |
| SUMISA | INFIEL |
| MATERNAL | TRAIORA |
| ASPECTO DESPREOCUPADO | DIVORCIADA |

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBET, Ch. *La femme musulmane en Algérie*. Alger: Jourdan, 1903.
- BEN ABDALLAH. “L’Islam et la condition féminine. Une opinion algérienne”. *MNCh*, 47-48 (1958), 185-203.
- BENALLÈGUE, Nora. “La femme algérienne dans la lutte d’indépendance et la reconstruction nationale”. *RISS*, 35 (1983),
- ABBASI, A. *De Zayas*. “Woman in Islam”. *IL*, 5 (1953), 119-125; 6 (1954), 55-61.
- ABBOT, Nabia. “Women and state on the Eve of Ilam”. *AJSLL*, 58 (1941), 259-284.
- AFSHAR, Haleh (Ed.) *Women, work and ideology in the third world*. London: Taistock, 1985.
- AFZA, Nazat. “Woman in Islam”. *IL*, 13, 10 (1967), 5-24.

- AGBETOLA, Ade Shitu. "The equality of man and woman in Islam: Sayyid Qutb's views examined". *IS*, 28, 2 (1989), 131-137.
- AHMED, Leila. "Women and the advent of Islam". *Sings*, 11 (1986), 665-691.
- BAFFOUN, Alya. "Women and social change in the Muslim Arab world". *Women and Islam*, Ed. Azizah AL-HIBRI. Oxford: Pergamon Press, 1982, pp.227-242.
- BAHONAR, Muhammad Jawad. "Islam and women's rights". *Status of women in Islam*, Ed. Islamic Propagation Organization. Tehran: Sepehr, 1984, pp. 31-44.
- BAKHTIAR, Laleh. "La parte del principio femminile nella reintegrazione spirituale". *CR*, 3 (1975), 309-322.
- BALLEY-ROUPENNE, Margaret. *Femmes en pays musulman: corps, lieux, paroles*. Tesis de 3º ciclo, Université de Paris 10, 1982.
- BARBAR, Aghil M. Al-. *The study of Arab women: a bibliography of bibliographies*. Monticello, Ill.: Vance Bibliographies, 1980.
- BARBOT, Michel. "Destins de femmes arabes". *Orient*, 31 (1964), 109-136.
- BARDÈCHE, Maurice. *Histoire des femmes*. Paris: Stock, 1968. Vol. 1, Cap. 10º, "La femme en Islam", pp. 331-366.
- BARROUDY, A. *The women of the Koran*. New York: New York University, 1909.
- BASHIER, Zakaria. *Muslim women in the midst of change*. Leicester: Islamic Foundation, 1980.
- COBBOLD, Z. E. "La femme dans l'Islam". *Jl*, 1 (1949), 18-19.
- COHEN, Amnon. *Two dimensional man: an essay on the anthropology of power and symbolism in a complex society*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- CRABITES, Pierre. "Thing Muhammad did for women". *Asia*, 27 (Ene. 1927), 44-45.
- CULVER, Elie Thomas. *Women in the world of religion*. New York: Doubleday, 1967. Cap. "Women in Islam", pp. 270-281.
- CHARLES, Nick. "Women in the Arab world". *MESK*, 1 (Mar. 1975), 28-30; (Abr. 1975), 27-28.
- CHARNAY, Jean Paul. "Condition féminine et rapports sociaux dans l'Islam contemporain". *COC*, 26, 67 (1969), 4-6; 26, 68 (1969), 4-7.
- DEARDEN, Ann. (Ed.) *Arab women*. London: Minority Rights Group, 1983.
- DEBÈCHE, Djamila. "La femme musulmane dans la société". *Contacts en Terres d'Afrique*. Meknès: Crèer, 1946, pp. 141-161.
- DECROUX, Paul. *Feminisme en Islam: la femme dans l'Islam moderne*. Casablanca, 1947.
- DHINA, Amar. *Femmes illustres en Islam*. Alger: Entreprise Nationale du livre, 1991.
- DJEBAR, Assia. *Women of Islam*. London: André Deutsch, 1961.
- DODD, Peter C. "Women's honor in contemporary Arab society". *SA*, 18 (1970), 785-786.
- ELIAS, Jamal J. "Female and feminine in Islamic mysticism". *MW*, 78, 3-4 (1988), 209-224.
- ESPOSITO, John L. "Women's rights in Islam". *IS*, 14, 2 (1975), 99-114.
- FATIMA MERNISSI., *Marruecos a través de sus mujeres*, Madrid, Ed. Del Oriente y del mediterráneo, 2000.
- FAIZI, Tarikh. "La situation de la femme en Islam". *La Pensée*, 1 (1952), 11-17.
- FATIMA, Samar. "The position of women in Islam". *APDUIS*, (1976), 22-26.

- FAUCONNEY, J. Y MANINI, H. La femme en Orient et en Extrême Orient: sa condition sociale. Paris: Vernier, 1901.
- FLORY, Vera Elizabeth. "Women and culture in Islam". MW, 30 (1940), 14-19.
- GHANOUCI, Rachid. La femme entre le Coran et le vécu des musulmans. Tunis, 1989.
- GIBB, Hamilton A. R. "The Muslim woman in transition". Sociologus, 7, 1 (1957), 92-93.
- GOLDZIHNER, Ignaz. "Women in the hadith literature". Muslim Studies. 1971, pp. 366-368.
- HALEPOTA, Amina. "Status of women in Islam". IOR, 3, 1 (1981), 122-133.
- HALIMI, Gisèle. La cause des femmes. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 1973.
- HASSUM, H. C. "Social rights of Muslim women". AR, 52 (Abr. 1956), 158-160.
- JOHEIR, Hussein Moussa. Poligamie et condition de la femme dans l' Islam. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.
- JOHNSON, S. A. "The distinctive role of women in early Christianity and Islam". IJIAS, 1, 1 (1984), 97-111.
- KIDWAL, Mushir Hosain. "Woman under Islam". IR, 6 (1918), 171-172.
- KNIBIEHLER, Yvonne y GOUTALIER, Régine. La femme au temps des colonies. Paris: Éditions Stock, 1985.
- KÖNIG, K. L. "Women in Islam". DM, 7, 1 (1975), 1-17.
- KORAYEM, Karima. "Women and the new international economic order in the Arab world". CPSS, 4, 4 (1981), 45-79.
- KOSKOFF, E. (Ed.). Women and music in cross-cultural perspective. Westport: Greenwood, 1987.
- LAFITTE, Paul. "La femme dans l' Islam". RI, (Ene. 1987), 165-166.
- LAIZI, Faruk. "La situation de la femme en Islam". La Pensée, 4 (Nov. 1962), 11-17.
- LANKIN, Doris y PALT, Channah. "Woman". EJ, vol. XVI, pp. 623-630.
- LÉBÉDEW, Olga de. De l'émancipation de la femme musulmane. Lisieux, 1900.
- MALEKA, C. "Islam and the emancipation of women". IR, (1965), 34-69.
- MARQUEZ, Rafael. "La mujer en el mundo islámico". Evasión, 2 (Ene.-Feb. 1988), 18-30.
- MARTEL, André. "Islam et condition féminine". CT, 16, 61-62-63-64 (1968), 139-143.
- MARTÍN MUÑOZ, Gema. "Mujeres musulmanas: del Corán a los Códigos de la Familia". AALC, 9 (1992), 39-48.
- MELCONIAN, Marlene. "Arab women: in hot pursuit of a feminist-oriented economy". AE, 7 (Ago. 1975), 18-26.
- MELIKIAN, Levon H. "Social change and sexual behaviour of Arab university students". JSPS, 73, 2 (1967), 169-175.

Notas

- ¹ Bahaa Trabelsi., *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 78.
- ² Françoise Mozzo Counil., *Femmes maghébines en France*, Lyon, Flammarion, 1987, p.20.
- ³ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 21-22.
- ⁴ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 34-35.
- ⁵ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 36-37.
- ⁶ Uno de los escritores mas destacados en la narrativa marroquí desde los 70, nacido en 1919

en Fez perteneciendo a una familia conservadora, y vivía bajo el poder colonialista Occidental, y su juventud transcurrió entre el protectorado Francés y español, siendo un hombre político e intelectual y sumándose al movimiento nacionalista y luchando contra el colonialismo, perteneciendo al partido político al-Istiqlal creado en 1930 liderado por "Allal al-Fasi, siendo una figura literaria dentro de un amplio contexto cultural y bibliográfico, entre sus obras podemos destacar de la política "Defensa de la democracia, 1966" históricas: " Historia del movimiento nacionalista en Marruecos desde el final de la guerra del Rif hasta la proclamación del manifiesto del al-Istiqlal 19762" y Social "El maestro "Ali".

⁷ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca , Eddif, 2002, p. 114-121.

⁸ Fatima Mernissi, *Sexe idéologie Islam*, Col. Tierce, 1983, pp. 5-29.

⁹En el Corán la vida basada en el amor físico y la pareja representa un matrimonio legal" Nikah". Allah creó los dos "Zawy", la hembra y el macho, una pareja . El Corán, traducción y notas de Juan Vernet, planeta, Barcelona, p. 70

¹⁰ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002,pp. 144.

¹¹ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 145.

¹² Fatima Mernissi. Marruecos a través de sus mujeres, Madrid, ediciones del oriente y del mediterráneo, pp. 17,18,19..

¹³ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca, Eddif, 2002, pp. 141-142.

¹⁴ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, , pp. 149.

¹⁵ Bahaa Trabelsi. *Una mujer simplemente*, Casablanca , Eddif, 2002, pp. 187-188.

PIRANDELLO Y EL CUERPO DE MUJER, O “LA METÁFORA DE NOSOTROS MISMOS”

Vanna ZACCARO
Universidad di Bari

El cuerpo, como sabemos, está en el centro de la investigación del hombre para comprender el mundo. En este esfuerzo el hombre dispone de un excedente de significación¹, condición misma del ejercicio del pensamiento simbólico, y precisamente el uso metafórico del término cuerpo, significante “fluctuante”², emblema de la mezcla de códigos, traductor de los mismos códigos, le permite experimentar su eficacia cognoscitiva y convertirla en modelo de la representación del universo.

La literatura, que por su estatuto es “excedente”, usa precisamente el cuerpo para decir ‘otro’, hasta llegar a la paradoja de que cuanto más se habla del cuerpo, menos existe éste por sí mismo. El cuerpo en su singularidad, irrepitibilidad e infuncionalidad es, en efecto,- como sostiene Ponzio -‘otro’ respecto al sujeto y respecto “a la narración que el sujeto individual o colectivo ha construido y con la que ha delineado su identidad, su imagen para exhibir, su sí por el que interesarse, su fisionomía con la que hacerse reconocer, su parte para re-citar”³.

El cuerpo de mujer, ambiguo símbolo de lo femenino, a la vez imagen demoníaca e imagen angélica, Lilith y Melusina, Sofía y Beatriz, se ofrece para esta operación.

Es emblemático el uso que Pirandello hace del cuerpo de mujer, a la vez ‘cosa’ realísima y “metáfora de nosotros mismos”⁴, signo de la disociación entre materia y forma, de lo masculino y lo femenino, espejo en el cual el hombre, al mirarse, reconoce al mismo tiempo a lo que es distinto de sí mismo y a su propia sombra, lugar en el que la imagen del personaje que la mujer refleja se confronta con la imagen de sí mismo que el escritor ve a través de ella.

Ovbiamente pensamos, antes que nada, en Varia Nestoroff, protagonista de los *Cuaderni di Serafino Gubbio*⁵, obra por medio de la cual, no sólo se representa la modalidad de actuación del deseo del varón sobre el cuerpo femenino así como la imposibilidad por parte de la mujer de reconocerse en la mirada del varón, que pretende formalizarla⁶, sino que sobre todo se metamorfosea el tema pirandelliano del conocerse/reconocerse:

Ay, si cada uno de nosotros pudiese por un momento separar de sí esa metáfora de sí mismo, que inevitablemente a partir de nuestras innumerables ficciones, conscientes e inconscientes, de las interpretaciones ficticias de nuestros actos y de nuestros sentimientos, somos inducidos a formarnos; se daría cuenta en seguida de que este *él* es *otro*, otro que no tiene nada o tiene bien poco que ver con él; y que el verdadero *él* es el que grita, dentro, su culpa: el íntimo

ser, ¡condenado a menudo durante toda una vida a permanecer desconocido para nosotros! Queremos a toda costa salvar, mantener en pie esa metáfora de nosotros mismos, nuestro orgullo y nuestro amor. Y por esta metáfora sufrimos el martirio y nos perdemos, cuando sería tan dulce abandonarnos una vez vencidos, rendirnos a nuestro íntimo ser, que es un dios terrible, si nos oponemos a él, pero que en seguida se apiada de todas nuestras culpas, apenas las reconocemos, y es pródigo en ternuras inesperadas. Pero esto parece un *negarse*, y algo indigno de un hombre; y será siempre así, hasta que creamos que nuestra humanidad consiste en esa metáfora de nosotros mismos.⁷

He aquí la descripción:

... Por el modo de caminar de la delgada y elegantísima persona, con algo de felino en el movimiento de las caderas; la cabeza alta, un poco inclinada hacia un lado, y esa sonrisa dulcísima en los labios frescos como dos hojas de rosa, apenas alguien le dirigía la palabra; esos ojos extrañamente abiertos, glaucos, fijos y vanos a la vez, y fríos en la sombra de las larguísimas pestañas, eran suyos, bien suyos, con esa seguridad suya, que cualquiera, ante cualquier cosa que ella fuese a decir o pedir, le habría respondido que sí⁸

La mujer es simbólicamente comparada a la tigresa⁹ en virtud de la eficacia seductora de su cuerpo que fascina y destruye a los hombres a los que seduce. Pero, a diferencia de la tigresa, Nestoroff “hace el mal por una innata e irresponsable vocación; lo hace con inocencia, como la fiera que destroza al cazador”¹⁰; su comportamiento quizás pueda tener justificaciones (así Serafino: “el caso de ver a los hombres reducirse a lo peor de una bestia, ha debido suceder con mucha frecuencia a Varia Nestoroff. Sin embargo, ella no los ha matado.”) y sobre todo, al contrario que la fiera, obtiene a su vez sólo infelicidad:

La fiera, en cambio, que hace mal por una necesidad de su naturaleza, no es - que se sepa - infeliz.

Nestoroff, como por tantos signos se puede argumentar, es infelícísima. No goza con su maldad, a pesar de tanto cálculo y tanta frialdad ejercida.¹¹

En fin, con Nestoroff, Pirandello propone una vez más el tipo de mujer fatal - la *belle dame sans merci*, como es definida por Keats - que, desde la Matilda de Lewis hasta la Valleda de Chateaubriand, la Salambò de Flaubert, la Carmen de Mérimée, el Vampiro de Munch, e incluso las reinas y princesas de Swinburne, de Banville, de Samain, las mujeres de Gautier, Pater, Wilde, de los Scapigliati y de D'Annunzio, representan y significan la incomodidad del hombre y del artista que trabaja duramente para encontrar su propio rol y su identidad en una vivencia histórica y cultural de crisis (bastan los nombres de Strindberg, Schopenhauer, Weininger y Wedekind), que son una proyección de esta incomodidad, a menudo obsesiva, y se alojan en el imaginario masculino como un alter ego en negativo sobre el que descargar frustraciones, desilusiones, un super-yo cruel y agresivo¹².

Incluso Pirandello parece haber querido introducir significativas transformaciones respecto a este modelo, modificaciones que el ojo “desinteresado” de su doble, Serafino, consigue captar. El eros “micidial” de la mujer se confronta aquí con su compleja afectividad, con un mundo interior que, incluso en sus contradicciones y laceraciones, es ciertamente ‘superior’ al del varón. Convertidas en “ángeles negros del hogar” - es la definición de Alonge¹³ -, parodia del ángel de la tradición, ahora son capaces de gestionar el deseo del varón y su propio deseo, de utilizar sus estrategias, no sólo en defensa del rol de esposa y de madre o para justificar/camufflar el adulterio, sino para seducir al hombre, al marido, o dañarlo; sobre todo, son capaces de reconocerse, de decirse, de luchar y pagar por la conquista de sí mismas. Piénsese en la Gasparina de *Ma non è una cosa seria*, en su sentirse “desnuda en el mundo”

He pensado sólo en defenderme, ¡con los dientes y con las uñas! La dignidad, dice ella, pero en qué quiere que se convierta una batita blanca de velo en las carnes de una pobre perdida, fustigada, perseguida por todos, en medio de todas las espinas de la vida? ¿Me parece que estoy desnuda en el mundo! ¿Es esto una casa? Los que entran, los que salen...La puerta siempre abierta. La mesa, siempre puesta. ¡Ya no me veo dentro, señorita! ¿Acaso soy más mujer? Soy un estropajo. Cualquiera, hablando con propiedad, puede limpiarse en mí los zapatos.¹⁴

que dice - como subraya Catalano - “una necesidad extraordinaria de amor y de erotismo, asfixiada y contradicha por una vida de penurias y por la fuerza dominante masculina, que cree poder imponer a la mujer, como modelo, la imagen que de la sexualidad femenina se ha creado el hombre”¹⁵. Gasparina, árbol jorobado, tronco de melocotonero (imagen felicísima para designar a un cuerpo que vuelve a florecer a la vida, al amor, al eros y a la fecundidad), que se reconoce como fémica y mujer, vence al varón donjuán y se propone ahora como protagonista en la relación de pareja y en la vida.

El cuerpo de mujer es entonces sede de vida y de muerte, de realidad y de ficción.

La combinación de belleza, seducción y revelación se realiza en el momento de la danza:

Se dejó ver Nestoroff casi desnuda, con una sólo faja sobre las caderas de rayas amarillas, verdes, rosas y turquesas. Pero la desnudez maravillosa del compacto cuerpo delgado y lleno estaba casi cubierta por el desdén descuido de dicho cuerpo, con el que ella se presentó en medio de todos esos hombres, con la cabeza alta, los brazos abajo con dos puñales afiladísimos, uno por puño... Nestoroff, tras colocarse en medio del semicírculo, blandiendo los dos puñales, empezó a mirarme con tan aguda y dura fijación, que yo, detrás de mi gran araña negra al acecho sobre el trípode, sentí vagellar los ojos y enturbiármeme la vista...Entre las penosas contorsiones de su extraña danza macabra, entre el resplandor siniestro de los dos puñales, ella no apartó ni un minuto sus ojos de los míos, que la seguían, fascinados. Vi cómo sobre su seno anhelante el sudor

rayaba de surcos la manteca amarillenta, de la que estaba todo pringado. Sin preocuparse por su desnudez, ella se contoneaba como frenética, jadeaba, y despacio, con voz afanosa, siempre con sus ojos fijos en los míos, preguntaba de vez en cuando: - *Bien comme ça? bien comme ça?* Como si quisiera saberlo de mí; y sus ojos eran los de una loca. Ciertamente, en los míos se leía, además de la maravilla, una turbación próxima a transformarse en terror a la espera trepidante del grito de Bertini¹⁶

La danza, con su lenguaje no funcional, que hace hablar al cuerpo - materia signica -, en el que el yo está 'incorporado' como individualidad, identidad, pero que se realiza a través de la intercorporeidad, permite una comunicación 'válida' con el Otro que está frente al Yo que danza¹⁷. El tipo de danza que la mujer ejecuta, que no tiene la obligación de obedecer a un sentido determinado, es "liberadora", es "divina" porque es atemporal, tiene espacios y temas propios, permite que todo se revele en la expresión. La danza, pues, lleva en sí y ofrece la clave para entender el cuerpo.

También Silia de *Il gioco delle parti baila desnuda en la plaza, bajo la luna*

Silia (*ocultándose, forcejeando*): ¡Pero no aquí, señores, disculpen! ¡Desnuda sí...pero no aquí!

Tercer señor borracho: ¿Y dónde?

Silia: ¡En la plaza, si acaso, señores!

Mejorados (*de pie*): ¿En la plaza?

Segundo señor borracho (*c.s.*): ¿Cómo, en la plaza?

Primer señor borracho (*c.s.*): ¿Desnuda en la plaza?

Silia: Sí. Hay luna...No pasa nadie. Sólo está la estatua del rey a caballo. ¡Ahí está! Entre esos

cuatro señores en frac...

....

Silia: /.../ Qué caprichos, de noche, pueden venir a los hombres...La luna...Me querían ver bailar,

sabes, en la plaza... (*Muy bajo, casi al oído*): desnuda...

Guido: Silia...

Silia: (*reclinando la cabeza hacia atrás, le hace cosquillas con los cabellos en el rostro*): Quiero ser tu niña

loca¹⁸.

Silia baila desnuda, bajo la luna, la divinidad nocturna que simboliza la esfera de lo femenino, de la feminidad transformadora que favorece las revelaciones¹⁹, en una plaza desierta, en presencia de la estatua del rey y de cuatro hombres vestidos, borrachos y sedientos de sexo ("pobrecillos...tan graciosos", los define la mujer). Y baila desnuda porque quiere liberar su cuerpo de proyecciones deformadoras, quiere ser y mostrarse por como es, por lo que es, mostrar su 'diversidad' a esos cuatro pobres bufones borrachos que no la pueden reconocer - ¡si Narciso consiguiese hablar con Eco!²⁰-, o a la indiferencia de cosa de la estatua. Pero ella sabe reconocer su diversidad, quiere hacerlo y por ello se representa un "metafísico" baile de seducción²¹, un grotesco

e inquietante juego entre humanidad y bestialidad que se entrelazan en cuanto modos de una única condición, en la que la niña loca que sabe convertirse en una tigresa, inocente y perversa, escenifica deseo, trasgresión, provocación y revancha, hasta la seducción fatal.

El cuerpo sede del deseo y de su transfiguración.

Nestoroff es para todos sólo un cuerpo, también para Giorgio Mirelli. Mirelli, el artista, desde muy joven enfermo “de una divina enfermedad que no le dejaba vislumbrar ni tocar la que para los demás era la realidad de la vida; siempre a punto de lanzarse con ímpetu a cualquier llamada misteriosa, lejana, que sólo él oía”, al encontrar el cuerpo de la mujer había tratado de transfigurar su belleza sobre la tela, casi en un rito sacro, cumpliendo, desde su punto de vista, un “milagro de arte y de amor”. Para Nestoroff es, sin embargo, la enésima “traición” de su verdadero cuerpo; Morelli

en el fondo, no rezaba y no quería otra cosa de ella sino el cuerpo; no como los otros, es verdad, por una baja intención; sino que éste, es más, con el paso del tiempo -si bien se considera- no podía sino irritar más a aquella mujer. Porque, si el no verse ayudada en las agitadas incertezas del espíritu por los que no veían y no querían otra cosa de ella sino su cuerpo, para saciar con él el hambre bruta del sentido, le provocaba desprecio y náusea; el desprecio por uno, que quería también el cuerpo y nada más; el cuerpo, pero sólo para extraer una alegría ideal y sólo para sí mismo, debía ser más fuerte, en cuanto carecía de cualquier motivo de náusea, y más difícil, es más, incluso vana hacía aquella venganza, que ella al menos solía tomarse con los demás... Para explicarnos su suicidio, que sin ninguna duda en gran parte había dependido de Nestoroff, debemos suponer que ella, no curada, no ayudada e irritadísima, para poderse vengar, debió con las artes más finas y sagaces, hacer que su cuerpo poco a poco comenzase a vivir ante él, no sólo para el deleite de los ojos; y que, cuando lo vio como tantos otros, vencido y esclavo, le vetó, para saborear mejor la venganza, que de ella tomase otra alegría que no fuese aquélla con la que hasta ahora se había contentado, como única ambición, porque era la única digna de él²².

El amante, que por ella se había suicidado después de haber descubierto la traición de Nestoroff con su amigo Aldo Nuti - la mujer ‘usa’ un realísimo cuerpo de hombre para vengarse de la ‘traición’ de Mirelli -, en realidad en la traición de ella debía haber sentido más bien traicionado su ideal, constatado el derrumbamiento del sueño de una vida para el arte en una vida que se revela incompatible con él, y su renuncia a la vida denuncia la insoportabilidad de la laceración interior que había sufrido.

“A la figura fuertemente carnal y corpórea de Varia Nestoroff se contrapone en tono de humor” - como sostiene Guaragnella - “la etérea e impalpable de Giorgio Mirelli”²³, en la que el instrumento del humorismo es individuado por el estudioso como el que permite a Pirandello ‘conocer’ la realidad.

De esa ‘doble’ traición, de sí y del hombre, quedarán signos también en el rostro, en el cuerpo de la actriz, que para castigarse - como los muchos personajes pirandellianos castigadores de sí mismos - había degradado y contrahecho su cuerpo, su belleza. Así, al menos, lo entiende Gubbio/Pirandello, que de este modo comenta, al ver en la casa de Nestoroff las telas en las que su amigo la retrata, y confrontando

esas imágenes con la realidad degradada de la Nestoroff de hoy:

Allí, en las seis telas, el arte, el sueño luminoso de un jovencito que no podía vivir en un tiempo como éste. Y aquí, la mujer, caída de aquel sueño; caída del arte al cinematógrafo.

Mirándome, ella comprendió en seguida el porqué de mi palidez y de mi estupor, y en seguida se puso palidísima también; los ojos se le enturbiaron de manera extraña, le faltó la voz y todo su cuerpo tembló ante mí como una larva.

La ascensión de ese cuerpo suyo a una vida prodigiosa, en una luz por la que ella ni siquiera en sueños habría podido imaginar ser iluminada y calentada, en un transparente y triunfal acuerdo con la naturaleza a su alrededor, el jolgorio de cuyos colores no habían visto nunca sus ojos, estaba seis veces repetida, por un milagro del arte y del amor, en aquel salón, en seis telas de Giorgio Mirelli.

Fijada allí para siempre, en aquella realidad divina que él le había dado, en aquella divina luz, en aquella divina fusión de colores, la mujer que estaba ante mí, ¿qué más era ahora? ¿en qué sucia palidez, en qué miseria de realidad había caído ahora? ¿Y había podido osar teñirse de aquel extraño color cobrizo los cabellos que, en las seis telas, daban con su color natural tanta sinceridad de expresión a su rostro tenso, de sonrisa vaga, de mirada perdida en la fascinación de un sueño triste y lejano?

Ella se hizo humilde, se redujo como por vergüenza, bajo mi mirada que expresaba un desdén penoso. Por el modo en que me miró, por la contracción dolorosa de sus pestañas y de sus labios, por todo el comportamiento de la persona comprendí que ella no sólo sentía que merecía mi desprecio, sino que lo aceptaba y me lo agradecía, porque en este desprecio, compartido por ella, saboreaba el castigo de su delito y de su caída. Se había echado a perder, se había vuelto a teñir el cabello, se había reducido a aquella realidad miserable, convivía con un hombre grosero y violento, para anularse a sí misma: eso es, estaba claro; y quería que ya ninguno se le acercase para alejarla de aquel desprecio de sí misma, al que se había condenado, en el que reponía su orgullo, porque sólo en esta firme y fiera intención de despreciarse se sentía todavía digna del sueño luminoso, en el que por un momento había respirado y del que le quedaba un testimonio vivo y perenne en el prodigio de aquellas seis telas. No los otros, no Nuti, sino ella, ella sola, por sí, infringiéndose una inhumana violencia a sí misma, se había arrancado de aquel sueño, se había precipitado.²⁴

“Tras el dramón sentimental y mundano del que es protagonista, Nestoroff esconde un drama más desgarrador y *pirandelliano*, el de su propia imagen, de la imposibilidad de reconocerse a sí misma en la mirada de los otros; precisamente en su turbadora y flexible belleza, ella huye de la imagen de su corporeidad, del horror de *verse*, y se castiga degradándose en relaciones indignas, aceptando vínculos que la alejan cada vez más de la posibilidad de reconocerse”²⁵

También la fascinante y sensual Tuda, mujer “de maravillosa belleza”, cuyo cuerpo desnudo Pirandello hace aparecer sobre la escena tras una cortina blanca, “todo un temblor continuo de vida”, es usada como modelo y no como amante por un joven artista que trata su cuerpo como material artístico, negando su materialidad, para dar vida a una estatua, fijando en una forma, para la eternidad, una imagen de perfección. Llega incluso a casarse con ella para tenerla en exclusiva como modelo, sin considerarla nunca su esposa. Pero Tuda - la actriz Marta Abba - se rebela: “Lo sé, lo

sé: no debía ser nada para él; ¡pero yo era de carne! ¡de carne que se me ha macerado así!”²⁶ A la trágica soledad de la mujer corresponde el destino de muerte de los hombres que la han usado²⁷

En el centro de la reflexión pirandelliana en torno al cuerpo, a la corporeidad, está también el tema de la mirada, del ver y del verse, del conocer/conocerse/reconocerse.

Que el de la mirada es el tema central de la novela se declara desde la apertura de los *Quaderni*²⁸, cuando Serafino, ofreciéndose como espejo a cuantos se cruzan con sus “ojos tensos y silenciosos”²⁹, ocupados en individuar el “más allá”, los obliga a ver la separación entre realidad y apariencias, separación de la que él mismo se reconoce como víctima (“¿quién es él?/.../él es otro, otro que no tiene nada o que tiene bien poco que ver con él; y que el verdadero él es /.../ el íntimo ser, ¡condenado a menudo para toda la vida a seguir siendo desconocido para nosotros!/.../Y por esta metáfora sufrimos el martirio y nos perdemos”).

Pero en la novela del operador cinematográfico la situación se complica precisamente en razón del hecho de que la superficie especular del ojo mecánico cruelmente - la máquina asume semblanzas monstruosas de Leviatán,³⁰ devuelve una imagen desdoblada, distinta de aquella en la que uno se conoce, a quien se ofrece a la visión/filmación. Así Nestoroff, que precisamente a través de su propia imagen, de su cuerpo, que le devuelve el ojo de la cámara, logra verse:

Ella misma se queda sin sentido y casi aterrorizada por las apariciones de su propia imagen en la pantalla, así alterada y descompuesta: ve allí a una, que es ella, pero que ella no conoce; querría no reconocerse en aquella; pero al menos conocerla. Quizás desde hace muchos años, a través de todas las aventuras misteriosas de su vida, ella vaya persiguiendo a esta obsesa que está en ella y que huye de ella, para entretenerla, para preguntarle qué quiere, por qué sufre, qué debería hacer para amansarla, para aplacarla, para darle paz.³¹

Y la obsesa que hay en ella quiere vengarse del mal recibido y, al mismo tiempo, autocastigarse ultrajándose en su cuerpo, que es causa de su daño y del de los demás³²

Ninguno que no tenga los ojos velados por una pasión contraria y la haya visto salir de la sala de prueba tras la aparición de sus imágenes, puede tener dudas sobre ello. Ella es verdaderamente trágica: asustada y raptada, con ese estupor tenebroso en los ojos que se reconoce en los agonizantes, y con dificultad, logra frenar el temblor convulso de toda la persona. Sé la respuesta que me daría, si lo hiciese notar a alguien: “¡Pero es la rabia! ¡tiembla de rabia!”. Es la rabia, sí /.../Una rabia fría, más fría que la hoja de un cuchillo, es en realidad el arma de esta mujer contra todos sus enemigos/.../En enemigos para ella se convierten todos los hombres, a los que se acerca, para que la ayuden a detener lo que se escapa de ella: ella misma, sí, pero que vive y sufre, por así decirlo, *más allá de sí misma*. Pues bien, nadie se ha preocupado nunca de esto, que la oprime más que nada; todos, en cambio, se quedan fascinados por su cuerpo elegantísimo, y no quieren tener otro, ni saber de otro. Y entonces ella los castiga con fría

rabia, allí donde se dirigen sus anhelos; y exaspera primero esos anhelos con el más pérfido arte, para que luego sea mayor su venganza. Se venga, lanzando, repentina y fríamente, su cuerpo a quienes menos se lo esperarían: así, para mostrarles cuánto desprecia lo que ellos más aprecian de ella³³

Si la mirada del artista pintor transfigura la realidad, la ‘visión’ monocular del ojo mecánico reduce al hombre a objeto, lo descompone en pedazos, pero permite también que surja el ‘movimiento’....

De la esquizofrenia, de la locura y de la desesperación provocadas por la conciencia de la escisión podríamos salvarnos adoptando una mirada ‘oblicua’, adaptándonos a vivir cada uno a su manera (que es precisamente el título de la reducción teatral de la novela que Pirandello escribió en 1924); pero más a menudo es “la explosión del alma” lo que prevalece, cuando

todas las imágenes, durante tantos años acumuladas y que ahora vagan inconexas; los fragmentos de una vida que ha quedado oculta, porque no pudimos o no quisimos reflejarla en nosotros a la luz de la razón; actos ambiguos, mentiras vergonzosas, oscuros rencores, delitos meditados a la sombra de nosotros mismos hasta los últimos detalles, recuerdos olvidados y deseos inconfesados, irrumpen en tumulto, con furia diabólica, rugiendo como fieras.³⁴

“Músculo vivo, sangrante”, por definición del mismo Pirandello, sufrimiento de carne, verdadera y auténtica es Fulvia de *Come prima, meglio di prima*, víctima de la desenfadada y perversa sexualidad de su marido que, sin embargo, también le ha revelado, junto al horror por la bestialidad del coito, el placer que del sexo se extrae. Al desprecio de su cuerpo, al que castiga ofreciéndolo de manera sucia, y también por un cruel gusto de revancha, se une la conciencia del placer que ese cuerpo puede darle: a través de su cuerpo la mujer se revela a sí misma.

También a Marta en *L'amica delle mogli* le ha sido impuesta por los hombres una máscara que la extraña de sí misma; al violar su cuerpo han violado su alma, han querido que fuese como ellos la querían, reduciéndola a “monstruosa vergüenza”. Pero la mujer tiene ya conciencia de ello y esto le permite reconocerse y retomar su propio cuerpo.

Lo veo bien, lo veo bien, ¡cómo quisiérais que fuese una mujer! Mirad: cómo la habéis reducido: - una monstruosa vergüenza. “ Vuestro mismo vicio /.../ Dios sabe si hay dentro de mí soberbia; ¡si yo me siento, dentro de mí, del todo, lo que verdaderamente pienso que debería ser una mujer!³⁵

Otra máscara femenina que Pirandello crea ³⁶(de nuevo para Marta Abba) y la Desconocida de *Come tu mi vuoi*³⁷, “un cuerpo sin nombre”, en busca de una identidad que se había negado cuando, víctima de un estupro obsceno, había huido de la vida y de sí misma, ‘castigando su cuerpo “ como tantas veces en Pirandello “ a través del contrabando ejercitado significativamente en Berlín, metropolis del vicio y de la locura, de la deyección:

LA DESCONOCIDA: /.../Yo ya no quiero conocerme desde hace mucho tiempo!

SALTER: ¡Muy cómodo, para no dar cuentas de lo que haces!

LA DESCONOCIDA: Al contrario, querido: indispensable, para poder soportar

*lo que los demás me hacen.*³⁸

....

LA DESCONOCIDA: ¿Quiero? - sí, huir de mí misma, quiero “ no tener ya un recuerdo de nada “ vaciarme de toda la vida “ eso es, mire: cuerpo “ ser sólo este cuerpo - ¿usted dice que es suyo? ¿que se le parece? “ yo ya no me siento “ yo ya no me quiero “ ya no conozco nada y no me conozco “ me late el corazón, y no lo sé - respiro y no lo sé “ ya no sé vivir - un cuerpo, un cuerpo sin nombre esperando que alguien lo tome para sí! “ Pues bien, sí: si me recrea él, si le vuelve a dar él un alma, a este cuerpo que es de su Cia “ ¡tómelo, tómelo, y meta dentro sus recuerdos “ los suyos - una vida bella, una vida bella - una vida nueva “ estoy desesperada!³⁹

Cuando las rarezas de la vida le ofrecen la posibilidad de ‘reconstruirse’, acepta hacerlo confiándose, metiéndose en los ojos del hombre que podría salvarla, para renacer pura

¡Mírame! ¡Aquí, a los ojos - dentro! “ Ya no han visto por mí estos ojos; ya no han sido míos, ni siquiera para verme a mí misma! ¡Han estado así - así “ en los tuyos - siempre “ para que naciese en ellos, desde los tuyos, mi mismo aspecto, como tú me veías! ¡el aspecto de todas las cosas, de toda la vida, como tú la veías! “ He venido hasta aquí; me he dado toda a tí, toda, te he dicho: “Estoy aquí, soy tuya; en mí ya no hay nada, nada mío: hazme tu, hazme tú, como tú me quieres”⁴⁰

pero debe dolorosamente constatar que no es posible. Debe retomar su cuerpo, reconquistar su identidad para liberarse, volviendo con Salter, con el escritor que la quiere. Él es, sí, otro hombre, y esto confirmaría la tesis de Alonge de la subalternidad sexual de la mujer, pero es un escritor, que tiene responsabilidades precisas acerca de la construcción de la identidad, que sabe medir la verdad material de la ficción. Pero la Desconocida ahora ya sabe que Salter, además de ser un “mal hombre”, es también un “mal escritor” porque todo lo que escribe es sólo “impostura”, porque en su literatura no ha “puesto nunca nada “ ni corazón “ ni sangre - ni temblor de nervios “ de sentidos /.../Nada. Y no le debe haber nacido nunca de un verdadero tormento, de una verdadera desesperación, la necesidad de vengarse de la vida, de la vida como es “ como los otros, los casos, se la han hecho. “ creando otra mejor, más bella, ¡como habría debido ser, como habría querido tenerla!”⁴¹.

En realidad es éste un momento de la “ambigua y nunca verdaderamente resuelta tensión entre negación y reinicio” que para Cavalluzzi connota la ideología nihilista de Pirandello⁴².

Una vez más, la mujer consigue leer la escisión entre vida y ficción, entre sí misma y lo diferente, que está obligada a representar; a ella confía Pirandello la tarea de “encontrarse”. Estamos en el drama de Donata⁴³, la actriz protagonista de *Trovarsi*, en su “pena de no ser” como mujer por haber querido ser sus personajes, por haberles dado su cuerpo y que ahora debe reconocerlo como suyo, encontrarse en su cuerpo, para existir como mujer:

¿qué otra mujer soy? ¿cómo es? ¿cómo es? ¿qué siento? ¿dónde me encuentro? ¿qué tengo en las manos, que ya no tengo ni siquiera la fuerza para levantarlas? ¿este orgullo de haber ganado? Es como una piedra de molino, bueno sólo para atármelo al cuello y ahogarme /.../ Conozco demasiado mi cara; siempre me la he hecho, demasiado hecha: ¡ya basta! ahora quiero la “mía”, tal como es /.../ porque yo siempre he sido de verdad...siempre de verdad...pero no para mí...he vivido siempre más allá de mí misma; y ahora quiero estar “aquí” - “yo” - “tener una vida mía, para mí...debo encontrarme”⁴⁴

Es la mujer la que logra acoger en sí el movimiento de la vida (“la vida, o se vive, o se escribe”), reconocer la necesidad desesperada de “otra cosa” más allá de la lúcida y fría razón,

Se confirma así el rol de “revelación” que confía a lo femenino el escritor que parece - como sostiene Martinelli - “haber delegado en la mujer su propia función reveladora, es en la mirada de ella donde, desde la conciencia de los protagonistas, se abren de par en par las profundidades y aparecen las inclinaciones ocultas, las latencias removidas, las disposiciones negadas. Pero el delegar no es sólo un procedimiento narrativo. El procedimiento narrativo, en efecto, traduce y formaliza el proceso que guía al escritor a activar su propio aspecto femenino, a alcanzar su original energía psíquica, a sentir como propia la diferencia de su perspectiva”.⁴⁵

A estas mujeres que “sostiene De Donato “juzgan, que denuncian, en una confrontación perpetua e incansable con los otros, que buscan en sí mismas *por primera vez de un modo nuevo*, como dice al final Donata en *Trovarsi*”⁴⁶, Pirandello confía un rol determinante en el proceso de desmistificación de la mentira de la realidad.

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Notas

¹ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Introduction à l'oeuvre de M. Mauss*, in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. Einaudi, Turín 1965, p. LII.

² “Es el cuerpo - y sus energías - lo que designa al significante fluctuante. No hay de qué sorprenderse: el cuerpo solo no significa nada, no dice nada; él habla siempre, exclusivamente, la lengua de los otros códigos que están inscritos en él” cfr. la voz *Cuerpo* ed. por J. Gil, in *Enciclopedia*, v. III, Einaudi, Turín 1978, p. 1102.

³ A. PONZIO, *Presentazione* a “Corposcritto”, I, 2002, p. 7.

⁴ Pero es la metáfora la que orienta el recorrido de la escritura: cfr J. DERRIDA, *Forza e significazione*, en *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Turín 1982, p. 21.

⁵ La novela, como se sabe, aparecida por capítulos en 1915 en “Nuova Antologia”, fue publicada en un volumen por Treves con el título *Si gira...* (Milán 1916). Con el nuevo título y la división en cuadernos, una nueva edición - la definitiva - revisada y corregida por el autor la publica Bemporad, Florencia, 1925.

⁶ Cfr. G. FERRONI *Il romanzo del cinema*, en L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cargo de G. Ferroni, Giunti, Florencia 1994, p. XXIX, para quien los *Quaderni* son “una novela sobre el destino del cuerpo de la actriz, sobre la relación entre feminidad y representación, sobre los modos en que el deseo masculino actúa sobre la corporeidad femenina, sobre la imagen que la mujer busca de sí misma y de su propio cuerpo”. Así, también Guaragnella, Angelini, Catalano y Martinelli, de cuyas reflexiones daremos cuenta en el curso del ensayo.

⁷ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio*, en L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cargo de I. Borzi y M. Argenziano, Newton, Roma 1994, p. 759.

⁸ *Idem*, p. 710.

⁹ La imagen del animal tigre asociada a la de la mujer corresponde a la general y grotesca animalización a la que Pirandello somete a hombres y cosas para significar la degradación de la humanidad y, al contrario, la presencia de cualidades humanas, aquéllas que ya no se reconocen entre los hombres, en los animales (piénsese en el caracol para Simone Pau, en la tortuga, en el caballo y en la araña para Serafino, en la mariposa para Lisetta, un chivo para el señor Cavaleña, etc.). Cfr. P. PUPPA, *Serafino Gubbio: tartarughe, cagnette, tigri, ovvero bocche che masticano e occhi accecati*, en AA.VV., *Il romanzo cinematografico di Pirandello*, Ed. del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1987; P. PERROUD, *Le bestiaire pirandellien: miroir renversé du destin humain?*, en “Revue des Etudes Italiennes”, n. 3-4, 1977.

¹⁰ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milán, 1971, p. 265.

¹¹ Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Florencia, 1966, que considera interesante seguir la parábola de los sexos durante el siglo XIX en la literatura: el varón, al principio, tiende al sadismo, y al final del siglo se inclina al masoquismo; la obsesión por el tipo del andrógino es un claro indicio de un torpe estado de confusión de funciones y de ideales.

¹² R. ALONGE, *Introduzione a L. PIRANDELLO, Pensaci Giacomino - La ragione degli altri*, Mondadori, Milán, 1992, p. XXXIII: “siervas de la casa, pero también divinidades telúricas, féminas adeptas a la reproducción de la especie, con una constancia y determinación atroces”. Del mismo autor véanse también *Subalternità della donna nell'ultimo teatro pirandelliano*, en *Struttura ed ideologia nel teatro italiano tra '500 e '900*, Stampatori, Turín, 1978 y *Madri, puttane, schiave e uomini soli nel teatro di Pirandello*, “Quaderni del Vittoriale”, n. 36.

¹³ L. PIRANDELLO, *Ma non è una cosa seria*, in *Maschere nude*, cit., p. 847.

¹⁴ E. CATALANO, *Delitti innocenti*, cit., p. 40.

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Quaderni*, cit., pp. 739-740.

¹⁶ Cfr. S. PETRILLI, *Teoria dei segni e del linguaggio*, Grafis, Bari, 1998, p. 145.

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Il giuoco delle parti*, acto primero, escena V e VI, en *Maschere nude*, a cargo de I. Borzi y M. Argenziano, Newton, Roma, 1994, pp. 265 e 268.

¹⁸ Es con el favor de la luna, energía positiva, generadora de luz de la conciencia y del inconsciente -*Ecate phosphoros* e Artemide -, como se realiza el viaje iniciático hacia el descubrimiento de sí de personajes como Ciàula de *Ciàula scopre la luna* y Batà di *Male di luna*. A los jóvenes y las mujeres, que están todavía dentro de la esfera de lo irracional, se les permite reconocer su poder. Cfr. E. NEUMANN, *La grande madre*, Astrolabio, Roma, 1981.

¹⁹ “...si Narciso supiese olvidarse a sí mismo y hablase a Eco, Eco podría expresarse y decir su verdad”: M. MIZZAU, *Eco e Narciso*, Bollati Boringhieri, Turín, 1988, p. 21.

²⁰ Así lo define E. CATALANO, *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*, G. Laterza, Bari, 1998, p. 46, quien subraya “la intensa calidad ‘erótica’ de la escritura pirandelliana” y trata, a través del análisis de los personajes femeninos, de “reconstruir el perfil neurótico de una libido que desplaza y arrolla”, *passim*.

²¹ L. PIRANDELLO, *Quaderni...*, pp. 721-722.

²² P. GUARAGNELLA, *Arte del vedere e ‘scomposizione’ del corpo*, en “Corposcritto”, cit., p. 223.

²³ L. PIRANDELLO, *Quaderni*, cit., p. 782.

²⁴ G. FERRONI, cit., p. XXIX.

²⁵ L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, in *Maschere nude*, cit., p. 220.

²⁶ Si Alonge subraya la subalternidad del rol de la mujer y su sumisión al varón (cfr. R.

ALONGE, *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, Mondadori, Milán, 1993), Catalano ve en Tuda, no “el álgido teorema de la vida que se rebela contra la forma, sino a una mujer que todavía no logra entender cuánto la ama su Parsifal, dispuesto incluso a renunciar por ella a la relación sexual, con tal de darle testimonio, por medio del ‘sacrificio’, de su total devoción”, y lee en ella una “retorcida y complicada declaración de amor por la actriz que había desencadenado en el dramaturgo ese eros sublimado y quizás perverso, esa castidad obsesiva y micidial, que, no en vano, conduce al delito” (cfr. E. CATALANO, *Delitti innocenti*, cit., p. 85).

²⁶ “Estudio a la gente en sus más ordinarias ocupaciones, por si lograra descubrir en los demás lo que me falta para cada cosa que hago: la certeza de que entienden lo que hacen. En principio, sí, me parece que muchos la tienen, por el modo en que se miran y se saludan entre ellos, corriendo de aquí para allá, tras sus hazañas o sus caprichos. Pero luego, si me paro a mirarlos un poco a los ojos con estos ojos míos concentrados y silenciosos, en seguida se ensombrecen. Es más, algunos se pierden en una perplejidad tan inquieta, que si siguiese escrutándolos un poco más, me injuriarían o me agredirían. No, vamos, tranquilos. Me basta esto: saber, señores, que ni siquiera está claro ni cierto para vosotros ese poco que os viene poco a poco determinado por las consuetísimas condiciones en que vivís. Hay un más allá en todo. Vosotros no sabéis o no queréis verlo. Pero apenas reluce este otro en los ojos de un ocioso como yo, que se pone a observarlos, y os perdéis, os turbáis o irritáis” *Quaderni*, cit., p.701.

Y Moscarda en *Uno, nessuno e centomila* “Si la vista de los otros no nos ayuda a constituir en nosotros la realidad de lo que vemos, nuestros ojos ya no saben lo que ven, nuestra conciencia se pierde, porque la que creemos que es nuestra cosa más íntima, la conciencia, quiere decir los otros en nosotros”

²⁷ Observa G. MAZZACURATI que “el silencio de los ojos de Serafino deriva por sinestesia del ojo de la cámara, del objetivo. Y esta deformación, esta compenetración de su imagen con el instrumento define también la aureola semántico del adjetivo tensos: una inmovilidad sin emoción, que escruta sin dejarse escrutar y por ello disemina inquietud e incerteza”, en *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, en Id, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bolonia 1987, p. 249.

²⁸ Cfr. F. ANGELINI, *Si gira...L'ideologia della macchina*, en *Il romanzo di Pirandello*, Actas del Congreso sobre la novela de Pirandello organizado por el Centro Nacional de Estudios Pirandellianos, Palumbo, Palermo 1975.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni*, cit., p. 719-720

³⁰ Esto ha hecho pensar en un vínculo sado-masoquista y ver a Nestoroff como un vampiro-vampirizado (la destrucción recíproca del hombre y de la mujer): cfr. J.M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Abete, Roma 1977.

³¹ *ibidem*

³² L. PIRANDELLO, *Quaderni*, cit., p.

³³ L. PIRANDELLO, *L'amica delle mogli*, in *Maschere nude*, cit., p.....

³⁴ Los modelos se pueden encontrar en Wedekind, Ibsen.

³⁵ Así en la didascalía de presentación: ‘La desconocida tiene unos treinta años, es bellísima. Un poco ebria también, no consigue colocar el rostro como querría de ese ceño sombrío que demuestra en ella la voluntad de recuperarse con el desprecio de todo y de todos del desesperado abandono, en el que, si se dejara llevar, se relajaría su alma devastada por las tormentas de la vida’.

³⁶ L. PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*, en *Maschere nude*, cit., p. 455.

³⁷ *Idem*, p. 462.

³⁸ *Idem*, p. 477.

³⁹ *Idem*, p. 490.

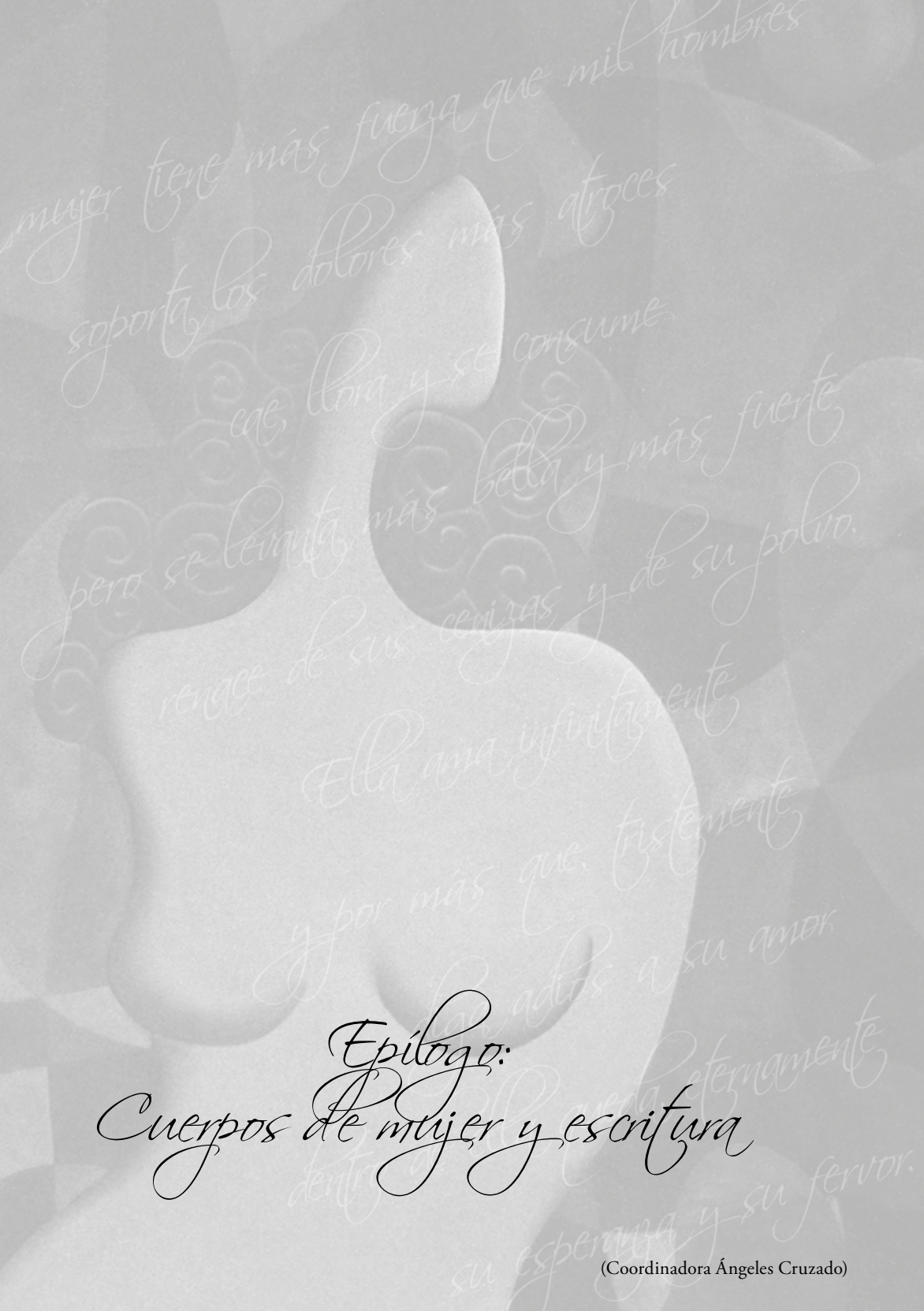
⁴⁰ Cfr. R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari 2003.

⁴¹ He aquí la descripción: “Es pálida, con el rostro turbado, con una arruga dolorosa en la extraña boca trágica. En los ojos grandes, con las pestañas muy largas, algo de sombrío y de turbado. Todos se vuelven a mirarla, y se levantan”

⁴² L. PIRANDELLO, *Trovarsi*, en *Maschere nude*, cit.....

⁴³ L. MARTINELLI, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Dedalo, Bari 1992, p. 12. Sobre el *topos* del espejo en Pirandello véase C. DONATI, *La solitudine allo specchio. Luigi Pirandello*. Roma 1980.

⁴⁴G. DE DONATO, *Note sulla figura della donna nel teatro pirandelliano*, en “la ricerca”, 3, 1987, pp. 111-122. La estudiosa reconoce en la especial atención con la que Pirandello mira la relación entre los sexos una proyección metafórica de su rebeldía y de su individualismo.



Epílogo:
Cuerpos de mujer y escritura

(Coordinadora Ángeles Cruzado)

DESEO DE ESCRITURA

Anna D'ELIA
Universidad de Bari

Comencé a escribir para corregir la diferencia entre la imagen que tenía y la que me devolvían los demás. Las figuras, los roles, las representaciones en el interior de las cuales habría debido colocar mi ser mujer, no coincidían con las imágenes que se me proponían.

Para poder responder a la pregunta: - ¿quién soy yo?- debía construir nuevas imágenes que dieran visibilidad a mi ser otra.

¿Puede uno sentir deseo de su propio nacimiento?

Deseo de cigüeña que tiende los hilos de la trama en cuyo interior vuelvo a tejer la historia de mi vida.

¿Durante cuánto tiempo he vivido en el espacio intermedio de los todavía no nacidos? Estaba viva, pero más bien muerta en las imágenes que me representaban desnuda, el cuerpo exhibido a la mirada, o vestida, el cuerpo sustraído a la mirada. En un caso y en el otro: carente de historia, de memoria, de pensamiento, de palabra y de imagen.

Escribiendo me vacío. Estaba llena, hasta la asfixia, de lugares comunes, mentiras, quimeras, chismorreos.

Llena hasta el borde de pensamientos e imágenes contrarias a mí misma. No quiero pronunciar palabras que se burlan de mí, no quiero vestir imágenes que me deforman.

Tabula rasa, quiero hacer tabula rasa.¹

Deseo de paz, quietud, silencio, deseo de vacío, deseo de lo otro, deseo de vida.

Debo tirar como una loca, como había visto hacer a mi madre: tirar muebles, cojines, colchones, catres, armarios, cajones y todo lo que contienen. Tirar y volver a empear.

Debo seleccionar las palabras que uso, eliminar las gastadas.

También las palabras se modifican, como el cuerpo.

En un reciente congreso han dicho que “terroristas” son todos los que no tienen el poder. Han dicho que no asegurar a todos un trabajo es un “crimen” y que, en los Estados Unidos, un adolescente sin medios está dispuesto a matar por un par de zapatos de deporte o por una chaqueta con pinchos.

Me pregunto de qué modo las palabras pueden cambiar los límites de las cosas o, al contrario, como lastre, mantienen anclados a viejas costumbres del pensamiento. Me interesa entender de cuántos modos la palabra puede entrar en relación con la realidad.

MUJER

Pronunciar la palabra “mujer”² hoy es muy difícil y peligroso. ¿Qué quiere decir “mujer” si no es lo otro en relación con el hombre, si no es lo que falta, lo diferente, si no es lo materno como destino o la biología como culpa?

Yo me siento mujer sobre todo porque nunca he puesto la razón contra la pasión, la avidez contra el amor, la guerra contra la paz.

¿Qué es una mujer? ¿Existen las mujeres?

Yo soy distinta de las mujeres que aparecen en la Tv, en la publicidad, no soy bella, ni delgada, ni joven, no pienso en la colada más blanca que la mía, ni en cómo un arroz puede seducir, o una media o un carmín. Yo no me desnudo para decir “existo” y no me vuelvo fea por ser inteligente.

Y tampoco soy como las que hacen noticia en los Estados Unidos, las nuevas manager, las súper mujeres que son capaces de hacerlo todo bien: hijos, tortas, negocios, amor, gimnasia.

Yo no quiero ni puedo hacerlo todo, me gusta reconocer el valor de los que están a mi alrededor. ¿Quién soy yo en relación a mi hija, quién soy en relación a las mujeres que veo en los periódicos?

¿Quién soy en comparación con las mujeres turcas, israelíes, nigerianas, palestinas?

Yo no quiero ser la occidental emancipada y democrática, que se exhibe para recibir un aplauso, ni la mujer de aquellos hombres que compran y venden armas, ni la madre de esos soldados que violan a las prisioneras.

Quiero guardar la distancia de la palabra “mujer” y también de la palabra “madre”.

Hoy he oído hablar a las Madres de la Plaza de Mayo, mujeres que usan la palabra para mantener con vida los sueños de sus hijos y que a través de la palabra de sus hijos están ellas mismas en el mundo. Las miro. Tienen un pañuelo en la cabeza, como las campesinas en el Sur, cuando van a misa o a los campos a recoger la fruta. Cuando hace frío el pañuelo es negro, pero las caras son siempre las mismas, iguales que las de las argentinas, iguales que la de mi madre, que nunca ha hecho política y tiene la cara de un ama de casa. Me sorprende escuchar de sus bocas, colocadas en aquellas caras, palabras como: revolución, terrorismo, represión.

Pienso en las caras de la mayor parte de los políticos, caras de goma, inexpresivas o demasiado expresivas. Expresan un voto inmediato de desconfianza. Miro las caras de las Madres y pienso que si nos acostumbráramos a mirar más a la cara a quien hace política, no nos fiaríamos de los que la hacen y de lo que dicen. Las Madres no quieren olvidar y llevan a la plaza el dolor y lo transforman en revolución. Son mujeres que gritan y hacen política con el cuerpo, mostrándolo en la calle, mujeres que actúan hablando.

Miro la cara de las Madres y tomo conciencia del peligro que corro cada vez que escucho palabras, sin poder mirar a la cara a quien las dice.

¿Y en relación a las madres de la mafia quién soy? Ellas son las madres que matan a sus hijas cuando se rebelan contra las leyes de sus padres.

¿Quién soy yo para mi hija?: ¿soy quien la oprime, quien le pone cerrojos y reglas, quien le da normas? ¿O soy quien puede indicarle un recorrido? ¿Aquella en relación a la cual es posible crecer y construirse?

Escucho las historias de las chicas afganas, iraníes, turcas, historias de cautividad y

sumisión, y tengo miedo. Escucho las historias de las chicas prisioneras de la Torah y tengo miedo. Pero tengo miedo también cuando escucho las historias de las chicas italianas, españolas, francesas, alemanas, historias que hablan de comida tragada y escupida, de éxtasis y de sus efectos, de cuerpos vendidos, malvendidos, de almas deshechas, pasadas. “Mujer blanca”, por ejemplo, ¿qué quiere decir para las mujeres con la piel de otro color?

Y para las portorriqueñas, las senegalesas, las etíopes, las eritreas que veo por la calle, mujeres negras al servicio de las señoras blancas, ¿quién soy yo, enemiga o amiga, igual o diferente?

NÓMADA

¿Y “nómada” quiere decir sin morada fija?

¿O es esa sensación de bienestar que experimento en los trenes, en los aviones, en las estaciones, en los aeropuertos, cuando me siento libre de roles, solicitudes, esperas, o es el efecto de mi deseo de viajar, entender, conocer, encontrar?

Durante mucho tiempo había usado la palabra nómada para decir esto de mí, pero ahora me siento nómada también de otro modo: no soporto dividir saberes, disciplinas, géneros, estilos, lenguajes, no soporto dividirme en roles, partes, funciones, quiero ser libre de unir, descoser y recoser, tejer las tramas de mi historia y de mi imagen.

Me siento nómada también porque puedo recoger mi vida en dos maletas y contarme a partir de ahí.

No estoy bien ni dentro ni fuera, si lo uno quiere decir la jaula del espacio privado y lo otro la prisión del espacio público.

Pienso en las ocho mujeres de la película *Il cerchio*³ que en Teherán no pueden caminar, no pueden fumar, no pueden respirar, no pueden desear, no pueden hablar, no pueden mostrar sus cabellos.

Lo que las une es una solidaridad muda, ciega, sorda, se reconocen la una a la otra, en las calles, ni objetos ni sujetos, ni vivas ni muertas. Cuerpo único, basta con que hable una, para que diga también la otra.

Desaparecer tras el velo las transforma en topos como Nafas en *Viaje a Kandahar*.⁴

Cuanto más pienso en las mujeres iraníes y afganas, más insegura me siento en mi piel y en mis pensamientos. Deseo de burqua para desaparecer y volver a pensar en las reglas del juego y en el juego mismo.

Ya no amo el color blanco de mi piel, ya no me siento auténtica por mi lengua, por mi ley, por mi nación.

¿Y este ser nómadas: percibir los lugares como jaulas, las calles como angosturas, las murallas como lazos?

Sólo puedo elegirme nómada para construirme otra, nómada por fronteras que abran y no cierren.

DESEO

Se ha vuelto a despertar en mí el deseo, no de algo o de alguien, sino el deseo de vida, palabras, conocimiento, encuentros, escritura, el deseo de política, de cambio, de relación, de mundo...

“Sin palabras nosotros no sabemos lo que es el deseo... porque el deseo se descubre en

la palabra. Encuentra en la palabra su cuna”⁵...

Rechazo la identificación entre deseo y libido, entre deseo y posesión. Yo deseo en relación a alguien, no a algo. Nunca me hartó de nuevos encuentros. Me gusta mirar cómo los otros gesticulan, hablan, caminan, piensan. Me gusta constatar si la palma de la mano la tienen áspera o lisa, si cuando hablan miran a los ojos, me gusta imaginar, mirándolos fijamente, lo que están pensando. Me gusta saber dónde viven, cómo está hecha su casa, qué desean.

Cada vez más, con el paso de los años, mis deseos están menos circunscritos a la esfera personal. Tengo deseo de espacios. ¿Con cuántos podría poner en común este deseo? No creo en la separación entre dentro y fuera, entre público y privado.

Cuanto más me confronto con la ausencia de las mujeres árabes de los espacios de la vida civil, más me repugna la expropiación con que se manipula en Occidente la presencia social de las mujeres. Estar, pero como fantasmas de sí mismas, es peor que no estar.

Vuelvo a pensar en los lugares como trozos de mí, fragmentos de mi memoria, de mis pensamientos, espacios vivos. En las arrugas, como en las calles, en los pliegues de la piel he descubierto pedazos, detalles, matices, recuerdos, fragmentos de quien era y de quien podía ser.

AMOR

He empezado a desconfiar de los hombres que me saludan, a partir de aquella que soy en lo cotidiano: no sé cocinar, no sé administrar la casa, no sé educar a los hijos, no sé conducir el coche, no sé hablar, no sé escribir.

Y cuando no pueden desvalorizarme más, me ignoran.

¿Cómo conciliar todo esto con un deseo de amor? Quiero volver a pensar en el amor.

¿Cuántos crímenes se han cometido en nombre del amor?

Y además yo amo la vida, me siento amada por la vida.

¿Cómo conciliar la necesidad de compartir con el deseo de aniquilarme que leo a menudo en los gestos y en los ojos de un hombre?

¿No es en este escalón donde tropiezan tantas? ¿No es en este obstáculo en el que las mujeres se lanzan por el precipicio?

Paso revista a los libros dedicados al amor y me encuentro ante imágenes de cuerpos desnudos, de coitos, de abrazos, mujeres que muestran y hombres que miran.

¿Puede haber amor sin ética?

Yo digo amor y pienso en cosas como cuidado, afecto, reconocimiento, respeto.

Para mí amor es olvidarme de quien soy para llenarme del otro, correr el riesgo, vivir la incertidumbre, pero necesito sentir confianza.

Yo pido confianza y debo correr a la defensiva. Yo pienso en compartir y en resignarme a estar sola. U oírme decir: “hazlo” y se me deja hacer, hasta que muera: de cansancio y resentimiento. Yo creo en el “trabajo del amor”, en lo que se hace junto a los otros con los que se comparten las mismas pasiones.

Y admitamos que esta sea una utopía, ¿qué lugar puedo reservar, entre mis deseos, a la utopía?

Me gusta usar esta palabra del modo en que la usa Italo Calvino.⁶

Hace treinta años, mi deseo de escritura era una utopía. Acababa de licenciarme

cuando puse en manos de mi padre el primer libro y él me preguntó quién había sido tan idiota para patrocinarlo y cuándo le contesté: “la Universidad”, sacudió la cabeza en señal de desaprobación.

Decidí no hacerle caso y de los libros que publiqué después, ya nunca le dije nada, aunque me pesaba vivir esta parte de mí, como clandestina. Me gustaría firmar mi próximo libro junto a todos aquellos con quienes lo he escrito, aquellos que aparecen en las citas, en los fragmentos, en las palabras entre comillas, en las notas o en la bibliografía y también aquellos que no aparecen, pero que existen y son muchos. A un autor raramente se le perdona el decir la verdad, a una autora, nunca.

Hasta el otro día, cuando estaba invitada a un congreso y debía presentar un libro en otra ciudad, me iba y basta: para no ver en las caras de quienes me aman siempre la misma desaprobación, como si estuviese robándoles algo. Todavía hoy, más que irme, huyo. Qué bonito sería, irnos muchos, todos aquellos que participan en la escritura, también aquellos que he conocido antes, los autores y las autoras de todos los libros que he leído, antes de comenzar a escribir.

En el tren, en el avión, para darme valor, digo en voz baja “a pesar de todo” y recito mi personal jaculatoria: he nacido “a pesar de todo”, he sobrevivido “a pesar de todo”, soy feliz “a pesar de todo”.

Vuelvo a pensar en el vídeo⁷ de Shirin Neshat en el que sobre una pantalla aparece un hombre y en la de enfrente una mujer, él canta, tiene de frente al público, el teatro está lleno, ella canta volviendo las espaldas a la platea vacía: ¿pero por qué canta y nadie la escucha?

Y además el hombre se gira, calla, se para. Fuerza de mujer que muta el curso del tiempo y de las cosas.

Las mujeres mueren de modo distinto a los hombres, muchas no han nacido siquiera como sujetos cuando mueren.

¿Se debe tener miedo de perder qué, cuando no se tiene nada que perder?

Mi madre tiene 92 años, nunca ha querido ponerse la dentadura, nunca ha ido al ginecólogo salvo para parir, siempre se ha negado a tomar fármacos excepto en los últimos meses, pero tiene la paciencia de soportar que hoy se le caiga un diente, mañana otro hasta que ya no le quedará ni uno, la paciencia de ya no caminar a causa de los vértigos, la paciencia de ya no comer a causa de la colitis, la paciencia de ya no poder oír porque se ha quedado sorda, la paciencia de no poder ya ver porque se le ha desprendido la retina, hasta que no tenga ya nada por lo que tener paciencia. Mi madre, a pesar de todo, me está enseñando a morir, como sólo las mujeres pueden hacerlo por no estar apegadas a la posesión de su cuerpo.

Vuelvo a pensar en mi deseo de amor.

LA ATENCIÓN

La mirada lenta, precisa, de los artistas me fascina. Ese volver una y otra vez sobre un toque de color, una palabra, un gesto, una expresión, una entonación, hasta que se conviertan en lo que deben ser, su obstinación al limar, ajustar, encontrar la forma, me conmueve.

¿Cuántas veces George Seurat pintando *Une baignade, Asnières*, en 1883-84 debe haber mirado y remirado aquel lugar para poder recomponer el conjunto sobre la tela?

¿Cuántas inspecciones, paseos, debe haber hecho delante de cada uno de aquellos detalles, para recoserlos y transformarlos en “su” paisaje?

Y yo, ¿cuántas veces debo volver y volver sobre los pedazos de mi vida, sobre los detalles de mi cuerpo, sobre los fragmentos de mi existencia para conseguir componerlos de modo que vuelvan a encontrar un nuevo sentido?

El pintor debe haber amado intensamente aquellos vestidos apoyados sobre la hierba, una camisa blanca y un calzón negro, un sudario que apenas cubre el cuerpo y el frívolo sombrero de paja que se aguanta sobre una punta empujada allí por un soplo de viento.

Ropas que se reaniman sólo a la vista de los bañantes que, sentados sobre la hierba, miran fijamente delante de ellos, detrás de ellos, los pies colgando en el agua, el rostro enojado, las manos en el vientre y piensan.

¿Cuántas veces leo una carta que me llega?

Ver y volver a ver, en una fotografía como en una palabra, un gesto y una expresión me ayuda a descubrir lo que no habría imaginado nunca.

Las fotos como las palabras, me permiten unir detalles: un periódico, un cartel, un automóvil, una silla, un libro, las personas a los lugares en que viven, a la lengua que hablan, a las palabras que dicen.

La fotografía me ayuda a separar y a unir, a dividir y a enlazar.

¿Cómo ser capaces de comprender un cuadro de Magritte si no liberando las relaciones que unen los nombres a las cosas, los cuerpos a los lugares, los objetos a los materiales?

¿Cómo entender a Duchamp sin eliminar los viejos nexos entre objetos y funciones?

Y una obra de Warhol, ¿qué podría decirme sin volcar el modo con el que estoy acostumbrada a relacionar las cosas?

REAL E IRREAL

En las playas, junto al mar en el que ya ninguno se inmerge, hay un mar de olas artificiales que, a su hora, se convierten en grandes olas, alcanzando la fuerza ocho. La gente se sumerge al sonar el gong, se ahoga y nada hasta que el temporizador decide que el mar debe desaparecer y convertirse en piscina. Uno se siente más tranquilo en un mar en el que las mareas, el viento y las olas son dirigidos por un ordenador.

En un mar así estuve a punto de ahogarme hace cinco años. Acostumbrada al ritmo de la resaca no era capaz de calcular el tiempo establecido entre una oleada y otra y cada vez me llenaba el estómago de agua y tras diez de estas falsas grandes olas, había perdido las fuerzas y la orientación y ya no podía ver la orilla; sólo por un instante entreví a mi hija que allí agarrada jugaba a dejarse arrollar. Nunca habría sido capaz de alcanzarla. Me salvé sólo porque las olas, con el sonido sucesivo del gong, terminaron.

Hace años que los sitios web y las ágoras telemáticas se han llenado de figuras como Sandy Free: actores virtuales, avatar, vactors o synthespians.

Me volvieron a la mente la cara y el cuerpo procaz de Madame Pompidou: una Valeria Marini con cuerpo de píxeles. ¿Y yo quién era, Yuki Terai o Kyoto Date?

Ser objeto de descomposiciones: de las palabras, de sí mismos, del otro, de la realidad, pulverizarse en una multiplicidad de yo, como en un juego de espejos: interlocutor,

artífice y víctima. ¿Quién juega y quién ha sido jugado, quién seduce y quién ha sido seducido, quién engaña y quién ha sido engañado?

Se disgrega el yo que ya no es posible declinar al singular o colocar en aquel nivel que solíamos llamar “realidad”. Puede suceder, entonces, que las palabras se conviertan en realidad, como en el juego de los sortilegios: ¡dicho y hecho!

En la red, todavía más, la realidad es aquella que yo construyo, segundo a segundo, poniendo una palabra junto a la otra, una pregunta junto a una respuesta. Chateando se hace normal lo que en otro sitio no lo es: mentir, cambiar de nombre, sexo, gustos, deseos, palabras.

Pero en la red advierto también el peligro constante de no ser capaz, de no lograr encontrar nexos, delimitar ámbitos y confines. La realidad de Internet puede reabsorberme si no soy más rápido cerrando ventanas, haciendo clic en los enlaces, huyendo de falsas invitaciones. En Internet, más que en otros lugares, me he encontrado ante un mundo hecho sólo de palabras y de imágenes y dependía de mi familiaridad con figuras, signos, mensajes, imágenes, direcciones, sitios, el no perderme.

No pocas veces en Internet siento lo que siente *Spider*⁸: el miedo de no poder ya reunir los trozos de mundo vistos, pensados, imaginados, recordados. Como él, intento mantener junto el todo, enlace pedazos de cordel y tejo la tela, que es mi realidad hasta que la red se hace compacta y puede sostenerme. Me acurruco allí.

¿Seré capaz de mantener unido el mundo a las palabras?

Miedos. El miedo de ver a las personas que amo desligadas de mí, el miedo de no poder ya recoser a mi presente el pasado, como si ya no fuese el mío, el miedo de no reconocer ya los lugares.

¿Cómo había podido creer que la realidad era algo estable y quieto e igual para todos?

La realidad brota de la ficción, ha dicho Nietzsche, la realidad no es sino una invención compartida.

Para acercarme a la realidad debo alejarme de ella, ¿es esta la paradoja que Internet lleva al extremo?

A veces, prefiero leer un libro, antes que encontrarme con alguien. Pero un libro no es irreal.

Un libro, al contrario, me ayuda a construir la realidad, la de mañana.

EXPERIENCIA

Advierto la necesidad de anclajes, necesito saber que no apoyo los pies sobre arenas movedizas, mirar a la cara a quien me está hablando, no perder mis recuerdos, poder contar con alguien, con algo, puntos firmes, aunque sea mínimos.

Apunto palabras en el folio como si fuese el hilo de aquella red y estoy agradecida a los gestos de todos los días, que me mantienen unida a la tierra.

Es por un saber mixto de sudor, alegría, dolor, por lo que estoy dispuesta a luchar.

El saber que proviene de la experiencia está radicado en el cuerpo y en la materia, en los lugares, en los otros. El saber que nace de la experiencia me devuelve una idea del tiempo que me mantiene lejos de la eternidad.

El saber que proviene de la experiencia no me deja estar sola.

Quiero hablar de mi experiencia porque lo que ha pasado me induce a revisar conceptos

y modos de pensar.

Querría aprender a perderme como se habían perdido Vermeer, Monet, Cezanne delante de un muro, una gavilla de grano, una manzana apoyada sobre la mesa.

Para ver de un modo distinto esa pared, esa paja, esa fruta, es necesario no volver a verlas en lo que solían ser, debo dejarme capturar por el deseo de descubrir su secreto. Pararme a observarlas, hasta que esas materias, aparentemente inertes, hayan comenzado a revelar algo, como el revés de lo que son. Para que esto suceda, y no basta una simple mirada, es necesario un tipo de escucha que haga posible el paso de lo uno a lo otro.

RENDICIÓN

Deseo de rendición: ¿qué es?

Redefinir esta palabra, engancharla al deseo, quiere decir descubrir en el miedo un ancla de salvación.

No ha sido fácil encontrarme ante mi rendición: yo que no me rendía jamás.

A mis límites me anclo como a lo que puede devolverme la medida de mi cuerpo.

Los límites que devuelven un sentido a las cosas, los límites que redimensionan los deseos, que nos dicen de los otros que están a nuestro lado y que nos recuerdan sus razones. Los límites que nos vuelven a poner con los pies en la tierra. Los límites por los cuales poco hemos podido saber y aprender, los límites que reconozco, finalmente.

¿No es desvelándolos como se pueden superar los propios límites, no es hablando de los males como se los puede curar?

Vuelvo y revuelvo entre las manos una tarjeta que reproduce un paisaje nórdico, una vista sobre el mar desde lo alto de escolleras cristalinas, donde un árbol enmarca, encerrándola, la vista sobre el mar y sobre el cielo y, en primer plano, dos hombres y una mujer: pequeñísimos en comparación con la vastedad del paisaje.

La mujer hace señas con el dedo a un hombre inclinado en el suelo con la cabeza en una mata, el otro con los brazos cruzados mira frente a él.

¿Qué quería representar Caspar David Friedrich en *Las Blancas escolleras de Rügen*?

Me miro al espejo en ese cuadro y vislumbro lo que estoy buscando: un límite para mirar el cielo y el mar, que como el alma, son ilimitados e infunden terror, si uno no se acerca a ellos con las debidas precauciones.

A las tres figuras en primer plano, pequeñas, inquietas, a su medida, a su tiempo, a su humanidad, el mar y el cielo se adecuan.

Es de su mirada, de su paso, de sus manos de donde las piedras, hojas, rocas, aguas, reciben vida, es en su memoria donde se convierten en recuerdo.

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Notas

¹ Traducción de las cartas de Hadewijch in Brezzi, F. *La passione di pensare*, Carocci, Roma, 1998, pág.62.

² Braidotti, R. *Nuovi Soggetti nomadi*, Sossella, Roma, 2002, pág.117.

³ Jafar Panahi, *Il cerchio*, Iran-Italia, 2000.

⁴ Mohsen Makhmalbaf, *Viaje a Kandahar*, Iran-Francia, 2001.

⁵ Zamboni, C. *Le parole non consumate*, Liguori, Nápoles, 2001, pág 57.

⁶ Calvino, I., 1980, Una pietra sopra, Einaudi, Torino, *macchina logico-fantastica che serve ad allargare la scena di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo scarto assoluto di un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti*".cfr. anche Barengi, M. Canova, G., Falcetto, B., La visione dell'Invisibile, Mondadori, La Triennale, Milán 2002, pág. 26

⁷ Cfr, el vídeo *Turbulent* (1998) en Verzotti, G. (a cargo de), *Shirin Nesbat* Charta, Milán 2000.

⁸ Cronenberg, D., *Spider*, 2002

PARIR EDUCACIÓN INDÍGENA

Loretta EMIRI

Dedico este fragmento a las mujeres indígenas brasileñas que paren ideas además de hijos.

TAUREPANG

El viaje, del que forma parte la espera, es una experiencia entre las más fascinantes. Me gusta llegar con mucho adelanto respecto al horario de partida. Mientras espero hago higiene mental. Elimino pensamientos ligados al pasado próximo para dejar espacio a los que llegarán con el cambio. Me encuentro en la estación de autobuses de Boa Vista, capital del estado brasileño de Roraima. Había conseguido vender la casita en la orilla del río, que había seguido regalándome la sensación de estar físicamente ligada a Brasil a pesar de vivir en Italia desde hacía dos años. Un grave sentido de adiós pesaba sobre aquella partida. Para no mirar dentro de mí, me puse a observar lo que estaba sucediendo a mi alrededor; para no hacerlos llenarse de lágrimas, puse mis ojos en personas, equipajes y sus idas y venidas.

En regiones perdidas como Roraima, podemos ver cargar de todo en los autobuses: latitas de aceite y sacos de azúcar, combustible y piezas de recambio, utensilios de lo más variado y animales domésticos. Estaba rodeada de personas y mercancías, cercana la hora de la partida, cuando vi llegar a una profesora Taurepang de quien era amiga. Me acerqué, nos saludamos y empezamos a charlar. Íbamos a coger el mismo autobús: ella para bajarse un poco antes de la frontera; yo para llegar a Santa Elena, una pequeña ciudad fronteriza venezolana. Al contrario de lo habitual, no lucía su dulce sonrisa. Me contó que su hijo, ya un jovencito, estaba enfermo desde hacía meses. Lo había seguido de un hospital a otro para asistirlo y hacerle compañía, hasta dejarlo en la lejanísima Manaus. Cansada, y preocupada, dado que los médicos todavía no habían conseguido entender qué tenía el chico, volvía a su pueblo para retomar el trabajo de maestra.

En Venezuela los llaman Pemon y son casi mil novecientos. Distribuidos en tres pueblos, y teniendo en cuenta a algunas familias que viven aisladas, en Brasil los Taurepang no llegan a doscientos cincuenta individuos. Siempre han sido mediadores comerciales; todavía hoy, por ejemplo, adquieren rayadores para mandioca de los Mayongong y los revenden a los Macuxí. Situados en plena selva, los tres pueblos conocen la abundancia; los productos excedentes son vendidos en Santa Elena y en la pequeña ciudad brasileña que se ha desarrollado al amparo de la frontera, o en lugares más interiores de los dos países cuando los transportes lo permiten. Aunque se considera Taurepang, uno de los pueblos acoge a individuos Macuxi y Wapichana; su presencia ha modificado las relaciones de poder hasta el punto que, en los últimos años, exponentes de las tres sociedades se han alternado en el rol de jefe del pueblo; para complicar la situación, se

añade el hecho de que los Macuxi y los Wapichana son católicos, mientras que los amos, como también todos los Taurepang que viven en Brasil, son protestantes de la Iglesia Adventista del Séptimo Día.

Al hacerse adventistas, los Taurepang han debido modificar un poco su modo de vida. Por ejemplo, no consumen bebidas alcohólicas, no comen la carne de ciertos animales ni pescados sin escamas; gran parte de su universo simbólico ha entrado en crisis; incluso el chamanismo está prohibido. El culto se realiza casi diariamente y es dirigido por el jefe del pueblo que, además del poder político, ejerce así el poder religioso. A pesar de todo, persisten la mitología relativa al bosque, ciertos miedos culturales, las reglas que padre y madre respetan en el periodo del parto. Quizás gracias a la necesidad de comunicarse con lo parientes que habitan en Venezuela, los Taurepang mantienen viva también su lengua. Pero el fenómeno a mi parecer más interesante es su profunda implicación en las luchas emprendidas por los indios de Roraima para defender tierras y derechos. Al contrario que los Macuxi y Wapichana que, evangelizados por siete protestantes, se abstienen de participar en manifestaciones y reivindicaciones políticas, los líderes Taurepang están siempre presentes en reuniones, cursos y encuentros; así contribuyen activamente al crecimiento y consolidación de la organización indígena.

Cuando llegó la hora de acomodarse en el autobús, se descubrió que se habían vendido más billetes de lo debido. El pasillo fue obstruido por una masa airada de pasajeros que discutían entre sí y con el revisor. Me habría gustado llevar adelante nuestro diálogo, pero no conseguí sentarme junto a Úrsula Taurepang. Durante el viaje seguí pensando en nosotras dos y en los momentos que habíamos vivido juntas. La mirada interior se posó primero en las situaciones personales; la imagen de ella preocupada como madre, y la mía que tristemente dejaba Brasil, me provocaron un sentido de disgusto, un principio de autoconmiseración. Después emergió el recuerdo de la dimensión social de las experiencias que habíamos vivido juntas. Úrsula formaba parte de un grupo de personas que se habían adherido a algunas iniciativas, imprimiéndoles el valor de la continuidad. En las distintas situaciones siempre la había visto sonriente, entusiasta en su trabajo. Durante el primer curso realizado en el seno de un proyecto de formación de los maestros indígenas de Roraima se había producido un libro de modo colectivo; significativamente, es suyo el nombre que aparece en la lista de los coautores. Había estado entre los primeros indígenas en practicar la enseñanza bilingüe, con el resultado de que sus experimentos se habían transformado en estímulo y referencia para otros maestros y para los especialistas en la materia. La firma de la profesora Taurepang se muestra en documentos producidos durante encuentros estatales y de la región amazónica; las reivindicaciones y las sugerencias contenidas en ellos habían sido incorporadas a leyes, y habían contribuido a hacer que el gobierno repensase sus relaciones con los pueblos indígenas.

Cuando vi a Úrsula prepararse para bajar, ya había puesto en orden los recuerdos, dándoles una disposición más orgánica. Al pasar a mi lado se paró para saludarme. La abracé y sentí que el nuestro no era un adiós. Habíamos trabajado juntas para derribar obstáculos y abrir un sendero a través del cual la educación indígena pudiese pasar. Ningún problema personal, ningún viaje nos alejaría de aquel dato de hecho.

WAIWAI

La función de director del Centro de Artesanía se incluía en la categoría definida como “encargo de confianza”, y se atribuía a quien se hubiese servido de ella para obtener resultados electorales. Idoneidad y competencia no eran requisitos requeridos. Con excepción de un funcionario que en seguida fue quitado del cargo, ninguno de los que vi alternarse en la gestión del centro se preocupó por desarrollar una política para el sector; mucho menos demostró un mínimo de seriedad en relación a la producción indígena.

Corriendo tras las falsas promesas de los políticos, en oleadas sucesivas, habían llegado a Roraima contingentes de pobres procedentes de todo Brasil. La mayor parte de los objetos expuestos en el Centro de Artesanía denunciaba el progresivo deterioro de los valores éticos y culturales de los emigrantes. La manipulación capitalista en vigor estaba haciendo que un artesanado banal y homologado tomase el lugar de las que habían sido artes regionales. En cuanto a los indios, se les había pedido que modificaran, por ejemplo, las dimensiones de algunos objetos o suprimiesen partes de los mismos, para facilitar el transporte a los compradores. Hubo una época en la que la directiva de turno utilizaba el centro para promover su producción personal; y se servía de cestos indígenas como base de apoyo para niñitos rollizos y utensilios en miniatura que reproducían escenas de la vida cotidiana.

A pesar de estas premisas, a veces y del todo casualmente, entre la quincallería expuesta era posible descubrir piezas indígenas originales, que en cada detalle respetaban y reponían materiales, técnicas y parámetros artísticos del grupo étnico al que su autor pertenecía. Cuando la ocasión se me presentaba no la dejaba escapar bajo ningún concepto. Ponía aquellos objetos a salvo en mi casa, donde embellecían paredes desnudas o permanecían en espera de ser donados. Con ocasión de viajes al sur de Brasil o a Italia, ¿qué se podía regalar a amigos y conocidos mejor que manufacturas indígenas?

Escasísimas eran las noticias relativas a los Waiwai que circulaban en Roraima. Sin embargo, se sabía que producían con un fin artesanal; que empleaban muchos días, incluso semanas, para realizarlo; que las mujeres se especializaban en la elaboración de la cerámica y en la producción de ornamentos con semillas y perlitas; que en los refinados cestos realizados por ellas los hombres incluían dibujos estilizados de animales o de otros elementos de la naturaleza. De las ocho sociedades indígenas todavía representadas en Roraima, desde mi punto de vista, era la Waiwai la que producía las manufacturas más sofisticadas.

Durante un reconocimiento en el Centro de Artesanado tuve la suerte de encontrar casualmente material recién llegado del área Waiwai. Me llevé a casa las piezas más finamente elaboradas, que eran: un cesto-tamiz, plano y redondo, con dibujos de animales; una cestita cilíndrica realizada a partir de una base cuadrada, embellecida con dibujos geométricos y ramitos de plumas multicolores; un cesto-contenedor de forma paralelepípeda, también adornado por trenzados geométricos y plumas variopintas, y compuesto por dos volúmenes de los cuales uno se superpone completamente al otro y sirve de tapadera. Además acaparé peines, pequeños objetos que sintetizan admirablemente el gran arte Waiwai.

El peine tiene forma rectangular. Los dientes están constituidos por finas y puntiagudas astillas de madera unidas a un eje, que es a su vez de madera. Formado por dos

secciones unidas con hilo de algodón blanco envuelto simétricamente, y protegido en las extremidades con mechoncillos de plumas de papagayo, el eje delimita el punto en que los dientes desaparecen bajo un compacto y liso tejido de fibras vegetales, dando origen al mango del peine. Las fibras son bicolors y están elaboradas de modo que reproducen dibujos geométricos. El mango está inserto dentro de un hueso cortado longitudinalmente, que se convierte en el dorso del peine. Las extremidades del hueso, sin cortar y más largas respecto al mango, también están protegidas con pequeños mechones de plumas de papagayo. Dos cuerdecitas unen las extremidades del eje de madera al dorso de hueso, con el resultado de hacer compacto y robusto el objeto. Las técnicas seguidas y los materiales usados son los mismos, pero no hay peines iguales entre sí. La creatividad de los autores se manifiesta sobre todo en las infinitas variantes de los dibujos geométricos. Afirmaciones de identidad personales dentro de una pertenencia social, aquellos dibujos ejercían una fuerte atracción sobre mí.

Participé en un encuentro estatal de maestros indígenas. Con excepción de un profesor Taurepang, eran todos Macuxi y Wapichana. Por primera vez en la historia de este tipo de acontecimientos, estaba representado también el pueblo Waiwai, en la persona de una joven mujer que estaba a su vez preparándose para ser maestra. Me la presentó un blanco que enseñaba en la única escuela administrada por el Estado de Roraima en área Waiwai. No conseguimos decirnos muchas cosas porque yo no hablaba su lengua y ella conocía todavía poco el portugués, pero la empatía se manifestó igualmente. Una bella sonrisa iluminaba el rostro de la mujer. Larguísimos, negros y brillantes eran sus cabellos. Volvieron a mi mente los muchos peines que en el curso de los años había comprado, admirado y regalado. En la intimidad formulé la esperanza de que los Waiwai siguiesen afirmando su propia identidad social aunque políticamente formasen parte de Brasil, que continuasen expresando su creatividad también por medio de la escuela.

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

