

Dossiers Feministes 18

Salir del camino. Creación y seducciones feministas

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Universitat Jaume I

Dossiers Feministes és una publicació bianual que apareix en forma de monogràfic.

NOTA: Adjuntem al final de cada número les normes de redacció per a l'enviament dels treballs i de les obres originals.

Edició del monogràfic a càrrec de: Juncal Caballero Guiral i Rosalía Torrent Esclapés. Universitat Jaume I.

Directora: Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I).

Secretària: Rosa Monlleó Peris (Universitat Jaume I).

Coordinadora tècnica d'aquest número: Nuria Mampel Muñoz

Comité de Redacció: Isabel Asensio Andrés (*Artista*); Laia Climent i Raga (*Universitat Jaume I*); Josemi Lorenzo Arribas (*Universidad Complutense de Madrid*); Miren Llona González (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Llum Sanfeliu Gimeno (*Universitat de València*); Olga Salido Cortés (*Universidad Complutense de Madrid*); Ingrid Vendrell Ferran (*Freie Universität Berlin*).

Consell Assessor: Ana Aguado Higón (*Universitat de València*); Capitolina Díaz Martínez (*Universitat de València*); Rosa de Diego Martínez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Mónica Moreno Seco (*Universitat de Alacant*); Roberta Quance (*The Queen's University of Belfast*); Meri Torras Francés (*Universitat Autònoma de Barcelona*).

Redacció: Dossiers feministes. Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC2S29DL. Avgda. Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana.

Telèfon: +34 964 729 971. E-mail: if@uji.es. Pàgina web: www.if.uji.es.

Imatge de portada: Intervenció de Joan Callergues sobre l'obra de Hannah Wilke *S.O.S. Starificación Object Series, 1974*

Dossiers Feministes no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles firmats.

Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense autorització prèvia.

Dossiers Feministes es troba indexada en la base de dades de l'ISOC del CINDOC i en el LATINDEX.

Disseny i maquetació: Drip studios s.l.

Publicacions de la Universitat Jaume I

Realització: Drip studios s.l.

Impressió: Algrafic S.L.

Dip. legal: CS-55-2011

ISSN: 1139-1219

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

DOSSIERS feministes. -18-. -Castelló: Seminari d'Investigació Feminista: Publicacions de la Universitat Jaume I. D.L.

v; 21 cm

Bianual

ISSN 1139-1219

1. Feminisme - Revistes. I. Universitat Jaume I (Castelló). Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escibano, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. 296(05)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Rosalía Torrent Esclapés y Juncal Caballero Guiral

Seducción, obscenidad, acto creativo y arte feminista

Seduction, Obscenity, Creative Act, and Feminist Art..... 7

Alma López Vale

Alice James y la muerte como modo de salir al camino de la vida

Alice James and Death as a Way to Come Up to the Life Path 21

Ana Martínez Collado

Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. «Lo personal es político»
y la transformación del arte contemporáneo

*Contemporary Art, Violence and Feminist Creation: «The Personal is Political»
and the Transformation of Contemporary Art*..... 35

Antonio Daniel Juan Rubio e Isabel María García Conesa

Sandra Cisneros: la creación artística fronteriza

Sandra Cisneros: the Frontier Artistic Creation..... 55

Bea Porqueres Giménez

Embarazadas. Hacer visible una experiencia femenina

Pregnant. Visibilizing a Female Experience 67

Carmen Senabre Llabata

Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo

Claude Cahun: The Third Sex or Identities in the Nude..... 79

Elena Alfaya Lamas y M^a Dolores Villaverde Solar

Deshumanizando a la mujer en la publicidad: un análisis de los nombres de imágenes
de perfumes

Dehumanizing Women in Advertising: An Analysis of Brand Name Perfumes..... 93

Irene Ballester Buigues

En las fronteras del cuerpo: seducción, creatividad y dominio

In the Body Borders: Seduction, Creativity and Power..... 109

Irene Gras Cruz

La seducción del lenguaje poético

The Poetic Art of Seduction..... 123

Isabel Ortega Sánchez

Nuevos itinerarios corporales de seducción. La estética del contorno genital

New Body Routes of Seduction. The Aesthetics of Genital Outline..... 139

Juan María Calles Moreno

Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria

Concha Méndez: The Seduction of a Writer in Literary Modernism 151

Lorena Amorós Blasco

Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke

Erotic Overflow. Diagnosis: Hannah Wilke..... 169

Marta Senent Ramos

Erotismo y seducción en mujeres con diversidad funcional

Eroticism and Seduction in Women with Functional Diversity 181

Nieves Alberola Crespo

Hogar ¿dulce hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras

de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage

Home «Sweet» Home? Humor, Activism and Visuality in the Works

of Martha Rosler, Judy Olausen and Lynn Nottage 197

Nieves Febrer Fernández

Género y sexualidad en el arte contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual

Gender and Sexuality in Contemporary Art. Audiovisual Feminization Techniques 209

Silvia Martínez Cano

Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual

Women on the Frame. The Double Vision of Women in Visual Art and Culture 227

Virginia Fusco

Amor y deseo en tiempos postmodernos: *The Gilda stories* y de cómo el feminismo negro ha retado la tradición gótica

Love and Desire in the Post-modern Era: The Gilda's Stories or how Black Feminism Challenged Gothic Literary Traditions..... 245

Xesqui Castañer López

Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla

Genre and Postcolonialism in Video Creation: Women Writing in Video Camera and Captivating on the Screen..... 259

Yera Moreno Sainz-Ezquerro

Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista

Desire Images. On the Production of Desire in the Feminist Imaginary 277

Yolanda Beteta Martín

La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y la subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX

The Sexuality of the Witches. The Deconstruction and Subversion of the Artistic Representations about Witchcraft, Perversity and Female Castration in the Feminist Contemporary Art 293

CURRICULA

NOTES ON CONTRIBUTORS..... 308

SEDUCCIÓN, OBSCENIDAD, ACTO CREATIVO Y ARTE FEMINISTA

SEDUCTION, OBSCENITY, CREATIVE ACT AND FEMINIST ART

Rosalía Torrent Esclapés y Juncal Caballero Guiral

Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

La seducción y la obscenidad como formas de atracción aparecen en numerosas obras artísticas. El feminismo creativo también las ha utilizado, aunque con unos rasgos de provocación directa hacia los ejes patriarcales de la sociedad. En las siguientes líneas se reflexiona sobre estos dos conceptos a la par que se incide sobre las reflexiones suscitadas en el congreso «Salir del camino. Creación y seducciones feministas». La puesta en común de experiencias relacionadas (desde el género) con el arte, la literatura, y en general con el mundo estético, son el punto de partida del texto.

Palabras clave: Seducción, obscenidad, creación, arte, feminismo.

ABSTRACT

Seduction and obscenity as forms of attraction appear in several artistic works. Creative feminism has also used them, though with few items of direct provocation regarding the patriarchal axes of society. In the following lines we reflect on these two concepts together with the reflections that came out in the Conference «To go out of the way. Feminist Creations and Seductions». The idea-sharing of related experiences (on gender) regarding art, literature and, in general terms, the aesthetic world, is our point of departure.

Keywords: Seduction, obscenity, creation, art, feminism.

Todo acto de creación implica una esperanza de atracción. No creemos en la viabilidad de un acto creativo solipsista que empieza y acaba en uno mismo, sino en aquel otro que espera la réplica de quien mira, oye o lee –quizá también del que gusta o toca, por no dejar al margen ninguna de las experiencias sensoriales. Ese deseo de atraer puede encontrar sus estrategias en la seducción, esa fuente inagotable de destrezas basadas en la insinuación, la sugerencia, el enigma, la ilusión o el artificio. Pero puede hallarlas igualmente en habilidades asociadas a un término antagónico a la propia seducción: la obscenidad,

palabra que vehicula aquello que se muestra descarada y descarnadamente, sin ninguna concesión al poder de la sugerencia.

Las imágenes obscenas son explícitas, anulan la fuerza del interrogante. Las seductoras se deleitan en el proceso del descubrimiento. Ni las unas ni las otras, claro está, tienen que vincularse necesariamente al sexo. Muchas veces lo obsceno se encuentra en situaciones o momentos en los que se exhibe sin pudor lo fallido de la condición humana, sin que esto implique complacerse en la escena sexual. La seducción, por su parte, gusta de paralizarse en el umbral, obteniendo en su franqueo un premio menos codiciado que el alcanzado en la antesala. Unido al buen gusto, solo se quitará la ropa por exigencias del guión. La obscenidad hará gala del mal gusto de lo que ostensiblemente se manifiesta y que debiera, sin embargo, permanecer oculto. Sus ropas, incluso las más íntimas, se esparcirán groseramente sobre superficies manchadas.

Pero, en lo que a creación se refiere, la bondad no está en la seducción ni la maldad en lo obsceno. El acto creativo al que nos acostumbró el siglo XX, trasciende la moral establecida, cuestiona las leyes del pudor, desintegra las nociones del buen y el mal gusto –como imperativos burgueses que son– y se instala con desparpajo en la tierra de todos. *La fiancée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) de Marcel Duchamp, rompió en su inusual lienzo de cristal todas las convenciones que regían el arte. Pleno de dadá, el cuadro apuntó sus pistolas contra la cultura. Y lo hizo a través del enigma, arma de la seducción, que escondía sin embargo la letanía de los solteros, quienes, no pudiendo acceder a la novia, exhibían impúdicos su presente vacío. Porque *El gran cristal*, al fin y al cabo, nos habla de la eterna separación de los sexos, de la imposibilidad de comunicación, del aroma de seducción lanzado por la novia, que, aspirado por el equipo soltero, no hallará sin embargo un modo de acercarse a ella, encontrando en un radiado onanismo la única salida posible¹. El cuadro de Duchamp, como el posterior montaje de *Étant Donnés* (1946-1948), son, respectivamente, toda una metáfora del camino que supone la seducción (un camino que siempre se recorre despacio) y de la explicitud y la mirada automática hacia el centro que, por su parte, trae consigo la obscenidad. La impactante y desnuda hasta la extenuación figura femenina que se oculta tras la puerta del *Étant*, no puede ser más directa, más explícita. Y sin embargo hemos tenido que recorrer un largo camino para absorberla.

El arte contemporáneo se vehicula también, en la dicotomía de estos dos elementos opuestos y que no obstante parecen participar del mismo deseo de atracción: se trata, al

¹ Véase la interpretación de esta obra que realiza Octavio Paz en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, publicado en Ediciones Era, México, 1973. La primera edición en Alianza Forma, Madrid, fue en 1989.

fin y al cabo, de que las obras no pasen desapercibidas, de que susciten nuestra atención: poco a poco o de golpe, pero siempre apelándonos directamente, siempre queriendo que nuestra mirada esté allí donde ellas viven. Se ha hablado mucho del fracaso de un arte contemporáneo que, a pesar de querer atraparnos en sus redes con estrategias puras de seducción –o por el contrario, de explicitud sensorial– no ha podido sin embargo llegar al gran público. ¿Lo ha hecho el arte feminista? Solo muy minoritariamente, a pesar de intentarlo con fuerza. En cualquier caso, ¿qué estrategias ha utilizado en el intento?, ¿se ha polarizado en tácticas de seducción/obscenidad? Veamos.

El feminismo artístico nunca ha sido de guante blanco. Necesariamente tuvo que dejar de lado ese orden que (para los clásicos) genera belleza. No era el momento –en esos años finales de la década de los sesenta en el que nació–, de generar un arte acomodaticio. Las artistas feministas, desde su aparición en escena, empuñaron el grito como arma. Su desgarró hizo que elaboraran un lenguaje que en muchas ocasiones se ampara en lo obsceno, quizá acorde con los pasos de una cultura que ha abandonado los largos procesos que implica la seducción. Baudrillard nos recuerda, con evidente nostalgia, el caso de determinadas culturas donde el acto amoroso no es sino el «eventual término» de esos prolongados procesos de seducción y sensualidad. Sin embargo:

Para nosotros eso ya no tiene sentido, para nosotros lo sexual se ha convertido estrictamente en la actualización de un deseo en placer –lo demás es literatura. Extraordinaria cristalización de la función orgásmica y en general de la función energética.

Somos una cultura de la eyaculación precoz. Cualquier seducción, cualquier forma de seducción, que es un proceso enormemente *ritualizado*, se borra cada vez más tras el imperativo sexual *naturalizado*. (Baudrillard, 1989: 41-42).

La urgencia del arte feminista hizo que éste prescindiera de largos rituales y se instalara en las formulaciones directas, a veces en franca connivencia con los adjetivos que sirven para definir, en la edición en vigor del diccionario de la Real Academia Española, a la palabra obsceno: «Impúdico, torpe, ofensivo al pudor». Ciertamente que esa impudicia no se atuvo siempre al sexo, sino simplemente a la explosión visual de lo que el pudor social exige que quede oculto. Y cierto también que, contrariando a lo dicho, detrás de bastantes de las realizaciones del arte feminista aparece la causa del descubrimiento parsimonioso; pero predomina, insistimos, la fiebre explosiva.

Cuando nos propusimos realizar un congreso con el tema de la seducción en la creación feminista como guía, sabíamos que se nos iban a presentar propuestas oscilantes entre la dicotomía enunciada. Y en efecto así ha sido. Pero, además, se han sumado otras

que recogen diferentes aspectos de la creación feminista, logrando constituir un colorista caleidoscopio que demuestra lo poliédrico de su esencia. Un breve recorrido por los títulos presentados nos servirá de marco para ulteriores reflexiones sobre la seducción y la creatividad feminista. El primero de ellos paradójicamente nos lleva al final, a la muerte.

Nos seduce la muerte porque nos seduce lo desconocido. Y por ello no deja de hacerlo la mágica presencia de la escritora Alice James, narrada su historia y recorrido su diario en «La muerte como salir del camino de la vida», un expresivo título para narrar los porqués de una mujer para quien «la muerte fue un regalo, el acontecimiento más importante y feliz de su vida» (López Vale, 2014: 22)². Si acudimos a ese *Diario* de la autora, sobre el que se construye el artículo, vemos muy significativamente cómo la palabra «seducción» aparece justo al final del mismo, en las notas que ella escribió en las últimas horas de su vida, cuando estuvo tentada de pedirle a Katharine Loring la ayuda necesaria para acabar con el dolor que le causaba el cáncer:

Estoy siendo lentamente triturada bajo la sombría piedra del dolor físico, y dos noches he estado a punto de pedirle a K. la dosis letal, pero una camina vacilante por senderos tan desconocidos y perdura segundo a segundo; y estoy segura de que la única posibilidad es que ese desconcertado martillito que me mantiene viva comprenda en breve la decencia de cesar su enajenado avance; sea esto como fuere, el dolor físico por fuerte que sea acaba y cae de la mente como una cáscara seca, mientras que las disonancias morales y los horrores nerviosos abrasan el alma. Estos últimos los tiene Katharine totalmente bajo el control de su mano rítmica, por lo que ya no temo. ¡Ah, qué maravilloso momento cuando me sentí flotar por primera vez en el mar profundo de divina cesación, y vi esfumarse en vapor todos los viejos misterios y milagros! Esa primera experiencia no se repite, afortunadamente, porque podría convertirse en seducción. (James, 2003: 278).

La enfermedad de esta escritora nos lleva al escrito de Lorena Amorós Blasco: «Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke», texto que explora la obra de esta artista, una mujer cuya enfermedad se constituyó, durante los últimos años de vida, en el eje de su creación. Si bien la autora del texto considera que están justificadas las opiniones de quienes ven la obra de Hannah dentro de la lucha feminista, deseosa de romper el silencio en torno a la enfermedad, piensa sin embargo que «uno de los puntos fuertes en la obra de Wilke, es esa especie de “humor-destrucción” [que] actúa como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte en situaciones límite» (Amorós Blasco, 2014: 178). En cualquier caso, es cierto que Hannah Wilke ha utilizado el dolor de la enfermedad de una forma tan directa y dramática

que participa de uno de los rasgos más claros de la obscenidad: su explicitud extrema, aunque en este caso las preguntas quedan latentes ante el cuerpo destrozado que la artista nos muestra. Obsceno es, como decíamos, aquello que se muestra sin pudor alguno; pero también lo que no sugiere más comentarios o preguntas que su propio espectáculo. En este caso, sin embargo, la conciencia se conmueve ante lo que estamos viendo y nuestra mente se despierta y vuelve inquisitiva. Lo obsceno se oculta ante la llegada del drama humano.

No ya desde la enfermedad sino desde la discapacidad, Marta Senent Ramos, en «Erotismo y seducción en mujeres con diversidad funcional» pone sobre el tapete una cruel paradoja: la de considerar seres asexuados a las mujeres con discapacidad y sin embargo la recurrente violencia sexual que se ejerce sobre ellas. La misma autora nos habla del blanco fácil que son estas personas, tantas veces aisladas socialmente, lejos de la información y dependientes económicamente. Sin embargo, estas mujeres tienen los mismos deseos que el resto, y en un contexto apropiado pueden vivir su sexualidad con plenitud. Así lo han interpretado artistas con diversidad funcional, que han explorado los caminos de la seducción y el erotismo, lo mismo que diferentes artistas de todo tipo y condición. En otro texto, Senent nos exponía:

Creo que no es la diversidad funcional la que se ha de adaptar a la sociedad, sino que es ésta la que se debe moldear respecto a ella, pues se quiera o no, está inevitablemente presente, como un colectivo más con las capacidades y necesidades de otros colectivos que, aun siendo diferentes, no por ello son Minus-Validus. (Senent, 2010: 90).

Las artistas con diversidad funcional que han decidido ejercer su arte desde esta perspectiva son necesariamente activistas. Ese activismo, y también el sentido del humor, plenamente feminista, aparece en el artículo de Nieves Alberola Crespo «Hogar ¿dulce hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage». El humor y la ironía salvan a quienes los practican. Algunas artistas feministas escogieron la risa frente a la rabia, aunque esta última predominase en el quehacer de las feministas. En ambos casos «... si algo ha sido cuestionado en los últimos cuarenta años, a veces desde la indignación, pero también muchas veces desde la ironía o la sátira, ha sido la imagen que de “lo femenino” han dado tanto la publicidad como la Historia del Arte» (Gómez Haro, 2013: 223). Estas artistas van a utilizarla hasta el extremo, hasta el punto de, como hace Lynn Nottage en *Poof!*, de 1993, hacer desaparecer al marido:

...parece haber encontrado una nueva receta para librarse de los maltratadores y evitar que las mujeres víctimas de su violencia terminen en prisión por el mero hecho de defenderse. La

herramienta utilizada por Loureen para deshacerse de su marido son 5 palabras: «¡Vete al maldito infierno, Samuel!». El lenguaje se transforma en un arma poderosa con un mensaje implícito: «¡No toleraré esto nunca más!». Tan pronto como Loureen pronuncia estas palabras, su marido experimenta una auto-combustión espontánea y su cuerpo se transforma en un montón de cenizas entrañables. Que sepamos hasta la fecha la auto-combustión espontánea no está considerada como delito y por lo tanto cuando esta tiene lugar no puede aplicarse la pena capital. (Alberola Crespo, 2014: 206).

«Lo personal es político», que expresara Kathe Millet en su *Política sexual* y que tantas veces se ha pronunciado desde entonces, aparece en el texto de Nieves Alberola y explícitamente en el de Ana Martínez-Collado «Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. “Lo personal es político” y la transformación del arte contemporáneo», en el que se nos traslada desde los años en los que el feminismo artístico se asienta, hasta el presente. Antes y ahora, la violencia ejercida contra las mujeres tiene un papel fundamental en el discurso de las nuevas creadoras. Desde los primeros años en los que el feminismo artístico entra en escena, denuncia esta violencia, arrojando sus actuaciones prácticas con argumentos teóricos: «Y su visibilidad ha cumplido que “lo personal es político” se convierta en una política de estado en algunos países» (Martínez-Collado, 2014: 51). No hay posibilidad de entender el arte feminista sin la reflexión sobre la violencia. Una de los recursos más significativos de las mujeres para denunciar esta violencia fue la de emplear su propio cuerpo como referente artístico; trabajar con él, exponerlo a situaciones límites o contradictorias.

Un ejemplo de cómo lo personal se convierte en político lo encontramos en la obra de una de las artistas que más ha convulsionado la noción de género, la francesa Claude Cahun, quien junto a su compañera Suzanne Malherbe rompió convenciones en una época en la que el surrealismo dominaba en Europa. Carmen Senabre Llabata aborda su historia conjunta en «Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo», que comienza así:

En la Europa de entreguerras, París era una fiesta. Y una mujer. O dos que, ¡feliz coincidencia!, se amaban y convencidas de la vinculación entre el arte y la vida, expusieron su existencia –no con un afán exhibicionista pero sí sin tapujos– al escrutinio público, sabedoras de que ni siquiera en el permisivo entorno cultural de la época –años veinte y treinta del pasado siglo– serían bienvenidas sus «extravagancias». (2014: 80).

Suzanne y Claude vivieron intensamente en un periodo intenso. El artículo nos habla de ellas desde su capacidad de ser modernas en un mundo que solo en apariencia lo era. Igualmente, se habla de Cahun desde el surrealismo en que construyó su obra y que cierta medida presidió su vida. Heroína de la ambigüedad, y por tanto de la seducción su

poder de atracción se acentúa con el tiempo. Diosa de las actuales *Drag Kings*, dejó escrito: «Reconozco gustosamente todos mis pensamientos, incluso aquellos cuya paternidad sería dudosa» (1925: 177), frase equívoca con la que va tejiendo una red de enigmas con el que inicia su particular proceso de atracción.

Mandana Moghaddam es una artista iraní que recientemente se ha autorretratado, desnuda y embarazada, en el centro de una balsa cuyo agua dibuja ondas alrededor de su cuerpo. Es una de las últimas experiencias (y muy significativa dado el país del que procede la autora) en este tipo de auto-representación por parte de las mujeres artistas. Bea Porqueres Giménez, partiendo de la experiencia de Occidente, se pregunta en «Embarazadas. Hacer visible una experiencia femenina» si la representación y auto-representación, ya no de la maternidad –el arte occidental se ha hecho eco en múltiples ocasiones de la misma–, sino del embarazo se considera o ha considerado poco seductor. La liberación de las mujeres en la década de los 70 del pasado siglo promovió la entrada en el ámbito público (y el arte obviamente lo es) de temas que hasta entonces eran consideradas estrictamente privados, como el embarazo. Este tipo de representaciones, habituales en la actualidad, posibilitó a los y las espectadoras el acercamiento a imágenes de mujeres orgullosas –o al menos autoconscientes– de mostrar y mostrarse. Este tipo de representaciones o auto-representaciones suponen todo un desafío, puesto que «el retrato de mujeres desnudas embarazadas [...] singulariza a cada mujer y reta a la mirada dominante ante el desnudo convencional» (Porqueres Giménez, 2014: 78).

Si existe una característica común a todas las artistas feministas es precisamente su capacidad reivindicativa, su activismo, materializados, ambos, en un arte impactante, transgresor, a través de imágenes, en la mayoría de ocasiones, extremas. En este sentido el artículo «En las fronteras del cuerpo: seducción, creatividad y dominio» de Irene Ballester Buigues incide en el poder de la denuncia planteada por una serie de artistas ante cuestiones tan sangrantes como el feminicidio. Dichas artistas muestran el horror para intentar mitigarlo o, en cierta manera, sanarlo. El reto, la osadía, la fuerza, residen en propuestas que adquieren un compromiso firme y rotundo con su propio momento histórico, visualizando aquello que se quiere mantener oculto y silenciado en unos márgenes impuestos por la sociedad, pero que «a través del arte contemporáneo no contaminado por el patriarcado, y del feminismo, ambos como herramientas de empoderamiento, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia» (Ballester, 2012: 26).

El siglo XX vio aflorar nuevos procedimientos artísticos entre los cuales se encuentran el cine y el vídeo. Ya a finales del siglo XX, las artistas feministas se dejan seducir por las imágenes en movimiento para construir nuevos lenguajes identitarios y alzar discursos críticos

con la visión heteropatriarcal dominante. No resulta extraño, entonces, que al promover un encuentro (virtual o no) sobre creación feminista, aparezcan ensayos sobre estas nuevas formas de construir discursos creativos. Todas y todos nosotros somos seres visuales y las proyecciones que el cine, la fotografía, el vídeo –el arte contemporáneo en suma– proyectan, son asimiladas y consideradas como modelos. Nieves Febrer Fernández aborda los medios de comunicación como transmisores de imágenes y, por ende, de ideas, en «Género y sexualidad en el arte contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual». Los estudios de género y los propios discursos feministas se vehiculan a través de los canales de comunicación existentes promoviendo la construcción de un género y una sexualidad alejada de la hegemonía patriarcal. De esta manera, las propias mujeres se convierten en patrón y modelo de conducta al realizar un arte audiovisual por y para mujeres puesto que «en definitiva, los discursos feministas extienden sus ideas hacia las formas en la que las mujeres nos movemos, expresamos y relacionamos con la cultura» (Febrer Fernández, 2014: 224).

Siguiendo este hilo discursivo, Silvia Martínez Cano nos introduce en su artículo «Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual» en el arte figurativo occidental y en la publicidad. No fue hasta el siglo XX cuando las mujeres pudieron contrarrestar las imágenes que los varones habían construido sobre ellas. Pero, en pleno siglo XXI encontramos cierta involución en las que proponen los diferentes medios de comunicación. La publicidad se convierte en el vehículo transmisor de imágenes hipersexualizadas de las mujeres, que, en consecuencia, vuelven a constituirse en meros objetos de deseo del sujeto dominante. El artículo contrasta esas imágenes con un trabajo fotográfico en el que se realzan los elementos definitorios de la propia identidad de mujeres reales. No siempre, o mejor dicho muy pocas veces, los modelos propuestos por la publicidad coinciden con los deseos e intereses de las propias mujeres. Pero romper con las imágenes hipersexualizadas no siempre es fácil y, en ocasiones «tenemos ciertas dificultades en distinguir entre lo que yo, como sujeto personal, quiero mostrar y lo que me suscita o incita el sistema patriarcal» (Martínez Cano, 2014: 242).

En «Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla», Xesqui Castañer López aborda la producción feminista en esos países en los cuales «la colonización ha hecho estragos» (2014:259). En las últimas décadas, el feminismo artístico de *los lugares del no-centro* ha tomado un singular impulso. La historiadora del arte Piedad Solans, refiriéndose a los países árabe-musulmanes afirma que, contrariamente a lo que se suele pensar desde nuestra visión occidental: «la emergencia de las mujeres artistas en las sociedades islámicas, [...] no procede únicamente del contacto cultural y mediático, de la influencia de los modelos feministas europeos y norteamericanos ni de los valores socioculturales y

artísticos del mundo «occidental», si bien se entrecruza y dialoga con ellos» (2013). Esta reflexión referente a los países islámicos nos sirve igualmente para contextualizar las creaciones de esos otros lugares «periféricos» a través de los videos realizados por artistas africanas y latinas, además de las procedentes del mundo islámico. Su trabajo, será el reflejo «de las diferencias culturales que se han producido en los discursos subalternos en el seno de una multiculturalidad que sigue manteniendo relaciones de poder neocoloniales» (Castañer López, 2014: 274). El feminismo artístico en estos *lugares del no-centro* tiene sus propias motivaciones y recursos iconográficos y constituye en la actualidad una fuente viva de experiencias para todo el movimiento feminista, dentro o fuera del ámbito creativo.

Dejando al margen la producción videográfica feminista, y volviendo al inicio de nuestro discurso, donde caracterizábamos la palabra «seducción», nos vamos hacia uno de sus más sutiles estrategias, la que se alía al sentido olfativo. En su novela *El perfume*, Patrick Süskind nos habla del inmenso poder de seducción de es te líquido precioso, tanto más poderoso cuanto más etéreo. Jean-Baptiste Grenouille, nacido irremediamente nadie por su falta de olor e inmisericordemente feo, logra elaborar, sin embargo, un poderoso perfume que al final acabará con su vida, cuando una multitud de heterodoxos personajes, atraídos por su mágico olor:

Se abalanzaron sobre el ángel, cayeron encima de él, lo derribaron. Todos querían tocarlo, todos querían tener algo de él, una plumita, un ala, una chispa de su fuego maravilloso. Le rasgaron las ropas, le arrancaron cabellos, la piel del cuerpo, lo desplumaron, clavaron sus garras y dientes en su carne, cayeron sobre él como hienas (Süskind, 1993: 238).

El perfume oculta nuestra corporalidad para manifestar el halo de lo que no somos. No logró humanizar a Grenouille, pero consiguió que los demás le vieran como algo apetecible: de hecho se lo comieron. Algo así parece ser lo que pretenden los publicitarios con sus imágenes de perfumes. Elena Alfaya Lamas y María Dolores Villaverde Solar, en «Deshumanizando a la mujer en la publicidad: un análisis de los nombres de imágenes de perfumes», analizan ese proceso de deshumanización que experimentan las mujeres, pues eso puede considerarse determinados comportamientos que las convierten en objetos. Tanto los nombres de los perfumes, como su explicitud gráfica, contribuyen a esta objetualización:

Las mujeres y las niñas son más propensas que los hombres y los niños a ser objetivadas/cosificadas y sexualizadas en una variedad de medios de comunicación y a nivel emocional,

esta sexualización/objetivación mina la confianza y comodidad con el propio cuerpo, lo que lleva a una serie de consecuencias emocionales negativas (vergüenza, ansiedad). (Alfaya y Villaverde, 2014: 107).

Si el perfume es la sutileza líquida que acompaña a la seducción, la propuesta de Isabel Ortega Sánchez en «Nuevos itinerarios corporales de seducción. La estética del contorno genital» nos llevará directamente hacia los lugares que, teniendo que permanecer ocultos, se comienzan a adornar para su exhibición. ¿Puede la obscenidad llegar a ser seductora? Desde que la memoria visual nos alcanza, el ser humano ha esculpido su cuerpo a través de tatuajes, vestimentas, maquillaje... para mostrar y mostrarse. En la actualidad, el culto al cuerpo y su representación se centra, además, en las zonas genitales para, así, adecuarse al deseo que la hegemonía masculina proyecta. Si bien en un principio, las mujeres cincelaban aquellas partes consideradas como más femeninas: muslos, estómago, nalgas y senos, en la actualidad el mito de la belleza se ha ampliado a zonas como vulvas o vaginas en un intento de conservar a las mujeres en una edad pre-púber. Junto a un intento de juventud perpetua encontramos la dificultad de muchas mujeres de adecuarse a los estándares hegemónicos de belleza: «la cirugía estética prolifera en sociedades en las que mujeres y hombres se ven excluidos, privados de reconocimiento o de éxito social por carecer de los rasgos físicos hegemónicos presentes en las representaciones visuales dominantes» (Ortega Sánchez, 2014: 147).

Aparentemente lejos de este tipo de reflexiones están las que se enmarcan en la literatura de frontera. Pero al fin y al cabo, se trata también, quizá, de ir en búsqueda de una aceptación que el –o la– diferente encuentran con dificultad. En este sentido, Antonio Daniel Juan Rubio e Isabel María García Conesa abordan en «Sandra Cisneros: la creación artística fronteriza» la cuestión de esa escritura que se mueve entre dos mundos, en este caso entre el mexicano de origen y el estadounidense de adopción. Cisneros, escritora de la frontera, busca manifestarse a través de sus personajes, en los que la relación entre lo real y la fantasía crea un mundo insólito que seduce por la magia de lo que se intuye. Pero, además, pone en valor lo que significa no ya vivir en la línea que une (o separa) uno y otro mundo sino lo que significa ser mujer en cada uno de ellos:

Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan y subvierten los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas continuas contra múltiples formas de opresión y un acto de rebeldía dentro de un mundo tradicionalmente misógino. Cercanas al feminismo, o auto-declarándose feministas, estas autoras cuestionan las representaciones tradicionales del movimiento chicano (Juan Rubio y García Conesa, 2014 : 57).

La lucha feminista y la lucha por los derechos de las minorías (por supuesto de las personas negras) estuvieron unidas desde sus mismos inicios. Sin embargo, y muy significativamente, la creación artística y literaria de las mujeres negras llegó disintiendo de muchos de los principios del «feminismo blanco». Muy revelador en este caso es el trabajo de Adrian Piper. Esta artista de raza negra pero de tez clara ha dedicado su trabajo a la reivindicación de los derechos de los negros. Cuando se enfrenta a una situación de racismo, en la cual oye comentarios peyorativos sobre los negros, les da su «tarjeta de visita», (1968-1990) que reza:

Querido amigo, yo soy negra.

Estoy segura de que no te diste cuenta cuando hiciste, sonreíste o estuviste de acuerdo con aquel comentario racista. En el pasado, intentaba alertar de antemano a los blancos acerca de mi identidad racial. Desafortunadamente, esto causaba invariablemente en ellos una reacción en mi contra considerando [mi comportamiento] agresivo, manipulador o socialmente inapropiado [...] Siento la molestia que mi presencia te pueda estar causando, así como estoy segura que lamentas las molestias que tu racismo está causando en mí³.

«Amor y deseo en tiempos postmodernos: “The Gilda stories” y de cómo el feminismo negro ha retado la tradición gótica», artículo de Virginia Fusco, nos lleva de nuevo a una reflexión sobre blancos y blancas, sobre negros y negras, pero además, sobre vampirismo. Mujer, negra y vampira: sobre esa triple condición reflexiona Fusco a partir de la obra de Jewelle Gómez y su Gilda. La vampira, esa seductora sedienta de sangre, esa imagen *munchiana* de cabellera roja ¿es diferente si su pelo y su piel son negras? ¿cómo nos la imaginamos?

Sigamos con la seducción de las palabras. Hablar de seducción es, también, hablar de poesía. El deseo, la pasión... se enredan en los versos de las y de los poetas, dejándonos el regusto, en ocasiones dulce, en otras amargo, de las experiencias vividas. Juan María Calles Moreno nos propone en «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria» sumergirnos en el mundo vital y poético de una de las poetas «olvidadas» del siglo XX. ¿Qué hace a Concha Méndez un referente de la seducción? Quizá el espíritu transgresor con el que supo vivir en su juventud, su amistad con la pintora Maruja Mallo, su poesía vibrante y evocadora. Concha Méndez supo seducir a través de la musicalidad de su poesía, de su propia actitud moderna en un tiempo y en una sociedad en el que las mujeres eran eternas adolescentes:

³ Original en inglés disponible en red.

Es evidente que su figura, junto a la de la pintora Maruja Mallo, se configura como la de una poeta moderna, en una edad de poetas y pintores, una poeta ni marginal ni excéntrica, con una obra por descubrir y valorar, que se completa con una labor encomiable como editora e impresora, sin la que no podríamos explicarnos la poesía española de la Edad de Plata. Finalmente, una mujer moderna que desde diferentes prácticas artísticas y literarias emergentes luchó por la conquista de los derechos de la mujer en nombre de la modernidad y, durante la guerra y en el exilio, por una sociedad igualitaria, libre y democrática (Calles Moreno, 2014: 163).

Pero la poesía no la encontramos únicamente en las palabras sino también en las imágenes, en las obras artísticas. Irene Gras Cruz en «La seducción del lenguaje poético» nos introducirá en el mundo interior de las artistas que analiza. La seducción del lenguaje, su propia musicalidad son el vehículo de transmisión de experiencias y sensaciones. Las artistas sumergen a las y los espectadores en un mundo elegante, imaginativo y, en múltiples ocasiones, onírico. Su trabajo nos susurra de manera seductora, acercándonos a un espacio y a unos materiales que hacen vibrar nuestros sentidos:

Sus imágenes recuperan el valor cultural de hechos literarios o denuncias sociales a través de la suavidad, la elegancia, la quietud y el silencio; trasladando al espectador a un universo sublime donde la imaginación no tiene fin. Solo nos esbozan el camino a seguir, nos guían, es el público quien debe hacer el resto, por lo que su interpretación es abierta Y su belleza libre. Sus obras son autosuficientes y sugestivas. Manifiestan en alto grado las cualidades propias de la poesía, como la idealidad, la espiritualidad y la belleza; su lenguaje o, lo que es lo mismo, su manera de expresarse, configuraría su propio estilo poético (Gras Cruz, 2014: 124).

El deseo siempre ha aparecido como el punto fuerte del mundo masculino pero esta obviedad ha hecho olvidar que las mujeres también lo sentimos. En este sentido, Yera Moreno Sainz-Ezquerro nos propone en «Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista» ver cómo las mujeres somos capaces de subvertir el deseo del sujeto dominante, es decir, plasmar cómo miramos, cómo deseamos, cómo seducimos las mujeres. Nuestros deseos, escondidos y matizados durante siglos, se han puesto de manifiesto a través de los trabajos de las artistas que nos propone la autora. A través de las imágenes queda demostrada la enorme fascinación que otros cuerpos, otros silencios, otras actitudes despiertan en nosotras (y en ellos):

Estas imágenes establecen diálogos diversos con quienes estamos situadas fuera de ellas, que como espectadoras y espectadores observamos, disfrutamos, miramos y deseamos con esas imágenes, y en ese diálogo visual –sensorial, emotivo y corporal– las imágenes actúan

produciendo en nosotras no sólo otros deseos posibles, sino otras formas de mirar que van erosionando una mirada normativa hegemónica (Moreno Sainz-Ezquerro, 2014: 288).

La fantasía, el deseo... pero también el miedo y el rechazo. Con una figura tan polimórfica como ambigua –la de la bruja– concluimos estas reflexiones al hilo de la seducción, la obscenidad y en general la creatividad feminista. Yolanda Beteta Martín, en «La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y la subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX» rememora, inicialmente, las épocas en que este controvertido constructo se asienta en el imaginario colectivo. Toda una serie de textos vinieron a fijar, desde la época medieval, la imagen de la bruja. Nos viene ahora a la mente, ya en el siglo XVII, el *Compendium maleficarum* (1608) de Francesco María Guazzo, una revisión de la brujería «contrastada con datos históricos». Allí encontramos ilustraciones muy clarificadoras de la idea de brujería que se tenía la época. Y textos como éste:

En nuestros días es costumbre de las brujas desenterrar cadáveres humanos para utilizarlos en el criminal asesinato de los hombres, en particular los cuerpos de aquellos que han sido condenados a muerte o ahorcados. Porque no solo de tan horrendo material renuevan sus sortilegios malignos, sino también de hecho de los instrumentos utilizados en las ejecuciones, como la cuerda, las cadenas, la estaca y las herramientas de hierro [...] Otras cuecen el cuerpo hasta que no es más que cenizas secas (2001:157).

Beteta, a partir de la artista Kiki Smith, quien, a decir de la autora «redefine el paradigma de la «femme fatale» difundida por el imaginario androcéntrico» (2014: 299) a la par que deconstruye el arquetipo de bruja, trata de hacernos ver cómo el feminismo recurre al arquetipo para desenmascararlo. Según las hipótesis desarrolladas por Carl Gustav Jung y Mircea Eliade existen ciertos modelos o patrones de conducta que perduran en el inconsciente colectivo de la humanidad y se manifiestan con diferentes formas simbólicas a través de las distintas épocas y culturas. Son los arquetipos. También ellos han sido contruidos frente a las mujeres.

Referencias y bibliografía:

Hemos utilizado como principal fuente bibliográfica todos y cada uno de los artículos que aparecen en este número de *Dossiers Feministes*. Y además los siguientes artículos y libros:

- BALLESTER BUIQUES, Irene (2012) «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo» en *Dossiers Feministes* núm. 16, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género, ISSN: 1139-1219, pp. 11-28.
- BAUDRILLARD, Jean (1989) *De la seducción*. Madrid, Cátedra. Traducción de Elena Benarroch.
- CAHUN, Claude (1925) «Des Rêves», en *Le disque vert*, núm. 2, en *Claude Cahun*, València : Institut Valencià d'Art Modern, 2001.
- JAMES, Alice (2003) *El Diario de Alice James*. Valencia, Pretextos y Fundación ONCE. Traducción y notas: Eva Rodríguez-Halffter (traducción de la edición de Edel, 1964).
- GÓMEZ HARO, Leonardo (2013) *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. Castellón: Universitat Jaume I.
- GUAZZO, Francesco Maria (1608) *Compedium maleficarum*. Alicante, Club Universitario, 2001. Traducción Floreal Maza.
- PAZ, Octavio *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, publicado en Ediciones Era, México, 1973. La primera edición en Alianza Forma, Madrid, fue en 1989.
- SENET Ramos, Marta (2011) *Arte y discapacidad. Otra visión del arte*. Castellón: Acen.
- SOLANS, Piedad (2013) «La emergencia de las artistas en el mundo islámico», *M. Mujeres y arte visual*, núm. 6. Septiembre / Noviembre.
- SÜSKIND, Patrick (1993) *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral. Primera edición, 1985. Traducción de Pilar Giralte Gorina.
- <https://www.google.es/#q=adrien+pipper+homepage>

ALICE JAMES Y LA MUERTE COMO MODO DE SALIR AL CAMINO DE LA VIDA

ALICE JAMES AND DEATH AS A WAY TO COME UP TO THE LIFE PATH

Alma López Vale

Becaria FPI-UNED, Dpto. Filosofía, UNED

RESUMEN

Alice James es una escritora poco conocida y menos valorada. En este trabajo se explorará su pensamiento estético, poniéndose de manifiesto cómo éste articula a su vez la ética de la autora. Para ello, se estudiará su creación literaria –su Diario– ligada con su estética, que Alice entiende a partir de la idea de finitud, de la muerte como punto de partida, condición de posibilidad de la vida consciente y, por tanto, vivida. Esta idea se encuentra a la par con la de «sublimidad» burkiana: el ideal, la máxima aspiración o posibilidad humana ligada siempre en algún punto con el terror. Tras este hilo conductor la muerte se presenta como idea seductora a lo largo de toda la vida de la protagonista, aunque siempre se negará a seguir su impulso o deseo suicida. Con esto, se mantiene –desde su perspectiva– en una posición de superioridad moral muy ligada al victorianismo en el que fue educada, pese a mostrar en sus reflexiones las más características ideas románticas que apuntaremos.

Palabras clave: Alice James, muerte, estética, romanticismo.

ABSTRACT

Alice James is a little-known and less valued writer. In this work her aesthetic thought will be explored, being revealed how this one articulates in turn the ethics of the authoress. For this purpose, we will study her literary creation –her Diary– tied by her aesthetics, that Alice deals from the idea of death as point of departure, condition of possibility of the conscious life and, therefore, lived. This idea is related with the «sublime» concept of Burke: the ideal one, the maximum aspiration or human possibility tied always in some point with the terror. After this conductive thread the death appears as seductive idea along the whole life of the protagonist, though always it will refuse to follow his impulse or suicidal desire. With this, it is kept –from her own perspective– in a position of moral superiority very tied to the Victorian thought where she was educated, in spite of showing in her reflections the most characteristic romantic ideas at that we will aim.

Keywords: Alice James, death, aesthetics, Romanticism.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-La muerte como regalo. 3.-La estética como pensamiento moral: una filosofía vital. 4.-En definitiva: una victoriana en clave romántica. 5.-Bibliografía.

El éxito o fracaso de una vida, en lo que hace a la posteridad, parece estribar en el mayor o menor grado de suerte para asir el momento apropiado del eclipse.

Alice James, *Diario*

1. Introducción

La muerte es el porvenir de todo ser vivo; está *por venir* para todos nosotros y, como tal, ha estado usualmente ligada a su carácter inevitable, ineludible, inexorable... es decir, es un hecho obligatorio, irremediable e inapelable. Todas estas caracterizaciones están basadas, no obstante, en la asociación entre muerte y negatividad, siendo este hecho fundamental definido como el fin de la vida, la ausencia de vida, el más allá de la vida y que, por tanto, escapa a nuestro control... Para Alice James, no obstante, la muerte fue un regalo, el acontecimiento más importante y feliz de su vida.

Esta aseveración, una vez superada la sorpresa inicial, ha de ser dilucidada. La necesaria explicación nos llevará a desvelar el pensamiento de la autora del *fin de siècle* –comúnmente abocada a ser la «hermana de» William y Henry James– y sus profundas reflexiones estéticas, así como las diferentes contradicciones aparentes que nos asaltan tras una primera lectura del *Diario* (2003), única obra de nuestra protagonista. Si bien Alice mantuvo una abundante correspondencia a lo largo de toda su vida, no será hasta los últimos años de la misma cuando se decida a emprender una labor de escritura que dará como resultado el citado diario. En él no solamente plasmará los acontecimientos del día a día –si bien es cierto que con largas interrupciones entre entradas–, sino que reflexionará sobre los temas más sobresalientes del momento, de carácter político, religioso, aunque también apuntará matrimonios, separaciones y otros cotilleos. Junto a ello, la autora dejará, como si de Pulgarcito se tratase, pequeñas migas de pan; pistas que nos llevarán a comprender mejor su autobiografía, su personalidad y sus sentimientos.

Sin posibilidad espacio-temporal de detenernos en cada uno de los puntos mencionados que, por otra parte, no agotan la complejidad del *Diario*, en el presente trabajo nos guiaremos por el afán de desentrañar el pensamiento de Alice James que ha sido olvidado incluso por sus biógrafos (Edel, 1964; Strouse, 2011). Este pensamiento, lejos de constituirse como reflexiones aisladas, está tejido en base a una compleja trama que, como mostraremos, parte de la estética. A lo largo del texto, además, con el fin de comprender

el pensamiento estético de esta autora, se pondrá de manifiesto su adhesión –al menos en función de sus escritos, aunque desconozcamos la opinión de Alice en esta cuestión– al movimiento romántico, traspasando así las fronteras del perfecto «ángel del hogar» victoriano al que –desde fuera– representaba.

2. La muerte como regalo

Sin temor a generalizar en extremo podemos afirmar que el transcurso de la vida de Alice James discurrió como una más de su época. Aunque viviendo en el seno de una familia de *genios* y con un padre profundamente contradictorio, nuestra protagonista fue educada para ser el ángel del hogar victoriano, es decir, una buena ama de casa. En sus propias palabras, su educación le exigía «emplearme a fondo entre los 12 y los 24 años, “matarme”, como alguien lo llama, absorbiendo hasta la médula que lo mejor es vestirse con tonos neutros, caminar junto a aguas serenas y poseer tu propia alma en silencio» (James, 2003: 129); con el fin de llegar a casarse, puesto que «el matrimonio parece ser la única ocupación fructuosa para una mujer» (Feinstein, 1999: 278).

Sin embargo, tras haberle sido denegado el bautismo por sus padres, y el matrimonio por «hombres obtusos e insensibles» (James, 2003: 261) Alice dedicó su vida a su enfermedad, cuyas diferentes designaciones –hiperestesia nerviosa, neurastenia, neurosis espinal, gota reumática...– hechas en la época, hoy englobamos bajo la etiqueta de «histeria». Sus primeros síntomas aparecieron ya durante su niñez, pero será a los 19 años de edad cuando su vida quede reducida a este «trabajo de inválida» (Yeazell, 1981: 4). Pese a la gravedad de tal afirmación vista desde nuestra perspectiva actual, si pudiésemos situarnos en su propio tiempo entenderíamos, como muy bien su hermano Henry supo concretar, que «la trágica salud [de Alice] era, en cierto modo, la única solución que ella veía al problema práctico de su vida» (Edel, 2003: 30-31). Además, resulta esclarecedor el hecho de que solo tras la muerte de su padre se decidiese a escribir el *Diario*, manteniendo no obstante un gran volumen de correspondencia durante toda su vida. Todo parece indicar, entonces, que tomó como opción vital la enfermedad, que al tiempo le daba la oportunidad, aunque fuese limitada, de dedicarse a lo que amaba: estudiar y escribir, aplicándose a fondo en ambos terrenos.

Una vez esbozada la situación de Alice que, por otra parte, no dejaba de ser común entre las clases acomodadas durante las últimas décadas decimonónicas, estamos en disposición de comprender hasta qué punto la muerte de nuestra protagonista se presentó, para ella misma, como un regalo. Esta cuestión, no obstante, es poliédrica, es decir, cuenta con más de una cara que ha de ser sacada a la luz para la posterior comprensión de su pensamiento.

Por un lado, al fin Alice tiene un nombre que darle a su larga dolencia: cáncer de mama. Resulta impactante cómo relata su descubrimiento y cómo recibe la noticia de su cercana muerte. El día que narra su diagnóstico, no sin la ironía que caracteriza toda la escritura de Alice, comienza diciendo:

Quien esperar puede, tiene lo que quiere. Acaso mis aspiraciones fueran excéntricas, pero ahora no puedo quejarme de que no se hayan cumplido con brillantez. Desde que he estado enferma, he anhelado sin cesar alguna enfermedad palpable, por muy convencionalmente horrorosa que pudiera ser su etiqueta, pero siempre me he visto reducida a tambalearme sola bajo la masa monstruosa de sensaciones subjetivas, sobre las que ese ser tan comprensivo, «el médico», no tiene ocurrencia más elevada que asegurarme que soy yo personalmente responsable de ellas (James, 2003: 250).

En este fragmento de su entrada del 31 de mayo de 1891 –exactamente en el segundo aniversario del inicio del *Diario*– se aprecia la bendición, el alivio que para Alice representa el tener una «enfermedad palpable», una verdadera dolencia física. Sin duda, ahondando en la personalidad de la escritora, esta favorable recepción se debe en buena medida al hecho de que, por fin, es una persona mentalmente sana y desarrollada. De hecho, en su *Diario* continúa: «El doctor Torry ha sido el único hombre que me ha tratado como a un ser racional, que no supuso, por ser yo víctima de muchos dolores, que por necesidad era también un caso de desarrollo mental interrumpido» (James, 2003: 250), pasando a continuación a relatar la gran cantidad de dolencias que la aquejaban: complicaciones cardíacas, un tumor en el pecho, problemas nerviosos varios...

El que Alice recoja explícitamente en su escrito el hecho de que el doctor Torry fuese el único hombre que la trató como una persona dotada de racionalidad muestra, por un lado, la condescendencia que debía de ser común en el trato entre hombres –seres inteligentes– y mujeres –débiles, inválidas en el mejor de los casos. Además, apunta un rasgo que se descubre tras las sutiles afirmaciones de Alice: su propia consideración como ser pensante, inteligente y significativo. En todo caso, la cercanía de la muerte trae consigo que la autora sea, por primera vez, relevante en algún aspecto. Sus propias palabras nos muestran la soledad y lejanía con respecto al mundo cuando afirma: «¡Es muy gratificante en este momento mortuario descubrir que muchas personas se han sentido “sorprendidas e impresionadas”! Pero no puedo dejar de pensar cuánto me habría alegrado y fortalecido de haberse sentido ellos movidos a abrir sus pechos impresionados en las etapas anteriores de este cansado viaje» (James, 2003: 263).

Con la concreción de su destino, no obstante, ese cansancio desaparecerá en buena medida. Resulta esclarecedora la siguiente aportación de Alice a su escrito, fechada unos

diez días después del anuncio de su muerte y que comienza diciendo: «A quien no haya pasado por ello, le resultará difícil entender el enorme alivio del veredicto sin ambages de sir A. C. [Andrew Clark], que nos saca de una vaguedad informe y nos sitúa en el corazón mismo de una concreción sustentadora» (James, 2003: 251). Con ello se ve dibujada, además, una segunda cara de ese prisma de complejas implicaciones que la muerte traerá para Alice, a saber: será una ocupación en su –aburrida y monótona– vida de *inválida*, un trabajo por hacer. En este sentido, nuestra protagonista será clara cuando afirma que: «En el último año H. ha publicado *La musa trágica*, ha estrenado *El americano* y ha escrito otra obra teatral, *Mrs. Vibert* (que Hare ha aceptado), y su admirable comedia; junto a la *Psicología* de William, ¡no está nada mal para una familia! Especialmente si yo consigo morirme, que es lo más difícil de todo» (James, 2003: 255).

Con lo expuesto anteriormente queda mostrado en qué medida la muerte significó una buena noticia para Alice, una bendición que habría de causar el fin de los sufrimientos de toda una vida de enfermedad. Esta consecuencia con la que, además, se ligan las características anteriores, debe comprenderse tanto en su nivel físico como –y creo yo, sobre todo– psicológico. Esta opinión se funda en la gran actividad mental y reflexiva de Alice, en su vitalidad emocional y de pensamiento, en su ansia de análisis crítico de la realidad que la rodeaba o, más bien, que habitaba fuera de las cuatro paredes de su habitación que, pese a ser su espacio físico, no lo era así en sentido vital, pues con sus estudios, lecturas y reflexiones nuestra protagonista trascendía los límites impuestos tanto por su cuarto como por su tiempo. De hecho, y pese a estar «encerrada en su enfermería, aplicaba su extraordinario vigor de juicio a un fragmento excesivamente pequeño de lo que realmente la rodeaba» (Edel, 2003: 42).

El confinamiento de las paredes que la rodeaban es un símil perfecto de su situación social, que constreñía su personalidad activa, reflexiva, puede decirse –situándonos en la perspectiva de la época: masculina. Con su *Diario*, la autora pudo, en cierta medida ser ella misma, puesto que su educación victoriana nunca abandonó su pensamiento y modo de expresión, aunque en su redacción se aprecia la pugna entre ese «ángel» victoriano y un verdadero «genio» creador, irónico, satírico y avisado, «ese ser sumamente interesante, yo» (James, 2003: 51). En todo caso, tal y como ella escribe, «al menos me saldré en todo con la mía y puede que sea un alivio como válvula de escape del géiser de emociones, sensaciones, especulaciones y reflexiones que fermenta perpetuamente dentro de mi pobre carcasa por sus pecados; así pues, aquí va ¡mi primer Diario!» (James, 2003: 51).

Sin embargo, una vez cumplida la necesidad de expresión en esta cita, primer registro de su *Diario*, su vida quedó –si bien suavizada en cuanto a las inquietudes intelectuales, no resuelta. Alice seguía siendo una *inválida*, seguía sufriendo y seguía confinada. Pese a que

sus reflexiones hablan del mundo, su sociedad no le permite habitarlo, descubrirlo, vivirlo. Será por ello que la muerte vendrá, en forma de regalo, a bendecir su desdichada existencia. Será así cómo su vida cobre sentido. Será entonces cuando podamos apreciar su profundo pensamiento estético.

3. La estética como pensamiento moral: una filosofía vital

Durante su infancia y juventud Alice vivió rodeada de intelectuales y artistas que frecuentaban la casa familiar, además de ir con asiduidad al teatro y devorar libros de todo tipo. Sus famosos hermanos, de hecho, comenzaron su carrera en la pintura (Feinstein, 1987: capítulo 7). Tras fuertes disputas familiares, ambos dejarían ese camino para dedicarse a lo que sería su profesión: William, filósofo y psicólogo, y Henry novelista y crítico literario. Los viajes a Europa de la familia permitieron a Alice nutrir su sensibilidad estética en museos y galerías, además de favorecer su amplitud de miras y su espíritu crítico. A lo largo del *Diario*, salpicadas entre anécdotas y cotilleos, incrustadas en recuerdos y reseñas de actualidad, se encuentran los más variados ejemplos de lo que hemos anunciado como su pensamiento estético. Sin poder enumerar todas y cada una de estas diversas ilustraciones, seleccionaremos aquellas más representativas que nos permitan comprender a la autora.

Alice comienza su *Diario* el 31 de mayo de 1889, transcurriendo dos años completos hasta que le es diagnosticado el tumor que le causará la muerte. Estos dos primeros años del *Diario* están caracterizados por la soledad, el sufrimiento y la pesadumbre que Alice vive. Sus ironías y sátiras podrían leerse como expresiones de una persona acomplejada y deprimida que arremete contra los demás. Si bien es cierto que sus reflexiones y críticas políticas son dignas de tener en cuenta, no deja de serlo que su escritura está sostenida por el odio hacia el mundo y su oposición a él como significativo para sí misma. De hecho, siendo consciente de «la ley inmutable de que por magníficos que podamos parecer a nuestra propia conciencia ningún ser humano querría cambiarla por la suya» (James, 2003: 77), afirma, mostrando su lucha con el mundo exterior, que «lo único que sobrevive es la resistencia que nosotros aportemos a la vida y no la tensión que la vida nos aporta a nosotros» (James, 2003: 129). Alice, además, en diversos pasajes de su *Diario* y cartas afirma que siempre ha tenido significación para sí misma (Edel, 2003: 28), siempre poseyó un norte, una llama que iluminaba su camino (James, 2003: 129).

No obstante, la interpretación anterior, que nos mostraría una persona más resignada que reflexiva, no encaja del todo bien con la actitud de la autora, quien se muestra siempre serena ante su suerte –lo que, por otro lado, apoyaría la idea de su propia elección de

profesión. Así, sin poder descartar su odio para con el mundo, lo cierto es que Alice supo hacer de la necesidad virtud y desarrollarse como persona a pesar de «la parquedad» de su experiencia exterior (Edel, 2003: 28). En el relato de una conversación cotidiana, por ejemplo, vemos hasta qué punto era consciente y constante con su elección, sintiéndose bien por la valentía que mostraba, por esa tensión que aportaba al mundo sobre el que, en cierto sentido, mandaba, ganaba. Alice relata: «El otro día me dijo: “Ha tenido un día muy malo hoy, señorita”, ante lo cual no tuve más remedio que hacer una floritura y decir: “Oh, no, la verdad es que no ha sido malo. Es sencillamente el destino y *como tal* destino nada es malo”» (James, 2003: 192). El subrayado hecho por la propia autora nos muestra el hondo calado de su afirmación.

Pese a todo, en esta época pre-mortuoria, las anotaciones en torno a la belleza poseen un tinte de negatividad, como puede verse en el siguiente fragmento que, por otro lado, no deja de resultar contradictorio en la medida en que, pese a su soledad, de la que más adelante se quejará, como vimos, rechaza las visitas. La autora escribe: «varias personas han pasado en los últimos días a hacerme visitas, pero no las he visto. Enfrentarme al paisaje matutino me deja ya sin resistencia y después ¡una tarde de charla! tras esa divina contemplación sería un anticlímax excesivo. La belleza me fatiga más que el sillón, que no hace más que trastornarme los músculos, mientras que la anterior despierta honduras insondables» (James, 2003: 64). Esas «honduras insondables» a las que se refiere son el síntoma, el signo de su sensibilidad estética cuyo carácter es, podríamos denominar, «romántico». El siguiente pasaje da pistas sobre esta cuestión:

Ciertamente algo hemos ganado, pues la atávica superstición de que la primavera y la juventud son los períodos más gozosos ha fenecido casi por completo, pues así como la primera es el momento más deprimente del año, la otra es el más difícil de la vida. La primavera no sólo nos deprime físicamente, sino que en proporción a la revelación de belleza natural «*la souffrance innée... de n'être que nous, le désir vague d'en sortir et de nous mêler à l'être universel*» nos embarga y nos llena de desesperación. Y qué gozos de la juventud pueden igualarse a ese aventurado momento de la edad mediana, cuando serenos y seguros de nuestra dirección, todos los sencillos incidentes de la vida cotidiana y las complicaciones humanas se explican y enriquecen por sí solos cuando se ligan y encajan con la rica experiencia pasada (James, 2003: 128-129).

Así pues, la belleza de la naturaleza es, al mismo tiempo, buena, en cuanto bella, y dolorosa, perversa, en cuanto inalcanzable, causa sorpresa —en su ocurrencia no definida o anunciada para un momento concreto y, en todo caso, no proyectada por uno mismo— y

atracción. La muerte es como idea tanto como en cuanto ideal seductora. Esto despierta en Alice lo que en términos burkianos podríamos denominar «sublimidad» (Burke, 1985), característica fundamental del movimiento romántico. Descubrimos, por tanto, que el pesimismo de la autora no es tanto resultado de su situación vital, sino de la correspondencia con el movimiento romántico. El siguiente fragmento, escrito por Alice, podría muy bien ser confundido con un consolidado pensador del Romanticismo –y he aquí una de las claves recurrentes en la autora: su pensamiento «masculino», es *decir*, hábil, inteligente, valiente. En el *Diario* leemos: «Puesto que las cosas más desagradables se mezclan en la composición de las más bellas, es sin duda maravilloso que esta nefasta sustancia granítica de mi pecho sea el suelo propicio para la perfecta floración del genio sin igual de Katharine para la amistad y la entrega» (James, 2003: 270-271).

En el pasaje anterior vemos reforzada la naturaleza positiva del tumor y, a través de él, de la muerte, en tanto en cuanto en Alice son sinónimos; como el carácter ambivalente de cualquier sustancia: nada es totalmente bueno, nada totalmente bello, no existen las ideas puras, sino que el mundo es dialéctica, enfrentamiento, tensión. Siempre estará presente, en toda composición, una parte buena y una mala, haciendo de las cosas ya no bellas o grotescas, sino sublimes. De hecho –y nótese su vocabulario pictórico–, «qué importancia puede tener que sea el dolor o el placer lo que ha modulado y dejado impronta en la pulpa interior, cuando uno está absorto en el supremo interés de contemplar el perfil y el trazado a medida que las líneas se ensanchan hacia la eternidad» (James, 2003: 278). En este sentido, si pensamos a partir de Schopenhauer –autor muy estudiado y demandado por la época– que: «el amor es la compensación de la muerte, su correlativo esencial; se neutralizan, se suprimen el uno al otro» (Schopenhauer, 2007: 88-89), podemos comprender la importancia de Alice, cuyas reflexiones estamos aunando con grandes pensadores de su tiempo.

El hecho de que su pensamiento sea un pensamiento estético, además, se ve reforzado ante afirmaciones como la siguiente: «Mi mayor pena es por K. y H., que lo *verán* todo, mientras que yo sólo lo *sentiré*, pero lo están tomando, desde luego, como arcángeles, y me cuidan con infinita dulzura y paciencia» (James, 2003: 252) en el que vemos la disociación entre espectador y actor, entre aquel creador del cuadro que lo *siente* y aquel que solo lo *verá* y que, por ello, es digno de ser compadecido. Sin posibilidad espacial de una mayor profundización y, a modo de apunte, no debemos olvidar que estamos en lo que Foucault ha sabido mostrar como la época moderna, tras la aparición del sujeto trascendental y la crítica kantiana, el ser humano, el «hombre» estará perfilado por su propia finitud, por los límites que lo vertebran (Foucault, 1984: 242-244; Vázquez, 1995: 86).

Hemos visto ya cómo, para la autora, la vida es la tensión que nosotros aportamos a la misma, ese constante enfrentamiento, pues, entre nuestra energía y la suya. El paralelismo

con este otro fragmento de Schopenhauer resulta claro: «la conclusión de toda actividad vital es un maravilloso alivio para la fuerza que la mantiene. Esto explica tal vez la expresión de dulce serenidad difundida en el rostro de la mayoría de los muertos» (Schopenhauer, 2007: 91). Esta serenidad en relación a la muerte será, no obstante, representada por Alice en vida quien no solo dará una lección de valentía a sus hermanos y allegados, sino que se pondrá a prueba a sí misma, confirmando su fortaleza de espíritu. Relata:

Hace poco ocurrió un episodio bastante divertido con el afable y generalmente comprensivo Tuckey, que tuvo el desatino de asegurarme que todavía voy a vivir una buena temporada; yo me mostré terriblemente agitada y cuando vio los estragos que había causado, añadió en tono tranquilizador: «Pero también se sentirá a gusto», ante lo cual exclamé yo: «Eso me da igual, pero, ¡ay, qué *inoportuno!*» y el pobre hombre soltó una carcajada. Después me alegré de que hubiera ocurrido, porque me cogió muy de sorpresa, y pude poner a prueba la sinceridad de mis inclinaciones mortuorias. Siempre he *creído* que quería morir, pero tenía gran inseguridad sobre cuáles podrían ser mis manifestaciones musculares en el momento de transición, porque ocasionalmente he sentido un temblor como el del inesperado tirón del dentista cuando imagino el momento en sí. Pero mi sustancia pareció indignarse tanto como mi mente ante el dictamen de Tuckey, por lo que acaso sea capaz de mantener una serenidad digna de espíritu tan sublimado como el mío; sea como fuere, nada hay en ello de esas paparruchas de «fortaleza de espíritu», es simplemente debilidad física; sería una pesadez que me perturbaran. (James, 2003: 275-7).

Comprendemos, a partir de lo anterior, que las reflexiones de Alice no constituyen solamente una estética basada en la sublimidad, sino también una ética, un modo de enfrentarse al mundo, de corrección y dirección moral concretos. En este sentido, su fortaleza moral se midió también en relación con el suicidio. Por un lado, define el suicidio de una pareja de ancianos como una muerte perfecta (James, 2003: 115); pero, por otro, ella rechaza en al menos dos ocasiones de su vida el suicidio para sí misma. En su *Diario* cómo, debido a sus terribles dolores ha dudado en pedir la «dosis letal», pero se opone, puesto que: «el dolor físico por fuerte que sea acaba y cae de la mente como una cáscara seca, mientras que las disonancias morales y los horrores nerviosos abrasan el alma» (James, 2003: 278).

La pregunta que nos asalta es, ¿por qué? La respuesta nos viene dada en la cita anterior: sería un grave error moral, un signo de debilidad, de dejarse ganar por la vida, puesto que dejaría de oponerle su tensión, su energía. Por tanto, pese a la atracción estética de la muerte, pese a haber sido seducida por la idea, representada como perfecta, como bella –tema recurrente en el romanticismo–, Alice se sitúa moralmente por encima. Su estética es también una ética desde el momento en que lo sublime de la vida humana, ese trabajo más

difícil de todos, es decir, el momento del fallecimiento ha de venir naturalmente, no debiendo la debilidad humana anteponerse a su natural llegada.

Esta naturalidad de la muerte, sin duda meditada por Alice antes de su llegada, soñada incluso, parece decepcionar a la autora, quien escribe: «esta agonía lenta es sin duda instructiva, pero decepcionantemente carente de emociones; es la “naturalidad” llevada a su suprema expresión. Uno va abandonando una actividad tras otra, y no llega a percibir que han desaparecido, hasta que súbitamente se da cuenta de que han pasado los meses y el sofá no volverá nunca a ser visitado, leído el periódico de la mañana, o lamentada la pérdida de un libro nuevo; te mueves con igual conformidad dentro del círculo disminuyente hasta que se alcanza el punto de desaparición, digo yo» (James, 2003: 275-276). La serenidad y valentía que Alice quería para sí misma por ser el culmen de la moralidad y la belleza, esto es, de su ética y su estética son cumplidas a la perfección.

Una vez superada la prueba definitiva, a saber, la estoicidad ante la naturalidad, la fortaleza frente a las pruebas impuestas por la vida, la autora se permite opinar acerca de la filosofía, poniendo su sistema por encima de los grandes pensadores de la época cuando afirma: «Dada mi curiosa, teniendo en cuenta mi herencia y lo que me rodea, y mi total falta de curiosidad intelectual –habiendo sido siempre filosofías y sistemas, teologías y ciencias como cáscaras secas frente a las emociones y morales vivas– estas últimas me poseen con fuerza tan incuestionable y sustentadora, que funcionan inconscientemente, supongo, y no tengo que buscarlas ahora, con el devocionario y el cura» (James, 2003: 261). Por tanto, las emociones y morales vivas son superiores a cualquier filosofía, preguntándose entonces, «¿cuándo abandonarán los hombres al ilusorio intelectual, limitado a la razón inerte, para inclinarse ante el inteligente, jugoso con la succulenta ciencia de la vida?» (James, 2003: 271). Ella es consciente, puede pensarse, de que posee un pensamiento propio, un sistema vital, un conjunto de reflexiones complejas que fueron puestas en práctica, una prueba que fue superada.

4. En definitiva: una victoriana en clave romántica

Una vez defendida la idea de que Alice contaba con su propio pensamiento, es momento de observar en qué otras cuestiones que se han ido apuntando a lo largo del texto, nuestra protagonista se muestra diferente a lo que ese «ángel del hogar» victoriano pretendía esconder. Por ello, y a modo de conclusión, ataremos cabos sueltos para comprobar en qué medida Alice se ajustaba o no a ese papel impuesto.

Se ha apuntado en diversos momentos del discurso que el pensamiento de nuestra autora era más propio de las masculinidades de la época que de una dulce dama

acomodada. Si bien es cierto que en su tiempo despuntan ya grandes novelistas como George Elliot y George Sand –favoritas de Alice–, las hermanas Brönte, Edith Warthon –gran amiga de Henry James–, no lo es menos que no representan lo que la sociedad espera de ellas, sino que muestran esa válvula de escape necesaria para la olla a presión de los grandes constreñimientos de la sociedad victoriana que está a punto –sino ya en proceso de– estallar. En el caso de Alice, ese «géiser de emociones» que ella misma relata, la llevarán a compararse con el mismísimo Bismark (James, 2003: 77), algo cuando menos sorprendente.

También se ha abierto el debate acerca de su pertenencia más al romanticismo que a las constricciones victorianas. Así, resulta paradójico cómo, a pesar de haber padecido estas rígidas reglas físicamente a lo largo de toda su existencia de *inválida* o, quizás, precisamente por el hecho de haber tenido que padecerlas, Alice desarrolló su mente y su pensamiento de un modo equiparable a los otros miembros del genial clan familiar a los que dará una lección vital insuperable en su etapa mortuoria: no es un enfrentamiento, no es un trance, sino un hecho natural y, como tal, ha de ser aceptado.

Por otro lado, la inclusión de la autora en el movimiento romántico parece más que aceptable si pensamos en las características de esta corriente. Cranston apunta que se trata de «la corriente de fuerzas culturales e intelectuales que se impuso tras el declive de la Edad de la Razón, como reacción en parte contra los valores de aquella época anterior» (Cranston, 1997: 162). En este sentido, se han apuntado ya las críticas de Alice a la filosofía racionalista, que no tiene en cuenta los sentimientos y emociones y escapa de la moral y la naturaleza humana.

Sin embargo, no es esta la única acepción posible de «romántico», sino que, «por otra parte, la palabra “romántico” puede emplearse también en un sentido más amplio, para designar cierto espíritu o forma de entender el arte que contrasta con la forma clásica en cuanto que aspira a la liberación de formalismos y convenciones, a la revelación de los sentimientos e imaginación íntimos y sinceros del artista, y a la introspección y subjetividad» (Cranston, 1997:162). ¿En qué medida Alice cumple las características anteriores? Pues bien, en primer lugar, su estética es naturalista, escapando con ello de los formalismos y no dejándose aprisionar por las convenciones de la época, como ya hemos tenido ocasión de observar. Además, en su escrito, aunque a base de pequeñas pinceladas salpicadas en distintos lugares, la autora muestra sus sentimientos más sinceros, su intimidad, realizando –y he aquí el tercer punto– un profundo ejercicio introspectivo. Se ha probado ya la significación que Alice tenía para sí misma y cómo relata sus sentimientos, concepciones diversas y miedos más profundos; en definitiva, muestra que posee una elaborada subjetividad y, lo que parece más característico del romanticismo, no teme mostrarlo en su *Diario* pese a que los

corsés victorianos eran más que estrictos en cuanto a mostrar los sentimientos y la verdadera naturaleza.

Cabría tratar algunos puntos más, como el hecho, apuntado aquí solo de pasada por escapar a los objetivos centrales del presente trabajo, de que Alice vertió en sus páginas profundas críticas políticas. Puede enunciarse, de hecho, que fue una ferviente seguidora y defensora del nacionalismo irlandés, mostrándose un nuevo punto de contacto con los movimientos románticos (Cranston, 1997: 164). Por todo lo anterior, creo, su romanticismo queda patente.

Recapitulando, lo que de inicio parecía una pobre dama victoriana aquejada de una terrible enfermedad que le impidió «vivir» en el sentido que hoy le daríamos al término, se ha convertido –espero– tras este pequeño viaje en una pensadora con un profundo sentimiento estético, un complejo sistema moral y una serenidad y naturalidad que muestran también su valentía. Su muerte fue, como se ha podido comprobar, un regalo, gracias a la posibilidad misma de morir comenzó Alice su vida, a disfrutarla, a sentirla, a vivirla.

Así, la muerte se constituye como condición de posibilidad para la vida, en una tensión constante en cuya dialéctica hemos de aportar nuestra resistencia. Sin embargo, lejos de combatir la muerte, como ahora tratamos fehacientemente, lo que hemos de enfrentar es la vida, aceptando la muerte como lo que realmente es: nuestro porvenir necesario y natural. Esto no significa, no obstante, que debemos desear morir o que debemos intentarlo, sino justamente lo contrario: solo mediante la consciencia de nuestra finitud viviremos una vida con sentido, lucharemos por aquello que importa, sufriremos, sentiremos, aprovecharemos el tiempo, finito, limitado, y, al final, habremos *vivido*.

Con Alice, esa «jovencita ociosa e inútil... a quien tendremos que alimentar y vestir» (Strouse, 2011: 83-84), se aprende una lección vital, pese a que para ella, la muerte fuese el modo de salir *al* camino de la vida. Sin embargo, ella misma nos ha también enseñado que no debemos compadecerla, pues tuvo significación para sí misma. Sus hermanos han pasado a la historia por ser genios en sus respectivas áreas. ¿Qué sucede con Alice? Nuevamente, ella misma nos da la respuesta cuando, en su *Diario* comete un desliz –¿intencionado?– al citar un fragmento de la *Psicología* de William. Con ello, la autora se retrata a sí misma: «El genio es, en verdad, poco más que la facultad de percibir de forma no habitual» (James, 2003: 206). Por tanto, en virtud de lo expuesto y a modo de conclusión puede decirse que Alice fue genial.

5. Bibliografía

- BURKE, Edmund (1985) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Valencia: Colección de Arquitectura.
- CRANSTON, Maurice (1997) *El Romanticismo*. Barcelona: Grijalbo.
- EDEL, Leon (2003) «Retrato de Alice James» en: *El diario de Alice James*, Valencia: Pre-Textos, pp. 23-46.
- EHRENREICH, Barbara (2010) *Por tu propio bien. 150 años de consejos expertos a mujeres*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- ENDER, Evelyne (1995) *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. USA: Cornell University Press.
- FEINSTEIN, Howard M. (1987) *La formación de William James*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- FISHER, Paul (2008) *House of Wits: An Intimate Portrait of the James Family*, USA: Henry Holt and Co.
- FOUCAULT, Michel (1984) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- FOWLER, Virginia C. (1984) *Henry James's American Girl*. USA: The University of Wisconsin Press.
- GARCÍA DAUDER, Silvia (2005) *Psicología y Feminismo. Historia olvidada de mujeres pioneras en Psicología*. Madrid: Narcea S.A. de ediciones.
- GORDON, Lyndall (1999) *A Private Life of Henry James*. New York: Norton and Company.
- HOLLY, Carol (1995) *Intensely Family. The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- JAMES, Alice (2003) *El diario de Alice James*, Valencia, Pre-Textos (traducción de Eva Rodríguez-Halfpiter a partir de la edición de Leon Edel, 1964).
- MATHIESSEN, Francis Otto (2008) *The James Family. A Group Biography*, New York: The Overlook Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2007) *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf.
- STROUSE, Jean (2011) *Alice James, A biography*. New York: NY Review Book.
- VÁZQUEZ, Francisco (1995) *Foucault: la historia como crítica de la razón*. Barcelona: Montesinos.
- YEAZELL, Ruth B. (ed.) (1981) *Death and Letters of Alice James*. Berkeley (CA): University of California Press.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 1 de abril de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 21-33]

ARTE CONTEMPORÁNEO, VIOLENCIA Y CREACIÓN FEMINISTA.

«LO PERSONAL ES POLÍTICO»

Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY ART, VIOLENCE AND FEMINIST CREATION.

«THE PERSONAL IS POLITICAL» AND THE TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY ART

Ana Martínez-Collado

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Castilla – La Mancha

RESUMEN

Este texto analiza la transcendencia de la revolución feminista que se inició en los años 60 a partir del lema «Lo personal es político» y su influencia en la transformación del arte contemporáneo. En este contexto el trabajo desarrollado por las prácticas artísticas y la crítica feminista en relación a la denuncia de la violencia contra la mujer ocupa una posición destacada. A lo largo de estas últimas décadas no sólo ha evidenciado la violencia como un hecho continuado y global hacia la mujer sino que, además, ha iniciado nuevas narraciones que dan respuesta a un drama considerado socialmente como un irremediable «trágico final».

Palabras clave: arte contemporáneo, violencia, creación feminista, privado y público, político, revolución feminista, subjetividad, debate social, micropolítica, experiencia, autobiografía, intimidad, estereotipos, clase, sexo, género, raza, poder y saber.

ABSTRACT

This text analyses the significance of the feminist revolution that began in the 1960s from the slogan «the personal is political» and its influence on the transformation of contemporary art. In this context the work developed by the artistic practices and the feminist criticism in relation to the denunciation of violence against women occupies a prominent position. Over recent decades has not only shown the violence as an ongoing and globally fact against women but also has initiated new narratives that respond to a drama socially regarded as an irremediable «tragic end».

Keywords: Contemporary Art, violence, feminist creation, private and public, politician, feminist revolution, subjectivity, social debate, micropolitics, experience, autobiography, intimacy, stereotypes, class, sex, gender, race, power and knowledge.

Aun cuando hoy en día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto de poder (Millet, 1969: 70).

No estamos acostumbrados a asociar el patriarcado con la fuerza. Su sistema socializador es tan perfecto, la aceptación general de sus valores tan firme y su historia en la sociedad humana tan larga y universal, que apenas necesita el respaldo de la violencia. Por lo común, sus brutalidades pasadas nos parecen exóticas o primitivas y los actuales extravíos individuales, patológicos o excepcionales, que carecen de significado colectivo (Millet, 1969: 100).

La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política. Esto trajo consigo que la autobiografía y otros temas que hasta ahora no se consideraban relevantes (incluyendo cuestiones de clase, sexualidad, género, raza) se introdujeran en el arte de los 70 (Blanco, 2001: 42).

Desde el presente la relectura del pasado, incluso del más cercano, nunca deja de sorprender, de responder a preguntas y de indicar nuevos caminos. Cuando Kate Millet afirmó en su polémico y escandaloso libro *Política Sexual* (1969) «Lo personal es político» fue pionera en expresar una de las transformaciones más radicales del mundo contemporáneo, la indisoluble constitución de lo público a partir de lo privado.

Millet se «propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política» (Millet 1969: 68). En tanto que la palabra política subraya las relaciones de dominación que han mantenido a lo largo de la historia y que continúan. «La relación entre los sexos es, pues, política» (Puleo, 2005: 51), porque proviene de las costumbres sexuales derivadas del carácter patriarcal de la sociedad fundamentada en relaciones de poder.

Para Esperanza Bosch y Victoria A. Ferrer, esta obra clásica junto con la de Susan Brownmiller, *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación* (1975) «contribuyen de modo decidido a cambiar la consideración de la violencia contra las mujeres de problema personal a problema social estructural cuyo origen está en el patriarcado y cuya finalidad es mantener la situación de manifiesta desigualdad» (Ferrer y Bosch, 2007).

Susan Brownmiller, feminista y periodista americana, argumentaba en este libro que la violación es «ni más ni menos que un proceso consciente de intimidación por medio de la cual todos los hombres mantienen a todas las mujeres en un estado de temor» (Brownmiller 1975: 5). Fue sin duda una obra rigurosa y provocadora, que mostraba a la sociedad americana cuál era realmente la situación que se vivía. A pesar de su innegable valor matizamos que «en otros círculos el libro ha sido sometido a una severa crítica por su complicidad en el resurgimiento del viejo mito del violador negro» (Davis, 1981: 180).

Los argumentos de estas escritoras están basados en las experiencias de la época y en lecturas tanto de filosofía, sociología como de autores de narrativa que describían las relaciones entre los sexos a partir de su propia sexualidad, reflejo de las costumbres e ideologías dominantes. Kate Millet revisó la obra de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer en contraposición a Jean Genet. Y Simone de Beauvoir –añadiendo a otra autora imprescindible en la época– en *El segundo sexo* (1949) ofrece succulentas lecturas de los mitos de las mujeres en Montherlant, Lawrence, Claudel, Breton o Sthendal.

Es este primer momento en que la crítica feminista se concibe a sí misma a partir de la idea de mujer lectora –o como sugiere Jonathan Culler– a partir de lo que significa «leer como una mujer» (Culler, 1982: 43), se afirma la continuidad entre la experiencia global de la mujer y su experiencia como lectora. La crítica fundada en este postulado de continuidad se interesa en la situación y la psicología de los caracteres femeninos, investigando mujeres o «imágenes de mujeres» en las obras de un autor, un género, o un período. Generalmente, esta crítica se ocupa de la feminista como lectora, y ofrece lecturas feministas de textos que analizan las imágenes y estereotipos de la mujer dentro de la literatura, las omisiones y conceptos falsos sobre la mujer dentro de la crítica, y los posicionamientos de la mujer dentro de los sistemas semióticos.

Carolyn Heilbrun, una de las seguidoras de este enfoque, señala: «Millett ha emprendido una tarea que encuentro particularmente provechosa: la consideración de ciertos sucesos u obras de literatura desde un punto de vista inesperado, sorprendente incluso... Su objetivo es hacer saltar al lector del puesto ventajoso que durante tanto tiempo ha ocupado, y obligarle a mirar la vida y las letras desde una posición nueva. No pretende imponer la última palabra sobre ningún escritor, sino una palabra completamente nueva, con anterioridad poco oída, y extraña. Por primera vez se nos pide que miremos la literatura como mujeres. Nosotros, hombres y mujeres, hemos leído todos como hombres. ¿Quién puede negar cierto excesivo énfasis en la manera que tiene Millett de leer a Lawrence o Stalin o Eurípides? ¿Y qué importa? Hace falta un trasplante» (Heilbrun, 1971: 39).

Desde la década de los 60 del siglo XX las mujeres se enfrentaron desde todos los ámbitos a la transformación de los estereotipos y de las normas sociales. En este contexto de transformación que vivimos desde entonces, las mujeres artistas no han dudado en visibilizar los conflictos de nuestro tiempo. A través de sus obras han mostrado la violencia hacia la mujer y han iniciado nuevos caminos para buscar nuevas narraciones que den respuesta a un drama en el que al menos a través de su representación se atisbe la posibilidad de no construirse en un irremediable «trágico final».



Fig. 1. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965

Yoko Ono, en la performance *Cut Piece* (1965) (fig. 1) se subió a un escenario vestida con sus mejores ropas y colocó junto a ella unas tijeras. Los espectadores están invitados a ir cortándole uno a uno trozos de sus ropas. Ella permanece inmutable, ajena a la agresión. Este trabajo de difícil interpretación¹ ha sido considerado como una de las obras claves en la representación de «la subordinación de género, violación del espacio personal de una mujer y de la violencia contra las mujeres» (Tanner, 1994: 61).

¹ Kevin Concannon escribió un interesante artículo «Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again» en el que analizaba las distintas interpretaciones que a lo largo del tiempo ha tenido esta performance (PAJ: *A Journal of Performance and Art*, PAJ 90 (Volume 30, Number 3), September 2008, pp. 81-93. (Article) Published by The MIT Press).



Fig. 2. Yoko Ono/John Lennon, *Rape*, 1969

Unos años después John Lennon junto con Yoko Ono realizaron *Rape* (1969) (fig. 2) un ambicioso film experimental de 75 minutos en el que la protagonista –una joven actriz húngara llamada Eva Majlat incapaz de hablar inglés²– es perseguida por una cámara de la que no puede escapar por más que lo intenta. El cámara Nick Knowland se encuentra con la actriz que parece conocer, aunque no se especifica, caminando por el cementerio de Highgate y comienza a seguirla. Durante un tiempo mantiene la calma, incluso intenta iniciar una conversación pero no obtiene respuesta. Cada vez más inquieta, se acelera y trata de huir de él. En las últimas secuencias la actriz ha llegado a su casa y sigue siendo acosada por el cámara. Le grita que se vaya. El maquillaje embadurna su cara. Grita. Suena el teléfono. Termina la película.

Las interpretaciones de la época consideran esta obra como una acción que reclamaba el pacifismo, la paz en Vietnam y denunciaba la presión del mundo contemporáneo entre los medios y lo individual –un trabajo pionero para aquellos artistas que utilizarán el tema de la vigilancia como Shopie Call o Julia Scher. Pero, también, es una fiel representación del

² Interesante artículo de Sukhdev Sandhu en el Sitio Web del Telegraph Media Group, en el que nos cuenta la historia de esta actriz y otras interesantes reflexiones sobre Yoko Ono y el film.
http://blogs.telegraph.co.uk/culture/sukhdevsandhu/9710857/Eva_Rhodes_and_Yoko_Ono_one_of_the_most_violent_movies_ever/ (miércoles 8 de enero de 2014).

acoso y la violación –aunque se oculte el acto. Dramatiza, sin duda, todos los argumentos del famoso ensayo de Laura Mulvey «Placer visual y cine narrativo» (1973) sobre la naturaleza voyeurista y explotadora de la mirada masculina. El espectador experimenta una forma de violencia sexualmente connotada. Nadie puede permanecer impasible.

Releemos este momento histórico de la aparición del pensamiento feminista desarrollado a partir de los años 60 fundamentalmente ligado a la defensa de la igualdad, entre cuyas referencias ineludibles se encuentra la emblemática obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949). Su conocida afirmación de que «no se nace mujer; se llega a serlo» (Beauvoir, 1949, tomo II: 13), comprende una de las ideas más revolucionarias para la teoría feminista: el papel que la mujer asume en la sociedad le viene impuesto, no por su circunstancia biológica, sino por el sometimiento al poder patriarcal que se ejerce a través del sistema institucional organizado a través de la educación, la ley y la economía. ¿Por qué lo femenino siempre es algo cuestionable? ¿Por qué la mujer es el sujeto pasivo de la historia? ¿Por qué la mujer es lo Otro?³



Fig. 3. Faith Wilding, *Waiting*, 1971

³ En el libro *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (2008), desarrollé los argumentos principales de la obra de Simone de Beauvoir.

Faith Wilding –una de la artistas americanas más interesantes y en activo durante cuatro décadas– recrea visualmente la posición de la mujer en aquellos años en la performance *Waiting* (1971) (fig.3) y los anhelos que corresponden a una mujer desde su nacimiento. Sentada pasivamente con las manos sobre el regazo y mientras se balancea hacia delante y hacia atrás, declama un listado de ancestrales esperas que conlleva el hecho de ser/estar mujer: «...esperando para que alguien me recoja, esperando usar sostén, esperando la menstruación, esperando que él me llame, esperando casarme, esperando la noche de bodas, esperando que él llegue a casa para llenar mi tiempo...».



Fig. 4. Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, *In Mourning and in Rage*, 1977

En este contexto reivindicativo y de denuncia uno de los trabajos más célebres fue *In Mourning and in Rage* (*Con dolor y con rabia*) (1977) (fig. 4). En 1977, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, realizaron esta performance en contra de la visión de los medios de comunicación respecto al tratamiento de la violencia contra la mujer. El desencadenante histórico de la performance fueron la docena de asesinatos del asesino en serie, The Hillside Strangler (El Estrangulador de la Ladera) en la ciudad de Los Ángeles y el morbo informativo desencadenado en los medios de comunicación –una segunda fuente de violencia. Una carroza fúnebre seguida por 60 mujeres llegó hasta el Palacio Municipal donde se bajaron diez mujeres vestidas de luto riguroso con altos tocados. Allí, frente a los periodistas y

funcionarios que las esperaban, cada una de ellas describió distintas formas de violencia que experimentan las mujeres. Al terminar las asistentes gritaban: «Por la memoria de nuestras hermanas, ¡defendámonos!». Y la décima mujer vestida con una capa roja dio un paso adelante representando la lucha de las mujeres contra cualquier forma de violencia.

Síntoma de que la violencia actúa y continúa actuando hoy en día, recordaré el reciente trabajo de Suzanne Lacy, *El esqueleto Tatuado* (2009-2010). Un proyecto concebido como un conjunto de actividades e intervenciones, en el que se constituyó una plataforma con distintos agentes de sectores públicos y privados dedicados a actuar contra la violencia de género, entre los que colaboraron artistas jóvenes, activistas y mujeres maltratadas. En este ambicioso trabajo la preocupación principal de Lacy volvía a dirigirse a la narración de la violencia por parte de los medios y de las instituciones políticas. Un discurso que se queda en los datos estadísticos y la descripción de los acontecimientos pero que obvia las historias personales –la palabra y la experiencia– de las mujeres que sufren la violencia.

El trabajo de Suzanne Lacy, artista con una larga trayectoria en los campos de la *performance*, la fotografía, el videoarte y la instalación, activista y escritora; nos indica además la importancia de los colectivos de mujeres. Todo su trabajo desde la década de los 60 está interesado en mostrar la importancia del arte en relación a las transformaciones sociales vinculando, de esta forma, sus proyectos al ámbito político y la esfera pública.

Estos primeros momentos de toma de conciencia, de visibilización y al tiempo, de plantearse la necesidad de contar la experiencia de las mujeres desde otro punto de vista, no podrían explicarse sin tener en cuenta la relevancia de los colectivos de artistas feministas. Estos colectivos fueron modelos para colectivos posteriores. A partir de las críticas feministas a la noción tradicional del arte se puede entender la importancia de concebir otras propuestas creativas en las que el colaboracionismo y el activismo estuvieran presentes en la misma concepción del proyecto. Proyectos que les permitían incidir en reivindicar una posición no testimonial dentro del espacio artístico, en reivindicar la igualdad y rechazar su situación discriminada dentro de la sociedad y dar forma a una visión positiva de la identidad femenina. Esta apuesta fue defendida por Lucy R. Lippard al defender un «arte de lugar». «Gracias en parte al arte de mujeres que desde comienzo de los 70 han subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal [...] se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público, convirtiéndose éste en una fuente de educación y de entretenimiento, y además pensamiento crítico» (Lippard, 1995: 65).

Dentro de la larga historia de los movimientos de mujeres podríamos destacar el *Women's Building*, fundado en 1973 en Los Ángeles, con el simple propósito de ofrecer lugares de exposición a mujeres artistas. Y por supuesto el *Mouvement de Libération de la*

Femme, (Movimiento de Liberación de las mujeres) que aparece en Francia en 1970. En un primer momento es la prensa la que lo bautiza *movimiento de liberación de la mujer* en referencia al *Women's Lib* estadounidense –movimiento feminista que desde el siglo XIX se desarrolla en el ámbito occidental; transformándose posteriormente en el *Movimiento de liberación de las mujeres (MLF)*. Sus campañas radicales señalaban la violencia contra las mujeres en todas sus formas.

Estos colectivos adquieren también la forma de revista. En relación al tema de la violencia la revista *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977-1992)⁴ –una de las revistas más relevantes de la revolución feminista en Nueva York en los años setenta– publicó un número dedicado al tema de la mujer y la violencia –Revista *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics*, # 6 On Women and Violence (1978). Para la realización del número utilizaron un método colaborativo, examinando durante un año la cuestión de la violencia con distintos grupos de trabajo y encontraron una inseparable conexión entre el poder, el control y los privilegios –la violencia es esencial para mantener la desigualdad en las relaciones. Una experiencia diferente según la cultura, la raza, el sexo, la edad y la identidad nacional. Las claves para comprender la opresión y la resistencia están en las relaciones entre género, violencia y poder. Las mujeres siempre han luchado, por la supervivencia, por cambiar las cosas y por la revolución. La revista defendía una victoria rosa, denunciaba la violencia física y psíquica, la violación –como en el trabajo de Nancy Spero *Codex Artaud XVII* (1972)–, la violencia social, la violencia racial y de género, la mutilación femenina, la explotación laboral y los crímenes contra las mujeres.

Uno de los artículos que merece especialmente destacar es el de Karen Hagberg «¿Por qué el movimiento feminista no puede ser no violento?». Dada la situación social en aquellos años la violencia se inscribía de forma autorizada contra su propia identidad y libertad. La cuestión principal es cuál era y es la respuesta adecuada. «¿Deberían ir armadas las mujeres?». Una de las hipótesis que podemos aventurar desde las tesis de Walter Benjamin y de Hannah Arendt, como señalaré más adelante aludiendo a una publicación anterior, será la posibilidad de una *desterritorialización* de la noción de violencia trasladándola a otro espacio: el del debate y la esfera pública.

«Lo personal es político» se convirtió en lema del feminismo de los años 60 y 70. Todos aquellos temas que afectan en lo privado a las mujeres –sexo, familia, género, violencia, maltrato, libertades y derechos– fueron asuntos de debate social y público. A lo largo de estas

⁴ *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics*, # 6 On Women and Violence, 1978. Fundada por Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Elizabeth Hess, Joyce Kozloff, Lucy Lippard, Miriam Schapiro y May Stevens.

últimas décadas las artistas mujeres han visualizado desde distintas ópticas y posiciones la necesidad de transformar los lugares institucionalizados del sometimiento y la humillación.

La lucha contra situaciones de discriminación sexista y racista volvió a resurgir en la década de los 80 especialmente por el neoconservadurismo americano, que estaba de nuevo prohibiendo las libertades adquiridas. Surgen grupos como Guerrilla Girls o Group Material, Gran Fury, podemos destacar organizaciones como la Visual AIDS y DIVA-TV (Damn Interfering Video Activist Television) relacionado con ACT UP. Las artistas, los colectivos de artistas enfrentaron especialmente la cuestión de la representación en los medios de comunicación.

El surgimiento del movimiento Women's Action Coalition (WAC: Coalición de mujeres en acción), creado en 1989, ha sido el que más amplia y heterogéneamente se ha manifestado a favor de los derechos y ante los problemas de las mujeres. WAC ha participado activamente en acciones relacionadas con la situación de la mujer en el mundo del Arte. Su lema principal era «WAC is watching. We will take action (WAC está mirando. Actuaremos)»⁵. Me parece especialmente significativa una manifestación que realizaron a propósito de una serie de violaciones que se estaban realizando en el Campus de la John's University en Nueva York, *Stop Rape at John's University*. Las pancartas sobrias y contundentes expresan mensajes tan sencillos como: «No», «No significa no», «Permite a la mujer definir la violación» o «Suficiente es suficiente».

El movimiento feminista en la década de los 60 coincide con otros movimientos de protesta –luchas por los derechos civiles y críticas a la autoridad académica entre otras muchas luchas–, que hicieron posible la consigna que recorrió las calles de París en 1968: «Pidamos lo imposible». «Pedir lo imposible –escribían Juan Vicente Aliaga, María del Corral y José Miguel Cortés– equivalía a rechazar el poder patriarcal, el poder con mayúsculas, la vida alienante marcada por el consumismo, por el culto a la productividad y la tendencia a la uniformización y la segregación de lo diferente que se convertían, por tanto, en las verdaderas varas de medir» (2003: 29).

Será también en esta época en la que con mayor intensidad comienza a reivindicarse el término micropolítica. Una especie de política que disminuye la importancia de lo macro político, defendiendo una política a pequeña escala o anti-institucional que propone nuevos caminos para cumplir el programa emancipatorio más allá de las estructuras sociales tradicionales.

⁵ Se conservan archivos de sus acciones y manifiestos en <http://www.uic.edu/depts/lib/specialcoll/services/rjd/findingaids/WAC-Chicagof.html> y en <http://archives.nypl.org/mss/3376> y documentación visual sobre sus carteles y pancartas en <http://bethany-johns.com/Women-sAction-Coalition-WAC> y <http://bethanyjohns.com/Women-sAction-Coalition-WAC-2>

Gilles Deleuze desarrolló una primera aproximación al término vinculándolo al papel que los grupos minoritarios de individuos podían realizar oponiéndose a las grandes instituciones del estado, planteándolo como un camino libertario de la no-violencia. «Lo que nosotros denominamos de diversas maneras –esquizo-análisis, micropolítica, pragmática, diagramatismo, rizomática, cartografía– no tiene otro objeto que el estudio de estas líneas, en los grupos o en los individuos» (Deleuze y Parnet, 1977: 142).

Una forma de política basada en lo subjetivo, lo íntimo, la sexualidad, lo cotidiano, lo oculto, lo silenciado, que construye el orden simbólico en el que se asienta lo social, lo político y lo económico.

Una forma política de acción que adquiere un compromiso aún mayor con la subjetividad. Para Félix Guattari y Suely Rolnik en el libro de *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986): «La micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante» (1986: 202).

De esta forma «La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política» (Blanco, 2001: 42) iniciándose un camino a partir de la década de los 70 en el que muchos temas que no eran objeto de interés para las prácticas artísticas se fueran considerando centrales –desde cuestiones vinculadas con la experiencia y la autobiografía hasta temas estrechamente relacionados con la intimidad, la subjetividad y la construcción social de estereotipos de clase, de sexo, género y raza.

Los movimientos feministas, las artistas y las escritoras desencadenaron a partir de su propuesta «lo personal es político» un arte interesado en temas en los que se incluía el sexismo, los derechos respecto al cuerpo de las mujeres, la violencia sexual y doméstica, el SIDA y todos aquellos que tienen relación con la experiencia de la vida desde el nacimiento hasta la muerte y el paso por la vejez. Visibilizaron a un cuerpo vivo que transcurre a través del tiempo.

Esta revolución feminista es reconocida como clave para el proceso de recodificación de lo político –del desplazamiento de la política– y su reescritura a través de las representaciones simbólicas y las prácticas artísticas. Un crítico de arte como Hal Foster escribió: «el interés de la reflexión teórica se ha desplazado de la consideración de la clase como sujeto de la historia hacia una exploración de la construcción cultural de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social» (Foster, 1985: 97). Siendo así que, «las cuestiones de la representación y de la sexualidad, de la determinación simbólica frente a la económica y los "sistemas totales", ocupan un lugar privilegiado en el lugar de la cultura. E incluso, como defiende Foster, hoy sólo es posible «repensar la posición e importancia del arte político teniendo en cuenta estos temas»

(1985: 101). Cultura y subjetividad son la clave para comprender las transformaciones del arte contemporáneo en estas últimas décadas.

En este contexto la respuesta al tema de la violencia sobre la mujer por parte de las prácticas artísticas y críticas ocupa una posición privilegiada. La primera acción necesaria para acceder del espacio privado al público, del espacio silenciado al visible, para conseguir que la discriminación pase de ser un problema personal a un problema social estructural es denunciar cualquier forma de violencia –y la violencia de género es un caso extremo– para ser posible comenzar a establecer nuevos diálogos. Es una experiencia vital –personal– que se traslada a partir de puntos de vista muy diferentes al imaginario simbólico creado.

La política real ha tardado décadas en reconocer la violencia contra la mujer como tal. La historia tiene testimonios desde la antigüedad pero no será hasta bien avanzado el siglo XX cuando ha pasado a ser reconocida como un problema social. El 20 de diciembre de 1993 las Naciones Unidas en su 85ª sesión plenaria ratificó la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, donde se afirma que esta violencia es un grave atentado a los derechos humanos de la mujer y de la niña.

Toda esta tarea de pequeños avances, lecturas, visibilizaciones y acciones ha trasladado el problema de la violencia contra la mujer desde el entorno de lo privado, a la familia –como estructura social pública– a la comunidad y al Estado. Y se ha reconocido que si su fase más extrema es el asesinato, no deja de estar presente en otros ámbitos a través de la discriminación, el menosprecio y la agresión física o psicológica.

En estas últimas décadas en España podemos mencionar tres exposiciones vinculadas con el tema de la violencia: *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (2005), comisariada por Berta Sichel; *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* (2010), por Piedad Solans y *Contraviolencias. 28 miradas de artistas* (2013), por Randy Rosenberg.

El proyecto *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, dirigido por Berta Sichel, y comisariada junto con Virginia Villaplana en el Museo Nacional Reina Sofía en el 2005, acertó al visibilizar un conjunto de textos y obras –a través de una programación de cine y vídeo– de una treintena de artistas nacionales e internacionales⁶ que enfrentaban el tema de la violencia. Berta Sichel desarrolla el proyecto a partir de la referencia a la

⁶ Artistas: María Arlamovsky, Eija-Liisa Ahtila, Beth B. Celia Barriga, Sadie Benning, Bene Bergado, Terry Berkowitz, Ursula Biemann, Ángel Borrego y Nik Swoboda, Cristina Buendía, Nuria Carrasco, Juan Delgado, Cara DeVito, Valie Export, Alicia Framis, Beatriz García Prieto, Grace Graupe-Pillard, Hildegard Hahn, Annika Von Hausswolff, Mandy Jacobson, Karmen Jelincic, Narelee Jubelin, Karin Jurschick, Robin Kahn, Mike Kelly, Sigalit Landau, Angélica Liddell, Eva Loot, Manel Margalef, Gabriel Martínez, Enrique Marty, Sabine Massenet, Elahe Massumi, Mateo Maté, Chelo Matesanz, Ana de Matos, Paul McCarthy, Kevin McCourt, Tracey Moffat, Beth Moysés, Blerti Murataj, Carmen Navarrete, Annèe Olofsson, Pratibha Parmar, Lourdes Portillo, María Ruido, Estíbaliz Sádaba, Maura Sheehan, Teresa Serrano, Mimi Smith, Sheila M. Sofian, Jean Maie Teno, Eulàlia Valldosera, Azucena Vieites. Wolf Vostell y Frederic Weisman.

novela de amor epistolar de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (1942) que «bien puede simbolizar, literal y figuradamente en el siglo XXI el temor al sistema patriarcal» (Sichel, 2005: 13). Retomando también los argumentos de Kate Millet respecto a la dependencia de la mujer en el patriarcado. «Para Millet el concepto de amor romántico posee elementos de manipulación emocional, muy explotada por los hombres, porque –y recoge la cita de Millet– “el amor es la única circunstancia en que se disculpa (ideológicamente) la actividad sexual de la mujer”» (Sichel, 2005: 14). Ante la complejidad del proyecto expositivo que presenta: «No es posible –escribía Berta Sichel– componer una narración que arroje luz sobre todos y cada uno de los aspectos del tema: ¿Cómo comienza la violencia? ¿Por qué maridos y compañeros empiezan a pegar a sus mujeres o compañeras?» (Sichel, 2005: 21).



Fig. 5. Cecilia Barriga, *El origen de la violencia*, 2005

De la impresionante selección de obras que realiza –en el que se consolida la tesis del valor de la imagen en movimiento para transmitir relatos de experiencia– uno de los puntos de partida para comenzar a hacerse preguntas sobre la violencia es el trabajo de Cecilia Barriga *El origen de la violencia* (2005) (fig.5). El vídeo busca los procesos ocultos por los que ésta se desencadena. Un niño comienza a maltratar a su gatito en un lugar perdido de la selva amazónica. Barriga se pregunta cuál fue el motivo que desencadenó la acción. De la misma manera, las mujeres han sido tratadas a lo largo de la historia como «identidad secundaria» al sujeto social. «... Durante siglos lo femenino ha sido tratado por el poder como una identidad pobre y débil. Como ese niño indígena, también habitante de una periferia, en este caso la del desarrollo. Ese desprecio, esa minusvaloración nos llena de rabia y de ira contenida» (Barriga, 2005: 58).

La exposición *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*⁷, comisariada por Piedad Solans e inaugurada el día 28 de noviembre de 2010 en la sala Koldo Mitxelena de Donosti, hace hincapié no sólo en la perpetuación del patriarcado como forma de violencia contra la mujer, sino que además se propone inscribirla en «una crítica a la cultura y a las estructuras de poder con sus tecnologías y mecanismos de producción, control y distribución de la violencia» (Solans, 2010: s/n). A través de las propuestas de quince artistas que trabajan en una diversidad de formatos⁸ la denuncia contra la violencia se sitúa en la necesidad crítica de transformar las mismas estructuras de poder en donde la violencia se inscribe. «La cuestión artística pasa de la concepción del cuerpo privado a la del cuerpo estatal, configurando las tecnologías imaginarias y los mapas geográficos, simbólicos, políticos y sociales de la violencia» (Solans, 2010: s/n).



Fig. 6. Shoja Azari, *A Room with a View*, 2004

Uno de los trabajos en el que se visibiliza de forma extrema el adormecimiento crítico que causan los medios, la pantalla de televisión, frente a lo que en nuestra más inmediata

7 Artistas: Shoja Azari, Nazan Azeri, Maja Bajevic, Louise Bourgeois, Stefan Constantinescu, Alicia Framis, Coco Fusco, Regina José Galindo, Cristina Lucas, Sükran Moral, Beth Moysés, Alexandra Ranner, Paula Rego, Teresa Serrano, Azucena Vieites.

8 Destaca la información de la exposición ofrecida por el programa Metrópolis (RTVE) <http://www.rtve.es/television/20101115/contraviolencias/371159.shtml>.

cercanía sucede de forma terrible, está presente en el trabajo de Shoja Azari –escritor y director de cine conocido por *Women without men* (2009), *K* (2002) y *Windows* (2006) (una serie en el que se incluye este vídeo)– *Room With a View* (2004) (fig. 6). La narración visual nos muestra cómo una mujer es violada por una pandilla de chavales a pocos metros del salón donde dos personas están viendo una película de Hollywood, indiferentes a la realidad que los rodea. En este caso la seducción de la imagen oculta y silencia el drama que la realidad esconde. Y todo continúa como si nada hubiera sucedido.

En esta exposición se seleccionan también artistas –como Nazan Azeri, Maja Bajevic, Stefan Constantinescu, Coco Fusco, Regina José Galindo, Cristina Lucas, Sükran– que conectan la violencia con problemáticas vinculadas a sus contextos geográficos. Desde hace unas décadas el proceso de globalización ha incorporado al discurso del arte a estas artistas –entre las que se pondría incluir también a Lorna Simpson, Prema Murthy, Lourdes Portillo y Ursula Biemann, entre otras muchas– que han señalado las formas en las que se prolonga y agudiza la violencia en el contexto de la globalización –en las fronteras de la diferencia y en las sociedades de la información y vigilancia. Son autoras que se caracterizan por su interés en la proximidad de los discursos a lo local, poniendo de relieve el carácter autobiográfico del arte contemporáneo. De tal forma que la memoria y el recuerdo de la experiencia visibiliza a través del espacio doméstico los problemas de la diferencia, la identidad, la raza y la etnicidad.



Fig. 7. Regina José Galindo,
¿Quién puede borrar las huellas?, 2003

Fue célebre en la Bienal de Venecia de 2005 la performance de Regina José Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) (fig. 7) en la que camina desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando un recorrido de huellas hechas con sangre humana, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala y específicamente en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt. Cada pocos pasos se detiene, introduce sus pies en la palangana, y camina dejando sobre el asfalto un rastro de huellas de sangre. Con este sencillo gesto Galindo protagoniza una bella metáfora sobre la violencia y la falta de memoria política que sufre Guatemala.

Ampliamos así la visión de la violencia que condiciona la vida de las mujeres de todo el mundo y es transversal a todo tipo de fronteras de raza, cultura o clase. La exposición *Contraviolencias. 28 miradas de artistas*⁹, presentada recientemente en Madrid, 7 de mayo de 2013 en La Fundación Canal comisariada por Randy Rosenberg es una exposición multidisciplinar, en la que, a través de la mirada de 26 artistas de América, África, Asia y Europa, busca crear una mayor conciencia sobre las distintas formas de violencia que se ejercen contra la mujer en el mundo y hace una llamada de atención sobre la ceguera que las sociedades experimentan al enfrentarse a ella. La comisaria organiza la exposición en cinco ámbitos desde los cuales se produce la violencia –violencia e individuo, violencia y familia, violencia y comunidad, violencia y cultura y violencia y política.

La selección de artistas incide en las cuestiones de semejanza y diferencia que se producen en un mundo globalizado. «Algunas obras hablan de esas agresiones que están presentes en cualquier tipo de sociedad (...). Sin embargo, otras muestran situaciones que nos resultan completamente ajenas y sin embargo nos causan furor. ¿Qué ocurriría si hiciéramos el ejercicio de trasladar éstas últimas a las circunstancias de nuestra propia sociedad, a nuestro propio entorno? ¿Seguirían resultando tan ajenas o veríamos que tienen una correspondencia en nuestro esquema social?» (Rosenberg, 2013: 5). Lamentablemente comprobaríamos que la violencia contra las mujeres, asumiendo sus distintas especificidades culturales, es un acontecimiento diario, silencioso y global.

⁹ Los artistas seleccionados fueron: Marina Abramović (Yugoslavia – actual Serbia), Jane Alexander (Sudáfrica), Lise Bjorne Linnert (Noruega), Louise Bourgeois (Francia), María Magdalena Campos-Pons (Cuba); Patricia Evans, Joyce J. Scott, Jaune Quick-to-See Smith, Elisabeth Sunday y Hank Willis Thomas (Estados Unidos), Maimuna Feroze-Nana (Pakistán), Mona Hatoum (Palestina), Yoko Inoue, Miwa Yanagi y Yoko Ono (Japón), Jung Jungyeob (Corea), Fatou Kande Senghor (Senegal), Amal Kenawy (Egipto), Hung Liu (China), Almagul Menlibayeva (Kazajistán), Gabriela Morawetz (Polonia), Wangechi Mutu (Kenia), Miri Nishri (Israel), Cecilia Paredes (Perú), Cima Rahmankhah (Irán); y International Rescue Committee.

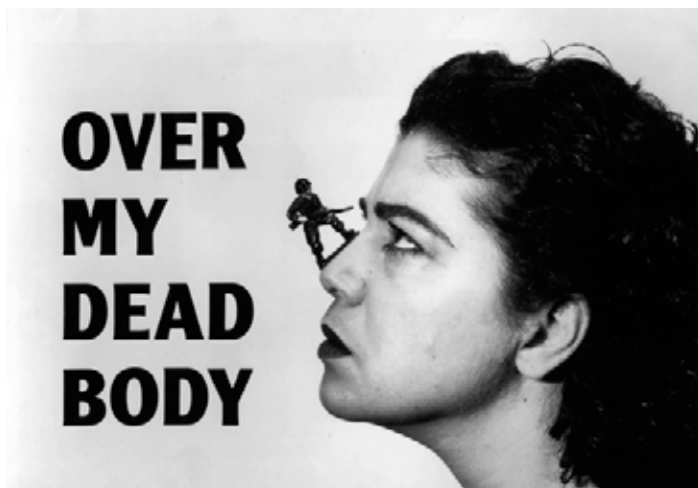


Fig. 8. Mona Hatoum, *Over my death body*, 2006

En cualquier caso, la mujer ha ido transformando las formas de violencia. Y su visibilidad ha cumplido que «lo personal es político» se convierta en una política de estado en algunos países. Queda aún mucho por hacer en lo público y en lo privado. *Por encima de mi cadáver* (2006) (fig. 8) de Mona Hatoum «es un llamamiento a las mujeres para alzarse contra la violencia en cualquiera de sus manifestaciones, de la doméstica a la bélica. Al colocar a un diminuto soldadito de juguete en la nariz de una mujer con expresión decidida, Hatoum hace que la violencia se vea como algo pequeño en comparación con el rostro femenino transmitiendo al espectador la convicción de que como colectivo, la mujer posee el poder de acabar con la violencia» (Rosenberg, 2013: 22). Mona Hatoum, de origen palestino, hace también referencia al conflicto con Israel que vive su país desde el año 2000, en el que se ha producido un incremento de la violencia contra las mujeres –violación, incesto y delitos de honor. La mujer palestina es víctima de la tradición y al tiempo del contexto bélico.

A pesar de que la revolución de los 60 y 70 fue confusa, espontánea y por eso fácilmente reprimible. Y que en estas últimas décadas el desarrollo global ha incrementado la dificultad de su desarrollo, podríamos estar de acuerdo con Guattari en que sus aspiraciones subsisten de alguna manera introduciéndose a través de la imagen en el orden simbólico. «Esta problemática es irreversible a pesar de la capa de plomo, a pesar de los años invernales por los que pasamos. Pero notamos que hay una micropolítica, un nivel microsocioal que es el

lugar en el que operan y se reinician las prácticas sociales. [...] Todo ello no significa que no existan las formaciones de poder, las formaciones estatales en el seno de las que se debate. Estamos presos en una especie de polifonía discordante entre líneas muy contradictorias» (Guattari, 2001: 30).

El arte contemporáneo, en algunas ocasiones, se ha convertido en una práctica micropolítica en la que las cuestiones de identidad y subjetividad –las contradicciones de lo cotidiano– se manifiestan como esenciales en el discurso de lo simbólico. Ciertamente la violencia continúa. Pero su visibilización y la política que se ejerce desde las prácticas de producción simbólica colaboran a un proceso progresivo aunque lento sobre su puesta en cuestión. En este texto he querido analizar la transcendencia de la revolución feminista que se inició en los años 60 a partir del lema «Lo personal es político» y su influencia en la transformación de los objetivos del arte contemporáneo –éste, si es posible decir que tiene una tarea política, estará justificado a partir de las cuestiones que atienden a la construcción individual y social. En esta revolución desenmascarar la violencia de las mujeres también ha constituido un hecho de la mayor relevancia, porque como epítome que es de una sociedad desigual avergüenza a una sociedad moderna y hace aún más acuciante la transformación de las estructuras de poder y su darse en lo público.

Recientemente en el artículo «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder», partí de la relectura de los textos clásicos de Walter Benjamin, *Para una crítica a la violencia* (1921), y el de Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1969); llegando a la conclusión de que: «La noción de violencia se extiende así a otro lugar –en el ejercicio de su poder transformador–, de la misma forma que elaboramos posibilidades –desterritorializaciones– sobre el cuerpo, el género y el poder» (Martínez-Collado, 2012: 73). Desde esta posibilidad se pueden analizar de otra forma las políticas de la visión, se puede reinterpretar la historia, los conceptos y las imágenes, y finalmente se puede reflexionar sobre las relaciones de las mujeres con el contrato social, considerado una revisión y, por tanto, una reinscripción diferente en la relación mujer y poder (espacio público). De tal forma que «La reflexión sobre el concepto de la violencia desde una perspectiva feminista recorre todas estas posibilidades: la denuncia de la violencia contra las mujeres y la *desterritorialización* de la noción de violencia entendida como un acto más del discurso –del acto en sí de disentir y participar en lo público– [...] ¿Será posible desterrar la violencia al espacio del disenso y del lenguaje?» (Martínez-Collado, 2012: 82 y 83).

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente, DE CORRAL, María y CORTÉS, José Miguel (2003) «La reinención de la experiencia ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?». En AA.VV., *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad*. Castelló: Espai d'Art Contemporani.
- AMORÓS, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- BARRIGA, Cecilia (2005) «El origen de la violencia». En AA. VV., *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BLANCO, Paloma (2001) «Explorando el terreno». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BROWNMILLER, Susan (1975) *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación* *Contra nuestra voluntad, hombres, mujeres y violación* (1981). Barcelona: Planeta.
- COLLIN, Françoise (1993) «Diferencia y diferendo: La cuestión de las mujeres en filosofía». En *Historia de las mujeres. El siglo XX* (1990-91-92). Edición Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus.
- BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria A. (2000) «La violencia de género: De cuestión privada a problema social». *Intervención Psicosocial*, Vol.9, n°. 1.
- CULLER, Jonathan (1982) «Leyendo como una mujer». En *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- DAVIS, Ángela (1981) *Mujeres, raza y clase* (2004). Madrid: Akal.
- DE BEAUVOIR, Simone (1949) *El segundo sexo. La experiencia vivida* (1981). Tomo II. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Clarie (1977) *Diálogos* (1980). Tr. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- FOSTER, Hal (1985) «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GUATTARI, Félix (2001) *La philosophie est essentielle à l'existence humaine*. Entrevista con Antoine Spire. París: Éditions de l'Aube.
- HEILBRUN, Carolyn (1971): «Millet's Sexual Politics: A Year later». *Aphra*. 2.
- LIPPARD, R. Lucy (1995) «Mirando alrededor: donde estamos dónde podríamos estar». En AA.VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001). Salamanca: Universidad de Salamanca.

- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (2005) *Tendenci@s. Perspectivas feministas del arte actual* (2008). Murcia: Cendeac.
- (2012) «Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder». En AA. VV. *Filosofía en imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*. Ed. Ana García Varas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza.
- MILLET, Kate (1969) *Política Sexual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MULVEY, Laura (1975) *Placer visual y cine narrativo* (1988). Valencia: Centro de Semiótica y de Teoría del Espectáculo.
- PULEO, Alicia H. (2005) «Lo personal es político. El surgimiento del feminismo radical». En *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización. Del feminismo radical a la posmodernidad*. Tomo II. Madrid: Minerva.
- ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix (1986) *Micropolíticas. Cartografías del deseo* (2006). Madrid: Traficantes de sueños.
- ROSENBERG, Randy (2013) *Contraviolencias. 28 miradas de artistas*. Madrid: Fundación Canal.
- SICHEL Berta (2005) «Cárcel de amor». En AA. VV., *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Comisariada por Berta Sichel y Virginia Villaplana. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SOLANS, Piedad (2010a) *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.
- (2010b) «Hoja de sala de exposiciones», en *Contraviolencias. Prácticas agresión a la mujer*, Jueves, 28 de Octubre de 2010.
- TANNER, Marcia (1994) «Mother Laughed: The 'Bad Girls' Avant-Garde». En *Bad Girls*. New York: New Museum of Contemporary Art.

Recibido el 12 de marzo de 2014

Aceptado el 14 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 35-54]

SANDRA CISNEROS: LA CREACIÓN ARTÍSTICA FRONTERIZA

SANDRA CISNEROS: FRONTIER ARTISTIC CREATION

Antonio Daniel Juan Rubio e Isabel María García Conesa
Centro Universitario de la Defensa San Javier (CUD – UPCT)

RESUMEN

La escritora chicana Sandra Cisneros se hace eco del mestizaje de discursos con la intención de reivindicar su origen a la vez que pone de relieve la situación que la mujer chicana sufre en la actualidad dentro de esa cultura e idiosincrasia propia.

Especialmente se centra en la situación de las mujeres mexicanas que encuentran el coraje necesario para sobreponerse a las paupérrimas condiciones en las que viven. Lo que es relevante es el hecho de que nunca antes se había centrado nadie en este tipo de personajes. Así que Cisneros está decidida a presentarlos al público estadounidense en general.

Y precisamente ahí radica la finalidad de este artículo. Pretendemos indagar no sólo en la figura de la novelista Sandra Cisneros, sino en su exploración de los límites fronterizos entre ambas culturas en la literatura estadounidense, luchando por encontrar su propio espacio en la ficción del país que le acoge.

Palabras clave: mestizaje de discursos, cultura chicana, creaciones artísticas fronterizas, límites fronterizos, literatura chicana.

ABSTRACT

The Chicano writer Sandra Cisneros echoes the discourses of miscegenation with the intention of claiming their origin while highlighting the situation that Chicano women suffer at present within that culture and own idiosyncrasy.

She especially focuses on the situation of Mexican and Mexican-American women who find the necessary courage to overcome the poor conditions in which they live. What it is relevant is the fact that never before had anyone focused on this type of character. So, Cisneros is determined to present them to the American public. And precisely therein lays the purpose of this article. We intend to investigate not only the figure of the novelist Sandra Cisneros, but her exploration of borders between the two cultures in American literature, struggling to find her own space in the fiction of her host country.

Keywords: crossbreeding discourse, Chicano culture, border artistic creations, border limits, Chicana literature.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-La literatura chicana en los Estados Unidos. 3.-La figura Sandra Cisneros. Datos biográficos y literarios. 4.-Bibliografía.

1. Introducción

La comunidad hispana en los Estados Unidos, que en la actualidad representa la población minoritaria más grande del país, sufre de manera desproporcionada altas tasas de pobreza y desempleo, así como, en muchos casos, falta de atención médica. Esto hace que se limite su movilidad social ascendente, aunque es cierto que está escalando en el espíritu empresarial y en el entramado cultural del país. El caleidoscopio de la identidad latina en los Estados Unidos incluye a gentes de una veintena de países, de diferentes grupos étnicos y religiones, de distintos acentos y una mezcla, en el habla, de español, portugués e inglés. Es en esta complejidad latina donde la escritora Sandra Cisneros, quien por cierto jamás se ha identificado a sí misma como hispana, pugna por encontrar su propia identidad.

Como escritora, Sandra Cisneros vive en la complejidad del bilingüismo y el biculturalismo. Esa mezcla particular de inglés y español, en opinión del especialista mexicano en cultura latinoamericana Ian Stavans, se refleja en sus novelas, donde utiliza un inglés muy especial, «una narrativa elaborada en una lengua pero pronunciada en otra» (1999: 125). Su herencia cultural se transmite a su escritura, y en ella le han interesado, principalmente, las cuestiones en torno a las mujeres, la sexualidad, la sociología y el binomio socio-cultural chicano versus inglés. Poeta y narradora, sus obras han contribuido a construir una identidad cultural y lingüística chicana en voz de mujer.

El principal objetivo de este texto es acercarnos brevemente tanto a la biografía como a la producción literaria de una autora que «habita en la frontera», una condición que, si bien problematiza su identidad, a la vez le posibilita ver a cada cultura desde la otra.

2. La literatura chicana en los Estados Unidos

El tema de la identidad se muestra como una cuestión compleja en la que convergen factores sociales, políticos, geográficos y lingüísticos. El reconocimiento de esa identidad, en el caso de los chicanos, nace con un movimiento civil y cultural cuyo origen data de la huelga masiva de los campesinos de California en 1965, auspiciada por César Chávez y Dolores Huerta, que denunciaron la explotación secular sufrida por ellos.

A la denuncia de las condiciones sociales en las que vivían los latinoamericanos en Estados Unidos pronto se unió, además, una reivindicación de los valores culturales propios, absorbidos por el *melting pot* made in USA. En 1968, y en búsqueda de la reafirmación como pueblo bajo la égida de otro pueblo, comienza a surgir una nueva disciplina en las universidades de California: los estudios chicanos (*Chicano Studies*).

Tal como observa Federico Eguíluz Ortiz: «la identificación con un grupo étnico y cultural diferente al de la mayoría se sitúa como una de las causas principales de la aparición de la llamada literatura chicana» (2000: 99). A la afirmación de una identidad contribuirá una creación literaria propia, con un marcado carácter de protesta social. Caracterizada por su intención del uso del lenguaje literario y lo temático, esta literatura desborda las fronteras en busca de un lector ávido de retos. Las narrativas exponen conceptos históricos y contemporáneos en pos de una fusión que manifieste un nuevo punto de vista, teniendo como premisas la lengua y la influencia de los marcadores étnicos.

Es a partir de entonces cuando se empieza a reconocer y valorar la existencia de la comunidad chicana, aunque dentro de ella sólo se mencione a las mujeres –como denuncia Patricia Zavella– en relación a su papel doméstico, como si no fuesen trabajadoras fuera de casa, activistas políticas o escritoras (1989: 25). Pero a partir de los años ochenta aparecen las primeras escritoras chicanas, que empiezan a escribir sobre las mujeres y a preocuparse por su específica problemática. En opinión de la investigadora chilena Cecilia Vázquez (1997: 89), ellas aprendieron del movimiento feminista que era posible expresar sus preocupaciones sociales a través de la literatura. Las autoras con más éxito de estos años fueron: Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Lorna Dee Cervantes, Gina Valdés, Bernice Zamora, Denise Chávez, Lucha Capi y Alma Villanueva, entre muchas otras entre las que se encuentra la protagonista de este trabajo, Sandra Cisneros.

Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan y subvierten los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas continuas contra múltiples formas de opresión y un acto de rebeldía dentro de un mundo tradicionalmente misógino. Cercanas al feminismo, o auto-declarándose feministas, estas autoras cuestionan las representaciones tradicionales del movimiento chicano. Han acometido la tarea de explorar nuevos senderos, de utilizar nuevas estrategias narrativas que critican o reconstruyen las representaciones tradicionales de lo femenino, pero también de clase y de raza, planteando la necesidad de una escritura hispana producida por ellas.

Así, por ejemplo, las novelas de Sandra Cisneros constituyen un muestrario de vidas, o mejor dicho, de fragmentos, de vidas de niños y adultos chicanos, tanto mujeres como hombres, y de su experiencia de frontera. La experiencia de frontera es la experiencia de los

límites: geográficos, culturales, sociales, ideológicos, raciales, corporales, reales e imaginarios. Hablar de frontera, desde la frontera, implica no solamente el referente inmediato de la línea que divide a México de los Estados Unidos, sino todos aquellos factores que afectan la vida personal, familiar y comunitaria de quienes han tenido que emigrar pero que conservan lazos culturales, sociales y afectivos con la cultura mexicana. Para Cisneros, como para otras autoras chicanas, escribir es contar esta experiencia vivida a flor de piel, hablar de esa identidad desde la ficción, o más bien, desde esa otra frontera que separa la realidad de la ficción, y que abre la posibilidad de experimentar y transgredir otras fronteras, en este caso las literarias.

3. La figura de Sandra Cisneros. Datos biográficos y literarios

Biografía

Sandra Cisneros es, como sabemos, una importante escritora, novelista y poeta, ante todo conocida mundialmente por sus novelas *La Casa en Mango Street* y *Caramelo*. Su herencia mexicana tiene una innegable e importante influencia en su obra. Su forma de hablar delata que su corazón se reparte a medias entre México y los Estados Unidos. Su narrativa está plagada de un español atestado de giros y expresiones en inglés y es la última autora chicana que ha cosechado un gran éxito en los Estados Unidos.

Nacida en Chicago el 20 de diciembre de 1954, fue la única mujer en una familia de siete hijos, de padre mexicano y madre mexicano-americana. Durante su niñez su familia se mudó frecuentemente, viviendo en una serie de departamentos en los barrios populares pobres del lado sureño de Chicago (South Side). La futura escritora viajaba con frecuencia entre Chicago y México para visitar a la familia. Su infancia, dentro de una familia conflictiva y de escasos recursos, no fue muy placentera. Lograron comprar una casa que ella consideró fea y *desbaratada*, una meta tristemente alcanzada que se vería reflejada en una de sus novelas.

El efecto de los cambios y las vicisitudes diversas de su infancia y primera juventud marcaron su sentido de hogar y comunidad, quedando expresados años más tarde en sus obras. Cisneros recuerda los *movimientos migratorios* de su niñez como experiencias dolorosas: «Porque nos movimos mucho y siempre en vecindarios que parecían Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Así que me retraje en mí misma» (Cisneros, cit. en Sagel, 1991: 74). Por otra parte, los intentos de sus hermanos por hacerla asumir el papel tradicional de la mujer chicana chocaron con ella y posteriormente se han visto reflejados en las cepas feministas de su escritura, glorificando heroínas que sueñan con la independencia económica y celebrando la sexualidad de las mujeres.

En su tiempo libre escribía y enviaba poemas a publicaciones especializadas. Niña tímida y creativa Sandra solía obtener pobres resultados académicos en la escuela, precisamente por su timidez para hablar en público y para ofrecerse voluntaria en las clases. A cambio, se hizo una experta observadora del mundo que la rodeaba y pasaba el tiempo leyendo y escribiendo en casa. Desde muy joven se refugió en los libros y empezó a expresarse a través de la poesía. Fue en la escuela preparatoria St. Josephinum de Chicago¹ donde encontró una oportunidad para la escritura y descubrió que su creatividad tenía una audiencia. Más tarde, continuó sus estudios en la universidad Loyola de Chicago, obteniendo su diplomatura en inglés en el año 1976 y en 1978 la licenciatura en Bellas Artes y un Máster en redacción creativa del renombrado taller de escritores de la universidad de Iowa. Al graduarse del taller, regresó a Chicago y trabajó como maestra en la Latino Youth Alternative High School², una institución para personas que han dejado los estudios.

Venciendo su timidez, Cisneros leía sus poemas en clubes y cafeterías, consiguiendo un reconocimiento a nivel local. Decidió escribir acerca de los conflictos relacionados con su educación, incluyendo lealtades culturales divididas, sentimientos de alienación y la degradación asociada a la pobreza. Estas preocupaciones específicas, culturales y sociales, junto con sus sentimientos de alienación como escritora chicana, han sido elementos comunes en la mayoría de sus producciones literarias. En 1982 obtuvo una beca del National Endowment for the Arts, con la que tuvo la oportunidad de viajar a Europa³, donde escribió su novela más conocida, *La Casa en Mango Street*.

Tras su regreso a los Estados Unidos, trabajó como profesora y consejera ante el abandono escolar prematuro, como reclutadora para la universidad, o de escritora visitante en distintas universidades entre las que destacan la universidad de Berkeley (California) o la de Ann Arbor (Michigan). Se dedicó al desarrollo de talleres de creación literaria y artística, pero también social, gracias a su labor en organizaciones como la Fundación Macondo⁴ o la Fundación Alfredo Cisneros del Moral⁵. En 1991 publicó *Woman Hollering Creek and other*

1 La escuela St. Josephinum es una escuela católica preparatoria para la universidad que refuerza a las mujeres jóvenes de Chicago con el fin de convertirse en líderes plenos de confianza. Se busca que el estudiantado aprenda progresivamente la capacidad que poseen para efectuar cambios en sus vidas.

2 La escuela Latino Youth Alternative High School (LYAHS) ofrece a los jóvenes una segunda oportunidad de obtener un diploma en la escuela secundaria. Esta escuela autónoma alternativa incorpora un enfoque centrado en el estudiante enfatizando la enseñanza individualizada, junto con grupos de crianza para madres jóvenes, asesoramiento y desarrollo de liderazgo. Nacionalmente reconocido como una escuela modelo, la escuela LYHS proporciona un ambiente seguro, respetuoso y neutral.

3 Durante este tiempo tuvo la oportunidad de quedarse un año en el prestigioso instituto Mihály Károlyi en Vence (Francia).

4 La Fundación Macondo aglutina una asociación de escritores latinos socialmente comprometidos que trabajan con el fin de promover la creatividad, estimular la generosidad y honrar a su comunidad.

5 La Fundación Alfredo Cisneros del Moral es una institución que otorga fondos a los escritores de Texas.

Stories con la prestigiosa firma editorial Random House, libro de historias cortas que consiguió el reconocimiento internacional, haciendo a Cisneros acreedora al Premio *Before Columbus American Book Award*⁶. Hoy en día, es una lectura requerida en las escuelas de todo el país. El papel social de las mujeres chicanas, sus relaciones entre ellas y con los hombres, convierten esta obra en uno de los referentes más claros para observar las características de una sociedad que encuentra su hogar en la frontera.

Actualmente, sigue escribiendo poesía y prosa y se encuentra trabajando en una colección de obras de ficción titulada *Infinito*, un libro para niños con el título *Bravo, Bruno*, y un libro acerca del oficio de escribir al que titula *Writing in My Pajamas*. Compagina la escritura con el trabajo como directora literaria en el Centro de Artes Culturales Guadalupe⁷ en San Antonio (Texas).

Aunque confiesa que intentó emular el estilo de sus escritores favoritos estadounidenses, pronto se dio cuenta de la posibilidad que le ofrecía su propia experiencia como mujer chicana y comenzó a desarrollar su característico estilo, cercano a la prosa poética. Así, Cisneros ha escrito abundantemente sobre la experiencia de los latinos en los Estados Unidos. Vive en San Antonio, en su famosa «casa morada», a pesar de la controversia generada entre sus vecinos y atrayendo la atención de los medios de comunicación, donde escribe y dedica su tiempo a talleres de escritores latinos en el «Centro Esperanza para la Paz y la Justicia». En opinión de la propia Cisneros: «El asunto es mayor que mi casa. La cuestión es de inclusión histórica. Pensaba que había pintado mi casa de un color histórico. El morado es histórico para nosotros» (Cisneros, cit. en Bhabha, 2004: 168).

La creación literaria

Su producción literaria incluye las siguientes producciones: tres libros de poemas (*Chicos Olvidados*, 1980, *Mis Caminos Malvados*, *Malvados*, 1987; *Mujer Desatada*, 1994), una colección de historias (*Woman Hollering Creek and other stories*, 1991), un libro adaptado para niños (*Hairs/Pelitos*, 1994), y cuatro novelas (*La Casa en Mango Street*, 1991; *Caramelo*, 2002; *Vendimia Cisneros*, 2003 y *¿Has Visto a María?*, 2012).

Su primer libro de poesía, *Chicos Olvidados* (*Bad Boys*, 1980), compuesto tan solo por siete poemas, preconiza la gran escritora en que se ha convertido. El segundo,

⁶ Este premio respeta y honra la excelencia en la literatura norteamericana, sin restricciones ni prejuicios por motivos de raza, sexo, credo, cultura, o incluso género. Los ganadores no son seleccionados por una cuota fijada para la diversidad. El único criterio es la destacada contribución a la literatura estadounidense en la opinión de los jueces.

⁷ Este centro está dedicado a la promoción de las artes culturales latinas en campos como la literatura, el teatro, la música, el baile, el arte o los medios de comunicación.

Mis Caminos Malvados, Malvados (My Wicked Wicked Ways, 1987) muestra la misma afinidad por el fraseo destilado y por la sorpresa –tanto en el lenguaje como en el desarrollo dramático– que se encuentra en el libro anterior. De las cuatro partes que lo componen, las dos primeras sumergen al lector en el frente interno chicano, incluyendo el propio lugar que habita la poeta. Las dos partes restantes dejan el barrio atrás a medida que el mundo de la autora se vuelve más cosmopolita y aún más personal. Aquí, Cisneros reflexiona sobre sí misma y «sus hombres» en la forma en que los trata y la tratan. Aunque algunos poemas de las últimas secciones son excelentes, a veces toma posturas demasiadas afectadas y usa su estilo apretado más para racionar su candor que para impulsar imágenes.

Su siguiente libro de poemas, *Mujer Desatada (Loose Woman, 1994)*, aborda asuntos amorosos y afectivos. Cisneros presenta una persona pícara, sin miedo y liberada, que se adentra con urgencia en las cosas carnales: las lentejuelas, los cigarros, los sujetadores de encaje negro o la sangre menstrual. Los lectores reconocen la resaca casi mítica de su voz, que nunca se debilita. Nos encontramos con la voz de una mujer poderosa, muy independiente, de ascendencia mexicana, aunque en esta ocasión habla desde la pérdida de la inocencia. Para ella, el mundo del lenguaje y la vida son uno y el mismo. Este poemario directo, sensual y mordazmente coloquial, tan típico de Cisneros, se dirige a un amante, aunque bien podría estar dirigiéndose al acto de escribir en sí, lo que pone en evidencia lo mejor de sí misma junto con la pasión que ella asocia con sus raíces mexicanas. La escritora explora hábilmente las consecuencias de ser hispana y, en particular, una mujer hispana, que en este caso deviene dura, independiente y con el espíritu libre que recoge su título.

Por su parte, *Woman Hollering Creek and other Stories (1991)* es una colección de historias cuyos personajes dan voz a la vida vibrante y variada que tiene lugar en ambos lados de la frontera mexicana. Las mujeres de estas historias protagonizan cuentos de descubrimiento puro, llenos de dolor ante su soledad y el miedo al rechazo: «Pero, ¿cómo podría regresar? Que desgracia sería. ¿Qué dirán los vecinos? Regresando a casa así como si nada, con un bebé en los brazos y otro en el vientre. ¿Dónde podría estar su marido?» (Cisneros, 1991a: 50). Estas dramáticas palabras son bien expresivas de ese ambiente opresivo y lleno de miedo que viven muchas mujeres. A menudo, las historias del libro recogen los sueños románticos de jóvenes muchachas que anhelan escapar de la asfixiante vida del pueblo, para descubrir que las cosas no son muy diferentes al otro lado de la frontera.

La primera de sus novelas es la elocuente *La Casa en Mango Street (The House on Mango Street, 1991)*. Aclamada por la crítica, amada por niños, padres y abuelos, parte del programa de lecturas en todo tipo de escuelas, institutos y universidades, y traducida en casi todo el mundo, esta obra ha entrado en el canon de clásicos modernos que cuentan con la

mayoría de edad. A veces de forma desgarradora, a veces profundamente alegre, la novela relata la historia de Esperanza Cordero, que habita en un barrio donde conviven crueles realidades y una áspera belleza. Esperanza niega a su barrio (como Sandra se resistía ante el suyo). Su historia es la de una joven que ve frente a sí las exigencias de una sociedad misógina y la vive con el dolor que destilan frases como ésta: «Siento la vergüenza de ser pobre, de ser mujer, de no ser suficientemente buena» (Cisneros, 1991: 92).

Hairs/Pelitos (1994) es un libro bilingüe que comienza con la siguiente rítmica: «Everybody in our family has different hair / Todos en nuestra familia tenemos el pelo diferente». En esta adaptación infantil de su anterior novela, los personajes parecen flotar a través de remolinos de bloques de color. La obra es una celebración alegre y optimista de la individualidad y de los vínculos dentro de las familias.

A nuestro juicio, tenemos que esperar a *Caramelo* (2002) para encontrar una obra verdaderamente extraordinaria, contada con un lenguaje de originalidad deslumbrante. Aquí se nos narra la historia de varias generaciones de una familia mexicano-estadounidense, cuyas voces crean una intensa armadura de humor, pasión e intensidad. La novela comienza con el viaje que anualmente hace en coche la familia Reyes, una caravana desbordante de niños, risas y peleas, desde Chicago a Ciudad de México. Es allí donde, cada año, Lala escucha las historias de su familia, entremezclando verdades y mentiras saludables que pasan de una generación a la siguiente. *Caramelo* es una historia romántica, de espacios a veces reales a veces imaginados, vívida, divertida, íntima e histórica, una obra brillante destinada a convertirse en todo un clásico.

La última de sus novelas, *¿Has Visto a María?*, (*Have You Seen Marie?*, 2012), nos ofrece un relato conmovedor sobre la pérdida, el dolor y la curación. Una fábula contada de forma lírica, profusamente ilustrada, sobre la búsqueda de un gato perdido que se relaciona con sus sentimientos ante la pérdida de la madre de la escritora. La palabra «huérfana» quizás pudiera no resultar aplicable a una mujer de 53 años. Sin embargo, así es exactamente cómo Sandra se siente al perder a su madre. Lo único que podría salvarla es la búsqueda de alguien desaparecido. Con ilustraciones a todo color que llevan la misión transformadora de la vida vivida, esta obra muestra una narración mágica de una autora en una historia que nos recuerda cómo es el amor, que incluso si se desliza por un mal camino, no se pierde para siempre.

La literatura fronteriza de Sandra Cisneros

Sandra Cisneros interrelaciona las culturas estadounidense y mexicana mediante un uso muy particular del lenguaje. Utiliza su conocimiento del registro oral del español

mexicano y lo plasma en el inglés, por lo que la estructura sintáctica resulta extraña para un lector inglés monolingüe. Tal y como recoge Pilar Godayol en una entrevista con la propia autora: «I'm always aware, as a bilingual speaker, of what a Spanish phrase will sound like translated into English. My intention is to be chistosa» (Cisneros, cit. en Godayol, 1996: 56).

Cisneros representa a las mujeres chicanas como víctimas de la necesidad de ser valoradas, a la vez que muestra a los Estados Unidos como la tierra prometida donde poder escapar del horror de la opresión. Citando de nuevo la entrevista de Godayol: «If you live on the border you can see the opposite country in a way the opposite country cannot see itself» (Cisneros, cit. en Godayol, 1996: 57).

No cabe la menor duda que el hecho de que las mujeres rechacen las conductas de los hombres de su misma comunidad en la cultura chicana provoca malentendidos entre los lectores estadounidenses, desconocedores de las particularidades de dicha cultura, lo cual promueve así ciertos estereotipos.

La idea de la escritora fronteriza que se encuentra entre dos culturas tiene que negociar entre los valores opuestos de ambas. Es ahí donde las dicotomías delimitan al individuo con las tensiones tradicionales como lo opuesto a lo liberal, el viejo mundo dejado atrás con el nuevo mundo y sus promesas de desarrollo.

El hecho sobresaliente en las historias de Cisneros, según Alvina E. Quintana, es que se centran en las condiciones de las mujeres, narradas desde la óptica de una mujer, y en que describe cómo ajustar sus voces o, tal vez, trabajarlas a través de la dinámica de la relación de los sexos (Quintana, 2003). Se centra en los mecanismos de resistencia que los personajes femeninos de sus historias desarrollan para luchar contra el sistema opresivo, que darán paso a la construcción de unas identidades femeninas propias. En sus obras se ven reflejadas las demandas e ideales de muchas mujeres en la frontera en los años 90.

En otro momento de la entrevista citada, la propia Cisneros afirma: «My feminism is humanism, with the weakest being those who I represent, and that includes many beings and life forms» (Cisneros, cit. en Godayol, 1996: 48). Relata la frustración y la cruda realidad que constituye el hecho de ser mujer en una comunidad androcéntrica delimitada por firmes leyes patriarcales difíciles de transgredir.

En este sentido la profesora Ivonne Yarbro-Bejarano apunta lo siguiente: «El principio más importante de la crítica femenina chicana es la interiorización de su propia experiencia como mujer, que es separable de su experiencia de pertenencia a una minoría oprimida y a una cultura que no es la dominante» (Yarbro-Bejarano, 1996: 214).

La mayoría de las narradoras de las historias de Cisneros son mujeres y, en muchos casos, adolescentes. Como mujeres, intentan luchar en contra de los estereotipos de género

presentes tanto en la cultura mexicana como en la cultura angloamericana: «I'm very conscious of trying to imitate communities. It would be the reverse of what you see if I was truly trying to capture the way the Tejano speaks» (Cisneros, cit. en Godayol, 1996: 59).

En esta misma línea, como señala Florencia Cortés-Conde: «Cisneros manifiesta el uso de un repertorio lingüístico disponible para los hablantes bilingües de descendencia mexicano-americana» (Cortés-Conde, 2002: 137).

La identidad fronteriza femenina dentro de una sociedad basada en unos valores que asumen la superioridad del hombre ha estado invariablemente definida por los hombres. Las mujeres, en la cultura chicana, eminentemente patriarcal, no son percibidas como individuos independientes sino que se definen por su relación con respecto al hombre, como madres, esposas o hijas. En este sentido, y como advierte Carmen Sales Delgado: «La literatura chicana tiene una marcada perspectiva política al denunciar enfáticamente sociedades latinas androcéntricas en las que se excluye a las mujeres de los círculos de poder y se valora la superioridad masculina» (2009: 23).

Tal y como Alfred Arteaga afirma, Cisneros «da cuenta de una especie de expresión de doble voz que se manifiesta en el uso creativo de los espacios intermedios que se forman entre las lenguas que intervienen en la constitución de este discurso de frontera» (Arteaga, 1997: 94).

En sus historias, Sandra Cisneros propone diferentes maneras de resistir el patriarcado y crear una identidad femenina propia. Sus protagonistas lo logran tejiendo lazos de solidaridad entre mujeres o haciendo del arte un elemento de rebeldía y de expresión de la propia identidad femenina. Como afirma la autora en otra entrevista: «I have to say that the traditional role is kind of a myth. I think the traditional Mexican woman is a fierce woman» (Cisneros, cit. en Sagel 1991: 91).

En suma, la identidad femenina chicana ha estado definida por patrones impuestos por hombres que esencializan a la mujer y la etiquetan conforme a una serie de binomios cuyo origen data de los modelos femeninos institucionalizados dentro de la propia cultura chicana.

En este orden de cosas, las protagonistas de Cisneros son mujeres que se hallan dominadas por sus sentimientos de inferioridad con respecto al hombre y se ven atrapadas en una cultura que las demoniza a ambos lados de la frontera: «Having had to put up with all the grief a Mexican family can put on a girl because she was from el otro lado» (*Never Marry a Mexican*, 1991: 69).

Estos personajes femeninos sienten además la presión de la familia, que se convierte en el vehículo principal para la transmisión cultural, de naturaleza patriarcal, ya que el bienestar de la familia y la comunidad es más importante que el bienestar individual. Sin embargo, Cisneros consigue crear nuevas identidades femeninas que no se ajustan a las

estrictas normas, gracias a la ayuda de otras mujeres que suponen nuevos modelos a seguir, lo que implica cruzar diferentes fronteras física, espiritual y culturalmente: «Women must know and practice the dominant patriarchal discourse and conventions» (Cisneros, 1991: 250).

De este modo, Sandra Cisneros ofrece un cambio renovador y esperanzador en las actitudes de las protagonistas femeninas de sus relatos. Estos personajes femeninos comienzan a recurrir a diferentes medios para poner fin a sus experiencias de resentimiento, dolor y frustración. Según la propia autora, existe la posibilidad de redefinirse a sí misma y a su propia identidad a través de la liberación. Mediante la reescritura de la leyenda, del mito o la tradición, las protagonistas de sus historias son capaces de subvertir las normas del patriarcado con el fin de poder crear así una identidad propia.

Cisneros provee a sus personajes de los mecanismos necesarios para sobreponerse al fracaso, para que sean capaces de lograr crear una identidad propia que no se rija por los valores sociales y familiares impuestos por los hombres (Madsen, 2000: 97). Así, subvierte los roles tradicionalmente asignados a la mujer y al hombre. Su escritura siente la necesidad de denunciar la situación de opresión y abuso que sufren muchas mujeres pertenecientes a sociedades patriarcales y misóginas, como la chicana. Y así, en sus historias, intenta crear una nueva identidad femenina basada en la comunidad de mujeres.

Como resume la escritora y profesora Norma Alarcón, las obras de Cisneros buscan proveer a la mujer chicana de nuevos modelos de conducta independientes de aquellos establecidos por los hombres, que las ayuden a recuperar la libertad, la capacidad de elección y la dignidad. Sandra Cisneros explora las condiciones marginales de la mujer chicana bajo la influencia hegemónica de una sociedad patriarcal (2002: 150), subvirtiéndola desde la frontera.

Bibliografía

- ARTEAGA, Alfredo (1997) *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALARCÓN, Norma (2002) *Chicana's Feminist Literature*. Berkeley: Third Woman Press.
- BHABHA, Homi (2004) *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- CISNEROS, Sandra (1991a) *Woman Hollering Creek*. Nueva York: Random House.
- (1991b) *La casa en Mango Street*. Nueva York: Random House.
- (2003) *Ojos de Zapata*. Ciudad de México: Instituto de San Antonio de México.

- CORTÉS-CONDE, Florencia (2002) «*Bilingual Word-Play in Literary Discourse: The Creation of Relational Identity*». *Language and Literature*, n° 11 (2).
- DOMÍNGUEZ MIGUELA, Antonia (2000) *La Herencia Femenina en la Narrativa de Latinos de Estados Unidos*. Huelva: Servicio Público.
- EGUILUZ ORTIZ, Federico (2000) *Algunas Reflexiones para Entender la Literatura Chicana*. Granada: Comanes.
- GODAYOL, Pilar (1996) «Interviewing Sandra Cisneros: living on the frontera», in *Other Words* 7.
- HEYCK, Denis L. (1994) *Barrios and Borderlands*. New York: Routledge.
- HURTADO, Aida (1998) «*Sitios y Lenguas*» *Hypathia* 13.
- MADSEN, Deborah L. (2000) *Understanding Contemporary Chicana Literature*. Columbia: University of South Carolina Press.
- QUINTANA, Alvina E. (2003) *Reading US Latina Writers: Remapping American Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- ROTHENBERG, Paula (2001) *Race, Class and Gender in the United States*. New Jersey: Worth Publishers.
- SAGEL, Jim (1991) «Sandra Cisneros Interview», *Publishers Weekly*, 29 March.
- SALES DELGADO, Carmen (2009) «La Construcción de una identidad femenina en las protagonistas de Sandra Cisneros», en *Divergencia: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, núm. 7.
- STAVANS, Ian (1999) *La Condición Hispánica*. Ciudad de México: Harper Collins.
- VÁZQUEZ, Cecilia (1997) «La Mujer Chicana y la Importancia de su Espacio», *Horizontes*, núm. 39.
- ZAVELLA, Patricia (1989) «The Problematic Relationship of Feminism and Chicana Studies», *Women's Studies*, núm. 17.
- YARBO-BEJARANO, Ivonne (1996) *Chicana Literature from a Chicana Feminist Perspective*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 13 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 55-66]

EMBARAZADAS. HACER VISIBLE UNA EXPERIENCIA FEMENINA

PREGNANT. VISIBILIZING A FEMALE EXPERIENCE

Bea Porqueres Giménez

Docente e Investigadora

RESUMEN

El tema de la maternidad ha sido ampliamente tratado en el arte occidental; baste con recordar que durante siglos la Madonna ha sido representada en multitud de ocasiones y que a partir del XVIII proliferan las maternidades laicas, muy vinculadas a la propagación del nuevo ideal burgués de la mujer, ángel del hogar. Sin embargo, en la maternidad hay un episodio que apenas ha sido representado; se trata del embarazo. Si bien existen muchas representaciones de las *Madonne* del parto (o María de la O), o de María y su prima Isabel encinta (escenas de la *Visitación*), ha habido que esperar al siglo XX para ver retratos de mujeres no bíblicas embarazadas. Escogeré comentar diversos representaciones visuales de mujeres embarazadas hechas por mujeres, ya sean retratos o autorretratos e intentaré explicar por qué el tema del embarazo se ha proscrito de la representación durante tantos siglos. ¿Imágenes poco seductoras?

Palabras clave: maternidad, embarazo, Paula Modersohn-Becker, Alice Neel, Annie Leibovitz.

ABSTRACT

The theme of motherhood has been widely dealt with in Western art. For centuries the *Madonna* has been represented on numerous occasions and since the eighteenth century the so-called secular Madonnas have proliferated due to the widely spread bourgeois ideal of the angel in the house. However, pregnancy has rarely been the topic of many paintings. Although representations of Maria de la O, or of Virgin Mary and her cousin Santa Isabel (both of them pregnant in the visitation scene) may be found, we have to wait until the 20th century to find portraits of non-biblical pregnant women. In this paper I will comment on different visual representations of pregnant women (some will be portraits, others will be self-portraits) made by women artists, and I will try to explain why the issue of pregnancy has been overlooked for so many centuries.

Keywords: maternity, pregnancy, Paula Modersohn-Becker, Alice Neel, Annie Leibovitz.

En los últimos tiempos menudean en las portadas o en las páginas interiores de las revistas del corazón fotografías de mujeres, ya sean modelos o actrices, en estado de buena esperanza. La mayoría son fotos en las que el embarazo es bien visible puesto que han sido tomadas en playas o yates donde la fotografiada viste biquini u otras prendas de baño.

Aunque hoy famosas y no famosas no esconden sus embarazos, siendo frecuente que al dictado de la moda lleven ropas ajustadas que no sólo no disimulan su estado sino que más bien lo hacen muy visible, esta situación es nueva.

Vaya por delante que el hecho de no mantener oculto o disimulado el embarazo es un avance así como lo es la libertad de cada mujer para hacerlo público o no, y también el de dejarse fotografiar en cualquiera de sus estados o actividades y aceptar su publicación en los medios. Pero no es de esto de lo que quiero ocuparme. Lo que me interesa es rastrear el tema del embarazo en registro artístico y más en concreto en los casos en los cuales la representación de una mujer embarazada ha sido obra de una mujer, una artista, ya sea para plasmarlo en un retrato o en un autorretrato. Me resulta imposible ser exhaustiva; estoy convencida de que no conozco todas las obras en las que una mujer se ha representado a sí misma o a otra mujer embarazada. Así que me centraré en las que conozco.

Me parece que el retrato que hizo la fotógrafa Annie Leibovitz para la portada de *Vanity Fair* mostrando a Demi Moore desnuda y embarazada de siete meses (fig. 1) representó el hito que abrió la puerta a que otras actrices o modelos se hiciesen retratar así o permitiesen la publicación de fotos informales (sin posado) en las que aparecían desnudas o semidesnudas encinta. De hecho, la publicación de dicha fotografía fue polémica y suscitó, además, que se hicieran diversas parodias de dicha imagen, así como imitaciones más o menos logradas como la de la modelo Claudia Schiffer que apareció en la portada de *Vogue* (Alemania) en 2010.

El retrato de Demi Moore data de agosto de 1991, han transcurrido pues más de veinte años, pero sigue siendo un retrato impactante: por un lado muestra sin ambages el embarazo de la actriz dado que posó desnuda (si se excluye que «viste» pendientes y una sortija lujosos), por el otro lado es una fotografía muy estudiada en el gesto y en el tratamiento de la piel inmaculada y espléndida. En cuanto a la pose, la actriz muestra su rostro en tres cuartos y el resto de su cuerpo casi de perfil. Su brazo y mano derecha cubren y sostienen sus pechos y su mano izquierda sujeta su vientre por la parte inferior. Recuerda a las Venus que cubren sus pechos y su pubis en un gesto que puede ser interpretado como púdico o como indicador de sus atributos, así, por ejemplo, la Venus de Botticelli (fig. 2).

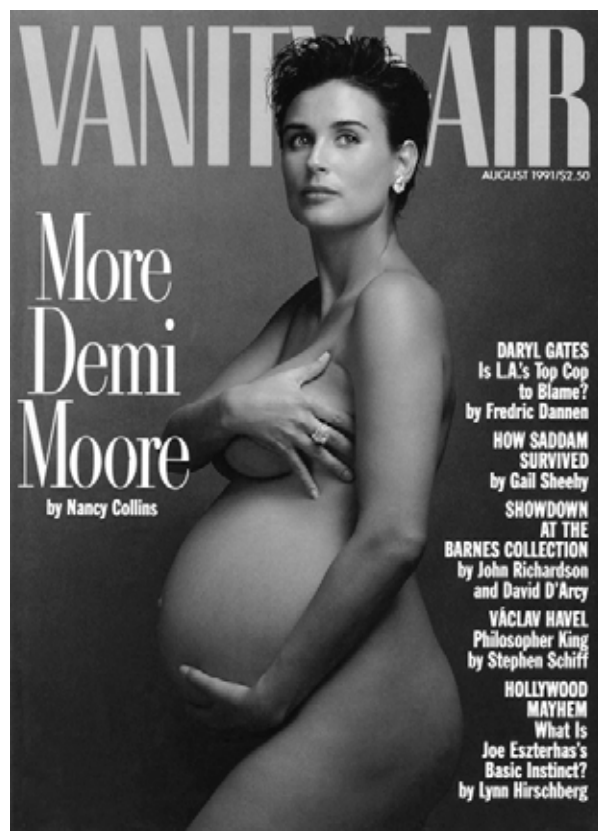


Fig. 1. Portada de *Vanity Fair* con Demi Moore, 1991

No es baladí que la autora de la fotografía de Demi Moore sea la reputada artista visual Annie Leibovitz. Su firma explica la calidad de la fotografía, su cuidado encuadre, su sofisticada sencillez, la extremada dignidad que se ha conferido a la modelo y a su estado, su alejamiento de cualquier atisbo de pornografía.

Annie Leibovitz es en la actualidad la fotógrafa mejor pagada del mundo, una «leyenda viviente», tal como la proclamó la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en 2000. Éste es solo uno de sus galardones, en una carrera trufada de los mismos; quizá el más reciente sea el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades (2013). Leibovitz ha fotografiado a multitud de celebridades de todos los campos, incluida la reina



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Nacimiento de Venus*, 1484

de Inglaterra. Creadora de iconos –¿quién no recuerda las últimas fotografías de John Lennon desnudo y abrazado a Yoko Ono (fig.3), de 1980, o la del multimarquista Carl Lewis aupado a unos zapatos de tacón rojo fuego (fig. 4) para un anuncio de la marca Pirelli, de 1994?, es una famosa que retrata a famosos con la libertad que le da su buen hacer y su prestigio.

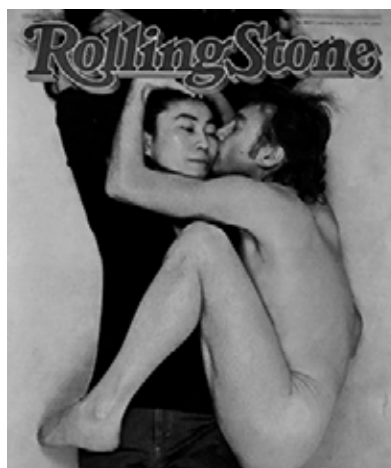


Fig. 3. Portada de la revista *Rolling Stone*, 1980



Fig. 4. Valla publicitaria para Pirelli, 1994

A decir verdad, la fotografía de Demi Moore que comentamos no es la primera obra de arte en la que se muestra una mujer embarazada. Pero se trata aquí de comentar aquellas que han sido ejecutadas por mujeres.

Obviamente, claro está, la multitud de representaciones de la María, madre de Jesús, encinta, ya sea sola –la *Madonna del parto* de Piero de la Francesca, es quizá una de las más conocidas– o en el pasaje de la Visitación tomado de Lucas y que cuenta con numerosas representaciones desde el románico y en muchas de las cuales se ve a ambas mujeres embarazadas¹. Por otro lado, cabe recordar que este texto se centra en las representaciones de mujeres embarazadas en el arte occidental; el arte del África negra cuenta con multitud de representaciones de mujeres encinta. Las estatuillas africanas han tenido y tienen una finalidad ritual y en concreto las que tienen como tema el embarazo tienen como objetivo el favorecer el buen desarrollo del embarazo y del parto (Massa, 1999).

Tenemos que entrar en el siglo XX para que en Occidente el embarazo, visto de forma explícita, meridianamente clara, por mostrarse en mujeres desnudas, entre en la iconografía.

¹ Una artista del siglo XX, Käthe Kollwitz, ejecutó una xilografía con el tema del Abrazo o la Visitación pero aunque el gesto de las manos de ambas apoyadas en el vientre la una de la otra parecen indicar que dichos vientres están preñados, el embarazo de ambas queda más intuido que mostrado.

En 1906, la artista Paula Modersohn-Becker se autorretrata encinta, desnuda hasta el pubis. Viste un collar de cuentas gruesas que recorre su torso hasta adentrarse entre sus pechos. La artista lleva el pelo recogido, una de sus manos sujeta la camisola que cubre su sexo y sus piernas y la otra rodea su cintura, descansando en su vientre prominente. Toda ella se presenta de tres cuartos –como suele hacerse en los autorretratos– y mira a quien la mire.

La obra lleva como título *Autorretrato en el sexto aniversario de bodas* (fig. 5) y está datado el 25 de mayo de 1906... cuando la artista no estaba embarazada ni lo había estado con anterioridad. De hecho vive separada de su marido, también pintor, y no será hasta después de su reconciliación, cuando pasan el invierno de 1906-1907 en París, cuando Paula quede embarazada, en los inicios de la primavera de 1907. En noviembre de dicho año, unas semanas después del nacimiento de su hija Mathilde, la artista fallece.



Fig. 5. Paula Modersohn-Becker, *Autorretrato en el sexto aniversario de bodas*, 1906

Paula Modersohn-Becker (1876-1907), una artista muy dotada aunque escasamente reconocida en vida, ejecutó numerosos autorretratos desde el inicio de su carrera hasta su prematuro final. Como para el resto de los y las artistas su cultivo del autorretrato puede interpretarse como parte de una doble autoindagación: de las dotes artísticas y de la personalidad. En febrero de 1906, Modersohn-Becker escribe a Rainer Maria Rilke quien, junto con su esposa Clara Rilke-Westhoff, le daba apoyo: «Y ahora, ya no sé cómo firmar. Ya no soy Modersohn pero tampoco soy Paula Becker. Soy yo y espero ir siéndolo cada vez más. Éste es sin duda el objetivo de nuestro combate» (Uhde-Stahl, 1992: 20).

Queda la duda de por qué precisamente cuando ha decidido romper su matrimonio, conmemora el aniversario del mismo con un autorretrato embarazada. De hecho, en su obra cuenta con, además de paisajes, retratos de amigos o vecinos y los numerosos autorretratos ya citados, con un extenso número de maternidades (madre y criatura). El autorretrato embarazada es quizá la expresión de su deseo de ser madre o de la premonición de que va a serlo pronto.

También son autorretratos las dos obras en las que Frida Kahlo representa a mujeres en el momento del parto (*Mi nacimiento* o *Nacimiento*, 1932) o en el momento de sufrir un aborto (*Henry Ford Hospital* o *La cama volando*, 1932). Ambas obras son muy conocidas por lo que no las reproduzco y de hecho no encajan en el criterio de ser retratos o autorretratos de mujeres embarazadas por ser instantáneas de dos momentos de interrupción del embarazo.

Habrà, pues, que esperar más de medio siglo para volver a encontrar en la obra de una artista numerosos retratos de mujeres desnudas embarazadas. Será la pintora norteamericana Alice Neel quien retomará el tema con fuerza.

Alice Neel (1900-1984) ha sido una de las grandes artistas del siglo XX. Su pintura de paisajes urbanos, naturalezas muertas y sobre todo retratos es realista a lo largo de toda su dilatada trayectoria que tuvo que esperar la década de los sesenta para obtener el reconocimiento que merecía (hasta los 62 años no tuvo una exposición individual y su primera retrospectiva en Estados Unidos fue en 1972 y la primera en el extranjero en 1981).

La pintora contaba con una buena formación académica pero no siguió el dictado de las tendencias que fueron marcando el siglo XX, más bien construía su propio mundo a través de su mirada hacia el pasado, la tradición pictórica occidental.

En su obra *retratística*, pintó a personas de su entorno cercano y no lo hizo por encargo hasta cerca del final de su vida cuando era ya famosa. Su entorno cercano fue el del Harlem hispano donde vivió buena parte de su madurez, además de las amistades, familia y amantes. Un entorno que no podía adquirir sus obras, lo que le permitía trabajar de acuerdo con sus ideas y no con las del comitente, como se comenta irónicamente en el catálogo del National Museum of Women in the Arts.

Persona anticonvencional, de izquierdas, durante un tiempo militante comunista, vivió en la estrechez y no buscó un mercado para sus obras. Ya famosa, al final de su vida, recibió encargos de retratos de personas ricas y famosas a los que pintó con la misma agudeza y falta de autocensura con la que había pintado a los personajes marginales, a su familia y amantes.

Uno de los temas tratados por Alice Neel de forma recurrente es el retrato de mujeres embarazadas.

Si nos atenemos al inventario que realiza Hills, pintó: *Pareja en un tren* (1930), *María embarazada* (fig. 6), 1964, *Julie embarazada y Algis* (fig. 7), 1967, *Betty Homitzky embarazada* (fig. 8), 1968, *Mujer embarazada* (fig. 9), 1971, y *Margaret Evans embarazada* (fig. 10), 1978 (Hills, 1984: 162).



Fig. 6. Alice Neel, *María embarazada*, 1964



Fig. 7. Alice Neel, *Julie embarazada y Algis*, 1967



Fig. 8. Alice Neel, *Betty Homitzky embarazada*, 1968



Figura 10. Alice Neel, *Margaret Evans embarazada*, 1978



Fig. 9. Alice Neel, *Mujer embarazada*, 1971

En 1930 pintó *Pareja en un tren*, óleo de pequeñas dimensiones, en el que se ve una joven pareja durmiendo en un tren. Dicho retrato doble lo hizo de memoria tras un viaje de visita a sus padres en Colwyn durante el que vio a esa joven embarazada y a su compañero a los cuales la pintora describe de la manera siguiente: «Vi a una pareja en el tren, a los que pinté de memoria. Vean como el brazo de él parece una trucha moteada. Y vean cuán desdichada es ella, pero que contento parece él» (Hills, 1984: 29).

El estado de ánimo en el que se encontraba Neel debió de influir en esta percepción porque en general su visión de las mujeres embarazadas, de las muchas que retrató a lo largo de los años, no es pesimista aunque sí realista. En sus propias palabras: «[el embarazo] es sencillamente un hecho de la vida. Es una parte muy importante de la vida y no se la tenía en cuenta. Siento que como tema es perfectamente legítimo pero la gente ya sea por falso pudor ya sea por cursilería nunca lo muestra, pero es un hecho básico de la vida. Y, plásticamente, es muy estimulante» (Hills, 1984: 162).

Hay diversas constantes en las obras en las que Alice Neel retrata mujeres embarazadas. Si se exceptúa la primera obra, ya descrita, y *Julie embarazada* y *Algis* de 1967, todas las mujeres que pinta aparecen solas y desnudas. La mayoría son figuras yacentes. Todas las pintadas en las décadas de los sesenta y setenta son mujeres identificadas por su nombre a las que retrata en ese momento crucial de sus vidas. En todas ellas son manifiestos los signos del embarazo, no sólo en el vientre o los senos sino también en la textura de la piel, su transparencia que pone a la vista las venas y en algunas ocasiones signos de hinchazón. Todas ellas tienen un rostro serio, la mirada ensimismada.

La pintora «se autodenominó “coleccionista de almas”» y capaz de ver por qué cada persona tiene el aspecto que tiene (Kinder Carr, 2005: 12). En efecto, en cada uno de sus retratos, ya sean los que comentó, o el resto de su producción, Neel penetra en la psique de la persona retratada, al mismo tiempo que hace también un retrato sociológico del tiempo que le tocó vivir. Esto es más claro en los retratos de sus vecinos del barrio de Harlem o en los retratos de personas famosas de las cuales muestra no sólo su interior sino también lo que le confiere «un lugar entre», un lugar en el mundo, por lo que trasciende el documento psicológico. Aunque sean retratos son también muy autobiográficos ya que ejecuta retratos de embarazadas conocidas suyas.

Me detendré de forma somera en alguno de los retratos de mujeres embarazadas ejecutados por Alice Neel.

En *María embarazada* (1964), la pintora escoge una pose clásica: podría tratarse de una Venus yacente en una cama de sábanas revueltas. El cuerpo reclinado de María hace más evidente su embarazo que se desborda como sus pechos sobre la blancura de la sábana.

El rostro de María es presentado de frente; sin embargo, aunque pudiera parecerlo, no mira a quien la mire, más bien está ensimismada, con la mirada dirigida a lo lejos o, lo que es lo mismo, hacia dentro. El gesto de apoyar la cabeza sobre una mano refuerza la actitud pensativa.

El ensimismamiento es una constante en los retratos de mujeres embarazadas que hizo Alice Neel. Parece como si este estado que la artista definió como «un hecho básico de la vida» centrara toda la atención de la posante, que posa con naturalidad, en la plenitud del embarazo pero no está para nadie, no se muestra, sencillamente está.

Julie embarazada y Algis (1967) es un retrato doble muy valiente. Julie y su compañero Algis se muestran recostados sobre una cama o diván cubierto por una tela floreada. El hombre rodea con su brazo a la mujer que se apoya suavemente sobre el hombro masculino. Llama la atención que aunque la mujer se muestra desnuda, el hombre lo haga vestido y hasta calzado. La pose de la mujer pone al descubierto el pelo púbico, uno de los tabúes en el arte occidental. Aunque la postura de ambos es relajada y amorosa, hay en la mirada de Julie cierto espanto.

Los dos últimos retratos de embarazadas son *Mujer embarazada* (1971) y *Margaret Evans embarazada* (1978). El primero parece, por su título, el retrato de una mujer anónima pero no lo es ya que se trata de Nancy, una de sus nueras a la que ha retratado sola o con su esposo o con sus hijos e hijas en diversas ocasiones. La presenta también yacente en un diván tras el cual hay un retrato o el reflejo en un espejo del rostro de su esposo Richard, el hijo de Alice Neel. El embarazo de Nancy está muy avanzado y Neel resalta los signos del mismo, no sólo el abultadísimo vientre sino también las costillas muy marcadas, los pechos y pezones hinchados y de nuevo esa mirada ensimismada.

El segundo, *Margaret Evans embarazada*, de 1978, presenta una pose totalmente distinta. Margaret está sentada en una pequeña butaca zapatera, mirando de frente pero como detrás tiene un espejo, se puede ver también su perfil. La figura doble llena casi todo el espacio pictórico, casi como si estuviese atrapada en él o no pudiese estar contenida en su interior. También los contornos de la figura femenina (vientre, muslos, pechos) parecen no poder contener la hinchazón del cuerpo en estado avanzado de embarazo. En este caso también la mujer que posa es una conocida de Alice Neel, casada con el pintor de paisajes John Evans.

Alice Neel hace del estado de embarazo lo que es, un estado natural que viven muchas mujeres. Le da un lugar en la iconografía de forma valiente puesto que las retratadas no son anónimas como no lo es el autorretrato de Paula Modersohn-Becker. Dignifica, en su vertiente laica, el estado de buena esperanza.

En términos más generales, las imágenes de mujeres desnudas embarazadas muestran un aspecto de la maternidad y una etapa de la vida de las mujeres que había sido olvidado por el arte occidental. Dicho arte había hecho de las maternidades (madre con criatura) un estereotipo y del retrato desnudo otro estereotipo. En las primeras se muestra a la mujer-esposa-madre idealizada. En el retrato de desnudos femeninos se muestra a mujeres que se ofrecen a la mirada de sus comitentes, del artista o de quien mira en general. El retrato de mujeres desnudas embarazadas rompe con ambos estereotipos: singulariza a cada mujer y reta a la mirada dominante ante el desnudo convencional.

Bibliografía

- Annie Leibovitz, *Una vida a través de la cámara*. Documental emitido por La Noche Temática de TVE en 2011.
- BUTLER, Johnna S. (2008) *Alice Neel: An Instrumental Case Study. Exploring a Mother's Stylistic Element in Artwork in Response to her Infant Child's Death*. <http://idea.library.drexel.edu/bitstream/1860/2960/1/Butler.pdf>, septiembre, 21, 2013.
- HILLS, Patricia (1984) *Alice Neel*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- KINDER CARR, Carolyn (2005) «Alice Neel's Women», *Women in the Arts*, vol XXIII, núm. 3, 11-14.
- LEIBOVITZ, Annie (2009) *Vida de una fotógrafa. 1990-2005*. Barcelona: Lunweg.
- MASSA, Gabriel (1999) *La Maternité dans l'art d'Afrique noire*. S.l., Sépia. [Catálogo de la exposición homónima organizada por la Société des Amateurs de l'Art africain.]
- NEEL, Alice Página web de los herederos de Alice Neel. <http://www.aliceneel.com>, septiembre, 20, 2013.
- Paula Modersohn-Becker Museum*. Página web del Museo Paula Modersohn- Becker de Bremen. <http://www.museen-boettcherstrasse.de>, septiembre, 20, 2013.
- REINKEN, Liselotte V. (1983) *Paula Modersohn-Becker*. Hamburgo: Rowohlt.
- UHDE-STAHl, Brigitte (1990) *Paula Modersohn-Becker*. Stuttgart/Zurich: Belser.
- (1992) *Paula Modersohn-Becker. Tableaux*. Munich-París: Schirmer/Mosel.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 14 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 67-78]

CLAUDE CAHUN: EL TERCER SEXO O LA/S IDENTIDAD/ES AL DESNUDO

CLAUDE CAHUN: THE THIRD SEX OR IN THE NUDE IDENTITIES

Carmen Senabre Llabata
Universitat de València

RESUMEN

Claude Cahun, fotógrafa, escritora, actriz, performer, una pionera en la deconstrucción del sistema binario masculino/femenino y, en consecuencia, del esencialismo sexo-género que atribuye una identidad fija e inamovible al sujeto. La máscara o el disfraz son medios de los que se vale en su trabajo artístico, para mostrar que todo es verdad y falso a la vez, que la existencia consiste en «actuar» –adoptando diferentes roles– según el personaje que decidamos representar.

Palabras clave: autorretrato, diferencia, género, multidisciplinar, ambigüedad.

ABSTRACT

Claude Cahun, photographer, writer, actress and performer, pioneered the deconstruction the masculine/feminine binary system and, as a result, the deconstruction of the sex-gender essentialism that attributes a fixed and unmovable identities to individuals. A mask or costume are the means enabling her artistic work, helping her show how everything is true and false at the same time and existence consists in «acting» –adopting different roles– according to the character we choose to represent.

Keywords: self-portrait, difference, gender, multidisciplinary, ambiguity, commitment.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-El baile de máscaras. 3.-Una extraña y maravillosa aventura. 4.-Territorio sin ley o la insumisión crece... 5.-Epílogo. 6.-Bibliografía.

1. Introducción

Je veux changer de peau: arrache-moi la vieille
Nous séparer. Nous masquer. Faire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage
Claude Cahun, *Aveux non avenus*, 1930

Lo cautivador es la mezcla de fundidos. El contagio ardoroso de la fiebre del milenio funde lo retro con lo posmo, catapultando cuerpos con órganos hacia la tecnotopía... donde el código dicta el placer y satisface el deseo [...] Soy puro artificio. La identidad se descomprime polimorfa y se infiltra en el sistema desde la raíz.

VNS Matrix, *Manifiesto de la Zorra/Mutante*, 1991

En la Europa de entreguerras, París era una fiesta. Y una mujer. O dos que, ¡feliz coincidencia!, se amaban y convencidas de la vinculación entre el arte y la vida, expusieron su existencia –no con un afán exhibicionista pero sí sin tapujos– al escrutinio público, sabedoras de que ni siquiera en el permisivo entorno cultural de la época –años veinte y treinta del pasado siglo– serían bienvenidas sus «extravagancias».

«¿Quieren saber mi nombre?: Me llamo Yo Mismo», respondía Claude Cahun (fig. 1), seudónimo finalmente adoptado a partir de 1917 por Lucy Renée Mathilde/Lucette Schwob, nacida en Nantes (Francia) el año 1894; el cambio de nombre a «Claude» no es caprichoso ni inocente, más bien responde a un deseo pertinaz de rebelarse contra la dicotomía masculino/femenino, presente asimismo en su obra artística. Y otro tanto sucede con su compañera Suzanne Malherbe, conocida como Marcel Moore, dispuestas ambas a desenmascarar tabúes y convencionalismos identitarios: la indeterminación y/o ambigüedad sexuales constituyen sus señas de identidad, imprescindibles para abordar su trabajo creativo, producto no tanto de un yo como de un nosotras, un autorretrato como se ha señalado, «construido en colaboración a cuatro manos» o por «un yo construido a dos». Un ejemplo de todo ello, se encuentra en uno de sus textos más citados, *Aveux*



Fig. 1. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1911

non avenus (1930) (Confesiones no confesadas), una especie de contraautobiografía, en la cuál a fuerza de «frotar», su alma acaba por no reconocerse en ella, llegando a compararla con «un rostro desollado», carente de forma humana; la escritura pertenece a Claude y los fotomontajes son obra de Marcel, papeles que intercambiarían muy a menudo, hasta el punto de difuminar las huellas de una u otra.

Fue un momento mágico e irrepetible pero fugaz, con las vanguardias literaria y artística en su plenitud reunidas en la capital parisina –foco de atracción, desbordante de creatividad e ideas– junto con intelectuales de izquierdas, diseñando un proyecto de futuro sin prever ni sospechar la nueva catástrofe que se avecinaba. Pronto despertarían de sus sueños, destrozados una vez más por el ruido de las armas.

Entre tanto, la fiesta continuaba y nuestras protagonistas, con un grupo numeroso de mujeres «díscolas», se atrevieron a transitar por la *rive gauche*, los círculos de mujeres lesbianas, cuya compañía frecuentó Claude durante algún tiempo.

El papel desempeñado por aquellas «redes lésbicas» –en absoluto secretas, pero ciertamente desestabilizadoras– exigiría una rectificación histórica que explicara por qué se ha ignorado o infravalorado la presencia de mujeres con nombre propio en el devenir socio-cultural y político del momento. El estudio compartido por Claude y Marcel fue testigo –como el de Gertrude Stein y su compañera Alice B. Toklas, entre otros– de citas literarias, expositivas o debates, en el que «ellas» por lo visto, sólo ponían la casa, los canapés y algo de sensualidad con unas gotas de erotismo sin identificar, a no ser que su etiquetado viniera avalado por «un regazo masculino».

Por más que exteriorizara su homosexualidad, también minimizó la importancia de definirse al respecto, dando lugar a especulaciones divergentes recogidas en los estudios más recientes: su «descubridor» alude a una supuesta «pasión no correspondida» por parte de Breton, como desencadenante, «Claude Cahun a aimé André Breton, d'un amour manifestement impossible comme tous ses amours, mais plus impossible, plus secret, plus désespérément fou que tous ses amours réels ou fictifs» (Leperlier, 2002); mientras Cottingham, sostiene que tal idea no es más que un intento descarado (y descabellado) de heterosexualizar a Cahun, sin base real alguna. El primero, también encuentra otras razones, ¿acaso hay que buscarlas? para que renegara de la feminidad, echando mano de una interpretación psicoanalítica en la pésima relación materno-filial.

Y ¿qué tal si prestamos atención a alguna de sus rotundas manifestaciones?:

«¿Masculino? ¿Femenino? Depende del caso. Neutro es el único género que me conviene siempre», afirmaba; o esta otra para *L'Amitié*, 1925: «Mi opinión sobre la homosexualidad y los homosexuales es exactamente la misma que mi opinión sobre la

heterosexualidad y los heterosexuales. Todo depende de los individuos y las circunstancias. Yo reclamo una libertad general de comportamiento».

Asimismo, cuando escribe: «Me veo, luego existo», nos da la fórmula para abordar sus enigmáticas composiciones fotográficas: lo más llamativo el rostro y en él, la mirada justo donde no alcanza la máscara, aunque también pueda sustraerse a la vista: «La cara es el epicentro de su fotografía, donde se dirime la batalla de la identidad, o de su falta y en ella los ojos abiertos o entornados, disipados, ingenuos, concentrados, dispersos, fríos u ocultos tras gafas o antifaces en un continuo *close up* o plano medio es hasta los años treinta *grosso modo* todo lo que hay... Y no es poco» (Aliaga, 2001: 21).

2. El baile de máscaras

En sus autorretratos se desdobra una y otra vez travestida en múltiples personajes, cuyos roles constituyen un despliegue de identidades sorprendente e imaginativo, mostrándose en este sentido más «surreal» que los propios surrealistas, no muy alejados de los presupuestos burgueses sobre el lugar de las mujeres en el arte y en la sociedad. Y Claude Cahun (fig. 2) jamás asumió ese carácter subordinado, idealizado o mistificador que exigía la mirada masculina, rechazando la condición de musa, modelo adorable u objeto de deseo.



Fig. 2. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1915

La fidelidad al objeto surrealista, asumirá una teatralidad premeditada en sus conocidos *tableaux photographiques* de la década de los treinta, formando parte del relato fotográfico de una creadora inclasificable, cuya cámara recoge asimismo la presencia de amigos, escritores o artistas, estudios del natural, fotomontajes, collages, composiciones ambiguas (fig.3) con puestas en escena inolvidables, deladoras de otra de sus pasiones: la interpretación que, en su más amplio sentido, tiene mucho que ver con los papeles que representa en sus autorretratos: hombre, mujer, marino, payaso, deportista, cada uno con su propia historia, sus contradicciones a cuestas y muchas vidas por vivir...

La des-naturalización del género se convierte en puro teatro, en parodia: maquillada hasta lo irrisorio, con el cabello largo, corto –teñido de verde o rosa– engominado, rapada, la cabeza ovoidal y/o acentuando los rasgos masculinos, sin maquillar, alardeando de fuerza muscular o acurrucada en un estante... siempre sorprende e inquieta, nos devuelve una galería de imágenes especulares tan reales como el supuesto «original», componiendo un puzzle en el cual es imposible fijar una identidad sino reconocer aquello que asemeja, e incluso iguala a todas ellas: su carácter transitorio y ficticio, apostando por la multiplicidad.

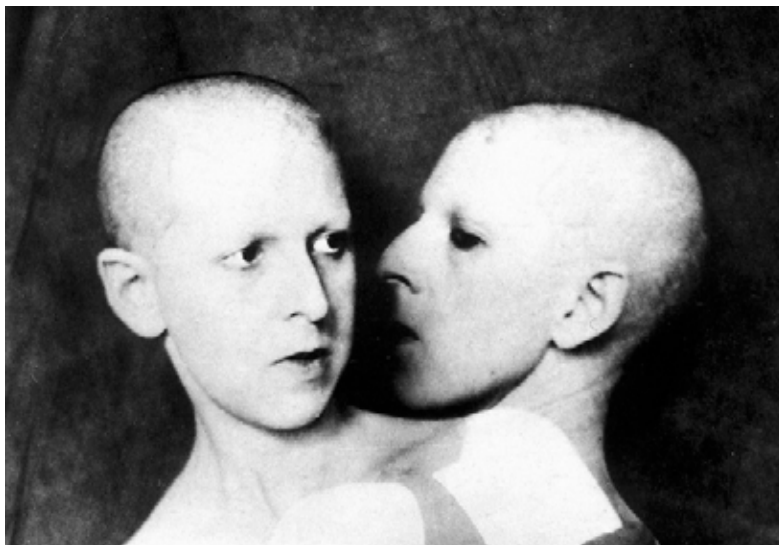


Fig. 3. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928

Aunque la escritura le permitió explorar a fondo las posibilidades del ensayo, de la crítica literaria, la traducción o el periodismo son la poesía, la ilustración de textos y el relato los que completan una trayectoria creativa en la que tampoco falta el «mestizaje»: mezcla de géneros y de técnicas e incluso de las artes entre sí:

Claude Cahun parece buscar sin cesar la indeterminación para huir de los límites. Algo que la llevará a rechazar también cualquier especialización literaria o artística, por lo que su ubicación en una disciplina o vanguardia de manera exclusiva ha dificultado en parte también, su consagración canónica en la historia literaria o artística (Ballestín, 2008).

La multiplicidad de roles, la repetición desde diferentes ángulos de un mismo retrato, la reiteración del disfraz o la máscara como signo de una subjetividad versátil y provisional disparan directamente al corazón de cualquier esencialismo: el «ser» –en este caso mujer y hombre– no puede determinarnos como personas, la anatomía es azarosa y las preferencias sexuales o afectivas, nada tendrían que ver con ella. En definitiva, habrá que romper con los discursos hegemónicos, basados en la dicotomía verdadero/falso o realidad/apariencia para entender y aceptar que la vida, como el arte, es parte del espectáculo, de modo que cualquiera tiene derecho a elegir su/s personaje/s y el *libretto* para representar esta ficción a su manera.

No en vano había puesto sus pies sobre un escenario, la actriz se adueña tanto de sus alter ego como de cuanto le rodea y procede en consecuencia: ropa, poses, maquillaje, máscaras –acumuladas, variadas o retiradas– sin llegar a la verdad última, niegan así la existencia de una «identidad verdadera» y, por tanto, de una falsa.



Fig. 4. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1939

3. Una extraña y maravillosa aventura

Acompañémoslas.

A partir de los años 30, su obra ofrece cambios sustanciales, se abre al entorno –sujeto asimismo a manipulaciones escenográficas– pero ya no mero telón de fondo como en etapas anteriores: la naturaleza, interiores, u objetos cotidianos convenientemente descontextualizados, amplían el encuadre, cobran un cierto protagonismo –extraño y opresivo– en sus últimos autorretratos; sobre todo a partir de 1939 (fig. 4), cuando se decide por una imagen más compacta de sí misma, empieza a asemejarse a «un álbum familiar, con expresiones y trazos autobiográficos» (Aliaga, 2001).

Pero el halo siniestro no ha cesado, más bien se ha propagado en paralelo a la entrada del surrealismo en su vida. No hace falta más que ver el ejemplo de la serie en la que se retrata con la vista tapada tras una máscara negra y dejándose llevar por un gato con correa, cual ciego con un perro-guía, distinguiéndose al fondo las lápidas de un cementerio (fig.5). Estas fotografías continúan siendo exploración, pero en ellas juega a la máscara de la no-máscara, a descubrir lo surreal de la experiencia personal, ahondando en los procesos narcisistas de una búsqueda de identidad propia. (Saldaña, 2008: 141).

El viaje con su compañera a Nueva Jersey, en una situación histórica harto difícil, consolida ese cambio. Llegan para quedarse, a mediados de 1937, y las tropas alemanas ocupan la isla, justo tres años después. ¿Qué se les ocurre hacer? Convertirse en «guerrilleras», en performers camufladas poniendo:

...sus mentes creativas al servicio de la esperanza en la rebelión de los soldados contra sus superiores. Según el relato de la propia Cahun, uno de los primeros gestos de desafío al orden impuesto por los invasores nazis, que ella y su amiga implementaron, fue el de cambiar las lápidas que marcaban la sepultura de cada nuevo soldado alemán muerto: «la nôtre était une



Fig. 4. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1939

croix, home-made [...] on se lisait en caracteres gothiques cette constatation matérialiste: Für sie ist der Krieg zu Ende. (Pour eux la guerre est finie)» (Plaza, 2008).

Separar en Claude Cahun vida y obra resultaría imposible, además de contraproducente: perderíamos el hilo conductor de una biografía existencial entrelazada a propósito con su polifacética actividad artística, polémicas aparte sobre la pertinencia o no de aproximaciones teóricas contextualistas, en el ámbito de la reflexión estética.



Fig. 6. Claude Cahun, Autorretrato con Suzanne Malherbe, 1928

Inútil discutir sobre la relación mutua entre vivencias personales, afectos o ideas y el impulso artístico: los resultados están ahí, se ofrecen a la contemplación y al análisis desnudos, reclamando nuestra atención más allá de criterios puramente formales ¿cómo entender si no una apuesta tan decidida por mostrar la indeterminación de género mediante la fotografía? (fig. 6) Es más ¿qué indujo a Claude y Marcel a colaborar con la resistencia y jugarse la vida frente a los alemanes, cuando éstos invadieron Nueva Jersey durante la II guerra mundial? Sus actos de sabotaje –que acabarían con la condena de ambas a pena de muerte– disfrazadas de lugareños, fueron algo más que *performances*, acciones artístico-festivas o mero divertimento. Las tareas de propaganda incluían panfletos y octavillas ocultos entre pilas de periódicos, en botellas de champagne e incluso ¡en los

bolsillos de los soldados! Ahora bien, exhibieron un extremado celo en aportar una buena dosis de esteticidad a aquel material tan frágil, cuya intención última era minar la moral del enemigo, aunque para ellas no fuera tal: escritos con suma delicadeza sobre papel de seda, blanco, rosa, verde o azul, según los destinatarios de la «información».

El compromiso de Cahun (fig. 7) con la libertad –permanente y activo– venía de lejos: en 1932 se había afiliado a la *Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR) de inspiración comunista, que acabó abandonando por discrepancias en torno precisamente al papel a desempeñar por los artistas, defendiendo por encima de todo su autonomía individual; aun así, en 1935 participará en la fundación del grupo *Contre-Attaque*, con Bataille y Breton entre otros, movimiento en contra de la expansión del nazismo en Francia. «C'est assez dire que j'écris, que je souhaite écrire avant tout "contre moi" [...]». La artista entiende la literatura como acto de rebeldía. Su concepción del acto y objeto de la creación se fundamentan en una libertad entendida como irreducible, y esto se expresa tanto en su obra literaria como en la fotográfica» (Ballestín, 2008).

Así pues, la lucha continuaba –en una pequeña isla olvidada– por otros medios, con una suerte de activismo *avant la lettre*:

El gesto de Cahun y Malherbe entraría dentro del orden de lo ineficaz, de lo inútil, del tiempo perdido, de los signos del «tiempo perdido», como llama Marcel Proust al tiempo que pasaba frecuentando el salón de los Verdurin o las magnificencias de la duquesa de Guermentes [...] el arte, como el feminismo, son pensamiento uno, y expresión el otro, de nuestra relación con el mundo. Y en su conjunción arte y feminismo (como recuperación de la memoria de las mujeres) debería ser el espacio idóneo para esa memoria que recoge del olvido el gesto, lo inmemorial histórico. Y en este caso el vínculo estrecho entre dos mujeres, cómplices de tratar al enemigo como ser humano, haciendo del arte y la creatividad un arma de resistencia (Plaza, 2008).



Fig. 7 Foto tomada por Suzanne a la puerta de su casa de Jersey, con un símbolo nazi entre los dientes cuando fue liberada de la isla

Muy rara vez se otorga a gestos semejantes valor alguno a no ser simbólico o intrascendente y sin embargo, expresa un «estado de ánimo» –como quería ser dadá– en cuya absoluta inutilidad reside su grandeza. Aquellas *two sisters*, así las denominaban, no cambiaron el curso de la historia al igual que miles de personas anónimas, aunque al final su tardío reconocimiento –gracias al uso de las únicas armas de que disponían: creatividad e imaginación– pueda leerse como una especie de compensación a tan clamoroso silencio. Cahun veía en sus acciones una herramienta que podría ayudar a todos –incluidos los alemanes– a liberarse de una doble esclavitud: la de la guerra y la de la miseria, animada, decía, por un planteamiento de izquierdas, pacifista y surrealista. Transcurrirían cuatro años más hasta cumplirse aquellas palabras escritas con caracteres góticos, en pequeños papeles de seda: «Vamos a perder. El Soldado sin Nombre».

Ellas llevaron hasta sus últimas consecuencias el ¿principio? dadaísta de confundir arte y vida, traducido en versión libre por el surrealismo, reconduciendo lo extraordinario al ámbito cotidiano.

No obstante, haber sacado a la luz una figura clave para comprender el arte contemporáneo así como su contribución teórica al pensamiento no esencialista, resulta insuficiente: todavía permanece en la penumbra su otra mitad, Marcel –cuya importancia comienza a reconocerse– casi siempre actriz de reparto en esa obra compuesta al unísono y, sin embargo, tan fascinante en su voluntario papel secundario. La sombra del discurso patriarcal es alargada...

4. Territorio sin ley o la insumisión crece...

Joan Rivière, escribió en 1929, *La feminité comme mascarade*, donde define por primera vez la máscara en clave feminista, partiendo de la idea de feminidad como construcción, no como una especie de marca de nacimiento que prevé nuestro destino, imposible de borrar u ocultar; así pues, aborda lo femenino, no en cuanto esencia de mujer, sino considerándolo una especie de *performance* social, susceptible de transformar, «travestir» en artística: una vertiente creativa, que la obra de Cahun desarrolla ampliamente.

Tal como subrayan Catherine Gonnard y Elisabeth Lebovici (2001: 55), la autora del texto citado más arriba –psicoanalista por más señas– tras estudiar casos de mujeres con un perfil similar, llegó a la conclusión de que «La feminidad podía ser asumida y llevada como una máscara, al mismo tiempo para ocultar la posesión de la masculinidad y para prevenir las represalias esperadas si se la encontrara con esta posesión» e invita al lector a descubrir dónde estaría la frontera entre mascarada y feminidad: en ningún sitio.

Aun así, existe un cierto margen para orillar la manipulación, en la medida que, según sostiene Clarice Linspector, elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano, lo cuál

podría ser liberador y/o un modo de mantener las apariencias socialmente aceptadas, pero en cualquier caso, simulacro de autenticidad.

Son numerosas las artistas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, decidieron seguir la estela de aquellas pioneras, tomando sus cuerpos como «campo de batalla» para emplazar en terreno propio –pedir cuentas– la abolición de cualquier prejuicio sexista en las relaciones sociales y, por supuesto, entre quienes hacían gala de su autoridad en las instituciones artísticas, maneándolas a su antojo. Se declararon insumisas y fuera de control, con una negativa rotunda a considerarse reflejadas en la foto fija tradicional, que las condenaba por el hecho de «ser» mujeres, al cuidado del núcleo familiar y a permanecer al margen de lo público:

...si existe o no una verdadera esencia femenina, y si ésta puede o no ser diferenciada de su «disfraz», sigue teniendo gran actualidad. De hecho, forma parte del cuestionamiento de muchas de las fotografías que utilizan como Cahun, su propio cuerpo como modo de expresión, sea Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Ana Mendieta o Jo Spence, por citar algunos ejemplos. Desde luego constituye las bases iniciales desde las que hay que plantearse la posibilidad de romper con los códigos culturalmente asignados a la mujer (Saldaña, 2002: 214).

Esta rebelión contra lo establecido, fue extendiéndose por las diferentes artes, adquiriendo mayor amplitud en las generaciones posteriores, dispuestas a mostrar abiertamente el poder de una sexualidad desinhibida y sin etiquetas: a Nan Goldin, Sarah Lucas, Zoe Leonard, Catherine Opie y un largo etcétera, se han ido sumando alteridades de diversa índole, que frecuentan las teorías *queer*, –adoptando como precursora en ocasiones a Cahun– en cuanto referencia



Fig. 8. Guerrilla Girls

conceptual casi obligada. El énfasis en representar los estereotipos femenino/masculino y, por qué no, andróginos, valiéndose de la parodia o la caricatura promueve intensos debates en los movimientos deconstructivos de género.

Mención aparte, merecen las Guerrilla Girls (fig. 8). La máscara/da también puede adquirir un aire jocoso que, no obstante, desafía y amenaza –pone patas arriba– todas las convenciones: este colectivo anónimo, que comenzó lanzando panfletos en las calles de Nueva York y denunciando el sexismo fuera y dentro de los museos con grandes paneles publicitarios, lleva casi treinta años reivindicándose como *conciencia del mundo del arte*, escamoteando siempre su verdadero rostro tras una cabeza de gorila, vestidas de punta en blanco o a la última, con tacones, rindiendo honor a los estereotipos sobre la feminidad. En fin, ironía, humor y crítica feroz a una sociedad patriarcal, poco acostumbrada a la burla como forma de resquebrajar sus pilares esencialistas.

5. Epílogo:

Éste no ha pretendido ser el relato de unas vidas extraordinarias, excepcionales, únicas sino otro intento de aproximarnos a gente extrañamente moderna hace un siglo y ahora, a la que el paso del tiempo no ha acartonado, al contrario, se muestra espléndida y tremendamente actual y es que, como leí hace apenas unos días «A veces da la sensación de que miramos al pasado desde un sitio más antiguo y más pacato que el que esas personas habitaron hace cien años» (Huertas, 2014).

En ese artículo, 16 de enero, 2014, se alude a otra mujer «artista multimedia» que en 1910 cruzó el Atlántico y en un barrio de Manhattan paseaba su ingenio y su capacidad para reinventarse, asombrando al mismísimo Duchamp: era Elsa Hildegard Plötz (1874-1927), baronesa von Freytag-Loringhoven (fig. 9)



Fig 9. La baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, entre 1910-20

por matrimonio de «conveniencia», baronesa de Greenwich Village, porque fue allí donde –seductora y audaz– vivió al límite, sin condiciones y, reina dadá por méritos propios...

«Performer, poeta, pintora, escultora, modelo de artistas, transgresora de normas... agitó el panorama neoyorquino con sus *free-street-performances* creadas a partir de los más variados objetos como hojas de periódico, cables, cucharas, jaulas, piezas de automóvil... casi siempre desechos urbanos y domésticos a los que sometía a un elaborado proceso de transformación hasta convertirlos sobre su cuerpo en una obra de arte».

¿Por qué hablar de ella ahora? Porque ofrece una poética incluso más avanzada para la época que la de Cahun –antecedente sin duda del arte del desecho y otras manifestaciones artísticas contemporáneas que tampoco han seguido caminos trillados; su trayectoria debería tener un peso específico a la hora de describir la efervescencia cultural que conectaba Berlín-París-Nueva York, por más que la exclusiva se le atribuya a los «varones dadá» en la historia del arte; asimismo también cuestiona el par masculino/femenino, restrictivo y producto de la heteronormatividad (fig. 10) impuesta; otra razón fundamental: más allá de paralelismos existenciales o estilísticos ambas supieron hasta el final «actuar la vida»; dicha expresión –utilizada en otro periódico dos días antes, el 14 de enero– me llevó a pensar que igual no se trataba de una mera coincidencia (Cahun): «¿Los momentos más dichosos de toda mi vida? —El sueño. Imaginar que soy otra. *Actuar-me*¹ es mi rol preferido» y su significado las convertía a mi entender, en «almas gemelas». El autor del texto, titulado *Ella fue Dadá* (refiriéndose a la baronesa) toma la frase de una novela, *La experiencia dramática*, escrita por Sergio Chejfec, donde se preguntaba si «actuar la vida» era la única forma de vivirla y si ésta era menos verdadera cuando uno la representaba. «Creí siempre entender sus inquietudes, hasta que hace unos segundos me he preguntado si la expresión “actuar la vida” insinuaba realmente la idea de hacerse pasar por alguien que uno no es» (Vila-Mata, 2014). Y ahí seguimos, con la duda.

Postdata: «Proust murió en 1922 y con él, el siglo XIX, Cahun, en cambio, anticipa no sólo el XX, sino también el XXI» Cottingham, dixit.

Bibliografía

ALIAGA, Juan Vicente (2001) «La reinención de Claude Cahun», en *Claude Cahun*, Catálogo exposición Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia 8-XI-2001 al 20-I-2002, pp.11-31.

¹ Cursiva de la autora.

- BALLESTÍN CUCALA, Cristina (2008) *Mujeres y surrealismo: la radical diferencia de Claude Cahun*, Rif - Raf.
- CAHUN, Claude (2002) *Écrits*. Ed. Présentée par Françoise Leperlier, Paris: Ed. Jean Michel Place.
- COTTINGHAM, Laura (2002) *Cherchez Claude Cahun*, Lyon: Carobella-ex-natura.
- GONNARD, Catherine y LÉBOVICI, Elisabeth (2001) «Cómo pudieron ellas decir yo», Catálogo exposición IVAM, Valencia, 8-XI-2001 – 20-I-2002, pp. 53-65.
- HUERTA, Begoña (2014) «Hace un siglo que fuimos modernos», Zona Crítica, eldiario.es.
- LEPERLIER, Françoise (1992) *Claude Cahun, L'écart et la métamorphose*. Paris: Jean-Michel Place.
- PLAZA MÜLLER, Elsa (2008) «Acerca de lo memorable, o de cómo Claude Cahun y Suzanne Malherbe resistieron la invasión nazi en la Isla de Jersey», XVII Congreso Internacional de Historia del Arte. Art i memòria, sep. 2008, Barcelona
- SALDAÑA ALFONSO, Clara (2002) «Claude Cahun, el tercer género o la identidad polimorfa», en Arte, individuo y sociedad, vol. 14, 2002, pp.197-215.
- VILA-MATAS, Enrique (2014) «Ella fue Dadá», *El País*, 14 enero 2014.



Fig. 10. Claude Cahun, *Me estoy entrenando. No me beses*, h. 1927.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 5 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 79-92]

DESHUMANIZANDO A LA MUJER EN LA PUBLICIDAD: UN ANÁLISIS DE LOS NOMBRES E IMÁGENES DE PERFUMES

DEHUMANIZING WOMEN IN ADVERTISING:

AN ANALYSIS OF BRAND NAME PERFUMES

Elena Alfaya Lamas, M^a Dolores Villaverde Solar

Facultad de Humanidades y Documentación.

Universidad de A Coruña

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar las palabras y las imágenes utilizadas por anunciantes al nombrar y dar a conocer las fragancias de perfumes. Nos centraremos en las referencias que nombres e imágenes tienen, así como en las connotaciones que estos nombres de fragancias y las imágenes llevan con ellos evidenciando que son una clara evidencia de la sexualización de las niñas y las mujeres en la publicidad de algunas fragancias. El sexo se convierte en un capítulo fundamental de la publicidad de perfumes para vender el producto convenciendo al público con mujeres que se convierten en objetos carentes de identidad y valor. En relación a las palabras, los nombres de perfumes derivan de las palabras comunes del habla cotidiana, su nombre puede ser casi cualquier vocablo, sin embargo, dependiendo de la persona o en la comunidad, esta referencia será diferente.

Palabras claves: publicidad, perfumes, palabras, mujer, sexismo.

ABSTRACT

The aim of this piece of writing is to provide an analysis of the words and images used by advertisers when naming and publicizing fragrances. We will also focus on the references that these names and images have as well as on the connotations or implications that these fragrance names and images carry with them. We review some fragrances names and images that are a clear evidence of the sexualization of girls and women in advertising. Sex becomes a fundamental aspect of advertising perfume, advertisers agree to try to convince the public not just with their fragrance, in all cases analyzed include women posing nude or naked, falling into the mistake of turning women into decorative objects without further, lacking identity and value. In relation to words, names perfume derived from common words of everyday speech, your name can be almost any word, however, depending on the person or in the community, this item will be different.

Keywords: publicity, perfumes, words, woman, sexism.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Sensual, sexual, ¿sexista? 3.-La relación de imágenes. 4.- Conclusión. 5.-Bibliografía y recursos electrónicos.

1.- Introducción

El presente trabajo es parte de un completo análisis de las palabras e imágenes utilizadas por los anunciantes al nombrar y dar a conocer las fragancias de perfumes. Tras el estudio, se puede concluir que niñas y mujeres son más sexualizadas y objetualizadas que los hombres en las campañas publicitarias de fragancias. En los anuncios no sólo se vende o intenta vender un aroma, sino también los estereotipos de género, convirtiendo ciertas conductas o expresiones machistas en algo normal. Para vender el producto anunciado, los publicitarios coinciden en intentar convencer al público no sólo con su fragancia, un texto o el frasco que lo contiene, en todos los casos analizados incluyen fotografías e imágenes que en la mayoría de los anuncios donde se opta por mujeres, las acompañan de poses eróticas o las desnudan, cayendo en el error de convertir a las mujeres en objetos carentes de identidad y valor. Son utilizadas como señuelo para vender un producto, pues vende más o resulta más atractivo un anuncio protagonizado por una mujer joven y hermosa, hecho que viene a demostrar que seguimos sin abandonar ciertas conductas discriminatorias con las mujeres que en pleno siglo XXI no han cambiado.

En relación a las palabras, los nombres de perfumes derivan de las palabras comunes del habla cotidiana, su nombre puede ser casi cualquier vocablo, sin embargo, dependiendo de la persona o en la comunidad, esta referencia será diferente. Como complemento al análisis de las palabras, se ha entrevistado a un grupo de universitarias (de edades entre 19-25 años) que dan sus impresiones sobre las connotaciones e implicaciones que cada vocablo tiene¹.

Para seleccionar el corpus de nuestro estudio nos hemos centrado en las cien empresas que más venden y más influencia tienen a nivel mundial, analizando las referencias de los nombres e imágenes que utilizan para anunciarlos, así como las connotaciones o implicaciones que estos nombres e imágenes de fragancias llevan con ellos².

El fin de un anuncio es atraer compradores, y si hay un producto que además de seducir por la imagen del spot publicitario debe hacerlo también con el nombre que lo designa además de con su fragancia, ese es el perfume. Los «perfumes o colonias a priori son un producto

1 Las entrevistadas han sido estudiantes jóvenes españolas, si la encuesta se hubiese hecho con cualquier otro grupo de la sociedad, bien hombres, o comparando gente de diferentes etnias o clases sociales los resultados habrían sido diferentes.

2 Las empresas que llevan la delantera, según la investigación realizada por Ellen Groves, <http://es.scribd.com/doc/3027409/Top-100-Cosmetic-Manufacturers>, y la base de nuestro análisis, ya que son los que venden más productos y más influyentes de la número 1 a la 30 son las siguientes: el grupo L'Oréal; Procter & Gamble; Unilever Plc; Shiseido Co.Ltd; Estee Lauder; Avon; Beiersdorf Ag; Johnson & Johnson; Alberto-Culver; Kao Corporation; Limited Brands; Moët Hennessy Louis Vuitton; Chanel; Henkel; Colgate Palmolive; Coty Inc; Yves Rocher; Mary Kay; Kanebo Cosmetics; Kose; Alticor; The Boots Company; Revlon; Groupe Clarins, Amorepacific Corporation; Puig; Gillette; Sara Lee; Pola Cos, Cosmetics; Elizabeth Arden. Las fragancias cuyos nombres e imágenes hemos analizado pertenecen a estas empresas líderes y ellos son los responsables de los anuncios.

comodín» convertido en regalo habitual de determinadas fechas del año, y todos/as nosotros/as en algún momento de nuestras vidas hemos recibido o recibiremos alguno. Lo lógico es que el perfume no se limite a ser comprado cuando no sabemos qué regalar, debe ser algo más personal que refleje no sólo nuestros gustos en cuestión de fragancias, sino también el carácter de quién lo compra o recibe. Todo ello se debería reflejar al decidirnos o no por determinado perfume. Pero la publicidad, al echar mano de determinadas imágenes, sus símbolos, códigos gestuales, escenografía, nombres, etcétera, deja de lado ese carácter que debe representar cada perfume para posibles usuarios, y en muchas ocasiones al espectador le suscitan dudas pues no queda claro si alaba las excelencias del producto, el tipo de aroma que desprende... y más bien parece limitarse a buscar el éxito de ventas a través de imágenes llenas de sexualidad y cierto carácter sexista de los spots bajo el lema del todo vale, pues el objetivo es vender sea como sea y una imagen sugerente es el mejor reclamo.

2.- Sensual, sexual, ¿sexista?

Cada uno de nosotros estamos expuestos a cientos, miles, de spots publicitarios cada día que venden algo más que productos, venden valores, conceptos como belleza, éxito, amor o sexualidad. Visualizando anuncios de perfumes, llama la atención que prácticamente todas las imágenes que a continuación se comentarán, se caracterizan por escenas sensuales y/o sexuales, y lo más preocupante, con un flagrante tono machista que degrada a la mujer que sirve de modelo y a las mujeres que ven el anuncio.

Se debe por tanto, partir de términos lingüísticos con una base etimológica similar, antes de iniciar el análisis de cada imagen publicitaria: sexualidad y sexismo. Si por sexismo entendemos «Discriminación de personas de un sexo por considerarlo inferior al otro»; y por sexualidad «Apetito sexual, propensión al placer carnal»³, se llega a una primera conclusión: el sexo es un capítulo fundamental de la publicidad de perfumes aunque no trate de utilizarse la imagen para obtener placer sexual. Los anuncios se cargan de erotismo, de sensualidad, convierten a los protagonistas en objetos de deseo para el espectador que los ve, y en multitud de ocasiones tienen en un cuerpo desnudo la imagen más influyente. El desnudo siempre se ha vinculado al erotismo o al acto sexual y es destacable que un porcentaje elevado de anuncios de perfumes tienen en un cuerpo sin ropa su mejor cebo para cazar compradores, sobre todo si es de mujer. Esto, se convierte en un arma de doble filo, pues si bien se puede entender porque un cuerpo desnudo femenino

³ Definiciones tomadas del Diccionario de la RAE: <http://drae.rae.es>.

equivale a belleza, también es verdad que en la actual publicidad ocurre algo similar a la utilización del desnudo femenino en las artes, que durante siglos estuvo vinculado a la mujer que posa desnuda para disfrute del espectador y acabó convertida en un objeto para goce y placer del hombre que observaba esas obras de arte⁴. Pero si hablamos de sexualidad, de sensualidad, de desnudo o erotismo a estos términos hay que unir sexismo, pues también las imágenes, a veces por el ambiente, otras por el escenario, los gestos o las acciones que desarrollan, denotan un alto grado de machismo. Y los espectadores, especialmente los/las adolescentes, aprenden o copian los mensajes publicitarios tanto los estereotipos, como las actitudes sexuales de los medios y el enfoque que da la publicidad al sexo reduce las personas a objetos. Y en la publicidad de perfume existe discriminación hacia la mujer, pues generalizando, cuando se anuncia un perfume en el que se utiliza una imagen de mujer, o bien aparece con poca ropa o desnuda, siempre con cuerpos perfectos y jóvenes; o bien es la imagen de la mujer fatal, casi malvada. Por la contra, si el modelo es un hombre, se muestra en la mayoría de los anuncios bien vestido, o se echa mano de rostros de actores/modelos guapos y famosos sin necesidad de desnudarlos⁵. Si se hiciera además la estadística numérica, de los spots analizados sólo encontramos un hombre desnudo por un número importante de mujeres desnudas o semidesnudas, damas que sirven tanto para anunciar perfumes femeninos como masculinos, mientras el hombre sólo se utiliza como imagen de sus propios aromas. Parece ser que la sexualidad y sobre todo el desnudo femenino son el mejor marketing para el producto, y aunque no se trata aquí de criticarlo por el simple hecho de utilizar un desnudo como imagen, sí es necesaria la crítica por cosificar a las mujeres que se convierten en un objeto sugerente para vender ese producto. Se trata de mujeres que sólo parecen tener cuerpo y hermosura para disfrute de los hombres. Ellos, en cambio, son la imagen del éxito, tanto económico como social y sexual, con mujeres hermosas a su lado como signo de ese triunfo. La imagen que se da al espectador es del todo errónea y no se corresponde con la sociedad actual donde rara vez el único objetivo de una mujer es conseguir a un hombre ni se limita a ser ama de casa, esposa y madre. Son sólo anuncios, pero no se puede obviar que los medios de comunicación y las imágenes que transmiten a los espectadores van a influenciar o modificar las conductas de los miembros de la sociedad que los consume.

⁴ Sobre el tema remito al comunicado «El desnudo femenino en el arte: del culto a la mujer fecunda a la exaltación de la sexualidad femenina», presentado al *Congreso Internacional Mujer, arte y nuevas tecnologías en la esfera pública*. Universidad Politécnica, Valencia, 2010 (en prensa).

⁵ Salvo una excepción que más adelante se comentará.

3.- La relación de imágenes⁶

Ninguno de los anuncios seleccionados para este texto indica mucho sobre la fragancia, ni edad a quién se dirige el perfume, e incluso, tras ver el anuncio, queda la duda de si se dirige a un público masculino o femenino. Como es mejor ir a ejemplos concretos, vayamos a cada uno de ellos⁷:

Brut: Este nombre, por un lado se refiere a un hombre fuerte y a la vez insensible, por otro, al preguntar a las jóvenes sobre el término, las respuestas fueron diferentes: algunas dijeron que Brut denota fuerza física, fortaleza, ira, poder, autoridad y vitalidad y, otra parte del grupo declaró que denota estupidez, irracionalidad, llegando a añadir que este nombre expresa una cualidad que podría estar relacionada con la violencia crueledad hacia las mujeres y los niños. Tenemos, pues, dos puntos de vista diferentes en un grupo bastante homogéneo: las connotaciones de Brut son cualidades diferentes, como la crueldad y la vitalidad.

Sus anuncios en prensa sirven para ratificar todas las connotaciones del término, limitándose los spots de la colonia a presentar la inconfundible botella verde que la identifica, sin embargo en su trayectoria publicitaria se encuentran ejemplos como el que se acompaña del slogan: *just shut up and take my money*⁸. Su variante, Brut Oceans (fig.1) es conocida por su botella azul, y el anuncio se acompaña con un primer plano de un hombre de rasgos faciales muy marcados, mirada azul penetrante, apariencia física fuerte..., es al fin, la típica imagen del duro de una película del Oeste protagonizada por ganaderos a los que sólo les falta la consabida frase *¿y tu pistola vaquero?*



Fig.1.Brut Oceans

⁶ Se ha hecho necesariamente una breve selección para adecuarse a las normas de presentación de esta revista. Si se selecciona, obligatoriamente se desechan nombres e imágenes de otros perfumes que han sido igualmente analizados en nuestro estudio, mucho más amplio. El extracto aquí analizado refleja la situación general.

⁷ Se han organizado alternando perfume masculino/femenino o bien agrupándolos por la iconografía de sus anuncios.

⁸ «Cállate y toma mi dinero».

París: Se refiere a una ciudad romántica conectada con el amor, pero se sugieren de nuevo dos tipos diferentes de connotaciones. Algunas de las chicas lo relacionan con amor, magia, encanto, misterio, y bohemia, pero a otras les vienen a la mente regalos costosos, exquísitez o un viaje de lujo. La escena que presenta su anuncio parece decir a los espectadores «fueron felices y comieron perdices», convirtiendo a la colonia en símbolo de feminidad y de la ciudad del amor. Se relaciona el diseño de la botella y la linterna del símbolo por antonomasia de la ciudad, la torre Eiffel, pero a su vez, presenta una escena de amor, que parece el final de un cuento de princesas o de una comedia romántica con el triunfo del amor como protagonista.

Boss: Alude a alguien que da órdenes a los demás. Las connotaciones lo relacionan con el poder, y la superioridad. El grupo entrevistado ha sugerido posibles situaciones, entre ellas la que presenta personas controladas que obedecen órdenes estrictas y curiosamente, algunas de ellas han relacionado Boss/Jefe al castigo y la falta de creatividad.

El elemento humano predomina en la representación gráfica del perfume masculino, la publicidad construye visualmente el mismo mensaje que se intenta transmitir con el nombre a través de un primer plano del modelo tomado desde un punto de vista elevado, lo que origina la sensación de que mira hacia el espectador de forma arrogante.

Baby Doll: El término *baby doll* tiene varios significados. Es un juguete, una muñeca, pero con el paso del tiempo y sobre todo debido a la película de título homónimo de 1956



Fig. 2. Nina L'Élixir



Fig. 3. Oh Lola

dirigida por Elia Kazan, el vocablo se ha ido emparentando al erotismo y sensualidad de la mujer. Se convirtió en una película controvertida por su contenido sexual, tensión, amargura, sordidez y erotismo, el que destila la joven que se casa con un adulto y que con el paso del tiempo dio nombre a un tipo de vestido corto y a una prenda de lencería femenina en tela transparente que deja poco lugar a la imaginación. En esa línea se anuncia el perfume de Yves Saint Laurent, con una modelo muy joven vestida de rosa y rodeada por botellas de la fragancia que se balancean como si fueran aquellos famosos muñecos que nunca se caían llamados dominguillos.

En la misma línea, se presentan otras fragancias, una de ellas Nina Lélixir (fig.2) con una adolescente con un vestido de estilo baby doll que juega con manzanas. Es la imagen de una Lolita adolescente que incita al pecado por la simbología de la manzana que se relaciona con la mujer pecadora bíblica.

Oh Lola (fig.3) de Marc Jacobs mantiene esos estereotipos que eligen como protagonistas a mujeres en las que la distinción entre adultas y niñas es borrosa. Las niñas son vestidas y maquilladas como adultas mientras las adultas se anían, tendencia que ha llevado a algunos críticos a denunciarlo y denominarlo como «moda pedófila».

Hara Juku Lovers Fragrance: es una variante más de esta iconografía. Harajuku es una zona de Japón conocida por ser lugar de compras, pero sobre todo de encuentro entre jóvenes que exhibe distintos estilos de moda, música, etc. Entre sus subgrupos están las harajuku lolitas, cuyos corsés, medias de colores, encajes, o pestañas postizas, son algo más que un estilo de moda. La colonia une esa tendencia japonesa con la tradicional y repetida imagen de la Lolita literaria, a medio camino entre niña y mujer, inocente y perversa a la vez.

Mientras, solamente tres fragancias masculinas de las analizadas les quitan la ropa a los hombres en sus anuncios publicitarios: Égoïste de Chanel (fig.4) y Savage de Dior cuentan para sus anuncios con hombres que cubren sus partes más íntimas por una toalla. En el nombre de Eau Savage hay una referencia a la selva. En el grupo



Fig.4. Égoïste

entrevistado hay acuerdo en ello y en las connotaciones. Todos/as dicen que el nombre sugiere un bosque con plantas exóticas, añaden que evoca la falta de disciplina y la libertad, así como un hábitat natural donde la gente podía vivir en su estado libre natural. Sobre el término egoísta hay también unanimidad al vincularlo a cualidades negativas o defectos de un hombre que sólo se preocupa de sí mismo.

Únicamente un anuncio de los seleccionados para este trabajo, el de M7 de Yves Saint Laurent, desnuda por completo a un hombre para vender su producto, es él el que se convierte, por una vez, en objeto de deseo de los/as espectadores/as que vean el anuncio pero, queda en franca minoría con las mujeres, que una y otra vez aparecen desnudas. El perfume Coco Mademoiselle de Chanel cuenta con una morena que tapa pudorosamente sus senos y genitales con un bombín y una camisa masculina o bien con unos tirantes de hombre. Estamos ante fotografías provocativas y tentadoras, pero no para las mujeres, sino que están orientadas a gustar al hombre a través de mujeres que se limitan a posar para el espectador que las admira desnuda⁹.

Las campañas publicitarias de Fan di Fendi o de D&G para hombre siguen esta misma línea eligiendo a modelos guapas, esbeltas, de melenas rubias orientados preferentemente al público masculino, ya que son las mujeres las que se muestran insinuantes y/o se rinden al hombre.

Posiblemente intentando modernizarse, o romper con los tópicos sobre la maternidad, el amor, etc., Opium de Yves Saint Laurent (fig.5) opta por una imagen que salga de lo habitual. En la fotografía contrasta el color oscuro del fondo con la extrema palidez del cuerpo de la mujer; las líneas verticales que señalan los pliegues del cortinaje contra la horizontalidad del torso femenino y sobre todo la desnudez del cuerpo, con unos pies calzados con zapatos de alto tacón y manos y cuello decorados con joyas. Todo muy trabajado y novedoso a nivel compositivo o lumínico, pero que se echa por tierra al utilizar a la mujer como objeto, a la que desnuda. La joven está sintiendo placer sexual, y supuestamente gracias al perfume. Ni que decir tiene que la imagen rompe con tópicos como la maternidad, el príncipe azul, pero el problema surge al compararla con el spot de Opium para hombre, en la que se optó por el uso del blanco/negro y un hombre atractivo que se muestra en actitud interesante. No necesita del desnudo, ni de gestos o símbolos sexuales, y al final estas diferencias convierten a Opium para mujer en una muestra de machismo donde se anula a la mujer limitándola a ser un simple objeto decorativo para ser vista por otros. En cuanto al término, con una

⁹ Este anuncio se analiza en el artículo: «La imagen en la publicidad y el arte: Con mujeres, de mujeres... ¿para mujeres?» (Villaverde Solar, M. Dolores), aceptado para su publicación en la revista *Arenal. Revista de Historia de las mujeres* (en prensa).

palabra de cinco letras todos los/las entrevistados/as coincidieron en pensar en una droga analgésica que sobre todo en tiempos pasados, evadía temporalmente de los problemas.

Obsession for men de Calvin Klein tiene dos anuncios. En uno de ellos se aproxima al lado salvaje del hombre que compara con un leopardo, la colonia es metáfora de la obsesión del animal. Frente a este anuncio, el segundo spot es el de una mujer desnuda en un sofá que mira fijamente al espectador (fig.6), esa joven una vez más es desnudada para ser vista por otros y lo más alarmante, equivale a la obsesión para el comprador del perfume, pues con este nombre es evidente que el anunciante pretendía que los espectadores o compradores nos quedáramos con el significado del término que denota una idea fija que asalta a la mente, pero que a su vez se convierte en trastorno psicológico.

Si los anuncios de Obsession son cuestionables, los de Tom Ford (fig.7) servirían para llenar páginas sobre el tema por la utilización de la imagen femenina. Se valen de la mujer como un mero objeto sexual en todos ellos: el primero de sus anuncios presenta a un hombre, elegantemente vestido, pero, con la camisa desabotonada. Hasta aquí todo normal, si no fuera porque se sobreentiende que las manos femeninas que lo rodean son los que desabrocharon sus camisa. La mujer acaricia con una mano el pecho masculino y con la otra se acerca a los genitales del varón. La mirada desafiante y segura del hombre completa la escena. El hombre se limita a disfrutar de la mujer, que ejemplariza el premio que él ha conseguido gracias al perfume. Las otras dos imágenes del



Fig. 5. Opium



Fig. 6. Obsession



Fig.7. Tom Ford for men

mismo perfume son todavía más controvertidas, pues hay que recordar que se trata de colonias para hombres. Cada una de ellas utiliza a mujeres como modelos, pero en una sólo se ve su pubis y en otra sus pechos. Otra vez se precisa de un cuerpo de mujer a la que se desnuda, se maquilla y que al igual que en Opium disfruta del sexo. Evidentemente para cualquier hombre estas imágenes pueden ser excitantes, provocadoras, atractivas, harán que se fijen en el anuncio y así en la colonia que anuncia pero reducen a la mujer al nivel que cualquier objeto, eliminando su identidad y limitándose a ser cuerpo y belleza al servicio del hombre. ¿Por qué en las colonias masculinas no se hace hincapié en la paternidad o el amor, pero sí una y otra vez en el sexo? ¿Somos capaces de imaginarnos a un hombre que aparece en un anuncio en una situación similar? ¿Por qué? ¿Por qué no? ¿Qué significa esto sobre cómo se construye el género en nuestra cultura?

Cuando las escenas sexuales como las de Obsession o Tom Ford no son las elegidas, es curioso que la otra elección sea la de jóvenes atractivos en fotografías que únicamente muestran sus facciones perfectas como pasa en Eternity para hombre, Hugo Boss o Paco que no precisan nada más, ni por supuesto el desnudo. En cuanto a Eternity, todo el grupo está de acuerdo. Las implicaciones que trae a la mente del grupo son bastante uniformes, ya que se refiere a la inmortalidad, a algo que va a durar para siempre. Y así de edulcorada es la imagen del anuncio optando por el abrazo de los enamorados o imágenes de familias felices.

En cuanto a Paco (se refiere al productor Paco Rabanne) es muy revelador que omite su apellido para el perfume. Esto demuestra que este nombre de perfume rechaza el esnobismo y todo lo que ello implica, como la gente que admira a las clases sociales más altas y desprecia a los inferiores, Paco indica un rechazo de aquellos que creen que sus propias ideas especiales son superiores a los intereses y las ideas de los otros. Implica la igualdad, la misma situación para todo el mundo (de hecho, el productor es igual a todos los demás al omitir su apellido), los mismos derechos y responsabilidades para todos los grupos de la sociedad. Trae a la mente del grupo entrevistado a un diseñador de mente abierta.

Todo el grupo de estudio ha relacionado Varón Dandy a los hombres mujeriegos. En cuanto a las connotaciones que este nombre tiene, se imaginan hombres pobres de espíritu, de mente estrecha y el personaje literario Don Juan ha venido a la mente del grupo. El anuncio muestra el producto con un hombre de mediana edad que recibe la colonia que le regala su esposa, pero no precisa de la imagen femenina ni del atractivo masculino.

Elements se refiere a todo lo que viene de los elementos. Este nombre implica pureza, la libertad, la pasión, la grandeza, la nobleza y la fuerza y se relaciona con la naturaleza. Una chica del grupo incluso ha añadido que los elementos evocan tiempos antiguos antes de Sócrates y que se trata de un mundo de sabiduría incipiente donde nacieron las ideas y los comportamientos más

básicos. Con dos anuncios totalmente diferentes la colonia refleja las implicaciones del nombre, es la sensación que tenemos al ver a los modelos elegantemente vestidos que caminan decididos por el campo o la ciudad disfrutando de ambos ambientes y de lo que la naturaleza les ofrece.

Fidji: Nos traslada a un paraíso exótico. Lo que imaginamos con este nombre es una isla perfecta, por lo que las connotaciones son las de naturaleza, libertad, un mundo de ensueño y un lugar lejano. Algunas personas del grupo han imaginado un viaje y otros un mundo donde se puede vivir una vida tranquila. De Fidji se presentan dos imágenes de fácil interpretación, que pretenden explicar el porqué del nombre que designa al perfume, las islas Fidji, unas islas paradisíacas del Pacífico con playas de aguas transparentes, buen clima, y de las que sólo con escuchar su nombre pensamos en vacaciones y relajación. Bien, pues eso es lo que intentan transmitir los anuncios, en ambos tenemos un fondo de playa que es fundamental, pero la playa necesita de un complemento, y ese va a ser una mujer: Las islas se comparan con mujeres que pretenden ser la imagen tanto de la elegancia y sofisticación como del descanso, placer o serenidad de las islas. La mujer por tanto, equivale aquí a una isla de ensueño, y queda la duda de si esta es la mejor imagen para el perfume o no, pues siendo un perfume de mujer, y dirigiendo el anuncio a las mujeres, quizá llegaría con la imagen paisajística sin necesidad de completarse con bellas modelos.

Edén se refiere a un paraíso, pero se trata de uno muy diferente. Este nombre de perfume se refiere al jardín donde vivían Adán y Eva en la Biblia, por lo que tiene que ver con el cristianismo, mientras Fidji sería relacionado con el paganismo. Hay dos grupos diferentes de connotaciones relativas a Edén: por una parte, algunas de las chicas piensan que implica claramente la tentación y así, también podría estar relacionado con el sexo, por el otro, algunas de las encuestadas creen que evoca la felicidad, la libertad, la falta de problemas, la plenitud y el tiempo libre. Añaden que implica una situación perfecta de una manera u otra. Edén de Cacharel mantiene ciertos rasgos comunes con el anuncio anterior. Necesita a la mujer desnuda, que tapa uno de sus senos con la botella de perfume. El fondo colorista y frondoso junto a esta dama, ni que decir tiene que nos traslada al Paraíso, siendo la joven una representación de la Eva bíblica, con todas las connotaciones que esto conlleva: es la primera mujer fatal, la pecadora e incitadora al pecado del hombre.

Estamos ante la imagen de la mujer seductora y a la vez malvada y nuevamente surge una duda: ¿es la representación ideal para un público femenino o atrae más a los hombres?, ¿a la mujer se la desnuda o se desnuda¹⁰?

¹⁰ Coincidiendo con uno de los discursos fundamentales del arte feminista que insiste en el tema del desnudo, y la diferencia entre: Estar desnudo, que sería ser uno mismo y ser un desnudo, como género artístico, para ser visto sin ropa por otros.

Duende se refiere a un personaje fantástico, los cuentos y la mitología. Las implicaciones que trae a la mente del grupo encuestado son los de misterio, magia, suerte, ingenuidad, inocencia. Evoca un mundo imaginario de duendes y hadas madrinas. También podría sugerir que este nombre de perfume nos traslada a la infancia.

En cuanto a Champagne (fig.8), todos estamos de acuerdo en que se refiere a una bebida francesa. Sus connotaciones están relacionadas con la exquisitez, la excelencia, la elegancia y el éxito. Algunas personas del grupo también han declarado que este nombre evoca romanticismo debido al hecho de que no se traduce del francés. Ambos, la bebida y el perfume son únicos y extraordinarios, ambos son líquidos y los dos son franceses.

Para las imágenes que ilustran los spots de fragancias, los publicistas deciden que la mejor propaganda para el perfume son jóvenes voluptuosas, con lencería o vestidos de noche, en Champagne de un rojo intenso, color ligado al amor o la pasión.



Fig.8. Champagne

Sculpture (fig.9) se relaciona con el arte, con objetos que se han realizado mediante el tallado de piedra o similar. Sus implicaciones podrían estar relacionadas con hombres de aspecto agradable con cuerpos perfectos. Tiene por tanto, connotaciones sexuales, ya que, el nombre de este perfume está totalmente relacionado con el cuerpo y a la apariencia física, dejando a un lado la personalidad. La ambición, la perfección y lograr lo que uno desea es lo que sugiere la escultura.

El propio envase recuerda a un menhir y qué mejor imagen que acompañarlo de un modelo que recuerda a los efebos de la Grecia clásica. Su rostro serio y a contraluz está basado indiscutiblemente en el David renacentista de Miguel Ángel que lo esculpe desnudo, como un atleta en el momento en que avista a Goliat antes del combate entre ambos. Todo ello es aprovechado en este anuncio para identificar en una imagen al perfume masculino repitiendo la misma mirada penetrante y la musculatura de la estatuaría clásica.

Hasta aquí la breve selección elegida para este artículo. Hay muchos más perfumes analizados, entre ellos el grupo de aromas para los que sus publicistas presentan una imagen estereotipada de las mujeres: las esposas o las madres. En esta lista estaría Sunflowers con una imagen de felicidad entre madre e hija vestidas con trajes de ballet. La fotografía cae en multitud de tópicos: el rol de madre como algo fundamental en la vida de cualquier mujer; el paisaje idílico. Un tipo de imagen que sería conveniente revisar pues es demasiado recurrente



Fig.9. Sculpture

en las fragancias femeninas y acaba cayendo en la ñoñería como algo siempre unido a la mujer¹¹. Otro grupo de perfumes es el que elige un nombre especial, no identificable con objeto ni persona, ese sería el caso por ejemplo de Adidas que relacionamos con el éxito pues es una ropa deportiva de moda en todo el mundo.

¹¹ Estos anuncios cargados de romanticismo, utilizan el recurso llamado «flou», destinado a la creación de ambientes, muy femeninos y a veces demasiado pomposos. Cortel, Gema/ Banacloche, José Bernardo: «Las caras del perfume». *Jornadas de fomento de la Investigación*. Universidad Jaume I, p. 3.

4.- Conclusiones

La ley Orgánica para la Igualdad, indica en el artículo 41 que «la publicidad que comporte una conducta discriminatoria de acuerdo con esta Ley, se considerará publicidad ilícita». Si atendemos a la Ley y tras visualizar los anuncios se puede concluir que para vender el producto los publicitarios coinciden en intentar convencer al público con fotos que, en la mayoría de los casos cuentan con mujeres de cuerpos y rostros perfectos acompañadas de poses eróticas o simplemente desnudas. Al hacerlo así, caen en el error de convertir a las mujeres en objetos decorativos sin más, que pasan a ser un adorno que completa al producto, o al hombre que lo compra. Se convierten en instrumentos sexuales y sexistas dirigidas a gustar principalmente a los hombres como si ellos fueran siempre los que compran el producto, pues vende más un anuncio protagonizado por una mujer joven y hermosa, hecho que viene a demostrar que seguimos sin abandonar ciertas conductas machistas. Mientras por el contrario, es llamativo que no existan anuncios en los que la mujer se encuentre trabajando, o disfrutando de vida social, está claro que sólo se echa mano de las mujeres por su atractivo sexual, y no por otros valores.

Se puede concluir también que un perfume no es fácilmente descriptible, así los productores los describen por medio de otra cosa, esa es la única manera de que los anunciantes tienen que referirse a un perfume, sin embargo, no debemos olvidar que cualquier nombre llevará consigo connotaciones. Algunas tienen que ver con el idioma elegido, pues por lo general en perfumes, permanecen en su idioma de origen, algo que puede ser debido al hecho de que los anunciantes desean añadir extra-connotaciones. O bien hay nombres de perfume que establecen una relación entre el perfume y su origen, es decir, el perfume está diseñado con el nombre de una persona que está en relación directa a la anterior en el sentido de que se trata de esta persona, alguien que está casi siempre admirado y respetado en todo el mundo: Carolina Herrera, Paloma Picasso, Paco Rabanne y así sucesivamente. Al nombrarlos las connotaciones que se derivan son importantes desde el poder que el nombre de esa persona y por tanto del perfume tiene para influir en la comunidad, por la campaña de publicidad. Habría que añadir además, que los nombres de perfumes de hombre tienen connotaciones relacionadas con la hombría, la resolución, la fuerza o la competitividad, mientras los femeninos se refieren a la elegancia, sueños, o el amor.

Por último, concluir que a partir de esta selección se demuestra que las mujeres y las niñas son más propensas que los hombres y los niños a ser objetivadas/cosificadas

y sexualizadas en una variedad de medios de comunicación y a nivel emocional, esta sexualización/objetivación mina la confianza y comodidad con el propio cuerpo, lo que lleva a una serie de consecuencias emocionales negativas (vergüenza, ansiedad).

Bibliografía

- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (2007) *Sexualization of Girls. Executive Summary*. Washington. <http://www.apa.org/pi/women/programs/girls/report.aspx>.
- CORTEL, Gema & BANACLOCHE, José Bernardo «Las caras del perfume. *Jornadas de fomento de la Investigación*. Universidad Jaume I. [En línea, pdf]. [Consulta: 26 octubre 2011].
- COOK, Guy (1992) *The Discourse of Advertising*. London and New York: Routledge.
- FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, Vicente (2007) *Es cosa de hombres. El machismo en la publicidad española (1939-1975)*. Sevilla: Algaida.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio (1993) *El lenguaje de la publicidad*. Madrid: Arco Libros.
- GETTMAN, Jennifer, & ROBERTS, Tomi-Ann (2004) «Mere Exposure: Gender differences in the Negative Effects of Priming a State of Self-Objectification». *Sex Roles*, 51, 17-27.
- GOOD, Lindsey; MILLS, Andrew; MURNEN, Sara y SMOLAK, Linda (2003) «Thin, Sexy Women and Strong, Muscular Men: Grade-School Children's Responses to Objectified Images of Women and Men». *Sex Roles*, 49, 427-437.
- JACKSON, Howard (1988) *Words and their meaning*. London and New York: Longman.
- KILBOURNE, Jean, (2002) *Beauty and the Beast of Advertising*. Center for Media Literacy. Retrieved May 12, 2012 from http://www.medialit.org/reading_room/article40.html.
- PERALES, Alejandro (2008) «El machismo en la publicidad». 2º Congreso Internacional Estudios de Género y Políticas de Igualdad: La Imagen Pública de la Mujer. Málaga, 26, 27 y 28 de marzo de 2008. [En línea, pdf] [Consulta 20 de Octubre-2011].
- SLATER, Amy y TIGGEMANN, Marika (2002) A test of objectification theory in adolescent girls. *Sex Roles*, 46, 343-349.
- VAN DIJK, Teun A. (1943) *News Analysis*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, publishers, LEA.
- VESTERGAARD, Torben (1992) *The Language of Advertising*. Oxford, Blackwell.
- VILLAYERDE SOLAR, M. Dolores (2010) «El desnudo femenino en el arte: del culto a la mujer fecunda a la exaltación de la sexualidad femenina», presentado al *Congreso Internacional Mujer, arte y nuevas tecnologías en la esfera pública*. Universidad Politécnica, Valencia (en prensa).

VILLAVERDE SOLAR, M. Dolores (2010) «La imagen en la publicidad y el arte: Con mujeres, de mujeres... ¿para mujeres?», *Arenal. Revista de Historia de las mujeres* (en prensa).

Recibido el 12 de marzo de 2014

Aceptado el 28 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014): 18: 93-108]

EN LAS FRONTERAS DEL CUERPO: SEDUCCIÓN, CREATIVIDAD Y DOMINIO

IN THE BODY BORDERS: SEDUCTION, CREATIVITY AND POWER

Irene Ballester Buigues
Universitat de València

RESUMEN

Desde el feminismo, diferentes artistas han hecho frente a la política patriarcal que ha marcado sus cuerpos y delimitado sus opciones de vida, reapropiándose y subvirtiendo los silencios masculinos. Todas ellas han llevado a cabo un arte político y de compromiso, un ejemplo de resistencia y de combatividad para visibilizar aquello que ha permanecido oculto y por tanto ordenado desde la visión patriarcal. Sus cuerpos, se han convertido en vehículos de conocimiento y visibilización para denunciar los abusos de patriarcado. Es por ello por lo que sus trabajos artísticos han sido congruentes, no solo con los males que acechan a sus respectivos países, sino a toda una época global. Lejos de la mirada patriarcal, todas ellas han sabido conformar un espacio público en el que mostrar la manera de reparar el dolor y la violencia a través de la sanación. Han rechazado permanecer en los márgenes, en el silencio y en la otredad, optando por mostrarnos a través de unas imágenes extremas, aquello que permanecía oculto, no dejando indiferente a nadie y adquiriendo sus trabajos fuertes implicaciones políticas en defensa de los derechos humanos de las mujeres, pues provocan y tienen repercusiones concretas.

Palabras clave: performance, cuerpo, extremo, silencio, subversión.

ABSTRACT

From the feminism, different women artists have faced the patriarchal policy that has marked their bodies and limited their personal way of life, appropriating and subverting masculine silent. All of them have developed a political and compromised art, as an example of resistance and fight to take into reality that kept hidden, then, ruled from patriarchic society. Their bodies have become knowledge and visibilization gadgets to denounce tortures in dictatorial ages and the feminicide as a state crime, not only in peace years but also in war ones ruled by patriarchic society. Thus, their artistic work has fitted not only with their national problems, but also with a whole age. Far away from a patriarchal point of view, all of them have know how to build up a public space where showing the way of healing pain and violence through sanitation. They have rejected to stand still, deciding to show us that hidden through extreme

images, shocking society and acquiring political perspectives for supporting women human rights, since they provoke and promoting punctual repercussions.

Keywords: performance, body, extreme, silence, subversion.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Subvirtiendo los espacios públicos. 3.-Desapariciones visibles-Cuerpos fragmentados. 4.-Blancos porcelana. 5.-Conclusiones. 6.-Bibliografía.

1.- Introducción

De la mano de las mexicanas Lorena Wolffer y Elina Chavet, de la canadiense Christine Brault, de la española Diana Coca y de las colombianas María Eugenia Trujillo, Liset Urquijo, Helena Martín Franco y Margarita Ariza, lo oculto, lo tabú, se va a hacer visible en el arte contemporáneo con la intención en cada una de ellas de abordar y crear sus respectivas obras a partir de sus propias experiencias las cuales marcan un punto de vista extremo surgido por la voluntad de cada una de denunciar y de convertir para sí mismas la premisa de lo personal es político. Desligadas de todo prejuicio, sus cuerpos, fuera de la mirada masculina escotofílica¹, aquella que objetualiza y controla el cuerpo de las mujeres, se van a convertir en territorios de resistencia desde los cuales revisar conceptos y jerarquías establecidas por el patriarcado. Unas imágenes, todas ellas que van a romper con el estado de tensión y pasividad que el falocentrismo ha sometido a las mujeres.

Con permiso de la estadounidense Barbara Kruger (Newark, Nueva Jersey, 1945), *Your body is a battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla) fotoserigrafía del año 1989, dirigida preferentemente a las mujeres para analizar los contrastes y las contradicciones del cuerpo femenino, a los que éste se ha visto sometido por la mirada masculina, viene a decir que la lucha de las mujeres por alcanzar la igualdad se desarrolla en el cuerpo de cada una de nosotras o como según esta artista dijo: «La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello»². Por lo tanto de nosotras depende, tanto si somos artistas como si no, de que nos miren o de que nos consuman.

¹ Mulvey, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*, València: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València, Asociación Vasca de Semiótica, p. 5.

² Kruger, Barbara (1999) *Thinking of you*, MOCA y The Mit Press, Cambridge. Citado por: Ramírez, Juan Antonio (2003) *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, p. 14.

2.- Subvirtiendo los espacios públicos

El rojo fue el color usado por la mexicana Lorena Wolffer un 14 de febrero de 2008 para, en la avenida Revolución de la capital mexicana, regalar chocolates a los y a las transeúntes. Un día tan señalado como es el día del amor y de la amistad, el regalo de un chocolate al ser querido, tenía como finalidad denunciar la violencia de género sufrida en silencio durante años por «Fabiana»³ y por sus hijos, quienes, obligados a vender chocolates por las calles de la capital mexicana, eran maltratados física y psicológicamente por su padre y marido, si no los conseguían vender. El 14 de febrero de 2008 Lorena Wolffer era quien regalaba y no vendía esos chocolates con forma de corazón, con una cinta roja que incluía la siguiente leyenda: «Hasta hace poco, Fabiana vendía dulces como estos en la calle. Su esposo la obligaba a hacerlo con sus cuatro hijos, si no, los recibía a golpes», la misma que sería leída por los y las transeúntes al llegar a sus casas, reacción que ya no pudo ver la artista. La historia de Fabiana y sus hijos se escribe con la palabra violencia de género, por lo que intervenir el espacio público y privado de quienes recibirían esos chocolates, además de actuar desde la conjunción de ambos espacios, supuso dar visibilidad a un testimonio que quiso revelar públicamente su historia de violencia.

Estados de excepción es el último proyecto de Lorena Wolffer. Este proyecto toma como referencia el artículo 29 de la Constitución Mexicana, según el cual se contempla la suspensión de ejercicio de los derechos y las garantías de la ciudadanía en los casos de invasión, perturbación grave de la paz pública o cualquier otro que ponga a la sociedad en grave peligro o conflicto. Decretar estado de excepción en México va ligado a la guerra que lleva a cabo el estado contra el narcotráfico. Para Felipe Calderón, el anterior presidente de México, su país se hallaba en un estado de emergencia ante la guerra contra el narcotráfico y prácticamente en un estado de excepción por la intervención militar. Pero los períodos de guerra y paz dictados por el patriarcado, no tienen la misma repercusión en las mujeres, pues los cuerpos de las mujeres, tanto en tiempos de conflicto armado como en tiempos de paz, son usados como botines de guerra. En Ciudad Juárez, prima un estado de excepción en donde el goce es para los hombres de armas⁴, y las fratrías masculinas quienes perpetran el feminicidio en masa. Para la Constitución mexicana no es excusa suficiente para decretar

3 Nombre falso para proteger la identidad de esta mujer amenazada de muerte por su expareja. Entrevista virtual con la artista Lorena Wolffer, 10-12-2013.

4 Berlanga, Mariana «Mas de mil desaparecidas y quinientas las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez», *Página 12*, viernes 21 de agosto de 2009.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5127-2009-08-21.html> [Fecha de consulta: 10-12-2013].

el estado de excepción las miles de muertes de mujeres en este país. Las premio Nobel de la Paz, Rigoberta Menchú y Jody Williams han denunciado en noviembre de 2013 que entre 2006 y 2013 los feminicidios en México han aumentado un 40%. En estados como Chihuahua, el número de feminicidios es quince veces más alto que el promedio mundial. En el país, se cometen 6.4 asesinatos de mujeres por día, de los cuales el 95% quedan impunes, según datos del informe y de la Organización de Naciones Unidas⁵. Dentro de este proyecto, Lorena Wolffer, siguiendo la tradición de otras artistas feministas como Judy Chicago o Mary Beth Edelson, quienes invitaron a cenar a las mujeres olvidadas de la historia, invitó a comer a diferentes mujeres en el espacio público del centro histórico de la Ciudad de México. Por tanto, estas mujeres se hallaban en un estado de excepción a la inversa, pues si el lenguaje patriarcal nos enseña que esos estados de excepción son únicamente bajo intereses falocéntricos, subvertir ese concepto de estado de excepción permite que afloren otros espacios relegados a los márgenes, con otros significados. Es por ello por lo que el hecho de invitar a comer a un número de mujeres en las calles de la Ciudad de México, se convierte en un acto performativo y a la vez subversivo para luchar contra el espacio patriarcal que delimita las condiciones de vida de las mujeres, pero un acto a través del cual la realidad se reproduce y es contestaría con la finalidad de ser admitida⁶. Salir a la calle, prepararles la mesa y que la comida fuese servida por hombres, supuso que afloraran historias tristes, historias definidas con una sola palabra: violencia, pues muchas de ellas, ni siquiera nunca les había preparado nadie una comida y mucho menos servida en una mesa. El espacio público en el que es servida esta comida es un espacio que además les permitirá ejercer sus derechos libremente, además de empoderarse.

3.- Desapariciones visibles

La última de las *performances* de la canadiense Christine Brault lleva por título *El abrigo de María Teresa* y ha sido realizada el 12 de octubre del año 2013, veinte años después del golpe militar de Augusto Pinochet llevado a cabo el 11 de septiembre de 1973. En esta *performance* de Christine Brault, el abrigo rojo será el elemento a través del cual la artista denunciará que el cuerpo de María Teresa Bustillos Cereceda, detenida el 9 de diciembre de 1974, a los 24 años de edad, todavía sigue sin aparecer tras cuarenta años

⁵ De sobrevivientes a defensoras: mujeres que enfrentan la violencia en México, Honduras y Guatemala.
http://www.justassociates.org/sites/justassociates.org/files/sp_nwi-mexico_centralamerica-lr.pdf

⁶ Butler, Judith (2006) *Deshacer el género*, Editorial Paidós, Barcelona, pp. 51-52.

del golpe de estado de Augusto Pinochet en Chile. El abrigo que lleva puesto Christine Brault es de color rojo, un color que no solo persigue llamar la atención sino también un color a través del cual se ha empoderado la artista para hacer visible la ausencia, el exterminio y la injusticia, pues María Teresa Cereceda fue torturada en Villa Grimaldi tras su detención el día 9 de diciembre de 1974. Su cuerpo jamás ha aparecido, pero su nombre fue incluido dentro de la operación Colombo, un operativo montado por la Dirección de Inteligencia Nacional Chilena (DINA) para encubrir la desaparición forzada de contrarios a la dictadura militar. Ante la protesta de la población por las masivas detenciones y ante la presión internacional, el gobierno militar publicó que muchos de los supuestos detenidos se hallaban en la clandestinidad, sobre todo en Argentina, desde donde preparaban posibles asaltos al país. Esta operación Colombo tenía como finalidad convencer a la ciudadanía y al mundo de que los ciento diecinueve detenidos y posteriormente desaparecidos, todos ellos opositores políticos al gobierno militar, habían huido del país y se habían matado entre ellos, concretamente en Argentina, por problemas internos. El nombre de María Teresa Bustillos apareció publicado en el diario *O'Día* de Brasil en su primer y único número, según el cual se informaba de la muerte de cincuenta y nueve chilenos en enfrentamientos con la policía en la provincia de Salta en Argentina. En Chile, dicha noticia fue publicada bajo el titular de «Exterminan como ratas a miristas». La finalidad era clara, establecer una campaña de desprestigio de las denuncias por desaparición de detenidos políticos que confundió a la opinión pública y que trató de humillar a los familiares de las víctimas y a quienes luchaban a favor de los derechos humanos de mujeres y hombres desaparecidos.

En el momento de su desaparición, María Teresa Bustillos llevaba puesto un abrigo rojo. La compañera de celda en villa Grimaldi fue la expresa política Mónica Hermosilla, una profesora con la que María Teresa había trabajado viajando en el tren de la salud, un tren que tenía como única finalidad dar servicios médicos a personas que vivían alejadas de las grandes ciudades. Desde el 9 de diciembre de 1973 compartieron celda pero al amanecer del día 23 del mismo mes, vinieron a buscar María Teresa Bustillos. Se puso los zapatos y su compañera le recordó que se llevara su abrigo rojo. Y con él partió para no volver más⁷.

La *performance* llevada a cabo por Christine Brault duró ocho horas y consistió en subrayar el coraje de las mujeres presas, violadas y torturadas en base a su género y sexo. Christine Brault llevaba un abrigo rojo que recortó en diferentes pedazos sobre los cuales bordó con hilo negro las palabras silencio, paz, libertad, no silencio, resistencia, el número

⁷ Hermosilla, Mónica: «Las historias que podemos contar».
<http://lashistoriasquepodemoscontar.cl/monica.htm> 11-12-2013
 Agradecemos a Christine Brault dicha indicación.

40, como años hacía desde el golpe de estado de Pinochet. A lo largo de la acción, la artista, mientras tanto, estaba cantando la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra, cantautora chilena y militante de izquierdas que buscó las raíces de la música popular de su país. Los diferentes pedazos fueron repartidos entre el público y sus amistades. En 2014 este abrigo será reconstruido en Chile con la intención, según la artista, de entregárselo a los familiares de María Teresa Bustillos Cereceda.

Rojo también es el color de los zapatos a través de los cuales la mexicana Elina Chauvet hace presentes a las mujeres víctimas del feminicidio. El año 2009 fue el año de inicio para presentar la magnitud de las cifras a través de los zapatos rojos cuyo significado nos hablaba de una presencia extinguida por la violencia feminicida. La ciudad elegida fue Ciudad Juárez, ciudad fronteriza conocida como la capital mundial del feminicidio. El caminar simbólico que se produce a lo largo de esta pieza pública y social nos involucra, reproduce actos de solidaridad, pues son las mismas mujeres las que entregan los zapatos. Todos no son zapatos rojos, por lo que antes deben pintarlos en el mismo espacio donde serán colocados, estableciendo por tanto líneas de empatía y ánimo a través del gesto de la donación, con la intención de crear conciencia en un espacio público. Esa visualización consciente de lo que es el feminicidio, esa magnitud de las cifras que acompañan a cada uno de los zapatos, tiene una única finalidad: que los gobiernos hagan algo ante la continua vulneración de derechos humanos de las mujeres. Por lo tanto esta expresión de arte público se convierte en un ritual colectivo de apoyo a las mujeres víctimas del feminicidio y a sus familiares, como lo son las cruces rosas símbolo del feminicidio. El impacto visual de la magnitud recuerda a cementerios conmemorativos, como el de Washington D. C levantado en honor a los fallecidos estadounidenses durante la guerra de Vietnam⁸ y a las cruces alzadas en honor a los muertos en el desembarco de Normandía, zona al norte de Francia, tras la ofensiva nazi. Pero la magnitud de la obra de Elina Chauvet va mucho más allá que cualquier cementerio levantado tras una guerra, porque la ausencia en estos cementerios es masculina y viril, mientras que las cruces rosa o los zapatos rojos son sinónimo de impunidad sobre los cuerpos de las mujeres.

El Observatorio Ciudadano de México ha publicado que desde 2012 hasta mediados de 2013 ha habido más de tres mil desapariciones de mujeres en México. El feminicidio no solo es uno de los principales problemas al que deben de enfrentarse las mujeres de América Latina, sino de todo el mundo, y Elina Chauvet pone presencia a aquello que

8 Fregoso, Rosa-Linda (2008) «Witnessing and the poetics of corporality», en: *Mundos de mujeres. Women's Worlds 2008. La igualdad no es una utopía. Nuevas fronteras: avances y desafíos. Conferencias plenarias*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 97.

todavía lamentablemente no tiene nombre pues no están registradas las palabras feminicidio ni femicidio por la Real Academia de la Lengua ni existen cifras oficiales de mujeres víctimas, a pesar de que un Informe de la Comisión Interamericana de Mujeres publicado en 2012 indica que en algunos casos alcanza niveles cercanos a los de pandemia⁹.

4.- Cuerpos fragmentados

El cuerpo femenino fragmentado, es un tema al que recurre la española Diana Coca en su serie fotográfica *La ciudad de las muñecas rotas*, realizada en el año 2010 en Beijing. Los zapatos rojos son elementos que destacan sobre los cuerpos desmembrados de las mujeres protagonistas de su trabajo. En sus fotografías, el cuerpo femenino pasa a convertirse en un desperfecto exhibido como deshecho público del que el feminicida tiene que desprenderse. Pero existe en esta exhibición del cuerpo femenino, algo en lo que predomina lo siniestro, pues la seducción está presente al llevar puestos unos zapatos rojos de tacón que lo hace deseable, a pesar de que aparece roto por la brutalidad, por una muerte violenta. La fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias y sensaciones límite que rayan entre el fetichismo y la neurosis. La piel deja de ser la frontera intangible entre el interior y el exterior por lo que al desgarrar esa envoltura, el cuerpo humano se convierte en un mero residuo en el que la muerte descompone aquello que a la vista del observador ha sido despedazado¹⁰. En la obra de Diana Coca, el cuerpo femenino es un cuerpo que ha dejado de ser el rostro de la identidad humana para pasar a ser una colección única de extremidades, donde el sentimiento de unidad de las diferentes partes del cuerpo como un universo coherente y en el que se inscriben sensaciones previsibles y reconocibles, da paso a una unidad perdida, fuera del lugar de su identidad en el que ni siquiera el rostro permite averiguarla. Este es un cuerpo vejado, muerto por algo o por alguien cuyo paisaje que lo envuelve, también es sobrecogedor y cómplice a la vez de esta muerte. El cuerpo desgarrado, fragmentado, lleva implícito una gran violencia misógina que hace pensar en violaciones, maltratos, asesinatos, mutilaciones, como lo son tantas mujeres en el mundo, pero el hecho de estar realizada esta serie fotográfica en Beijing nos obliga a imprimirle un rostro a las mujeres en un país en el que el aborto selectivo contra el feto femenino es una

⁹ «La pandemia que está matando a la mujer latinoamericana»

http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/03/130225_femicidio_feminicidio_historias_introduccion.shtml.

¹⁰ G. Cortés, José Miguel (1996) *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, València: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, p. 48.

práctica común, un país en el que desde el año 2001 es condenada la violencia de género y donde no existen cifras oficiales de mujeres víctimas del feminicidio.

El cuerpo desmembrado también es protagonista en la obra fotográfica de la colombiana María Eugenia Trujillo, pero en este caso el protagonista es la parte inferior de un maniquí que posee características infantiles. Desposeído de rostro, es colocado en escenarios crudos como es una carnicería y el significado que ello implica como lugar en el que se despieza y distribuye la carne. Y es que Colombia, junto con México, son los países de Latinoamérica donde más ha aumentado la prostitución infantil. Por ejemplo, en una ciudad turística como es Cartagena de Indias, se estima que un total de mil quinientos menores son explotados en una industria turística en la que es visible la presencia de turistas en busca de menores que se prostituyan¹¹. Las y los menores y las prostitutas son visibles en el centro de la ciudad de Cartagena, concretamente en el muelle de los Pegasos y en el camellón de los Mártires, a la vista de los héroes de la independencia. La fotógrafa colombiana Lisette Urquijo, desde su casa situada enfrente de dicho camellón, pudo retratar a las prostitutas y a las menores que se exhibían ante los ojos de los posibles clientes durante 2004 a través de una serie que tituló *Escenario para interpretaciones cortas*. Este camellón, situado prácticamente enfrente de lo que es la entrada principal a la ciudad de Cartagena de Indias, rodeada por una muralla de época colonial, se erige como espacio patriarcal con la finalidad de controlar el cuerpo de las mujeres. Los bustos de los héroes de la independencia cartagenera son los que delimitan el espacio que ocupa dicho camellón de forma rectangular, mientras que en el centro, un grupo escultórico femenino, alegoría de la ciudad, en el que reza la leyenda «Noli me tangere» (No me toques en latín), rechaza las invasiones sufridas a lo largo de la historia por esta ciudad, debido a su situación estratégica, zona de entrada al país por el río Magdalena y por ser el puerto de llegada del comercio de esclavos africanos. A los pies del camellón, dos placas conmemorativas llevan escrito el nombre de los héroes y heroínas de la independencia, los hombres a la izquierda y a la derecha las mujeres. Pero la placa que lleva el nombre de las mujeres, ha desaparecido o caído por el paso del tiempo. Por lo tanto, las mujeres en este camellón están regidas bajo el control y el dominio patriarcal, pues mientras se rechazan invasiones foráneas a través de la leyenda «Noli me tangere», las «invasiones» sobre los cuerpos femeninos que se prostituyen en este camellón son constantes y diarias. Las prostitutas se exhiben cual trofeo a la vista de los hombres, quienes tienen el control para decidir con qué mujer o menor ser prostituyente. Ellos ocupan el poder, como lo ocupan los héroes de la independencia, mientras ellas son invisibles como las mujeres que formaron parte de la historia de la independencia de Cartagena.

¹¹ «El turismo sexual busca nuevos horizontes» <http://www.apramp.org/noticia.asp?id=765>
[Fecha de consulta: 12-12-2013].

5.- Blancos porcelana

La última de las *performances* llevada a cabo este año 2013 por Helena Martín Franco, colombiana residente en Québec, es *La mujer elefante*, una obra y un alter ego que viene de la expresión colombiana «tener el moco en el suelo», utilizada popularmente para expresar un estado de tristeza. La mujer elefante lucha con todas sus fuerzas contra los convencionalismos, contra los dictámenes patriarcales, contra toda imposición, pues no en vano Colombia es un país en el que la belleza ocupa un lugar primordial desde el comienzo de este tipo de concursos en 1934. Y una ciudad como es Cartagena de Indias, ciudad de nacimiento de esta artista, le rinde homenaje cada año a las bellezas eligiendo a la representante del país, un país que solo en su capital, Bogotá, cuenta con más de doscientos cuarenta negocios enfocados a la estética, mientras que cuatrocientos treinta y nueve negocios se anuncian en las páginas amarillas preguntándole al futuro cliente: ¿quiere cambiar algo de su cuerpo? Por otra parte, las liposucciones matan a una mujer cada dos meses en Bogotá¹² y muchas también quedan mutiladas de por vida al ser realizadas estas operaciones en lugares que no cumplen las mínimas condiciones higiénicas. Catalina, la protagonista de la telenovela colombiana *Sin tetas no hay paraíso* escrita por Gustavo Bolívar, será rechazada por los narcotraficantes por tener pechos pequeños, por lo que sin unos implantes no podrá nunca ser la prostituta de ninguno de ellos y poderse así pagar sus lujos. La lucha por conseguir el dinero que le proporcione los implantes marcará la prioridad de la protagonista, pues sin ellos, no podrá disfrutar del dinero de los capos. Por lo tanto, la belleza es algo que mueve mucho dinero en Colombia, mientras ellas simplemente son tratadas como puras marionetas a las que también se pisotea. Es extraño y a la vez sobrecogedor, que un paseo de la fama como puede ser el archiconocido paseo de la fama de Hollywood donde los y las artistas plasman su huella como símbolo de su reconocido trabajo como actores y actrices, en esta ciudad se opte por plasmar los rostros de las reinas de la belleza sobre mármol negro, como si se tratara de unas lápidas funerarias, las cuales pasan desapercibidas y además son pisadas por todos los transeúntes. Este recorrido, convertido en paradoja, muestra cómo son tratados los cuerpos femeninos como piezas desechables, pues lo único que importa de ellas es su belleza. Los años son sinónimo de madurez y de arrugas y en un cuerpo femenino no son sinónimo de sabiduría, sino de fruta madura y por tanto pasada.

El castigo misógino contra la belleza, lamentablemente, también es una práctica extendida en este país. Arrancarle la belleza a una mujer desposeyéndola de su rostro o de

¹² Silva, Armando «¿Dónde está la belleza?», El tiempo.com, 10 de noviembre de 2013 http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/armandosilva/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13175838.html [Fecha de consulta: 12-12-2013].

sus prótesis de silicona es convertirla en improductiva e inservible. Las prótesis de silicona fueron arrancadas del cuerpo de Neivis Arrieta, poco antes de morir empalada, una práctica también utilizada por los grupos armados colombianos. El ataque con ácido, práctica extendida por los talibanes contra las mujeres, se materializa a través de una invisibilidad en la que el estigma que tienen que llevar de por vida las mujeres, es sinónimo de marcas en la piel difíciles de eliminar, a pesar de someterse a numerosas operaciones. Desde el año 2002 han sido más de cien las mujeres atacadas con ácido en Colombia. Pese a que a finales de mayo de este año 2013 el Senado aprobó una ley que fija penas de cárcel de entre ocho y veinte años a quienes comentan este tipo de ataques y que además busca controlar la comercialización de ácidos en el país, todavía estas condenas no se han llevado a cabo porque están pendientes de ratificación presidencial.

En 2011 la colombiana Margarita Ariza llevó a cabo su proyecto *Blanco porcelana*, compuesto por un video, diferentes instalaciones y un cuento a través del cual nos habló del racismo subterráneo en Latinoamérica. En esta zona del planeta, el racismo está establecido por parámetros coloniales europeos blancos desde tiempos de la Conquista. Margarita Ariza, consciente de ello, abordará el tema del racismo desde un lenguaje común pero sobre todo reconocible, pues el racismo está presente en la mayor parte de actos y expresiones de uso cotidiano, y aunque invisible a simple vista, está presente en la sociedad a través de diferentes tentáculos. Que estos actos y expresiones racistas afloraran, fuesen mostrados y con ello criticados y denunciados, era la finalidad del trabajo de esta artista, pues mostrarlos constituía evidenciar aquello que nos constituye y nos conforma. Por lo tanto, la cuestión del racismo en América Latina, establecido desde parámetros coloniales europeos blancos, en la obra de Margarita Ariza, es abordada desde la perspectiva de las creencias de una familia mestiza, que no solo puede ser la de la propia artista, sino la de cualquier familia forjada bajo las influencias de las castas coloniales las cuales establecieron una jerarquía basada en el tono de piel, la cual todavía perdura. Los reductos del sistema de castas colonial todavía son visibles en Latinoamérica, donde se establece por «norma» que a cuanta más melanina se tenga en la piel, menores serán las oportunidades de progreso y de ser alguien en la vida. Por otra parte, muchas de las prácticas y expresiones culturales latinoamericanas no obedecen a una ideología conscientemente racista, pero sí a un modelo cultural heredado establecido en patrones racistas y clasistas. Por ejemplo, en Latinoamérica, se valora más el pelo liso que el rizado, se valora más la piel blanca que la piel morena, los ojos claros que los oscuros. Expresiones como *nosotras salimos de pelo maluco, alísate para que te veas bien bonita, este nació blanco, limpiecito...* son frases que forman parte del imaginario común de las familias

mestizas y frases por tanto con las que también se ha educado la artista, quien recuerda que la primera vez que le aclararon los vellos del cuerpo fue a la edad de tres años. Y esas castas lamentablemente todavía perviven en la sociedad latinoamericana, pues son las mujeres negras las que limpian la ropa de los blancos, son las mujeres negras las que limpian la casa de los blancos y son las mujeres negras quienes cocinan en la casa de los blancos, además de ocupar la parte oscura y sin luz de las casas de los blancos. Este es un reducto de las castas coloniales que todavía pervive en las casas.

Blanco Porcelana muestra además los productos que usan muchas mujeres colombianas para aclarar su piel y para alisarse el cabello. Incluso marcas europeas como Nivea, cuyos productos también se venden en Latinoamérica, tienen una publicidad dirigida a aclarar la piel y a reducir la pigmentación natural con la finalidad de tener una piel mucho más uniforme¹³. Y cuánto más clara es la piel, más limpia, perfecta, bella y uniforme se es también por dentro. En la actualidad, así como se rebanan los labios vaginales o se reconstruyen himenoplastias, también se aclaran los genitales femeninos y el ano, porque a lo que es oscuro, o negro, se le teme. El resultado final es tener una zona genital bonita pero sobre todo juvenil y una piel que al tacto se asemeje al terciopelo.

Visibilizar estas prácticas racistas en la familia, supuso para Margarita Ariza el rechazo de parte de su familia materna. «Blanco porcelana» era el color de la piel de su abuela, según lo repetían sus tías para censurar el contraste con cualquier rasgo negro producido por futuras uniones, por lo que parte de su familia consideró que la artista estaba faltando a la memoria de su abuela, además de que las frases que utilizó en este proyecto para denunciar el racismo y el clasismo de la sociedad colombiana, son frases familiares, que a pesar de ser consideradas el punto de partida de su trabajo, son comunes en la sociedad. El rechazo que causó su proyecto a gran parte de la familia, quienes vieron vulnerada su intimidad al ser usadas también fotografías suyas, ha supuesto la paralización de su página web por parte de una sentencia judicial que así lo considera. Barranquilla es la ciudad colombiana donde reside la familia materna de Margarita Ariza. También es una de las ciudades más multiculturales de Colombia junto con Cartagena de Indias, pero ambas son ciudades donde negros y blancos están separados por fronteras invisibles establecidas no solo en los barrios que habitan. De hecho, ésta fue una ciudad en la que se exhibió el proyecto de esta artista colombiana y su familia materna, la cual también reside en esta misma ciudad, es quien ha censurado su trabajo. Y es que las verdades incómodas, molestan.

¹³ Propaganda Crema Nivea: <http://www.caracasdigital.com/negocios&mercadeo/index.php?keyword=NM&x=1863> [Fecha de consulta: 13-12-2013].

6.- Conclusiones

Los trabajos de todas estas mujeres no dejan indiferente a nadie. Donde la sensualidad de un cuerpo femenino representado bajo parámetros estéticos masculinos ha sido escindida, ha surgido una férrea voluntad de representar, mostrar y denunciar aquello considerado incómodo u obsceno por parte del patriarcado. El feminismo ha abierto muchas puertas, tantas que la pluralidad es su bandera, por lo que el trabajo de estas artistas también forma parte de un cambio rotundo presente en el arte del siglo XXI, donde representar lo no representable ha supuesto por fin que sea mostrado lo que un grupo dominante no desea ver en manos de otro grupo menos dominante¹⁴, y en este caso es la violencia de género y el feminicidio como contenido provocador que entraña una crítica contra los diferentes discursos misóginos que la sociedad le otorga a las mujeres como objetos sexuales.

Bibliografía

- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón: Editorial Trea.
- (2011): «Fricciones latinoamericanas: Cuerpos de mujeres y acciones», *CBN. Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, nº 3, Torrent, Rosalía (ed), Castelló, p. 66-75.
- BUTLER, Judith (2006) *Deshacer el género*, Barcelona: Editorial Paidós.
- G. CORTÉS, José Miguel (1996) *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, València: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- MULVEY, Laura (1988) *Placer visual y cine narrativo*, València: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de València, Asociación Vasca de Semiótica.
- NEAD, Lynda (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003) *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela.

RECURSOS DE INTERNET

- BERLANGA, Mariana: «Mas de mil desaparecidas y quinientas las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez», *Página 12*, viernes 21 de agosto de 2009.

¹⁴ Nead, Lynda (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, p. 147.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5127-2009-08-21.html>
 «De sobrevivientes a defensoras: mujeres que enfrentan la violencia en México, Honduras y Guatemala»
http://www.justassociates.org/sites/justassociates.org/files/sp_nwi-mexico_centralamerica-lr.pdf
 «El turismo sexual busca nuevos horizontes»
<http://www.apramp.org/noticia.asp?id=765> [Fecha de consulta: 12-12-2013].
 GNECCO, Natalia «Margarita Airza y su blanco porcelana»
http://www.nataliagnecco.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=300:margarita-ariza-y-su-blanco-porcelana&lang=fr
 HERMOSILLA, Mónica: «Las historias que podemos contar»
<http://lashistoriasquepodemoscontar.cl/monica.htm>
 «La pandemia que está matando a la mujer latinoamericana» http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/03/130225_femicidio_feminicidio_historias_introduccion.shtml
 Propaganda Crema Nivea
<http://www.caracasdigital.com/negocios&mercadeo/index.php?keyword=NM&x=1863>
 SILVA, Armando «¿Dónde está la belleza?», *El tiempo.com*, 10 de noviembre de 2013
http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/armandosilva/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13175838.html [Fecha de consulta: 12-12-2013].

Recibido el 12 de marzo de 2014
 Aceptado el 5 de junio de 2014
 BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 109-121]

LA SEDUCCIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO

THE POETIC ART OF SEDUCTION

Irene Gras Cruz
Historiadora y crítica de arte

RESUMEN

La figura femenina se ha plasmado a lo largo de la historia del arte bajo una mirada, predominantemente, masculina que la ha tratado como un objeto o ser embriagador, azarosa del arte de la seducción. En este texto pretendo mostrar la obra de una serie de mujeres artistas que se sirven del lenguaje y de la alusión del mismo para transportarnos a su mundo interior. Las palabras, la literatura y los libros se presentan como los elementos más significativos de su trabajo, transmutadores de su propio carácter persuasivo.

Palabras clave: poesía, juego, ironía, evocación, denuncia, emociones.

ABSTRACT

The feminine figure has been embodied throughout the history of art, mainly, from a masculine point of view that has treated her as an object or as an intoxicating being and eventful in the art of seduction. In this text, I try to show the work of a series of artist women who use language and its hints to transport ourselves to their inner world. Words, literature and books appear as the most significant elements of their work, as transformers of their own persuasive character.

Keywords: poetry, game, irony, passion, evocation, complaint, emotions.

SUMARIO

1.-La seducción del lenguaje. 2.-Altea Grau: Poemas alterados. 3.-Beatriz Díaz Ceballos: Poesía visual. 4.-Mar Arza: poeticidad del lenguaje. 5.-Anna Talens: sutileza del juego. 6.-Conclusiones. 7.-Bibliografía.

1.- La seducción del lenguaje

Cuando hablamos del lenguaje y del arte, hacemos referencia a un acto de comunicación que lleva a cabo una unión y una transmisión de experiencias y sensaciones. Y es precisamente esa necesidad e intención de comunicar la que buscan estas cuatro mujeres: Mar Arza, Anna Talens, Beatriz Díaz Ceballos y Altea Grau, que, a mi juicio, son las artistas que mejor transmiten y recogen la idea que a lo largo de este texto voy a ir exponiendo: el juego y la creatividad que proporciona la poesía como seducción.

Sus imágenes recuperan el valor cultural de hechos literarios o denuncias sociales a través de la suavidad, la elegancia, la quietud y el silencio; trasladando al espectador a un universo sublime donde la imaginación no tiene fin. Solo nos esbozan el camino a seguir, nos guían, es el público quien debe hacer el resto, por lo que su interpretación es abierta y su belleza libre. Sus obras son autosuficientes y sugestivas. Manifiestan en alto grado las cualidades propias de la poesía, como la idealidad, la espiritualidad y la belleza; su lenguaje o, lo que es lo mismo, su manera de expresarse, configuraría su propio estilo poético. La presente investigación sienta las bases de estudio dentro de sus trayectorias artísticas, bajo una perspectiva poética en la que comparten su capacidad de sugerir y seducir como artistas y como mujeres artistas. La filósofa Simone de Beauvoir advirtió «En ambos sexos se vive el mismo drama de la carne y el espíritu, de la finitud y la trascendencia; los dos están devorados por el tiempo, los acecha la muerte, tienen una misma necesidad del otro; y pueden encontrar la misma gloria en su libertad; si supieran apreciarla, no tratarían de disputarse falsos privilegios; y entonces podría nacer la fraternidad entre ellos» (Beauvoir, 1949: 867). Aun compartiendo estas palabras, sabemos que la manera de abordar y enfrentarse a los diferentes acontecimientos que se presentan a lo largo de la vida, son distintas según nuestro bagaje: y hombres y mujeres cargamos distintas mochilas. Aunque intentemos llevar a cabo una lectura que desmitifique las formas creativas propias de unos o de otras, en ocasiones, debemos partir de la diferencia de género a la hora de concebir, ejecutar e interpretar una obra de arte. La seducción y el lenguaje poético analizados y observados a la luz de la experiencia humana femenina nos ofrece un sinfín de interpretaciones como podremos observar en la obra de estas mujeres artistas.

2.- Altea Grau: Poemas alterados

El reino del libro no conoce fronteras pero sí que depende de juicios e interpretaciones. El texto nos permite construir otros mundos, otras respuestas, otros diálogos posibles, así

como las páginas nos aproximan hacia una realidad cercana, atrayéndonos a un paisaje imaginario de palabras. La artista Altea Grau (Castellón, 1985) trabaja la escritura desde la inscripción creando paisajes íntimos. Un territorio compuesto de incisiones, marcas y símbolos que remiten a la escritura, a palabras susurradas, espacios, incluso a partituras o constelaciones, en definitiva, al silencio. Plasma la poesía en su estado más puro debido a la materialidad arcaica y precaria que utiliza en su trabajo. No se trata de una simple vinculación de su obra con la poesía, sino más bien, de algo innato en el ser humano. Ella considera que las mujeres poseen un lenguaje mucho más poético –sutil y evocador– que el de los hombres. Quiera o no, se refleja su ser en su obra. El hecho mismo de expresar ya implica su persona y su condición de mujer. De no ser así, serían obras más frías e impersonales como las de Thomas Allen (Highland Park, 1963), Wim Botha (Pretoria, 1974) o Brian Dettmer (New York, 1974), en las que utilizan el libro pero sin reflejar su verdadera esencia como seres humanos, donde no hay cabida para el lenguaje poético. Defiende un lenguaje afín y fácilmente reconocible, referente al «ser» de las mujeres, ya que parte, libremente, del hecho casual y necesario de ser ella misma una mujer. Artista multidisciplinar, trabaja con sonidos, palabras, música y poemas, aunque quizás no se puedan considerar poemas propiamente dichos, sino más bien poemas alterados –como ella los llama. Según la artista, un libro puede ser perfectamente un dibujo, un sonido o incluso una instalación pero siempre vinculado a la poesía. Gracias al lenguaje que emplea su mensaje se extiende a muchas más personas. En su caso, trabaja con el texto pero sin hacerlo muy visible, es más bien una alusión. No se puede leer, es como si se hubiese cancelado, invita a que te lo imagines, del mismo modo que reivindica el poder de sugestión que tienen las palabras y critica a la par que evidencia la incomunicación de la comunicación que actualmente vivimos. Es una contraposición. Se dejan las huellas y los trazos de lo escrito y, por más que el tiempo pase siempre permanece el recuerdo. En *Rewriting verses* (London 2012) (fig. 1), Altea Grau posee la habilidad de mirar aquello que se encuentra escondido y es difícil de expresar con palabras. Se encarga de despertar el sentido de la verdad y libertad que suele encontrarse reprimido dentro del espectador. La artista nos empuja a avanzar y estimular nuestra mirada hasta poder apreciar los pequeños matices (una sombra, un relevo, una marca, una huella, algo oculto en la oscuridad o ligeramente dibujado). Y así es como, aquello que una vez parecía impenetrable, de repente empieza a vislumbrarse como un murmullo, dando lugar a una leve atracción. Totalmente misteriosa, su obra nos mantiene siempre atentos y dispuestos a revelar la sorpresa encubierta, que solamente requiere de un intento por parte del observador, que hará posible lo imposible dejando al descubierto aquello que estaba velado. Su insinuación es un deseo de comunicar.

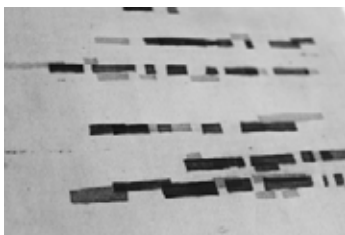


Fig. 1. Altea Grau: *Rewriting verses*. Instalación sobre pared de 4 estampas. 23 x 30 cm. cada una. Aguatinta sobre papel de libro antiguo. Londres, 2012. © Altea Grau.



Fig. 2. Altea Grau: *Perhaps a Constellation*. Instalación de esquina de grabados y páginas con proyección. Medidas variables. Transferencias, grabados calcográficos y 4 páginas de libros. Londres, 2013. © Altea Grau.



Fig. 1. Altea Grau: *Rewriting verses*. Instalación sobre pared de 4 estampas. 23 x 30 cm. cada una. Aguatinta sobre papel de libro antiguo. Londres, 2012. © Altea Grau.

Sus obras nos muestran espacios diáfanos y envolventes que nos hace sentir parte integrante tanto de la obra como del cosmos que nos circunda. En sus trabajos más recientes, *Perhaps a Constellation* (London 2013) (fig. 2), *The space venid (the words)* (London, 2013) o *Whispering constellations* (London, 2013) (fig. 3) consigue adentrarnos en el mundo de la astronomía gracias, una vez más, al poder de la seducción. En todas ellas se sirve del libro como soporte, con el que trabaja hasta revelar las posibles constelaciones que se encubren tras el papel. Versatilidad y creatividad que lleva incluso a videoinstalaciones como en la ya citada *Whispering constellations* (London, 2013).

Ideas, circunstancias, propósitos, recuerdos, búsquedas y deseos que con el paso del tiempo coinciden en un mismo fin, como un paraje donde confluyen las palabras, el arte, la imaginación y el tiempo. La joven Altea Grau logra, a través de sus obras, conducirnos por un viaje de sensaciones mientras nos descubre sus inquietudes más íntimas con un lenguaje único, la poesía.

3.- Beatriz Díaz Ceballos: Poesía visual

Si nos adentramos en el universo de la figura «artista-poeta», habría que destacar a Beatriz Díaz Ceballos (Oviedo, 1971). Sus primeras piezas se caracterizan por el uso del lápiz como instrumento, es decir, el medio, el cómplice y el vehículo que permite convertir en realidad perceptible e inteligible el proceso creativo de los poetas. De él brotan las ideas –letras– en forma de lluvia hasta formar palabras y, posteriormente, frases como en su obra *Sangre* (fig. 4) de su serie *Lápices* (2002-2006), mientras que en *Lápiz* de la serie *Ciudades imaginarias* (2000-2002) (inspirada en el libro

de Italo Calvino, *Ciudades Invisibles*, de 1972) emergen casas que simulan ciudades. Sus obras nos arrastran, nos invitan a ser partícipes y entrar en el laberíntico puzzle en el que cada vez que miramos encontramos nuevos significados. Conjuga el mundo del arte y la literatura con libros que ella misma esculpe en madera a los que suele añadir elementos que atan o dejan libres a las palabras. Esculturas realizadas para ser vistas desde todos sus ángulos y que conforman un trabajo armonioso que no deja indiferente a nadie, como en *Biografía 2077314* (2008-2012), en la que vemos encajonadas palabras dentro de un libro.

Del mismo modo, muestra a través de algunos de sus collages el conflicto de la creación con todo tipo de materiales como papeles o hilos que penden del lápiz como en *Perchero* de su serie *Lápices* (2002-2006).

Beatriz Díaz Ceballos plasma cómo es crear y qué significa mediante el lápiz ya que remite, inconscientemente, a la escritura, al lenguaje. Violenta ni pretende apropiarse de él, tan solo seduce, nos atrapa mediante la delicadeza y fluidez de sus obras. Después de esta serie continuó con el mismo lápiz pero en un formato más grande rodeado de muchas más letras, donde



Fig. 5. Beatriz Díaz Ceballos: *Sin perder el hilo*, serie *No me leas, ¡Mírame!* 57 x 46,5 cm. Fotografía y técnica mixta. Texto de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry (1943). Valencia, 2008-2012. © Beatriz Díaz Ceballos.

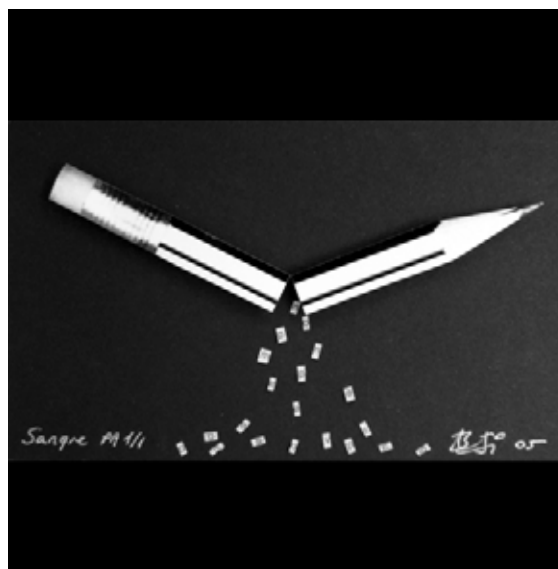


Fig. 4. Beatriz Díaz Ceballos: *Sangre*, serie *Lápices*. Fotografía y técnica mixta, 23 x 23 cm. Valencia, 2002-2006. © Beatriz Díaz Ceballos.

partiendo del juego aparecen palabras enrolladas como vemos en *Sin perder el hilo* de su serie *No me leas, ¡Mírame!* (2008-2012) (en esta última se vale de uno de los fragmentos del libro *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry (fig. 5). Trabaja en un proceso continuo que demuestra la gran evolución de una obra calificada de poética y accesible. Se sirve del «lápiz» como símbolo de libertad, también de las mujeres. Al fin y al cabo quizá los pinceles fueron, históricamente, menos accesibles para ellas. Pero el lápiz es ese elemento cotidiano que todas y todos podemos tener a nuestro alcance. No hemos de olvidar que el inicio del arte feminista se construyó también en el acto reivindicativo de lo cotidiano. Recordemos a Judy Chicago y su famosa *Cena*, donde el bordado se reivindicaba como uno de los puntos de partida de la nueva creatividad.

En los últimos años, la artista ha estado trabajando el tema de la historia personal a



Fig. 6. Beatriz Díaz Ceballos: *Desagüe*, serie *No me leas, ¡Mírame!*, 91 x 85 cm. Fotografía técnica mixta. Texto de Joseph Beuys. Valencia, 2008-2012. © Beatriz Díaz Ceballos.

través de diferentes biografías humanas en las que utiliza las manos como símbolo, pero siempre manteniendo el uso de las palabras. Si en un principio, empezó manipulando fotografías y componiendo collages, hoy trabaja con volúmenes, principalmente, la escultura o el relieve de sus propias manos. Una mano que simboliza la expulsión de las palabras y plasma la idea de la búsqueda, sustituyendo al lápiz como nexo principal como en *Biografía 942641* (2008-2012). Una fase que desemboca, inevitablemente, en el libro, siempre escultórico –volumen y relieve–, realizado en madera que conjuga con cremalleras o cucharas –cualquier elementos cotidiano que nos ayude a identificar y asimilar mejor la obra–, a pesar de que se encuentren descontextualizadas. Su arte es siempre amable con un gran sentido del humor, nunca trabaja con imágenes violentas, es algo que comparte con el artista Jaume Plensa.

Normalmente trabaja en un formato pequeño a modo de diario artístico, en el

que se puede observar cómo sus piezas están relacionadas e inspiradas en autores, que para ella han sido importantes y le ayudan a transmitir mejor su mensaje, como Baudelaire, Sartre o Saramago. En algunas de sus obras aparece el propio texto dentro de la composición, pero en otras solo pretende enlazarlo con su obra. En muchas ocasiones utiliza materiales reciclados y cosas que se encuentra por la calle, además de papel, o las letras que coloca de forma dispersa (y que nos vuelven a remitir al ámbito de lo cotidiano, reivindicado por las mujeres artistas).

Aleatoriedad que le permite plasmar la capacidad del habla, es decir, quiere remarcar la acción de hablar –la carga de los pensamientos, lo bueno, el caos, la confusión, las equivocaciones humanas– que se enfatiza al amontonarse en remolinos o espirales (mayor sensación de confusión) y, representar así, la forma y la acción de pensar, como en *Desagüe*, en la que se sirve de un texto de Joseph Beuys, o *Diana* de su serie No me leas, ¡Mírame! (2008-2012) (fig. 6).

Su arte busca conectar con otras personas porque piensa que las obras no deben explicarse sino sentirse, cada uno entiende y experimenta sensaciones y emociones diferentes. Busca transmitir su visión y forma de vivir la vida como mujer. Su obra es comunicación.

4.- Mar Arza: Poeticidad del lenguaje

Mar Arza (Castellón, 1976) parte de la palabra, es decir, la rompe, o la reestructura para componer su propio poema. Hay una oposición constante entre palabra y poesía. Al mismo tiempo que ironiza sobre la supuesta gramaticalidad del lenguaje, probando que la poeticidad de este lenguaje, al que podríamos calificar de femenino, no viene exclusivamente fundada por la mera incorporación de la palabra a la pieza. En su serie *[Avenç]* del 2010-2011, la artista abre una cuenta corriente en una caja de ahorros donde ingresa palabras de forma metódica y periódica a lo largo de unos 6-7 meses: literal/paraje/invertido/de luz/ de rincones/horizonte... Palabras de resonancias poéticas, palabras con acepciones en torno al borroso lenguaje contable, palabras y sus diversas connotaciones que van construyendo un fondo de poesía para casos de necesidad, como en la actualidad. Aquí, es la palabra quien compone la poesía, aunque también es el conjunto escultórico –de concepción bidimensional–, el que conforma y da sentido a la poesía. Coexisten y se contraponen, en un juego de palabras con un significado real y necesario para la artista, ya que con cada ingreso la página va transformando su aspecto habitual de baile de cifras azarosas en un poema minuciosamente construido donde cada abono enlaza con el siguiente, a la vez que se intercalan cargos en puntuales momentos de necesidad emocional. Es curioso, cómo a lo largo de las siete

páginas de las que está compuesta la libreta, se va acumulando lo que podríamos considerar un capital poético. Se crea un acto performativo, que liga emocionalmente con la entidad bancaria, intentando convertir, a través de un gesto poético, a la par que irónico, un lugar reservado a la frialdad numérica en otro mucho más cálido. Asimismo, esta serie podría englobarse dentro del arte de «denuncia», puesto que «agrede» poéticamente hablando, o se entromete en un mundo donde predomina el poder económico, transgrediéndolo con el uso de la palabra, la belleza y la poesía, con la intención de que, tal vez algún día, las cifras puedan llegar a ser más humanas. Una de sus últimas series, *Femme Couteau... (After L.B.) -Palabras de doble filo-* (fig. 7) (2011-2012), está compuesta por una serie de cuchillos-peines de porcelana cuyos bordes cortan y son cortados por frases de palabras interrumpidas, mientras que en otros se inscriben, o se enredan. Esta serie surge tras un sentimiento encontrado de la artista con la obra del mismo nombre de Louise Bourgeois (1911-2011), *Femme Couteau*, de 1982 y 2002. La iconografía característica de Bourgeois, se torna frágil y sutil en manos de Mar Arza gracias a su lenguaje poético. El significado es el mismo pero la ejecución y la forma de transmitir el mensaje se transforma en poesía. Se juega con la sutileza, la delicadeza y la fragilidad del material yuxtaponiéndose a la propia violencia implícita de la palabra y, sobre todo, a la forma –un cuchillo– afilado que incide sobre una realidad. Crea una metáfora sobre la violencia de las palabras, al mismo tiempo que depura su significado, alegando que la agresión podría evitarse gracias a las palabras, anteponiendo el diálogo ante el canto afilado del cuchillo.



Fig. 7. Mar Arza: *Femme Couteau... (After L.B.) -Palabras de doble filo-* (2011-2012). Cuchillos de porcelana. 162 x 85 x 72 cm. ©Galería Cànem.

Es una obra de denuncia, en la que se manifiesta la violencia de género, o las agresiones verbales que sufrimos en el día por compañeros de trabajo, familiares o amigos. Invita a reflexionar, pero nunca enuncia el significado, de ahí que sus trabajos, sean abiertos y dejen espacio a múltiples interpretaciones.

El juego estaría también vigente en la tensión que se establece entre dos acciones presentes en estas obras: la de escribir –propia de la literatura– y la de modelar –propia de la escultura.

En el fondo, escribir y modelar no son lo mismo, pues lo complicado es abordar la cuestión del encuentro entre palabras e imágenes visuales en un solo espacio, es decir, en el marco específico de lo pictórico, y más durante el siglo XX, cuando la escritura se trata como dato recuperado o como espejo. De ahí que la escritura de Arza aparezca suavemente pegada o incisa, de forma sutil y sugerente –siempre se intuye pero no se elucida–, tal y como vemos en su *Femme Couteau...* (After L.B.). Así pues, la escritura respondería al propósito de establecer una tipología eficaz a la hora de percibir las líneas de fuerza y las tensiones que se ponen de relieve en el arte, cuando éste se sirve de la escritura. De este modo, los caligramas de Guillaume Apollinaire (1880- 1918) o de Stéphane Mallarmé (1842-1898), con su poesía visual y la escultura-escritura de Mar Arza son temas opuestos pero a la vez complementarios. Puesto que las palabras auxilian la composición, aunque posteriormente Jasper Johns comentó al respecto que la escritura ya no se acompaña nunca de su referencia impresa, sino que se asume abierta y exclusivamente su dimensión plástica, tal y como vemos en sus obras. Del mismo modo que, por la figura se alcanza el color o por la cuadrícula lo informe, se puede decir que por la palabra se alcanza la escultura, produciéndose un desplazamiento que refuerza la pictoricidad de la obra. Por otra parte, también podemos considerar a la escritura como un ente que agrede a lo pictórico-escultórico, que lo estorba. La tensión generada por la palabra se agudiza en este contrapunto. Las palabras están del derecho y del revés, alineadas, superpuestas, enteras, vaciadas y cortadas como se aprecia en sus series *En lugar de nada*, *Nada en la herida* (2005-2006) y, más recientemente, en *Statement Series* (2009-2011), donde trata la palabra de forma casi arquitectónica. La lectura es útil, pero se revela inútil y es ahí, donde reside el juego y la tensión máxima de las obras. En este punto, observaremos cómo las palabras pueden ser consideradas como una absorción de la pieza, y la escritura como un suplemento. No violenta la obra, sino que descubre la tensión que reside en el ejercicio de componer y crear. Tanto es así, que el artista René Magritte (1898-1967) afirmaba que la palabra y la imagen se consideraban por igual porque eran iguales, ya que son dos idiomas distintos para un mismo pensamiento. Palabra e imagen conviven para evidenciar que son dos lenguas distintas, no sustituibles la una por la otra. En este sentido, su obra, de algún modo, parece actuar como un espejo que devuelve el reflejo de la escritura, en su textualidad truncada. La poeticidad de su lenguaje podríamos relacionarla con su capacidad de producir sensaciones, de modo que podría hablarse de sinestesia en sus obras. Hacer una pieza sinestésica no es sólo insistir en la búsqueda de lo poético de un poema, sino también, y esto es lo importante, un ejercicio poético en sí mismo, en el cual se realiza ese esfuerzo al que aludíamos en pos de algo esencial que reposa en la sensibilidad. Dicho de otro modo, aquí el punto de partida es la misma experiencia poética realizada a

través de sus obras. En *De la curva de sus fiebres...* (fig. 8) (2008), el libro actúa de soporte, representando un movimiento oscilante que sube y baja, acompañado de palabras, envuelto por lana y reflejos dorados, otorgándole un tratamiento de máxima delicadeza. Al contrario que, los artistas Brian Dettmer o Wim Botha –citados anteriormente–, no lo esculpe ni lo mutila para transformarlo en otra cosa, se sirve de él para honrarlo. Teniendo en cuenta que un libro no cobra vida, ni cumple su cometido si no es leído o devorado por las inquietudes humanas, incita a abrir los ojos y comenzar a dar rienda suelta a nuestra imaginación. Una vez más, sus obras son y están libres a cualquier interpretación.

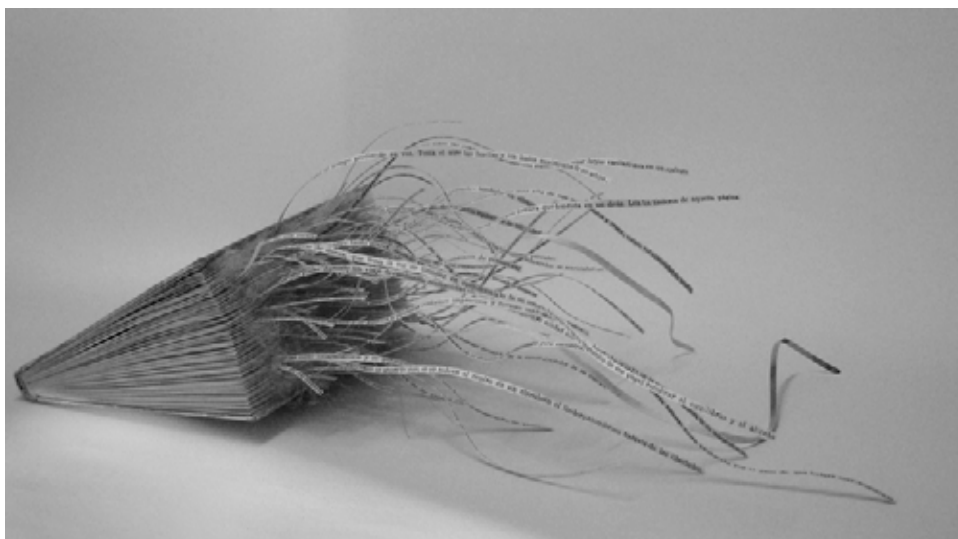


Fig. 8. Mar Arza.- *De la curva de tus fiebres...* (Serie *asombros*) 2008. Papel, papel de arroz, hilo metálico, lana, oro, madera y vidrio. Y el libro *Siempre ocurre lo inesperado* 50x34 x 32 cm. Con vitrina

Colección Artphilein Foundation. Vaduz FL. ©Galería Cànem.

He hablado del libro como soporte, pero también se podría discutir la cuestión del soporte inmaterial en *Nora* (2012-2013), en la que emplea el vídeo, una hamaca y unas vainas de catalpa recubiertas de «pan de oro» (fig. 9), otorgando solemnidad e incertidumbre a la pieza, gracias a los reflejos dorados –ficticios– que nos transportan a una nueva dimensión. Inspirada en la protagonista de *La casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen, introduce

palabras cuidadosamente en una metáfora tejida armoniosamente en torno al papel de la mujer dentro del matrimonio.

Investigadora y defensora de la historia de mujeres, la artista forma parte desde hace varios años del Centro de Investigación de Mujeres de la Universidad de Barcelona, Duoda. Al que ha contribuido con la donación de diversas obras para la colección «La relación», creada e impulsada en el año 2000 por la artista Elena del Rivero (Valencia, 1949).

Es una colección de arte y punto de investigación dedicada exclusivamente a la «relación» sin fin que se establecen entre las distintas miradas femeninas que conforman a



Fig. 9. Mar Arza: *Femme gaine...* Nora. Vainas de catalpa, pan de oro y pan de letras. 82 x 30 x 10 cm. ©Galería Cànem. Fotografía de Irene Gras Cruz.

la mujer. No se centra exclusivamente en un único soporte o material, sino que se adecúa según la necesidad y el tipo de relación que establece con el objeto. Lo mismo ocurre con el color, que como hemos podido comprobar en la gran mayoría de sus obras es escaso o prácticamente inexistente, pero porque no lo añade, ya que el objeto en sí lo contiene.

Sus obras al igual que «poemas visuales» surgen de su interior generando una musicalidad rítmica en las palabras, que convergen en textura sonora, una textura que transpira en sus obras. Pero si algo caracteriza su obra es la sencillez, la delicadeza y la

pureza que emanan sus piezas, metáforas visuales que se crean gracias a ese guardián de la palabra, el libro, y a la femineidad que traspiran sus obras.

5.- Anna Talens: Sutileza del juego

En este apartado abordaré las impresiones que producen las obras de Anna Talens (Carcaixent, 1978), en el sentido de objetivo, propósito y determinación, cuyos mejores rasgos residen en el intercambio cultural, las conexiones, construcciones e identidades del ser humano, como un inmenso complejo de recuerdos y sensaciones, una cultura poética, así como una vida llena de formas y sueños que nos produce una sensación que llega hasta dentro y que invade nuestros sentidos. Nace de su propia intimidad, del poder evocador y expresivo del objeto, del material, la forma, el color o la textura, así como, del poder que radica y brota de sus emociones y sentimientos. Sus piezas dejan entrever la tensión latente entre la fragilidad y la dureza de los mismos materiales que selecciona intuitivamente. Precisamente, resultan cruciales los objetos encontrados de los que se sirve y con los que trabaja íntimamente. Todo ese proceso que realiza, es una búsqueda en sí, a través del juego y de la percepción, que transporta al espectador a un mundo único e imaginario. En sus obras es muy usual encontrar tejidos que ella misma teje, además de texturas muy diversas que le proporcionan sus materiales fetiche como la seda, el cobre o el cristal entre otros, a los que otorga un lenguaje propio, poético. Para ella no hay diferencia entre el arte y la poesía puesto que el arte plástico y la poesía se puede conjugar de formas diversas; como por ejemplo, en la elaboración de objetos poéticos como se observa en *El Libro de la poesía muerta* (2012) (fig. 10), donde conjuga y concienza la armonía intrínseca entre el arte y la poesía, un tanto olvidada en el arte actual. Esta pieza, en concreto, comienza a gestarse a raíz de la compra un libro en un anticuario de Berlín que contenía frases escritas por una mujer entre los años 1915 y 1917, en plena I Guerra Mundial. Eran escritos a modo de diario, poemarios. En la cubierta se puede leer *Poesie* (poesía en alemán),

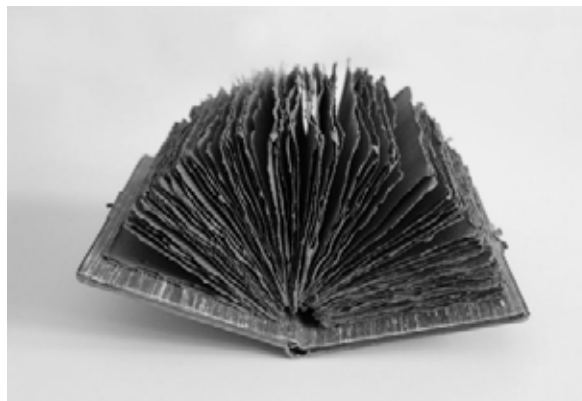


Fig. 10. Anna Talens: *El libro de la poesía muerta*. 16 x 24 x 14 cm. Ensamblaje de libro, papel khadi y seda. Berlín 2012. Colección privada. © Anna Talens.

lo que hizo fue vaciarlo y llenarlo de hojas negras en relación con las muertes que tuvieron lugar durante la contienda. Por lo que el contexto del objeto original da significado al objeto y en él queda unido el significado propio con el significado otorgado. La poesía tiene una gran fuerza existencial, no es un lenguaje frágil. El arte actual, a veces parece querer alejarse de la poesía. Es por ello que la artista quería tratar este tema, porque cree que hoy en día la poesía sigue siendo poesía y forma parte de nosotros, y por tanto del arte –para ello se sirve del lenguaje poético. Trata los objetos, tanto los que puede llegar a encontrar como los que ella misma elabora utilizando tropos y figuras poéticas, y no solo con los objetos sino también en los títulos.

Cuando aborda el tema de la femineidad hace hincapié en subrayar que tanto los hombres como las mujeres gozan de una sensibilidad extraordinaria y que son capaces de sentir la poesía.

Pero por desgracia, la presencia o el uso de la poesía y de la intimidad asusta o genera rechazo, en general, quizá porque pone de manifiesto lo íntimo en un contexto actual que se mueve entre otros parámetros. Aunque sin duda, su obra se caracteriza por lo que ella llama «minimalismo orgánico» que parte del objeto encontrado, del Arte Povera, pero más refinado, más transformado, donde lo encontrado o manufacturado está organizado de forma geométrica y racional, casi en los límites entre el orden y lo arbitrario.

Además, le gusta la contradicción, sus objetos son antagónicos, y gozan de una doble cualidad, siendo libres y frágiles, como apreciamos en obras como *Cabeza de pez* (2000), en la que insinúa una cabeza de pez mediante plumas y caracoles –elementos totalmente orgánicos. Sus obras son evocadoras, consiguen que una obra te recuerde o te ofrezca un significado contrario a lo que en un principio se percibe. Ese es el juego de la poesía. Es como cuando, por ejemplo, según Anna Talens, en lugar de decir luna, dijese «agujero de plata». Es volver a la descripción del mundo que va más allá de la ciencia, casi en la proximidad del mito. El lenguaje poético permite describir la vida desde un juego de palabras. Y ese es el juego de la poesía, el que te permite describir el mundo de una forma alternativa, imaginada, creando obras como *Tijeras Pluma* (2001), *A Icaro* (2002) (fig. 11) o *Petalópolis* (2007) en las que mezcla de nuevo materiales delicados y suaves que doblegan la violencia o rudeza del objeto. Una de sus piezas más controvertidas es *Cristales rotos* (2011), donde la seda roja envuelve delicadamente la rudeza de unos cristales rotos. Portadora de una gran violencia contenida, en ella se encuentran el ataque y la defensa, el sufrimiento y la protección. Su obra se entrecruza con el lenguaje femenino, quizá porque se identifica con el concepto que, todavía al día de hoy, se tiene de la mujer –frágil y sensible–, pero insiste en que tanto la obra como la poesía carecen de género y la mujer, como ha quedado

comprobado a lo largo de la historia, es mucho más que todo eso. No le gusta que su obra quedase reducida o encasillada con lo femenino.

Tal y como ella misma me comentaba en nuestra entrevista: «Yo soy un ser, con mis propias ideologías, pero mi arte se declina hacia mi intimidad y surge de forma natural, como un diálogo con mi propia vida. Mi trabajo es racional y a la vez intuitivo. Digamos que me muevo en el grado de la ambigüedad, me gusta esta posición porque te da más libertad, la libertad de jugar con lo que existe para contarlos de otra forma.

La sociedad tiene miedo a cierto tipo de intimidades, aunque actualmente lo sexual ya se ha polarizado y lo existencial se ha quedado como tabú».

Anna Talens, sin lugar a dudas, es una artista que necesita convivir con los materiales y trabajarlos en primera persona, tocar, hacer, manipular, construir algo «real». Depende del vínculo que se establece con el objeto, para que sea un objeto ya vivido porque únicamente cuando tiene la obra acabada entiende lo que ha querido transmitir, es el objeto el que narra su vida.

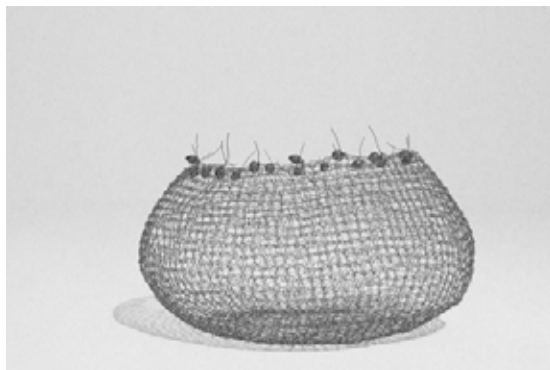


Fig. 12. Anna Talens: *Tejido - cesta roja*. Cobre y latón, 20 x 20 x 10cm
Tejido a mano, pieza única. De la serie Recipientes para el viento. Carcaixent, 2007. © Anna Talens.



Fig. 11. Anna Talens: *A Ícaro*. Cera y pluma, 23 x 1.5 x 4.5 cm. Carcaixent, 2002. © Anna Talens.

Le gusta tejer y trabajar con sus manos, ya que cree que las manos saben hablar y es como llega a aprender del objeto, de los materiales, de la forma, de las sensaciones que ese objeto condensa, del tacto. Realmente se identifica con el objeto desde que lo encuentra hasta que lo termina, como vemos en *Tejido-Cesta roja* (fig. 12) (2007). Según la propia artista, se trata de formas orgánicas generadas a partir de la repetición del mismo patrón pero que genera diferentes morfologías según las variaciones aplicadas.

Las esculturas resultantes son contenedores de viento mientras que su ejecución se experimenta como un proceso de meditación y silencio.

Sus obras son un reflejo de la intimidad que aflora en lo que secularmente se ha considerado atmósfera femenina, creando la armonía necesaria para el diálogo. El juego de sugestión se presenta como el hilo conductor de su quehacer artístico, del mismo modo que, impulsa y alcanza la libertad creativa al tiempo que se torna una realidad visible ante nuestros ojos, pero siempre sincera y directa porque es imposible hacer poesía bajo pretextos y falsedades.

6.- Conclusiones

Cautivar y seducir por y mediante las palabras. Estas cuatro artistas basan su trabajo e investigación en la necesidad de comunicarse mediante un lenguaje reconocible y accesible por todos bajo una mirada femenina –intrínseca, sencilla e íntima. Los «poemas visuales» que surgen del interior de sus obras generan una serie de musicalidad rítmica en las palabras, que convergen en textura sonora, una textura que transpira en sus obras, y en los títulos que las envuelven y sugieren la poeticidad en su lenguaje. Si por algo se caracterizan es por la delicadeza y la pureza que emanan sus piezas, metáforas visuales que se contraponen a una sociedad estresada, mediatizada y agresiva.

Obras que se crean y deshacen ellas mismas. Objetos, páginas y proyecciones que se reflejan sobre la esencia misma de la palabra. Un juego de percepción donde la luz revela, dibuja y deja entrever las posibilidades de interpretación que nos ofrecen. Arte que evoca una búsqueda de palabras y significados adscritos a la propia resonancia del lenguaje poético, donde las letras, aisladas de su propio contexto, amplían su capacidad sugestiva.

Bibliografía

- BEAUVOIR, Simone (1949) *El segundo sexo* en *Obras completas*, Tomo II. Madrid: Aguilar, 1981.
- COHEN, J. (1982) «El lenguaje de la poesía -Teoría de la poeticidad-». Madrid: Gredos.
- DÍAZ CEBALLOS, Beatriz, <http://beatrizdiazceballos.blogspot.com.es/>. [Consultado el 22 de noviembre de 2013].
- GALÍ, Neus (1999): «Poesía silenciosa, pintura que habla» (1ª ed.). Barcelona: El Acanalado.

- GRAS CRUZ, Irene, «Anna Talens: Elegancia, suavidad y delicadeza», MAKMA, <http://www.makma.net/anna-talens-elegancia-suavidad-y-delicadeza/>. Publicado el 8 de noviembre de 2013. [Consultado el 20 de noviembre 2013].
- GRAS CRUZ, Irene, «La poética del grafito. Conversando con Beatriz Díaz Ceballos», <http://irenegrascruz.com/2013/09/27/la-poetica-del-grafito-conversando-con-beatriz-diaz-ceballos/>. Publicado el 27 de septiembre de 2013. [Consultado el 20 de noviembre 2013].
- GRAS CRUZ, Irene, «Poemas alterados. Charlando con Altea Grau», <http://irenegrascruz.com/2013/01/27/poemas-alterados-charlando-con-altea-grau/>. Publicado el 27 de enero de 2013. [Consultado el 20 de noviembre 2013].
- GRAS CRUZ, Irene, «Poeticidad en el lenguaje... Entrevistando a Mar Arza», <http://irenegrascruz.com/2013/02/06/poeticidad-en-el-lenguaje-femenino-charlando-con-mar-arza/>. Publicado el 6 de febrero de 2013. [Consultado el 20 de noviembre 2013].
- GRAU, Altea, <http://alteagrau.blogspot.com.es/>. [Consultado el 20 de noviembre de 2013].
- ARZA, Mar, <http://mararza.com.mialias.net/>. [Consultado el 16 de noviembre 2013].
- POZUELO, H. Abel, «Entrelíneas de Mar Arza», El Cultural, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23900/Entrelineas_de_Mar_Arza. [Consultado el 4 de enero de 2013].
- SANTAEMILIA, J. ed. (2003): «Género, lenguaje y traducción», Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya.
- TALENS, Anna, <http://www.annatalens.com/>. [Consultado el 28 de octubre de 2013].
- VALERY, Paul (2009) «Teoría poética y estética» (trad. Carmen Santos) (3ª ed.). Madrid: Machado Libros.

Recibido el 12 de marzo de 2014

Aceptado el 26 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014): 18: 123-138]

NUEVOS ITINERARIOS CORPORALES DE SEDUCCIÓN. LA ESTÉTICA DEL CONTORNO GENITAL

NEW BODY ROUTES OF SEDUCTION.

THE AESTHETICS OF GENITAL OUTLINE

Isabel Ortega Sánchez
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Las sociedades humanas esculpen sus cuerpos mediante escarificaciones, deformaciones, estiramientos óseos, tatuajes, cortes, pintura, maquillaje, piercing o implantes para hacerlos coincidir con la representación de su identidad étnica, social o sexual. Dentro de esta construcción corporal del género y la sexualidad, la zona genital focaliza gran parte de los discursos normalizadores. Los esculpidos genitales nos revelan el «género encarnado» y visibilizan la función moldeadora que ejercen las culturas a través de sus discursos etnomédicos sobre las mujeres, que reducen la diversidad a un único modelo de corporalidad dotado de reconocimiento social. La implantación y auge de estas nuevas técnicas quirúrgicas genitales está relacionada con el modo en que se codifica la seducción en nuestra cultura. En este artículo analizaremos los significados de estas prácticas corporales y su inserción en el artificio de la seducción.

Palabras clave: cirugía genital femenina, labioplastia, estrechamiento vaginal.

ABSTRACT

Human societies sculpt their bodies. Scarification, deformities, bone stretching, tattoos, cuts, painting, makeup, piercing and implants are the representation of ethnic, social or sexual identity. The genital area is the focus of many of these different practices associated with gender and sexuality. Genital transformation represents an additional aspect of the «embodied gender». Increasingly, the ethnomedical discourse regarding women that occurs within our society accepts only one female body model, which in turn leads to an increase in the the amount of cosmetic surgery. The female cosmetic genital surgery is a new form of oppression against women related to society's cultural structures regarding seduction. This article explores the significance of these body practices and their integration into the artifice of seduction.

Keywords: female cosmetic genital surgery, labiaplasty, vaginal tightening.

SUMARIO

1.-Belleza y seducción. 2.-Cuerpos seductores. 3.-La última colonización en la cartografía corporal. 4.-Conclusiones. 5.-Bibliografía.

1. Belleza y seducción

En la seducción, el cuerpo es un elemento fundamental, su gran soporte y su instrumento principal. El cuerpo seductor se superpone al orden de lo real para constituirse en una ilusión, en puro artificio (Baudrillard, 2000). Un artificio destinado siempre a activar, a magnificar, a sobredimensionar una *hexis* corporal determinada, una específica manera de ser, estar y aparentar. En la seducción, el cuerpo se convierte en apariencia pura, en un disfraz. La seducción es un intercambio, un proceso dual, para el cual se despliegan aquellos rasgos y cualidades que la persona seducida exige (Alberola, Navarro y Torrent, 1999).

Sin embargo, pese a este carácter interactivo, es imprescindible tener en cuenta y analizar la influencia de los modelos estéticos normalizados en cada sociedad en la construcción del deseo de la persona que se quiere seducir. Así, la representación del cuerpo seductor es performativa, se construye mediante actos de repetición y está determinada por los valores estéticos (y éticos) propios de cada comunidad, atribuidos de forma diferenciada a los cuerpos que regula y que configura como cuerpos sexuados. Por tanto, las prácticas de seducción están socializadas y tienen una dimensión performativa, presentando lo que Butler ha definido como una «performatividad de género» basada en una expectativa de masculinidad y de feminidad que son transmitidas a través del orden simbólico¹. Con esta teoría, Butler advierte de que no existe una feminidad genuina, sino que la feminidad auténtica es la mascarada, es un artificio (Butler, 1990 y 2001, en Burgos, 2008: 175).

¹ Es necesario señalar el enorme abanico de variaciones que presentan ambos conceptos. El contenido específico de la masculinidad y de la feminidad puede ser muy diverso, como muchos estudios etnográficos han evidenciado desde que Margaret Mead trabajase estos conceptos. Incluso en un recorrido transcultural podemos observar que no todas las sociedades reducen el *continuum* sexual a dos polos, sino que reconocen otras identidades y otros itinerarios corporales (podemos hablar de sistemas analógicos y sistemas digitales, siendo estos últimos los que establecen ese cierre operacional en dos prototipos sexuales). En este artículo me centro en unas prácticas corporales instaladas en el contexto socio-histórico denominado «sociedad occidental contemporánea», donde las expectativas de la feminidad y masculinidad comparten un núcleo basado en la asimilación del ideal hegemónico eurocéntrico o anglosajón, aunque pueden presentar variaciones debido a la extensión del ámbito geográfico. La asimilación cultural de este ideal estético produce a menudo en otras corporalidades un autorepudio. Sobre esto, es muy interesante el análisis de las etnocirugías que realiza Elsa Muñiz (2011).

Pero, por otro lado, el juego de la seducción no está al margen de la capacidad subversiva del cuerpo y de los actos de repetición. En la seducción se pone en marcha un juego de apariencias que permite en cualquier momento romper o resignificar los ideales de género normativizados y, por tanto, presenta un ingente potencial de subversión en cada reiteración. En consecuencia, el juego de la seducción presenta las rigideces derivadas del modelo normativo vigente en cada cultura, a la vez que genera nuevos juegos y seducciones alternativas.

Estos nuevos artificios pueden, en ocasiones, constituir actos de retroalimentación positiva, es decir, variaciones en la forma o prácticas correctivas que vienen a compensar aquellos desequilibrios capaces de poner en peligro el modelo hegemónico. En estos casos, el resultado de las nuevas prácticas será mantener el sistema viable, contener en los umbrales de las categorías normativas aquellas experiencias que ponen en peligro el sistema de género en el que la sociedad ha invertido y sobre el que se ha organizado, reestructurándolas y resignificándolas, para salvaguardar la persistencia y viabilidad del sistema social.

En cambio, otras veces encontramos nuevos artificios, nuevas seducciones que constituyen verdaderas reapropiaciones corporales, que despliegan influencias múltiples y ponen en marcha estrategias de resignificación, que problematizan los modelos hegemónicos, que implican rupturas, que escapan a las categorías y representaciones opresivas estableciendo marcos más flexibles y activando nuevas formas de ser, de estar, de pensar, de representarse y de seducir.

Dentro de este marco de pensamiento, las prácticas corporales que se tratan en este texto son aquellas que moldean el contorno genital y que responden a una expectativa de feminidad, demostrando la idea de Butler de que no existe una feminidad genuina, sino que la feminidad auténtica es un artificio. En este análisis, la cirugía estética genital constituye una base empírica que permite visibilizar muy bien la encarnación de una *hexis* corporal específica como artificio seductor, la materialización de una representación particular especialmente constrictiva del cuerpo femenino. En la cirugía estética genital vemos cómo una morfología diversa y flexible es reconducida a un prototipo rígido, evidenciando ese marco teórico butleriano de la feminidad como mascarada.

Teniendo en cuenta que los esculpidos genitales constituyen nuevas prácticas corporales, surgidas recientemente al amparo de la expansión creciente de la cirugía estética, considero necesario su análisis dentro de este marco teórico y la triple posibilidad de interpretarlas como: actos de continuidad con los modelos establecidos; actos subversivos que el sistema atrae y resignifica para su reconducción a las categorías

establecidas; o actos de subversión y ruptura, de reapropiación. En la época del imperio de la imagen y frente a la tradicional invisibilización de la vulva y estigmatización de la sexualidad, ¿es la estética vaginal un mecanismo corrector desde el interior del sistema de género? ¿Es una nueva invitación a ser consumido, mercantilizado? ¿Implica la producción de cuerpos sumisos? Estas cuestiones requieren un análisis previo que penetre en todos los significados de estas prácticas corporales. Para comenzar, este texto se centrará en aquellos relacionados con la seducción.

2. Cuerpos seductores

Las prácticas étnicas nos revelan claramente, por la distancia cultural con las que las observamos, como opera el juego de la seducción en diferentes contextos humanos. Miramos el ritual de danza yankee de los *wodaabe* o la lucha *donga* de los *mursi* y vemos cómo se exhiben comportamientos masculinos muy diferentes (aunque ambos competitivos) a través de los cuales los hombres se exhiben para seducir a las mujeres. Las mujeres, van a ser sujetos de deseo y allá donde miremos podremos encontrar gestos, movimiento, pinturas corporales, tatuajes, escarificaciones, peinados, etc. Observamos una rica y diversa estética corporal que comunica significados sociales profundos, relacionados siempre con la estructura social y simbólica y con su particular jerarquía sexual, pero en las que el adorno femenino y masculino y los rituales de seducción van a ser de gran importancia para la comunidad. Allá donde miremos, veremos cómo los códigos culturales potencian una serie de cualidades o rasgos específicos que son incluidos en el ideal estético de la feminidad o de la masculinidad y cómo a través del juego de la seducción es desplegado todo ese artificio.

Pero a diferencia de muchas sociedades humanas en las que los hombres son protagonistas principales de determinados juegos o rituales de seducción, utilizando múltiples artificios corporales para adornarse y embellecerse con el fin de atraer a las mujeres, en la sociedad occidental moderna se produce una intensa y predominante vinculación de la seducción con la mujer, cuyo éxito social está muy relacionado con su capacidad de seducir, de gustar, de despertar admiración. El cuerpo femenino, configurado como el bello sexo, debe seducir principalmente a través de la mirada, exhibiéndose bello mediante su contemplación. Lipovetski señala que esta valoración de la estética femenina por encima de la de los hombres, la supremacía estética de lo femenino, el concepto del «bello sexo», tiene su origen en el Renacimiento. Antes, a los encantos femeninos lejos de ser ensalzados, se le restaba valor e incluso eran

diabolizados. La estigmatización judeocristiana de la belleza femenina representaba el cuerpo femenino como seductor y peligroso, no digno de admiración sino de miedo, siendo impensable ningún código social que permitiera su adulación (Lipovetski, 2007: 97)².

Así pues, la idolatría del bello sexo y el reconocimiento explícito de una superioridad estética a «la mujer» surge en el Renacimiento (siglos XV-XVI). Además, a partir del siglo XV, el intento de perfeccionamiento se extiende al contorno corporal y surge la fisonomía del cuerpo perfecto. El vestuario femenino, que hasta entonces disimulaba las formas corporales, adaptó sus diseños para la exhibición de una figura exultante de belleza y sensualidad (Martínez Rossi, 2011). En el Arte, la Venus sustituirá a la Virgen, mostrándose igual de pura, y aumentan paulatinamente los desnudos femeninos con gestos y posturas que traducen la supremacía de la belleza femenina, contemplada por la mirada masculina. «En el cuadro de Tintoretto, Susana, rodeada de artículos de aseo, es espiada por dos ancianos concupiscentes» (Lipovetski, 2007: 110). Pero además, señala Lipovetski el surgimiento de un nuevo arquetipo: la Venus tendida o acostada:

Semejante éxito de la mujer horizontal merece que nos detengamos un momento sobre él. Representar a la mujer yacente constituyó una manera de enfatizar el significado del «bello sexo». Exaltada en posición lánguida o dormida, la mujer se entrega más que nunca como el ser destinado a que lo contemplen y deseen. [...] Indolente, desprovista de todo proyecto, [...] de toda actividad útil. [...] Es la manera, en suma, de ofrecer la mujer que sueña, desposeída de sí misma, a los sueños de posesión de los hombres (2007: 111).

Pese al paso del tiempo, la posmodernidad sigue estructurando algunas nuevas libertades en los cimientos de las viejas opresiones. Actualmente, el potencial seductor del cuerpo «femenino» se sigue midiendo a través de su capacidad de despertar el «deseo masculino», dentro de un constructo cultural específico de erotismo, sexualidad y placer heterocéntrico, androcéntrico y sexista que presenta una especialización intensa de los papeles sexuales dentro de los clásicos roles de género. En este sentido, Lipovetsky señala una interesante similitud entre la pornografía y la sociedad pues, en ambas, la imagen femenina se reduce únicamente a ser un objeto de placer, «...en la pornografía, la mujer no existe, ella no es más que el doble de la sexualidad masculina y de sus fantasías instrumentales»

² Lipovetski añade que para que hiciese su aparición la idolatría del bello sexo, fue preciso –condición necesaria pero a todas luces no suficiente– que surgiera la división social entre clases ricas y clases pobres, clases nobles y clases laboriosas, con el correlato de una categoría de mujeres exentas del trabajo. Estas nuevas condiciones sociales permitieron vincular más estrechamente feminidad y cuidados de belleza; durante las largas horas de holganza de que disponen, las mujeres de las clases superiores se dedican a partir de ese momento a maquillarse, a engalanarse, a ponerse guapas con objeto de distraerse y de agradar a su marido (Lipovetski, 2007: 99).

(2007: 42). Podemos contemplar este constructo en muchos de los productos culturales que nos rodean, no sólo en la pornografía hegemónica sino en el cine, la televisión, la prensa, los catálogos de moda, internet, la publicidad y la literatura –desde los cuentos maravillosos al reciente *boom* de literatura erótica repleta de fantasías de dominación, violencia y sumisión. Cuerpos femeninos desposeídos de sí mismos y abiertos a los sueños de posesión presentes en la cultura sexual dominante, cuerpos exhibidos, obligados a ser bellos, objeto de contemplación, pasión, deseo y dominación. Cuerpos femeninos que se valoran socialmente por su adecuación a un prototipo específico de deseo, en detrimento de otros cuerpos, experiencias, prácticas y subjetividades disidentes.

Dentro de esta valoración del cuerpo femenino por su potencial seductor, es comprensible la intensidad con la que se ha implantado el culto al cuerpo como nueva forma de consumo. La constante difusión de imágenes que resaltan la revalorización social de la estética personal, de los cuerpos esculpidos, promueve el éxito social, profesional y sexual. El cuerpo bello seduce y despliega sus efectos de seducción en esas tres áreas. Vemos cuerpos trabajados performativamente para alcanzar el ideal estético vigente en nuestra cultura y se nos muestra el éxito de esos cuerpos. La normalización del modelo implica éxito tanto para hombres como para mujeres.

3. La última colonización en la cartografía corporal

El culto al cuerpo ha implicado la obligación social de invertir en él, de cuidarlo y corregir sus imperfecciones y deterioros. «No hay parte del cuerpo olvidada, todo puede ser embellecido por trucos de belleza, técnicas médicas y productos de todo tipo. [...] “No hay mujeres feas, hay mujeres pobres”, dice una informante» (Licona Valencia y Ruiz Velázquez 2011)³. La conclusión de esta informante constata cómo el auge de multitud de tratamientos corporales y cirugías estéticas reducen la diversidad corporal y reproducen la discriminación y la segregación. Vienen a reforzar la categorización de algunos cuerpos como abyectos y desechables por no adecuarse a los modelos de belleza, salud y

³ La recopilación que sigue resulta bastante exhaustiva y, a la vez, extenuante enumerando las imperfecciones del cuerpo que hay que corregir: «como por ejemplo, vello indeseado, estrías, celulitis, axilas manchadas, senos flácidos, venas varicosas, arrugas, acné, ojeras, puntos negros, bolsas debajo de los ojos, patas de gallo, callos, caspa, cabello seco, piel grasosa, piel seca, hongos en las uñas, verrugas, etc.», así como algunos tratamientos existentes: «desde cremas aclaradoras hasta los bronceados artificiales; desde los labiales hasta el uso de botox; desde las inyecciones rejuvenecedoras hasta los baños de barro; desde el corte de cabello hasta su coloración; desde el masaje corporal reductivo hasta la liposucción y la ingestión de píldoras contra la obesidad; desde el alargamiento de pestañas hasta los tatuajes de cejas; desde la reducción de costillas hasta el aumento de busto; desde los limpiadores faciales hasta las cirugías de nariz; píldoras, baños para pies maltratados o terapias alternativas de belleza natural como aromaterapia, chocolaterapia, etc.» (Licona Valencia y Ruiz Velázquez 2011).

normalidad exigibles en las nuevas sociedades exhibicionistas y tecnomédicas, además de aumentar la presión de las mujeres para cumplir con los cánones establecidos e incrementar su responsabilidad en el proyecto autoformativo del yo que señala Giddens (2006). La cirugía estética forma parte de un sistema de valores, actitudes y acciones a partir del cual ciertas categorías de individuos son devaluadas. El ideal de belleza implica prácticas corporales de disciplinamiento de los cuerpos, hay un «deber ser» que opera a modo de imposición, rechazando lo que queda fuera de esos estándares.

Toda esta cartografía corporal muestra un verdadero puzzle de la belleza, un cuerpo fragmentado en el que, no obstante, prevalecen algunas regiones corporales. Meri Torras señala que «la belleza se materializa especialmente en la parte superior del cuerpo, sobre todo en el rostro» y en un cuerpo proporcionado y simétrico (2011). Pero también, debido a su asociación con la sexualidad y su importancia en el artificio seductor, otras zonas corporales cobran valor y acaparan una gran atención. En consecuencia, se han vuelto especialmente interesantes para el negocio de la cirugía estética. Naomi Wolf en *El mito de la belleza* (1991) señalaba que los procedimientos cosméticos más frecuentes en la actualidad inciden en las áreas corporales de las mujeres que más se asocian con la «feminidad», como es el caso de los muslos, estómago, nalgas y senos. Casi veinte años después, en 2010, la revista *Reproductive Health Matters* publicó un monográfico sobre la cirugía estética denunciando su actual expansión a nuevas zonas corporales. En el editorial de dicho monográfico, Marge Berger advertía que el foco se había ampliado recientemente más allá de esas zonas para incluir vulvas, vaginas y penes; y denunciaba la «medicalización» de la industria de la belleza. Los tipos de cirugía estética genital –genitoplastia– que se practican en la sociedad occidental son la vaginoplastia (practicada con la finalidad de estrechar o ensanchar el diámetro vaginal), la labioplastia o ninfectomía (que consiste en la resección de parte de los labios menores cuando se considera su tamaño asimétrico o anormal)⁴, la reducción del capuchón del clítoris, su reposicionamiento, el aumento del punto G, la himenoplastia, el relleno de labios mayores, el relleno o liposucción del Monte de Venus y el blanqueamiento láser de la vulva.

Una de las razones del aumento de estas cirugías es la estandarización de una imagen de vulva pre-púber, asociada al ideal vigente de feminidad, juventud y belleza y a la depreciación que sufre el cuerpo experimentado. Aparentar juventud es uno de los principales artificios seductores que persigue la cirugía estética en general, a través de sus

4 Sin embargo un estudio realizado en la consulta de ginecología del hospital universitario del centro de Londres mostraba que las variaciones morfológicas de los labios menores de las mujeres que demandaban este tipo de cirugías estaban dentro de lo que se consideran unos parámetros normales, revelando una falta de aceptación que interpretaban como «deformidad» (BJOG, 24/08/11).

liftings, inyecciones de botox, eliminación de bolsas bajo los ojos o esa imagen encarnada de un genital femenino rejuvenecido o infantilizado.

En los últimos años estos procedimientos quirúrgicos que inciden en el área genital, muchas veces englobados bajo la denominación de cirugía íntima o cirugía estética vaginal, no han dejado de aumentar, siempre justificados por la cirugía estética bajo argumentos médicos que evidencian cómo aquello a lo que nos referimos como nuestra moderna biomedicina es también un producto de la vida social y cultural donde se interseccionan «ciencia» y «creencias», diagnosticando enfermedades imaginadas cuyo única explicación son unos específicos y particulares ideales y valores:

Para ello partimos de la idea de que la percepción de la enfermedad, el sentimiento de aflicción que acompaña a las patologías íntimas que estamos analizando, es un artificio cultural. Estas patologías están mediadas por la cultura que construye nuestra corporalidad. El carácter relativo de la aflicción es evidente si la contemplamos desde una perspectiva comparativa, la cual nos muestra que lo que para nuestra percepción son unos labios desproporcionados, molestos, que producen discomfort, en otras sociedades son un modelo de belleza y, por ello, estirados [ritualmente] (Ortega Sánchez, 2013).

Pero entre los factores que anteceden y contribuyen a la implantación de estas cirugías también hay que tener en cuenta la estigmatización de la sexualidad femenina, con la consiguiente demonización de la vulva, dentro de una manipulación narrativa que hunde sus raíces en la historia. Discursos históricos en los que las mujeres no eran sujetos de deseo sexual, calificándose sus cuerpos de imperfectos y sus genitales de impuros y peligrosos desde el aspecto anatómico⁵. Esta fórmula de jerarquización y estigmatización sexual ha sido bastante explotada por los discursos ideológicos de la sociedad occidental. En este aspecto, podemos destacar la historia de Saartjie Baartman, una mujer khoisan que con el nombre de la «Venus Hotentote» fue exhibida como curiosidad en Inglaterra y Francia por su esteatopigia (acumulación de grasa en las nalgas) y su vulva, en la que sobresalían lo que gráficamente llamaron «mandiles hotentotes o delantal hotentote», unos labios menores hiperdesarrollados, estirados ritualmente. Científicos naturalistas midieron, pesaron y estudiaron anatómicamente su cuerpo exuberante, convirtiendo sus medidas en patrón representativo y especulatorio de todo un grupo étnico para argumentar su inteligencia inferior. Cuvier y otros naturalistas relacionaron el tamaño de sus labios menores estirados ritualmente con la libido y los consideraron la manifestación externa de una excesiva sexualidad, de su apetito sexual

⁵ Sobre este tema y el valor clasificatorio del cuerpo, es un referente ineludible Mary Douglas con *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1991) y *Símbolos Naturales* (1988).

insaciable y de su «degeneración racial y moral». Couvier llegó a afirmar que entre las mujeres «civilizadas» –refiriéndose a las mujeres «blancas»– los labios vaginales, y con ellos su «sexualidad brutal», se habrían atrofiado en el transcurso de la evolución (Sanyal, 2012: 219). Así, vemos como el discurso científico del s. XIX, construye el cuerpo y la sexualidad de la mujer occidental por oposición al cuerpo de la mujer khoisan. Vemos cómo la estigmatización de la sexualidad femenina afecta a la representación de su vulva, relacionando el mayor tamaño de los labios menores con la sexualidad brutal y la ninfomanía.

Otro factor que sostiene el discurso que difunde y legitima estas cirugías es el económico. La mercantilización del cuerpo, y especialmente del cuerpo femenino, lo ha introducido dentro de los bienes de consumo, apresurándose la industria de la medicina estética a sacar la mayor tajada posible, diseñando cada vez un mayor número de prácticas quirúrgicas destinadas a cuerpos cada vez más fragmentados. Es el caso de la vulva, donde la cirugía estética occidental redefine su morfología diversa en términos de nuevas patologías o malformaciones que pretende curar y corregir –siempre que, por supuesto, esto salga económicamente rentable.

Finalmente, la implantación y el auge de estas nuevas técnicas quirúrgicas sobre la zona genital, tiene uno de sus principales motores en la codificación de la seducción en nuestra cultura. El artificio seductor sirve de estructura para la fijación de múltiples prácticas corporales. Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión (Baudrillard, 2000: 170). La seducción es una mascarada de la feminidad y, como tal, despliega un artificio en el que el éxito o el fracaso dependen de que se activen aquellos rasgos y cualidades que la persona seducida exige. Pero pese a este carácter interactivo de la seducción, hay que tener en cuenta que en la construcción del deseo de la persona que se quiere seducir, muchas veces influyen los modelos estéticos normalizados en cada sociedad. En consecuencia, la cirugía estética prolifera en sociedades en las que mujeres y hombres se ven excluidos, privados de reconocimiento o de éxito social por carecer de los rasgos físicos hegemónicos presentes en las representaciones visuales dominantes. En el caso particular de la cirugía estética vaginal, se establece una morfología estándar mediante la reconversión del patrón real –de diversidad morfológica– en un patrón ficticio –de estandarización de un prototipo y clasificación de la diversidad como malformaciones.

La sociedad de la imagen ha reforzado y ampliado los límites corporales objeto de contemplación y estrechado extraordinariamente sus marcos de reconocimiento. El artificio seductor incluye o engloba la exhibición corporal y la sexualidad. La buena seductora debe exhibirse, ser contemplada y, sobre todo, ser deseada, pero se desenvuelve en un contexto dotado de un estrecho y específico modelo de corporalidad que condiciona la percepción

del cuerpo femenino como digno de contemplación. En el juego de la seducción, como ya se ha señalado, el potencial seductor del cuerpo «femenino» se sigue midiendo a través de su capacidad para despertar el «deseo masculino», dentro de un prototipo específico de cuerpo deseable que está siendo controlado principalmente por la industria pornográfica. Estas representaciones inundan todos los espacios. Esta normatividad afecta a la aceptación de las mujeres de su propio cuerpo como digno de ser exhibido. El cuerpo femenino y «su» placer pueden ser representados y exhibidos sólo cuando encajan en los parámetros de la visión masculina dominante (Vivero, 2011). En consecuencia, y dado que el contorno genital se suma a la estandarización presente en la idealización general del cuerpo femenino, la cirugía estética va ampliando progresivamente el mapa de sus trabajos corporales.

En general, la belleza del contorno corporal refleja el discurso ideológico en torno a la diferencia sexual. Uno de los ejes que estructuran las sociedades es la oposición entre lo masculino y lo femenino. Se realiza en la postura, en los gestos, en los movimientos del cuerpo (zancadas o pasos cortos, apertura o repliegue del cuerpo, recato), en los adornos, pero también, a veces, transformando la materia, la carne (Bourdieu, 2010).

4. Conclusiones

La seducción sobredimensiona una *hexis* corporal determinada, una específica manera de ser, estar y aparentar que exhibe aquellos rasgos y cualidades que la persona seducida exige. Estas expectativas muchas veces van a estar influenciadas por los modelos estéticos normalizados en cada sociedad, por la expectativa de masculinidad y de feminidad vigente.

La implantación y el auge de las nuevas técnicas quirúrgicas de estética corporal, tiene uno de sus principales motores en el modo en el que se codifica la seducción en nuestra cultura dentro de los viejos marcos valorativos normalizados por la misma. En consecuencia, la cirugía estética prolifera ante la demanda de hombres y, sobre todo, mujeres que se ven excluidos, privados de reconocimiento o de éxito social por carecer de los rasgos físicos hegemónicos presentes en las representaciones visuales dominantes. En el caso particular de la cirugía estética vaginal, se establece una morfología estándar mediante la reconversión del patrón real –de diversidad morfológica– en un patrón ficticio –de estandarización de un prototipo, seguida de la apreciación de las desviaciones de ese patrón como malformaciones, manifestando el carácter etnocientífico de estas nuevas «patologías».

Por tanto, no podemos considerar que las nuevas cirugías estéticas hayan surgido al amparo de nuevos significados simbólicos, valores y actitudes. Más bien, son nuevas

formas para viejos fondos. Los nuevos procedimientos quirúrgicos que diseñan el contorno genital no se pueden interpretar como una ruptura con el sistema anterior. Más bien al revés, incrementan la presión sobre el cuerpo femenino, ofreciendo nuevas herramientas para normalizar cuerpos diversos y constituyendo simplemente nuevos itinerarios corporales de seducción.

Bibliografía

- ALBEROLA CRESPO, Nieves; NAVARRO, Enric; TORRENT, Rosalía (1999) «Escribir la seducción», en *Asparkia: investigació feminista*, Castellón: Universitat Jaume I. Institut Universitari d'Investigació Feminista i de Gènere, núm. 10, pp. 123-150.
- BAUDRILLARD, Jean (2000) *De la seducción*, Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, Pierre. (2010) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, JUDITH (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- (2010) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós.
- BURGOS DÍAZ, Elvira (2008) *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CROUCH N. et al. (2011) «Clinical characteristics of well women seeking labial reduction surgery: a prospective study», *BJOG* 2011; 118: 1507-1510.
- DAVIS, Kathy (2007) *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*, Colonia del Valle (México): La Cifra Editorial.
- DOUGLAS, Mary (1991) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- (1988) *Símbolos Naturales*, Madrid: Alianza editorial.
- ESTEBAN GALARZA, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Barcelona: Bellaterra.
- GIDDENS, Anthony (2006) *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid: Cátedra.
- LICONA VALENCIA, Ernesto; RUIZ VELÁZQUEZ, Gabriela (2011) «La construcción simbólica de la belleza femenina. Acercamiento etnográfico al salón de belleza en la ciudad de Puebla», en: MUÑIZ GARCÍA, Elsa Y LIST REYES, Mauricio (coord.) *Las prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*, Memorias del V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades «El cuerpo descifrado».

- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra (2011) *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑIZ GARCÍA, Elsa (2010) *Transformaciones corporales: La etnocirugía*, Barcelona: Editorial UOC.
- MUÑIZ GARCÍA, Elsa; LIST REYES, Mauricio (coord.) (2011) *Las prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*, Memorias del V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades «El cuerpo descifrado».
- ORTEGA SÁNCHEZ, Isabel (2013) *Esculpir el género. Nuevas fronteras de la mutilación genital femenina*, Palma de Mallorca: Ediciones UIB.
- SANYAL, Mithu M. (2012) *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Barcelona: Anagrama.
- TORRAS FRANCÉS, Meri (2011) «Des/integridades Identitarias: Las fronteras corporales de la completitud», en MUÑIZ GARCÍA, Elsa Y LIST REYES, Mauricio (coord.) *Las prácticas corporales en la búsqueda de la belleza*, Memorias del V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades «El cuerpo descifrado».
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth (2011) «Hexis corporal y escritura». *La ventana. Revista de estudios de género*, 4 (33), pp. 277-301.
- WOLF, Naomi (1991) *The beauty myth: how images of beauty are used against women*, London: Vintage.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 9 de abril de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 139-150]

CONCHA MÉNDEZ, LA SEDUCCIÓN DE UNA ESCRITORA EN LA MODERNIDAD LITERARIA

CONCHA MÉNDEZ, *THE SEDUCTION OF A WRITER IN LITERARY MODERNISM*

Juan María Calles Moreno
Poeta

RESUMEN

Pretendemos reivindicar la figura de Concha Méndez, ocultada por una cultura fundamentalmente machista e incidir en la participación de la mujer dentro del estallido estético de la vanguardia y en la difusión de la cultura española durante los años de la República. Poeta, dramaturga, impresora... Su actividad como escritora de vanguardia, su cultivo del deporte, su afición por la música y sus trabajos como impresora la convierten en una de las mujeres más relevantes de nuestra Edad de Plata.

Estudiaremos su producción poética más significativa e intentaremos aproximarnos al papel de una mujer que se relacionó con importantes personalidades de la cultura española de la primera mitad del siglo XX. Concha Méndez fue una mujer clave en la emancipación de las escritoras de los años veinte y treinta, una mujer que no se sujetó a los arquetipos sociales que se le imponían y que utilizó la seducción de la escritura para conseguir sus objetivos.

Palabras clave: mujer, modernidad, cultura, poesía, vanguardia, generación del 27, Concha Méndez.

ABSTRACT

We aim to vindicate Concha Méndez, a figure that was hidden by a culture which was primarily sexist, and also to enhance the female participation in the Avant-garde aesthetic boom and the dissemination of the Spanish culture during the Republican period. She was a poet, playwright, printer... Her activity as an Avant-garde writer, the fact that she did sport, her love of music and her works as a printer make her one of the most relevant women in the Spanish Silver Age.

We'll analyze her most significant poetic works and we will try to approach to the role of a woman who had contact with Spanish culture important figures in the first half of the 20th century. Concha Méndez was a key figure for women writers emancipation in the 20s and 30s; she was a woman who did not hold herself to the social archetypes imposed on her, and who used her writing seductiveness to achieve her goals.

Keywords: Tennessee woman, modernity, culture, poetry, avant-garde, generation of '27, Concha Méndez.

SUMARIO

- 1.-Edad de Plata y Modernidad literaria: la figura de Concha Méndez en la vanguardia española.
- 2.-Exclusión y seducción en la poesía vanguardista de Concha Méndez. 3.-Bibliografía.

Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo.

Concha Méndez

1. Edad de Plata y Modernidad literaria: la figura de Concha Méndez en la vanguardia española

La literatura es un espacio simbólico y privilegiado en el que se producen multitud de procesos significativos y, de forma indisociable, la subjetivación y la socialización. Por eso, la escritura de Concha Méndez nos permite descubrir la imagen de una mujer que irrumpe en el ámbito artístico e intelectual como sujeto social en uno de los momentos culturales más interesantes de la historia cultural y política española. El conjunto de su obra apenas ha recibido atención por parte de la crítica y los lectores, de modo que «Concha Méndez es quizá la más olvidada de todas las modernas» (Mangini, 2001: 168), y de hecho se incide en la acogida injusta y desigual de su obra (González, 2010: 90). Además de la marginación que sufre junto a los escritores del exilio a partir de 1939, en su caso se suma la circunstancia de ser mujer en los años de aparición de la vanguardia que coinciden con el inicio de su carrera. Su poesía comienza a recibir atención crítica a partir sobre todo de los años 90, en el marco de los estudios feministas y de la reevaluación del canon literario español en torno a las generaciones literarias de la primera mitad del siglo XX (M. Resnick, 1978; más recientemente C. Bellver, 1990, 1991b, 1995c; M. Persin, 1997; J. Valender, 1993, 1998 y 1999; J. Wilcox, 1997; y ahora M. Trallero Cordero, 2004 y B. Martínez Trufero, 2011). De esta manera, se ha situado a Concha Méndez dentro de las mujeres de la llamada «Generación del 27», junto a autoras como Ernestina de Champourcin, María Teresa León, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Maruja Mallo y María Zambrano, entre otras muchas en una lista que no dejará de ser injusta por los olvidos y omisiones. Es cierto que, como a otros autores del exilio español, puede haberla perjudicado la brevedad de su obra lírica, ahora recogida

en el volumen *Poesía completa* (Bellver, 2008), y también una cierta discontinuidad en su producción literaria. Su obra literaria pertenece a los últimos momentos de la que conocemos como «lírica de tradición simbolista», que se desarrolla desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta en Europa, y más concretamente en España desde 1896 (con la publicación de Rubén Darío de *Prosas profanas*) y perdura hasta 1939 (Valender, 2001; S. Kirkpatrick, 2003; Calles, 2003a). El impresionismo, el esteticismo, el decadentismo o el esencialismo no serán sino diferentes expresiones de ese tronco «simbolista» que ahorma toda una Edad estética, con unas características con las que conecta la poesía de Concha Méndez, quien pertenece de hecho y de derecho a la Modernidad de esta Edad de Plata y al ya canónico grupo generacional del 27¹. La participación de mujeres como Concha Méndez, Rosa Chacel, Maruja Mallo, entre otras, en el proceso de la Modernidad española da lugar en nuestro país a un «modernismo» aún más complejo y heterogéneo. Para ellas, la producción estética es no sólo un compromiso, sino también una estrategia de «seducción» que les sirve para definirse a sí mismas como participantes y ciudadanas activas en el proceso de modernización de España. Concha Méndez lo hace desde una doble actividad marginal: la poesía y, al mismo tiempo, la producción artística femenina. La obra y la figura de Concha Méndez se sitúan en ese momento crucial de nuestra historia en el que aún no se ha producido el acceso masivo de las mujeres a la educación y todavía tienen enormes dificultades para acceder a la Universidad. Concha Méndez presenta una imagen de mujer moderna que se articula sobre su condición de campeona de natación, deportista, su «automovilismo» (conductora de un Citroën francés por el Madrid de la época) y su afición a la moda de aquellos años del «sinsombrerismo», pero imposibilitada de acceder a estudios universitarios por los prejuicios sociales y familiares. Sus primeros libros de poemas (*Inquietudes*, 1926; *Surtidor*, 1928; y *Canciones de mar y tierra*, 1930) expresan una imagen de la mujer emancipada inusitada hasta entonces, y profundamente rupturista con la sociedad conservadora. En su escritura y en su trabajo cultural nos traslada la imagen de una mujer moderna que asume el rol de la autora literaria de poemas vanguardistas en donde se rebela contra el modelo tradicional de la mujer burguesa, asimilada al rol de *madre-esposa*, compañera del hombre-escritor, por eso afloran muy pronto tensiones familiares entre sus aspiraciones personales y las limitaciones de su familia:

¹ Si bien la clasificación en grupos y generaciones es artificiosa e injusta, y ha sido ya intensamente denostada por la crítica reciente, debemos reconocer que en la historiografía española ha sido de fuerte implantación en demérito de las escritoras del siglo XX: «Las clasificaciones fragmentadoras y simplificadoras de la híbrida matriz cultural en la que participaron tanto las mujeres como los hombres españoles de las primeras décadas del siglo han dificultado el reconocimiento de las aportaciones femeninas» (Kirkpatrick, 2003: 20-21).

Era el momento de escaparme de mi casa rumbo a Suecia. Estando en San Sebastián, una tarde preparé mi maleta. Al salir, por esas cosas que tienen que pasar, me sorprendió mi madre. Entonces le dije: «Me voy a Estocolmo». «Esto es el colmo» –respondió–. Y yo me decía: «Esto es un poema». Cogí la maleta y salí corriendo a la calle; mi madre, a gritos, empezó a llamar a la policía; apareció uno y me acusó a él. Total: decidí no volver a casa y pedí un juez. Entonces me depositaron en un hotel sin dejarme salir; ahí me quedé tres días. Como había un piano, me agarraba de él, tocando marchas fúnebres: acentuaba los does y los alargaba. Mi padre volvió de Madrid para buscarme y me prometió que, si volvía a casa, arreglaría las cosas para que pudiera viajar; me prometió muchas cosas, que nunca cumplió. (Méndez cit. en Ulacia Altolaquirre, 1990: 47-48).

Observando su obra poética y su actividad pública, la imagen de la mujer española en el primer tercio del siglo XX se vuelve más rica y compleja, más allá del sexismo burgués que define la especificidad femenina al servicio del hombre y la familia, y nos ofrece un ejemplo inestimable de la feminización del trabajo en diversos ámbitos artísticos. Concha Méndez toma la palabra y *sale del camino*, seduciéndonos desde su imagen múltiple de mujer moderna, atleta y nadadora, escritora, impresora... El control de su identidad visual es palpable en los numerosos y excelentes retratos que le dedican a lo largo de los años Maruja Mallo, Gregorio Prieto o Manuel Altolaquirre. Y también es significativo otro retrato, el retrato literario que le dedica Juan Ramón Jiménez:

Su mono añil puede ser de cajista de imprenta enrolada de buque, fogonero de tren, polizón de zepelín, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizontes ante las cuatro máquinas (...) vemos a Concha superpuesta, abundante, aquí y allá (...) cumpliendo voluntariosa su vocación de Ceres de todos los elementos, Venus con caracoles y cuernos de abundancia. Concha Méndez era la niña desarrollada que veíamos, adolescentes, con malla blanca, equilibrista del alambre en el casino de verano (...) la campeona de natación, de jiu-jitsu, de gimnasia sueca. La hemos encontrado en el Polo, en el Ecuador, el cráter de Monotombo, la mina de Tarsis... (Jiménez cit. en Méndez 1995: 57).

Su largo noviazgo con Buñuel fue irrelevante para su dimensión como escritora y como figura pública de la cultura. Concha Méndez tuvo que salir de casa y de España en un complicado viaje de emancipación que la llevó a Inglaterra en 1929, donde trabajará como traductora, profesora de español, y donde recibirá a amigos como García Lorca y Fernando de los Ríos; y viajará posteriormente a Argentina, donde contactó con el hermano de su amiga María de Maeztu –Ramiro, entonces embajador allí–, Norah Borges –quien realizará después ilustraciones para uno de sus libros de poemas–, Guillermo de Torre y conoció a la escritora española, Consuelo Berges, haciendo así evidente su actitud de rebeldía ante los

cánones sociales impuestos por una sociedad tradicionalista: «Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía» (Méndez cit. en Ulacia Altolaquirre, 1990: 83). Como muchas jóvenes liberadas después de la Primera Guerra Mundial, Concha Méndez se rodea de un aire de «flapper», asidua de los «dancings» junto a su amiga pintora Maruja Mallo y entusiasta de la nueva moda de pelo corto, sin sombrero y las faldas rectas (Quance, 2001, De la Fuente, 2002). Frecuentó y leyó poemas en la Residencia de señoritas² (Mangini, 2001: 80 y ss.). No es casual que en 1926 se funde en España el *Lyceum Club*, al que se afiliará y en donde asistirá a una conferencia escandalosa de Rafael Alberti en 1929, también donde trabará amistad con Pilar Zubiaurre y Concha Albornoz. Concha Méndez encarna el rol de la mujer emancipada, con el pelo corto y el aire de apariencia viril, atleta y nadadora, conductora de un Citroën francés en el Madrid de los años veinte, símbolo de la libertad sexual y económica. Es la ciudadana activa, la «garçonne» que conquista los derechos de la mujer en nombre de la modernidad, y lo hará batiéndose contra los estrechos límites que intentan marcarle su propia familia y una sociedad literaria que ni siquiera admite a las mujeres en sus tertulias. Leyendo sus textos y estudiando su biografía comprobamos que, lejos del primer modernismo literario, la mujer ya no es la musa del poeta, sino que traza nuevas estrategias de seducción de acuerdo con las propuestas estéticas de los nuevos tiempos, con una redefinición de lo femenino a través de la vanguardia y de su nueva función social y cultural. Desde su condición de autora literaria, escribe una nueva leyenda del trabajo, asumiendo funciones anteriormente reservadas al hombre, salvo escasas y significativas excepciones. Frente al modernismo hispánico, donde se había vinculado la feminidad con lo patológico y degenerado, con lo decadente y perverso (Kirkpatrick, 2003: 90 y ss), Concha Méndez encarna la figura de una nueva mujer sana y deportista, moderna y activa, definitivamente ubicada en la vanguardia artística y literaria. Su trabajo como escritora e impresora, la convierte de pleno en sujeto activo social y artístico, rompiendo con el postulado tradicional de que en el arte y la literatura la mujer funciona como un signo cuyo significado es la actividad masculina. Como veremos, su poesía rompe con el esteticismo modernista, adonde las mujeres solían ser representadas como princesas etéreas u odaliscas voluptuosas, dentro de una estética de motivos florales y naturaleza orgánica. Tenemos un poema significativo perteneciente a su primer libro, *Inquietudes*, titulado «Reposo en el comedor», donde la mujer aparece representada todavía en el ámbito interior del hogar como «calavera que piensa».

² Allí pronunciaron conferencias Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Victoria Kent y Clara Campoamor entre otras muchas, y también dieron charlas a finales de los años veinte y principios de los treinta «Gómez de la Serna, Alberti, Bergamín, Ortega, Salinas y García Lorca. Se organizaron visitas al Prado y otros museos» (Mangini, 2001: 84).

Mayo de 1925 es una fecha clave en la que, tras romper su relación con Buñuel (según testimonios de la época, existente desde 1918), conoce a Lorca y asiste a un recital suyo dentro de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid. Por entonces trabará amistad también con Maruja Mallo y Rafael Alberti. En aquel momento se inicia de manera constatable su particular conquista del espacio público urbano como un ámbito de experiencia, exploración y conocimiento. Es el momento en que empiezan a ser comprobables sus estrategias de seducción como escritora de vanguardia, que la llevarán a escribir también un guión de cine en 1927, *Historia de un taxi*. Como afirma S. Kirkpatrick «la inclusión de mujeres constituye una de las formas en que la vanguardia española puso en práctica la modernidad europea» (2003: 222). La rebelión contra las normas artísticas tradicionales implicaba una rebelión contra la sociedad tradicional, y la escritura en Concha Méndez se traduce en un proceso de emancipación y seducción social y cultural, aunque tuvo que enfrentarse a fuertes prejuicios sociales y familiares en torno al papel de la mujer en la sociedad y en la cultura (Leggott, 2005). Sus *Memorias* (Ulacia Altolaquirre, 1990) no dejan lugar a dudas; ella y Maruja Mallo inician una singular aventura de «flâneuses» por el Madrid moderno de los años veinte que supone el inicio de una nueva identidad social para dos mujeres artistas: «Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el Paseo de la Castellana...» (Méndez cit. en Ulacia Altolaquirre, 1990: 48). Para Concha Méndez y Maruja Mallo «la creación de arte vanguardista implicaba la interpretación pública de una nueva identidad que pusiese en práctica la liberación de restricciones sociales tales como las normas de género o de clase» (Kirkpatrick, 2003: 231). El arte es para ellas una forma, simbólica eso sí, pero también real de inscribirse en la historia y en la sociedad. Dentro de esta perspectiva de artista y escritora de vanguardia su producción conjunta es sumamente significativa. Concha Méndez le sirve como «modelo» a Maruja Mallo en una multitud de objetos de arte. Ambas contribuyen, en el ambiente artístico de la España de los años veinte, a la emancipación de las barreras diferenciadoras que marcaban la feminidad, rompen con los tabúes sociales para reivindicar su condición de mujeres artistas y escritoras en el espacio público de la calle en pie de igualdad con los hombres, y demuestran una sensibilidad radicalmente nueva que ofrecía nuevos espacios para la mujer (Quance, 2001; Sánchez Rodríguez, 2001; De la Fuente, 2002; Nieva de la Paz, 2006). Junto a Maruja Mallo, Concha Méndez se instalará en una vanguardia literaria moderna y desenfadada, que contribuye al derrumbe del sentimentalismo poético decimonónico que aún perduraba en muchas composiciones líricas tardorrománticas. Hay un retrato de la poeta realizado por Maruja Mallo en donde aparecía tendida en un diván, con aire goyesco, que la familia Méndez acabaría destrozando. Y tenemos un óleo significativo titulado *La ciclista* (hoy en paradero desconocido) donde la figura femenina es precisamente la poeta, y otro, *Elementos de deporte*, en que Maruja Mallo incluye una naturaleza muerta donde aparece en primer plano su raqueta de tenis sobre

unos juguetes y un tablero de ajedrez y que nos remite a lo más representativo de la vanguardia hispánica de aquellos años. *La ciclista* nos sugiere con claridad la imagen de la nueva mujer, en movimiento, impulsándose por sí misma y al aire libre, con una nueva perspectiva estética y una nueva sentimentalidad, lejos de las luces mortecinas y apagadas del salón familiar, como señala S. Kirkpatrick «al mando de una máquina recientemente producida en masa que representa la conquista de la naturaleza propia de la modernidad» (2003: 233); y se trata, además, de una mujer española en bicicleta con un bañador ajustado –lejos de la norma burguesa de la época–, moderno y atlético, propio de una campeona de natación, pedaleando en la playa contra el viento. El juego, el deporte, el humor, todos los nuevos adelantos técnicos, constituyen símbolos estéticos de la modernidad, especialmente apreciados por la vanguardia. En las pinturas en que Maruja Mallo utiliza a Concha Méndez como modelo sitúa a la mujer como centro de la modernidad y del objeto artístico, realizando acciones en las que se apropia de características tradicionalmente reservadas a la masculinidad, trabajando nuevos significados y reforzando su imagen de poeta rebelde y vanguardista. Resultan muy sugerentes las composiciones –óleos y poema– que una y otra titulan «Verbena», y donde el discurso pictórico y el poético llegan a complementarse, siguiendo una de las modas artísticas de la época (Bonet, 2009), y que atestiguan la intertextualidad entre el arte y el verso de una y otra:

Desconcierto de luces y sonidos.
Dislocaciones.
Danzas de juegos y de ritmos.
Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias («Verbena», 1928)

El poema articulado en versos fragmentarios responde también a la nueva composición pictórica de las «verbenas» de Maruja Mallo, donde se da cita una realidad en la que se encuentran lo nuevo y lo viejo en el lenguaje compositivo de una vanguardia poética que oscila entre las distintas formas del vanguardismo poético de aquellos años, pero fundamentalmente muy ligada al futurismo. Maruja Mallo expuso cuatro *Verbenas* en 1928 en plena Gran Vía madrileña, nada menos que en la sede de la *Revista de Occidente* de Ortega. Una y otra iniciarán a finales de los años veinte el proceso de neopopularismo que caracteriza por entonces a la vanguardia artística española, y que Maruja Mallo escribirá también en *Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928-1936)*. Esas verbenas, además, tienen una delicada pero clara relación intertextual con las de Valle-Inclán, Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Ernesto Giménez-Caballero y otros representantes de la vanguardia del momento (Bonet, 2009). Son las «verbenas»

inmediatamente previas a la serie *Cloacas y campanarios*, presente también en sus poemas, y en poemas cruzados con Raúl González Tuñón («El reloj de gobernación»). Concha Méndez proyecta una nueva imagen de la feminidad para una nueva España progresista que acabará cristalizando en el proyecto político de la II República. Junto a Maruja Mallo (y otras escritoras y artistas del momento) subvierte las normas y restricciones impuestas por las instituciones sociales del momento y se convierte en la imagen-modelo «seductora» de la nueva mujer moderna que recogen también los retratos que le dedican Gregorio Prieto y Manuel Altolaguirre. La técnica poética es la misma que dos años antes había utilizado para un poema como «Jazz-band» (*Inquietudes*, 1926), mediante la yuxtaposición de imágenes en una ciudad moderna donde las nuevas tendencias musicales se mezclan con la nueva arquitectura, con ritmos y sonidos inusitados:

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales.

Especialmente ahora han cambiado tanto la autora literaria como el hablante poético, que son representados por una mujer moderna y autónoma, rebelde e inconformista que nos revela su mirada sobre la realidad desde una nueva estética de corte internacional, la vanguardia. Así nos lo recuerdan reseñas como las de José Díaz Fernández³, Consuelo Berges⁴, o los textos de sus ya citadas *Memorias*. En 1931, García Lorca le presentó, en la granja El Henar, al poeta e impresor malagueño Manuel Altolaguirre. Concha y Manuel se casaron el 5 de junio del año siguiente –siendo testigos García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Cernuda. Posteriormente viajan a Inglaterra y editan los diez cuidados números de 1616⁵:

3 José Díaz Fernández, «Concha Méndez Cuesta, *Surtidor*», *El Sol*, 29 de marzo de 1928.

4 Consuelo Berges, «Los “Raids” náutico-astroles de Concha Méndez Cuesta», en C. Méndez, *Canciones de mar y tierra*, pp. 5-9.

5 La Junta de Ampliación de Estudios les concede una beca para poder residir en Londres, entre 1934 y 1935. Allí publicarían la revista 1616, de la que saldrían diez números hasta junio de 1935. Según la crítica, se trata de la revista más bella tipográficamente de las editadas en aquellas fechas. Editada en versión bilingüe, fue financiada por Ramón Pérez de Ayala, entonces embajador de la República en Londres. Publican textos de A. E. Housman, Stanley Richardson o el hispanista Edward Sarmiento junto a Alberti, Aleixandre, Cernuda, García Lorca, Guillén, Moreno Villa, Muñoz Rojas, Pérez de Ayala, Serrano Plaja, Neruda. Durante esta estancia, Altolaguirre aprovecharía para traducir el «Adonais» de Shelley, que se publicaría en 1936 como volumen exento, aprovechando también estos años para pronunciar unas cuantas conferencias sobre «el nuevo romanticismo» en la poesía española en Oxford y Londres.

a su vuelta a Madrid crearon la imprenta *La Verónica*⁶ en una habitación del hotel Aragón (imprenta posteriormente recreada en los años cuarenta en La Habana), donde editaron la revista *Héroé*⁷, que contó con la colaboración de Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas y Jorge Guillén, entre otros. Su actividad como editora e impresora ha sido insuficiente e injustamente valorada, eclipsada por la presencia de otras figuras masculinas. Ese trabajo y su producción literaria muestran que las mujeres en este período son agentes históricos en la cultura de pleno derecho, mucho más allá de las estrechas clasificaciones generacionales. Es necesario plantear una nueva mirada sobre ese trabajo de «seducción» que nos ofrece Concha Méndez —dentro de un notable conjunto de mujeres— a través de sus poemas vanguardistas. No se trata de una labor individual ni de una estrategia marginal. En este contexto hemos de valorar la presencia de otras mujeres como Maruja Mallo, María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, Ernestina de Champourcin, María Teresa León, Lucía Sánchez Saornil y tantas y tantas otras injustamente olvidadas todavía. Muchas de ellas, generalmente provenientes de la burguesía, reciben una educación liberal gracias a la *Residencia de Señoritas*, a las tertulias en el *Ateneo* de Madrid, a la Sociedad de Cursos y Conferencias, al Cineclub en Español y al *Lyceum Club*, entre otras instituciones que contribuyeron a facilitar su formación y su visibilidad social. Con frecuencia, la fama de sus maridos o compañeros va en detrimento de esa visibilidad y las relega a un segundo plano. El objetivo principal es subvertir el modelo ideal de feminidad decimonónico definido como «El ángel del hogar»⁸.

Su relación con Manuel Altolaguirre fue muy singular y muy criticada en el entorno sociocultural de ambos. Vivieron de 1933 a 1935 en Londres, donde el primer año murió su primer hijo, y nació su hija Paloma en el último. Fueron años intensos, desde un punto de vista humano y literario, en los que también se dedicó al teatro infantil (Nieva de la Paz, 1993). Se trata de textos la mayoría todavía hoy inéditos, pero que demuestran la amplitud de sus

⁶ Editan entre 1932-33 la revista *Héroé* en Madrid; entre 1934-35 la revista 1616 en Londres; y entre 1935-36, *Caballo Verde para la Poesía* en Madrid.

⁷ De *Héroé* saldrían seis números de la revista, el primero en mayo de 1932. Cada número iba introducido por una caricatura lírica de un «héroe español», de un poeta: Manuel Altolaguirre, Rosa Chacel, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Concha Méndez y Emilio Prados, realizadas por Juan Ramón Jiménez, quien incluiría estas semblanzas en *Españoles de tres mundos*. Las ilustraciones de *Héroé* serán de Ramón Gaya y Moreno Villa.

⁸ Término que viene del título del poema narrativo «Angel in the house» de Coventry Patmore y publicado en 1854. Allí, el poeta concibe a la mujer ideal como sujeto sometido a la vida familiar, al marido y al rol materno. La mujer vanguardista hereda la rebeldía de escritoras e intelectuales españolas del siglo anterior, como es el caso de las poetisas Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Dolores Cabrera y Heredia, cuya poesía de mediados de siglo se enfrenta al ideal de domesticidad patriarcal promovido a través de los manuales de comportamiento para la mujer. También se nutren del espíritu emancipador y emprendedor de Virginia Wolf; en su ensayo *Professions for Women*, leído en 1931 para la asociación *Women's Service League*, Wolf motiva a la mujer de su tiempo a romper con los roles que le impiden realizarse personal y profesionalmente. La mujer escritora debe tener una mente propia y para ello «killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer» (matar al ángel del hogar era parte de la ocupación de la mujer escritora).

intereses, que abrazaron no sólo la poesía, sino también el teatro y el cine. No obstante la actividad dramática, en esos años no abandonó la escritura en verso. De hecho, en ese periodo publicó *Vida a vida* (1932), con la que introdujo en su producción poética nuevos temas y nuevas formas, y *Niño y sombras* (1936), donde expresó todo el dolor que padeció al haber perdido el niño que esperaban cuando estuvieron en Londres. Regresados a España en 1935, dentro del clima de fuerte tensión que precedió a la Guerra Civil, los dos tomaron partido por la República. Posteriormente, la Guerra Civil y el exilio no tendrán un efecto «emancipador», sino todo lo contrario, fulminador de su carrera literaria y de sus actividades como editora e impresora.

2. Exclusión y seducción en la poesía vanguardista de Concha Méndez

Excluida de la polémica «antología» de la poesía española del momento por su autor, Gerardo Diego, tanto en 1932 como en 1934 (¿por ser mujer?), poeta, dramaturga, editora, impresora, autora de un guión de cine..., su actividad como escritora de vanguardia, su cultivo del deporte, su afición por la música y sus trabajos como impresora la convierten en una de las mujeres más relevantes de nuestra Edad de Plata. Los tres primeros libros de poesía de Concha Méndez, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), son los más representativos de su etapa modernista y donde podemos rastrear con claridad las estrategias vanguardistas en su obra lírica. Desde el modernismo poético, y a través de su escritura, de su labor como impresora y de su activismo cultural intenta redefinir los patrones de la feminidad, e inicia la conquista de un nuevo papel social, con la definición de una identidad propia y un «ethos» vanguardista, a través poemas clave como «Verbena», «Cinelandesco», «Jazz-Band» o «Dancing». Son poemas que la sitúan en el eje de la vanguardia y de la modernidad poética española de aquellos años. Su poesía reacciona contra el intimismo sentimental romántico, contra su dramática y ya canónica «desarmonía del alma», y construye el poema desde el foco de un yo intrasubjetivo que se manifiesta como «manifestación polifónica de la pura subjetividad». Méndez simboliza la imagen emergente de la mujer moderna urbana –también reconocible en figuras como la *flapper* o la *garçonne*–, que asume la ciudad como espacio privilegiado de la modernidad y como espacio artístico que se escribe y desde donde se escribe, como en el poema «Paisaje» (*Surtidor*, 1928): «Paisaje urbano./ Mi frente,/ junto al cristal del tranvía.», en donde la figura del hablante lírico se representa como una «flâneuse» que recorre la ciudad desde la pantalla del tranvía sin ningún tipo de contaminación sentimental. Se trata de una estrategia textual íntimamente ligada al movimiento modernista y a la emancipación de la mujer, que

se corresponde también con las nuevas visiones estéticas que el surrealismo poético nos suministra en aquellos años. Por eso, en el poema «Cinelandesco» el «clamor de bocinas vírgenes,/ de palabras dislocadas» es una nueva expresión de la voz poética del hablante lírico femenino que se asemeja a un «...ritmo de pisadas/ (rumor de *jazz-band* incierto / estas voces recortadas.)». De nuevo la voz y la mirada fragmentarias sobre una realidad que sólo se vuelve nueva desde ese punto de vista. Contrasta esta presencia pública con la imagen burguesa tradicional que apreciamos en el mismo poema: «Las ventanas silenciosas. / Los balcones asomados / a la calle.» Ahora la imagen de los «luceros» tiene su correlato, entre los escaparates y las «fachadas anunciantes», en un «gran anuncio luminoso». La nueva sentimentalidad se apoya en la publicidad urbana como síntoma de un nuevo ámbito que la poeta se apropia con seguridad. Este poema nos lleva también al mundo del cine, un ámbito de modernidad que ella compartió primero, sin duda, con Luis Buñuel, y después con Maruja Mallo, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y buena parte de la modernidad española que entendió el lenguaje cinematográfico como expresión estética de la vanguardia, en donde confluyen rasgos como la atemporalidad, una nueva sintaxis y ritmo poéticos, la multiplicidad de voces ambientales y la elipsis. Si el *locus* del modernismo es la ciudad, el espectáculo novedoso y preferido, el nuevo arte, será el cine. Concha Méndez abandona con estos poemas ese reino maldito de las «poetisas» a que les había condenado la crítica de aquellos años a ella y a sus compañeras modernas⁹. Del mismo modo en el poema «Jazz-band», arriba citado, encontramos «Ritmo cortado. / Luces vibrantes. / Campanas histéricas.» Se trata de los «Astros fulminantes» y de los nuevos acordes de una modernidad en la que Concha Méndez consolida su rol de «autor literario», ahora recubierto por una mujer moderna con una estética de vanguardia. En este «ethos» vanguardista, es significativa la desdivinización del yo del poeta, con el consiguiente recelo a aparecer ostentosamente en primer plano, que se conjuga, sin embargo, con la vivencia cada vez más radicalizada de su interioridad, y con el descubrimiento progresivo del yo íntimo más oscuro y cerrado. Los temas experimentan una conversión de lo próximo, de la vida toda (en especial todo lo relacionado con los deportes, el juego o los nuevos inventos y avances tecnológicos) en objeto estético de goce: «En el estadio me entreno / al disco y la jabalina. / Al verme jugar, sonrén / las aguas de la piscina» (*Estadio*). De ahí surge una afirmación vital y un optimismo comunes a otras producciones líricas del momento. En *Inquietudes* encontramos imágenes que hacen presente el universo musical, como sinfonía, melodía, ritmo, tono, pausa, intermedio, copla, cantata.

⁹ Como señala S. Mangini: «La poetisa era para el patriarcado ese ser decimonónico que escribía versos al amor con un canturreo sentimental y triste. Si su poesía era decente –aún en el siglo XX– era porque imitaba a la de los *poetas*. Su “inferioridad” intelectual y espiritual no permitía que la mujer alcanzara un nivel lírico importante.» (Mangini, 2001: 160).

En sus poemas convoca instrumentos como el piano, la *balalaika* de *cuerdas pálidas*, la campana, violines, viola. Todo ello junto a la presencia de títulos de composiciones tales como «Canción de la carretera», «Balada», «Jazz-Band», «Canción»... nos indican que su poesía en sí misma es ahora un acto de comunicación con el mundo exterior, con la realidad moderna y contemporánea, y en ellos nos revela que quisiera conocer lo que podríamos denominar metafóricamente *la música del mundo*, la libertad con todos sus sonidos (Jiménez Toré, 2008).

La irrupción de inventos y nuevas tecnologías (cinema, avión, automóvil...) completó este panorama de modernidad que caracteriza a la vanguardia y que Concha Méndez utilizó y evocó en sus poemas; representaba una ruptura con formas anteriores y anticuadas, privilegiando el cambio en detrimento de lo tradicional, castizo y lugareño, por una sociedad urbana, cambiante y cosmopolita. Los modelos femeninos que aparecen como sujetos poéticos en su poesía a menudo son la representación de la modernidad, símbolos de los nuevos tiempos que afirman las bondades del progreso y se niegan a encarnar el ideal tradicional femenino, son personajes poéticos que pugnan por escribir una nueva historia: mujeres nadadoras, mujeres esquiadoras, mujeres pensadoras, mujeres viajeras y cosmopolitas que se caracterizan por actitudes de osadía e independencia, así J. C. Wilcox ve en ellas:

Símbolos o correlatos objetivos de sujetos femeninos cuyo destino les pertenece a ellas mismas, y cuya autonomía está en sus propias manos. Son las máscaras seleccionadas por Concha, máscaras que le permitieron profundizar en su propia psique y definirse a sí misma como poeta autónoma a la vez que mujer emancipada e independiente durante la segunda década del siglo XX (2001: 212-213).

En sus poemas vanguardistas aparecen progresivamente modelos identitarios de la mujer moderna casi siempre relacionados con el mar (nadadora, pescadora, marinera) o los deportes de nieve (esquiadora) que se caracterizan por su autonomía y libertad. Hay un rechazo constante a modelos que supongan para la mujer reclusión o confinamiento. La modernidad y las vanguardias le abrirán múltiples posibilidades para investigar el mundo y construirse el personaje autónomo y libre que necesitaba para expresarse poéticamente; se observa un claro pudor en la explicitación del yo poético, rotundo en su primer poemario, matizado en los dos siguientes. Es un pudor afectivo que recorre toda la lírica de vanguardia de aquellos años, y que pretende una objetivación del sentimiento, un sentimiento que desaparece ante la representación acelerada y yuxtapuesta de los elementos novedosos de una nueva realidad. Lecturas, conferencias, amistades y, sobre todo, el deseo vehemente de

saber y entender la realidad a través de los viajes y un espíritu libre, sin prejuicios, hacen de esta escritora una mujer segura, optimista, decidida a seguir el destino profesional-vital de pensadora-creadora y no parar hasta conseguirlo. El modelo de mujer que exhiben estos poemas vanguardistas, repartidos en sus tres primeros libros, es el de un sujeto lírico pleno de autoridad y dominio de la situación. Es una mujer políglota, cosmopolita e intelectual; una persona autónoma, libre e independiente:

Yo soy la fuerza de mí misma,
la antena receptora del milagro.
Yo soy la vida sin remedio.
Mi muerte no será sino un colapso;
porque después de muerta seguiré viviendo,
nadie sabe hasta dónde ni hasta cuándo.

Después de leer sus tres primeros libros y de centrar nuestra atención en los poemas de corte vanguardista, en su figura como autora literaria, editora e impresora resulta más que evidente el de que «Concha Méndez representa uno de los casos más interesantes de la modernidad madrileña» (Mangini, 2001: 178). Es evidente que su figura, junto a la de la pintora Maruja Mallo, se configura como la de una poeta moderna, en una edad de poetas y pintores, una poeta ni marginal ni excéntrica, con una obra por descubrir y valorar, que se completa con una labor encomiable como editora e impresora, sin la que no podríamos explicarnos la poesía española de la Edad de Plata. Finalmente, una mujer moderna que desde diferentes prácticas artísticas y literarias emergentes luchó por la conquista de los derechos de la mujer en nombre de la modernidad y, durante la guerra y en el exilio, por una sociedad igualitaria, libre y democrática

Bibliografía

- BELLVER, Catherine G. (1990) «El Personaje Presentido: A Surrealist Play by Concha Mendez», en: *Estreno*, número 16.1, pp. 23-27.
- (1991a) «Tres Poetas Desterradas y la Morfología del Exilio», en: «*Letras Femeninas*», número 17. 1-2, pp. 51-63.
- (1991b) «Concha Méndez's El Personaje Presentido and Its Vanguard Counterparts», en: *Hispanic Journal*, número 12.2, pp. 292-303.

- (1993) «Exile and the Female Experience in the Poetry of Concha Méndez», en *Anales de Literatura española contemporánea*, número 18, 1, pp. 27-42.
- (1995a) «Los Exilios y las Sombras en la Poesía de Concha Méndez», en: CORRAL, Rose, Arturo SOUTO y James VALENDER (eds.) (1995): *Poesía y Exilio: Los Poetas del Exilio Español en México, por Rose Corral, Arturo Souto y James Valender*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, pp. 63-72.
- (1995b) «Voyages, Flights, and Other Patterns of Passage in *Canciones de Mar y Tierra* by Concha Méndez», en: «*Pacific Coast Philology*», número 30.1, pp. 103-116.
- (1997) «Literary Influence and Female Creativity: The Case of Two Women Poets of the Generation of 27», en *Siglo XX*, 15, 1-2, , pp. 7-32.
- (1998) «Mother, Daughters, and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez», en *Revista Hispánica Moderna*, 15, pp. 317-326.
- (2001a) *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- (ed.) (2008) *Concha Méndez. Poesía completa*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- (2010) *Bodies in Motion. Spanish Vanguard Poetry, Mass Culture, and Gender Dynamics*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- BENJAMIN, Walter (1983) «The Flâneur» en: BENJAMIN, Walter (1983): *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: Verso, pp. 35-66.
- BONET, Juan Manuel (2009) «De la verbena a Vallecas: divagaciones en torno a la primera Maruja Mallo», *Arte y Parte* n° 82, Agosto / Septiembre 2009.
- CALLES, Juan M^o. (2003a) *Esteticismo y compromiso. La poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata*, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2003b) «Max Aub, conciencia del exilio español», en *Biblioteca Valenciana*, 2, pp. 1-2.
- (2004) «Max Aub y la modernidad poética», en *Contrastes*, 31, Valencia, Diciembre-Enero, pp. 52-57.
- CIPLIJAUSKAITE, Birute (1989) «Escribir entre Dos Exilios: Las Voces Femeninas de la Generación del 27», en: Adolfo SOTELO VÁZQUEZ y Marta Cristina CARBONELL (coord. y ed.) (1989): *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 119-126.
- DE LA FUENTE, Inmaculada (2002) «Maruja Mallo y Concha Méndez: la nostalgia de la modernidad», en: DE LA FUENTE, Inmaculada (2002): *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona: Planeta, pp. 448-471.

- DINVERNO, Melissa (2003) «Gendered Geographies: Remapping the Space of the Woman Intellectual in Concha Méndez's "Memorias habladas, memorias armadas"» en: *Revista de Estudios Hispánicos*, 37, pp. 49-74.
- DUBY, Georges y Michelle PEROT (dirs.) (1990) *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. 5, Madrid: Taurus, 2000 (traducción de Marco Aurelio Galmarini).
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2010) «Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez», en: *Spanish Language and Literature*. Paper 42, pp. 89-116.
- JATO, Mónica, Sharon KEEFE UGALDE y Janet PÉREZ (eds.) (2009) *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona: Icaria.
- JIMÉNEZ TORÉ, María José (2008) «La música en la poesía de Concha Méndez», en *Estudios Románicos*, Volumen 16-17, 2007-2008, pp. 575-586.
- KIRKPATRICK, Susan (2003) *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra (traducción de Jacqueline Cruz).
- LEGGOTT, Sarah (2005) «The Woman Writer in 1920s Spain: Countering the Canon in Concha Méndez's "Memorias habladas, memorias armadas"», en: *Hispanic Journal* 26, 1-2.
- MANGINI, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- (2006) «El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil», en *Asparkia. Investigació Feminista*, n. 17, pp. 125-140.
- MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña (2011) *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*, Madrid: Facultad de Filología, UNED (Tesis doctoral inédita).
- MÉNDEZ, Concha (1995) *Poemas (1926-1986)*, Madrid: Ed. Hiperión (Introducción y selección de James Valender. Dibujos de Norah Borges, Gregorio Prieto y Manuel Altolaguirre. Obra póstuma).
- MIRÓ, Emilio (1975) «Poetisas españolas contemporáneas», en: *Revista de la Universidad Complutense*, 24, 95 (1975), pp. 275-310.
- (1999): «Concha Méndez. Introducción» en: MIRÓ, Emilio (ed.) (1999) *Antología de poetisas del 27*, Madrid: Editorial Castalia, pp. 32-46.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993) «Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», en: *Revista de Literatura*, LV, 109, Enero-Junio 1993, pp. 113-128.
- (2006) «Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27», en: *Hispania*, 1, pp. 20-26.

- OLMEDO, Iliana (2010) «La autobiografía como reinención: Concha Méndez, poeta», en: *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 28, pp. 215-226.
- PERSIN, Margaret (1997) «Moving to New Ground with Concha Méndez» en: *Monographic Review / Revista monográfica*, 13, pp.190-204.
- (2009) «Concha Méndez Cuesta: Memoria, duelo y redención elegíaca», en: JATO, Mónica, Sharon KEEFE UGALDE y Janet PÉREZ (eds.), (2009) *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona: Icaria, pp. 79-100.
- QUANCE, Roberta (2001) «Hacia una mujer nueva», en: VALENDER, James (ed.) (2001): *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 103-113.
- RESNICK, Margery (1978) «La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez», *Papeles de Son Armadans* CCLXIII.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Eva (2006) «Radiografía del entusiasmo: la voz poética de Concha Méndez Cuesta», en: *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Biblioteca del exilio, pp. 889-894.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (2001) «Concha Méndez y la Vanguardia: Apuntes para un retrato de mujer moderna» en: VALENDER, James (ed.) (2001) *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 15-33.
- TAYLOR, Katryn (2008): «La búsqueda del otro en la poesía de Concha Méndez», en: *Lengua y Literatura, Journal*, octubre 2008.
- TRALLERO CORDERO, María del Mar (2004) *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*, Thesis Submitted to Texas A&M University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master Of Arts (Tesis inédita).
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (1990) *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori (prólogo de María Zambrano).
- (1993) «Concha Méndez y Luis Buñuel» en *Ínsula*, número 557, mayo de 1993, pp. 12-15.
- VALENDER, James, (1993) «Dos cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez», en: *Ínsula*, 557.
- (1995) «Concha Méndez: entre las sombras y los sueños» en: MÉNDEZ, Concha (1995) *Poemas (1926-1986)*, Madrid: Ed. Hiperión (Introducción y selección de James Valender. Dibujos de Norah Borges, Gregorio Prieto y Manuel Altolaguirre. Obra póstuma).
- (1998) «Concha Méndez Escribe a Federico y Otros Amigos», en: *Revista de Occidente*, 211, pp. 129-149.

- (1999) «El Solitario de Concha Méndez (1938-1945)», en: *El Exilio Teatral Republicano de 1939*, Barcelona: Gexel, pp. 409-420.
- (et.al.) (2001) *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- WILCOX, John (1997) *Woman Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, University of Illinois Press, Urbana.
- (2001) «Concha Méndez y la escritura poética femenina», en: VALENDER, James (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 207-233.

Recibido el 26 de febrero de 2014
 Aceptado el 15 de marzo de 2014
 BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 151-167]

ERÓTICA DEL DESBORDAMIENTO. DIAGNÓSTICO: HANNAH WILKE

EROTIC OVERFLOW. DIAGNOSIS: HANNAH WILKE

Lorena Amorós Blasco
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Murcia

RESUMEN

La crítica a la ausencia de la mujer en el ámbito social y artístico de la época dominado por el discurso patriarcal, la descolonización y el reclamo del poder sobre el cuerpo femenino, el posicionamiento de la mujer como sujeto hablante del discurso y la reivindicación del género, fueron algunos de los puntos cardinales de la lucha política en el seno de la primera generación de artistas feministas de los años 70. En este contexto, la artista norteamericana Hannah Wilke (1940-1993), consciente de esta dinámica esencial impuesta por la falocracia de la época, se sirvió del erotismo y la ironía para articular su discurso artístico y reafirmarse en la autorrepresentación. Haciéndonos eco de ello, nuestra investigación va a fluctuar entre dos ideas complementarias: una erótica del desbordamiento y un desbordamiento de lo erótico. Ambas cuestiones, el exceso como forma erótica, y la erótica desbordada como forma convencional del género femenino culturalmente configurado, constituirán el eje de nuestro texto que se detendrá en la trayectoria artística de Hannah Wilke.

Palabras clave: Hannah Wilke, autorrepresentación, erotismo, enfermedad, teoría feminista, abyección.

ABSTRACT

The criticism of the absence of women in the social and artistic environment of the time dominated by patriarchal discourse, decolonization and the claim of power over the female body, the positioning of woman as speaking subject speech and claimed gender were some of the cardinal points of the political struggle within the first generation of feminist artists of the 70s. In this context, the American artist Hannah Wilke (1940-1993), aware of this essential dynamics imposed by phallocracy of the time, it served as eroticism and irony to articulate their artistic discourse and reaffirm the self. Echoing this, our investigation will fluctuate between two ideas: an erotic overflow and an overflow of the erotic. Both issues, the excess as erotically, the erotic and overwhelmed as conventionally female gender culturally configured, will be the focus of our text that will stop in the career of Hannah Wilke.

Keywords: Hannah Wilke, self-representation, eroticism, sickness, feminist theory, abjection.

SUMARIO

1.-Erótica del desbordamiento: *So help me Hannah* (1978-1984). 2.-Desbordamiento de lo erótico. De *In Memoriam. Selma Butter* (1979-83) a *Intra-Venus* (1993). 3.-La seducción del humor en la experiencia límite. 4.-Bibliografía.

1.- Erótica del desbordamiento: *So help me Hannah*

Una mujer que usa su propio rostro y cuerpo tiene el derecho a hacer lo que quiera con ellos, pero hay un sutil abismo que separa el uso de las mujeres por parte de los hombres para la excitación sexual del uso de las mujeres por las mujeres para exponer ese insulto (Lippard, 1976: 25).

En la instalación de 1978 *So Help me Hannah: Snatch-shots with Ray Guns*, repetida consecutivamente hasta 1985, Hannah Wilke aparecía desnuda y con unas sandalias de tacón encima de un artefacto parecido a un compresor de aire. La artista iba armada con dos pistolas, una en cada mano, y posaba con una actitud convenientemente ambigua como para mantener en vilo al espectador y manifestar la complejidad de las emociones. En una de las fotografías podía leerse *Exchange values*. Este título, extraído de una cita del libro *El capital* de Karl Marx, y añadido posteriormente a la imagen, da alguna pista de la actitud beligerante y reivindicativa de su trabajo. Las dos palabras prestadas de la cita conceden una doble interpretación; bien «valores de cambio» o bien el imperativo «cambia valores». Teniendo en cuenta este juego de palabras, ¿acaso no podríamos referirnos a la lucha de la artista por cambiar la idea del cuerpo femenino entendido como mercancía desde la mirada machista y, por tanto, ligado al efecto pornográfico?

El cuerpo femenino está sujeto a un perpetuo ciclo de juicios y categorizaciones que se extiende y varía desde el cuerpo joven y erótico al cuerpo envejecido y enfermo. En el borde de estas categorías puede hallarse una enunciación del papel crítico que desempeña lo erótico dentro del sistema del arte, lo cual implica asimismo la reincidente posibilidad de su desbordamiento, pues ninguna de estas categorías (erotismo-pornografía-abyección) son propiedades inmutables, por el contrario, son porosas entre sí. Del erotismo a la pornografía y de la pornografía a la abyección sólo hay un paso. En este sentido, la obra de Wilke fluctúa entre dos ideas: una erótica del desbordamiento y un desbordamiento de lo erótico. Si en el conjunto de obras tituladas *So Help me Hannah*, (fig.1) el riesgo

de que lo erótico pueda desembocar en lo pornográfico es plausible e irrita a determinadas voces del movimiento feminista de los 70; en las fotografías que conforman su exposición póstuma *Intra-Venus* (1994), ese cuerpo erótico-pornográfico, envejecido y enfermo en los 90, se muestra a la deriva y en el límite de la abyección. No obstante, antes de detenernos en esta cuestión central del ensayo, conviene subrayar cómo Wilke se reafirma en su posicionamiento y reta, tanto a la ideología esencialista de este primer feminismo norteamericano como a la autoridad de los límites patriarcales dominantes.

A través de instalaciones, films y fotografías donde su cuerpo aparece desnudo y en distintas actitudes más o menos controvertidas, la artista expresa deseos autodefinidos con el fin de derrocar los apetitos proyectados sobre el cuerpo femenino por la heterosexualidad masculina. Esta lucha le llevó a enemistarse con teóricas como Lucy Lippard, quien en su artículo «The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art», publicado en 1976, escribía:

Hannah Wilke, una chica glamurosa por derecho propio que ve su arte como «seducción», es considerada casi demasiado buena para ser verdad cuando hace ostentación de su cuerpo en una parodia del papel que, de hecho, desempeña en la vida. Lleva creando arte erótico con imaginería vaginal durante más de una década y, desde el movimiento de las mujeres, empieza realizar performance junto con su escultura, aunque su propia confusión sobre su papel como mujer hermosa y artista, como coqueta y feminista, en ocasiones ha producido manifiestos políticamente ambiguos que la han expuesto a críticas tanto en el ámbito personal con el artístico (Lippard, 1976: 75-76).



Fig.1. Hannah Wilke, *So Help me Hannah*, 1978

La desaprobación del trabajo de Wilke queda manifiesta en estas líneas, no obstante, nuestra investigación no pretende centrarse en polémicas personales derivadas del común debate feminista entre las prácticas culturalistas y las prácticas deconstructivistas en la representación, sino reflexionar sobre la eficacia o no de experiencias corporales femeninas que han sido llevadas al límite con el fin de negar la enunciación tradicional de la mirada falocéntrica y exigir la necesidad de partir de una noción comprensiva en la asociación de conceptos ligados a la subjetividad femenina. Al respecto, la obra de Wilke resulta clave y aunque pueda parecer en primera instancia individualista, apunta a categorías más amplias desde el momento que se expone y reclama el control del cuerpo femenino sobre la política de la salud y sobre cómo pueden retener el poder los sujetos cuando están categorizados en términos de paciente pasivo o víctima, como observamos en las obras finales de su carrera que conforman *Intra-Venus*. Por ello, más allá de la «atractiva» artista que ya en los inicios de su trayectoria realizaba piezas con imaginería vaginal y mostraba su cuerpo desnudo, se encuentra una artista comprometida, cuya autobiografía actúa eficazmente como productora de subjetividad para abordar asuntos de carácter universal, y cuya lucha política debilita las fronteras y demarcaciones tradicionales de la sociedad patriarcal. Teniendo presente estas cuestiones, si en *So Help me Hannah*, el desocultamiento de aspectos obscenos y prohibidos del cuerpo femenino puede entrañar una lectura hasta cierto punto pornográfica, desplegada de la erótica desbordada como forma convencional del género femenino culturalmente configurado, lo interesante de este aspecto es el tránsito subjetivo de la artista a través de sus avatares biográficos, que conducen su obra de un estadio de erotismo a un estadio de degradación, de derrumbamiento. En *Intra-Venus*, las fotografías del cuerpo enfermo de



Fig. 2. Hannah Wilke, *So Help me Hanna*, 1978-1984

Wilke a causa de un linfoma que se le diagnosticó en el año 87, se leen desprovistas de los códigos habituales y, a medida que la enfermedad avanza y hace mella en su cuerpo, se declinan hacia una vertiente abyecta de la imagen.

Las polémicas en torno al abuso de su erotismo (fig.2), la explotación de su sexualidad como simple reclamo para su obra, así como la pugna por la anticipación de algunos modelos iconográficos, como el uso de la imagen de la vagina entre las artistas de los años 70, se vuelven irrelevantes o anecdóticas a medida que el tiempo va sedimentando los procesos en un todo, en el que Wilke se reafirma en su postura activista, tanto en el momento de juventud y salud como en aquel de proximidad a la muerte.

2. Desbordamiento de lo erótico. De *In Memoriam. Selma Butter* (1979-83) a *Intra-Venus* (1993)

El cuerpo funciona como el signo de nuestra finitud y, debido a ello, nos devuelve a todo aquello que diariamente se evita reconocer: nuestra fragilidad, nuestras debilidades, nuestros límites, nuestras enfermedades, nuestra muerte... (Marzano, 2007: 89).

El espacio intermedio entre el erotismo y la pornografía en la obra de Hannah Wilke interfería en los discursos feministas por la estudiada ambigüedad entre una belleza mancillada o corrompida asociada a la corporalidad de la artista. No obstante, apropiándose del discurso voyerístico de una tradición falocéntrica, netamente masculina y escópica, dirige su trabajo en una nueva dirección. A partir de 1978, comienza a realizar obras donde la reflexión sobre la enfermedad, el dolor y la muerte pueden palpase. El cáncer de su madre le lleva a documentar los estragos de la enfermedad que más tarde y casi de manera premonitoria sufriría en primera persona. *In Memoriam. Selma Butter* (1979-83) es el título de la serie de fotografías. Esta nueva dirección tiene que ver con su ansia por reclamar el control del cuerpo femenino y formular un nuevo lenguaje artístico para representar un tema tabú: el cuerpo femenino enfermo, deteriorado y envejecido. El cuerpo de Selma, aun frágil y vulnerable, se muestra insultantemente positivo, oponiéndose a los silencios de la medicina y la cultura dominantes. En unas coordenadas sociales, culturales y visuales occidentales de marcado culto al cuerpo joven y a la belleza programada por las modelos de la publicidad, la imagen de la madre de la artista es capaz de echar un pulso a la supuesta moralidad que gira alrededor de las representaciones artísticas femeninas, aquello que se puede o no representar: el inconveniente de lo público y privado. A través de esta serie, Wilke subraya cómo el espacio de la enfermedad viene a ser el espacio del propio organismo y la percepción

de su finitud por parte de la colectividad o, lo que es lo mismo, el cuerpo de la enfermedad que ingresa de forma obscena en un espacio común.

La afección visible en el cuerpo de Selma Butter se entiende como «la voluntad que habla por el cuerpo, un lenguaje que escenifica lo mental: una forma de expresión personal» (Sontag, 2003: 65). Y esta expresión personal repercute en el otro, el espectador, y lo hace



Fig. 3. Hannah Wilke, *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter*, 1978-81

partícipe mediante el choque, la identificación, el rechazo, la admiración de la experiencia del cuerpo enfermo arraigado al espacio de la existencia. Este rebote segregado por la experiencia extrema del cuerpo límite, se palpa asimismo en *Intra-Venus*, la exposición póstuma de Hannah Wilke a la que ya hemos hecho alusión. La muestra da cuenta de forma autorreferencial de las etapas de su tratamiento de quimioterapia. Apenas cuatro años después de la exposición *In Memoriam. Selma Butter*, a la artista le detectaron un linfoma que terminaría con su vida seis años más tarde. Durante ese tiempo Wilke tuvo que bregar con el dolor y la idea de la muerte que gradualmente se había inscrito en el cuerpo de su madre. Como ya hemos defendido en estudios anteriores, en *Intra-Venus* la experiencia límite derivada de la enfermedad que la artista vive, se convierte en un dispositivo activo y generador de conocimiento vinculado a la auto-reafirmación del sujeto (Amorós, 2006).

Desde esta perspectiva, la autodesignación del individuo por los no valores constituye la transgresión principal si hablamos en términos de autorrepresentación (Amorós, 2005). La enfermedad y la pulsión de muerte dan forma al aspecto mostrado por la artista que sufre la

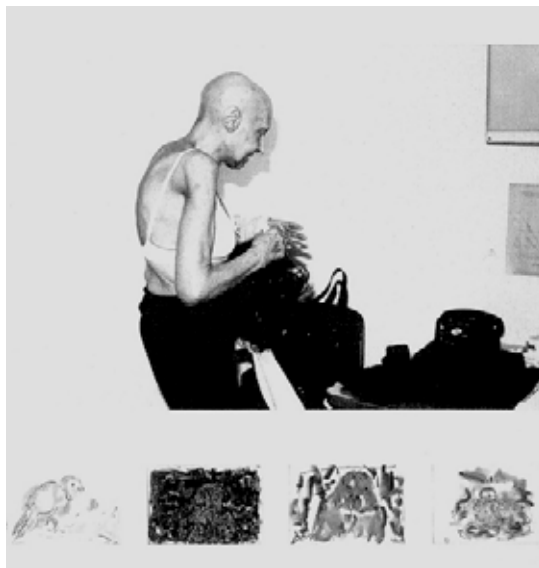


Fig. 4. Hannah Wilke, *Seura Chaya #4*, 1978-82

experiencia del dolor. La sensación de pérdida de control del cuerpo anatómico, metafísico y tecno-político (fig. 4) responde a la alteración del juego de lo visible y de lo enunciable. Su narciso, herido, nos devuelve una definición de sí misma que no coincide con la que nos impone la sociedad, ligada al bienestar. Su cuerpo, desbordado por los estragos de la enfermedad, fuerza los límites del lenguaje visual con el fin de transgredir la frontera de la inteligibilidad, y se declina hacia la abyección. Como señala Julia Kristeva:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra

parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (2006: 7).

Ese literal «fuera de sí», se construye sobre el «no reconocimiento de sí» en el discurso de Kristeva. Al respecto, el cuerpo que protagonizaba las fotografías de Wilke en los 70 y 80 se muestra prácticamente irreconocible y en oposición al yo. La mujer que ahora nos mira ya no evoca el erotismo de antaño. La sospecha del cadáver infesta las imágenes y nos confronta con nuestra existencia. Su espaciamento mortal se inscribe entonces en la existencia de la colectividad, donde los cuerpos encuentran su lugar al límite, en tanto que entendemos por límite un extremo, una fractura y una intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia (Nancy, 2010). Una materia afectada que en el caso de Hannah Wilke se muestra despojada de todo ilusionismo, negando cualquier sublimación de «lo real» en sí. Es de esta forma como su cuerpo enfermo, considerado casi una inmundicia carnal, debido al lugar que ocupa la higiene en la sociedad, se explicita en la reafirmación de su existencia, en la locución *hoc est enim*: este es mi cuerpo.

El linfoma que la artista padece resulta ser su peculiar marca de identidad. Es entonces cuando su cuerpo se despoja de la vestidura simbólica, mostrándose al espectador en toda su crudeza, obscena y abyecta, como irrupción y enajenación de «lo real». Una descarnada aparición que apuesta por desvelar la *autopsia* del aura y que rompe con la concepción del arte únicamente como contemplación y/o reflexión (Amorós, 2006).

Años después de arremeter contra ella, en 2006, Lucy Lippard comentará en una entrevista con Sandra Goldman, que estas «últimas obras eran valientes si se tenía en cuenta la explotación que había hecho Wilke de su belleza en años anteriores» (Goldman, 2006: 39). Más allá de la afirmación con condicionantes, en la que todavía subyacen reproches, lo cierto es que la obra de Hannah Wilke transgrede tabús y abre nuevos espacios de conocimiento en torno a la creación artística femenina, la enfermedad y la muerte.

3.- La seducción del humor en la experiencia límite

La auto-reafirmación en el tabú de la enfermedad que Hannah Wilke abandera, embiste contra los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar. La experiencia de la enfermedad, del «cuerpo-en-riesgo», supone un *límite* que de manera inversa a lo que sucede en el relato social, actúa como un margen que debe ser constantemente revisado y puesto a prueba. Mientras que el «límite social» es resultado de una imposición,

es decir, de una forma de conducta determinada por la comunidad y cuya ordenación actual hay que preservar por encima de su representación subjetiva, el «límite individual» se muestra como una elección, susceptible de cambio a cada momento y en la que el sujeto decide, según sus propios criterios, los márgenes de lo corporal. Wilke muestra una actitud desafiante en la forma de exponerse al mundo con respecto a la enfermedad y el juego simbólico que esta relación entraña con la muerte, donde la ironía y la auto-parodia desempeñan un papel fundamental. A través de poses francas y de claros gestos formales en clave de humor, la artista propone al espectador una nueva imagen de la enfermedad en el contexto feminista. «El humor actúa de analgésico y constata su efecto antidepresivo, que no surte efecto mortificando el yo en una especie de aturdimiento, sino mediante una relación de conocimiento de nosotros mismos. Es una relación profundamente cognitiva con nosotros y el mundo» (Critchley, 2010: 34). Por ello, el humor presente en las fotografías que forman parte del proyecto *Intra-Venus* (fig 5 y 6), evidencia la utilización de la parodia como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte y nos recuerda la modestia y limitación de la condición humana sin apelar a una afirmación trágico-heroica, sino al reconocimiento cómico y risible.

Huyendo de sentimentalismos y dejando claros signos de su posicionamiento y visión del arte, la obra de Hannah Wilke ha transcendido como una prueba de resistencia



Figs. 5 y fig. 6. Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992

más allá del contexto feminista, por ello, a pesar de ser abrumadora en extremo, resulta insistentemente positiva. Un propósito similar podemos encontrarlo en la obra fotográfica de la artista inglesa Jo Spence (Londres, 1934-1992) cuyo trabajo consistió en desmitificar el cuerpo femenino a partir de un amplio programa de supervivencia que la propia artista elaboró para afrontar su enfermedad. La serie *Narratives of Disease* (1990), es una muestra de este empeño de superación y de confrontación. En la serie, la artista documenta su enfermedad y la hace visible a través de sus cicatrices, eludiendo todo atisbo de victimismo y exponiéndose como una persona que acepta su enfermedad y como artista, se reafirma en ella a través de su obra.

El trabajo de la artista polaca Katarzyna Kozyra (Varsovia, 1963) una de las artistas feministas más importantes de la Europa postcomunista, entronca asimismo con la obra de Wilke y Spence. En una de sus obras de 1996, titulada *Olympia*, quiso dejar constancia de su tratamiento contra el cáncer. En la instalación, compuesta por tres fotografías donde la artista mostraba su cuerpo avasallado por la enfermedad, adoptando la pose de la *Olympia* de Manet (1863) en un escenario clínico que rememoraba aquel del cuadro, revelaba las progresivas secuelas de la quimioterapia. El desbordamiento del cuerpo por los estragos de la enfermedad se declina de nuevo hacia la abyección.

Si bien las consideraciones a las obras de estas artistas en relación al trabajo de Hannah Wilke, nos parecen subrayables en el marco de la lucha feminista para subvertir el silencio que rodea a la enfermedad, y con ello a la mirada enjuiciadora y machista, pensamos que, realmente, uno de los puntos fuertes en la obra de Wilke, es esa especie de «humor-destrucción» al que nos hemos referido en otros estudios y que, como acentuábamos anteriormente, actúa como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte en situaciones límite (Amorós, 2005). El caso de Bob Flanagan (Nueva York, 1952-1996) es este sentido significativo y conecta con la ironía y autoparodia de Wilke. El film de Kirby Dick *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997), un documental que explora la vida y la obra del artista hasta su fallecimiento, así lo evidencia. A través de la pantalla, en el caso de Flanagan y por medio de la fotografía si nos referimos a Wilke, los artistas se exponen aceptando su enfermedad, pero rechazando su condición negativa para, de esta manera, crear una desarmonía que infunda la risa. Clément Rosset describe justamente «lo aterrador como lo cómico desde el momento que lo mecánico, principio de muerte, se apropia progresivamente de todas las regiones existentes, acabando por ocupar la totalidad de lo viviente» (1976: 123). El humor, entonces, viene a ser otra forma de auto-reafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver al mundo tal como es, por aparatosa que sea su situación.

Llegados a este punto, conviene señalar cómo en la obra de Hannah Wilke, de *So Help Me Hannah* (1978-1984) a *Intra-Venus* (1994), lo erótico oscila junto a lo pornográfico dentro de un «*continuum* cultural» (Nead, 1998: 165) que se desborda como forma abyecta. De modo que, bombardeada la ideología del culto al cuerpo sano y la higiene social que encubre, el organismo individual infecta el cuerpo de la sociedad, tanto por su presencia obscena o abyecta como por la huella sobre el convencionalismo de la felicidad colectiva. En este sentido es importante insistir en que la autoafirmación en la enfermedad, a contracorriente de los tabús y los valores convencionales, mostrando imágenes que dan cuenta de la crueldad del proceso, tienen un efecto que escapa de la intimidad de la mirada introspectiva y que acaba por descargarse simbólicamente en el otro, que es el espectador, en un nosotros en el que se despliega la conciencia del dolor. De esta manera, la artista norteamericana reta con humor a la soberanía de los límites patriarcales, presentándose como una anti-heroína de la empecinada batalla contra la profilaxis de las sociedades actuales, e incumpliendo las cláusulas restrictivas de aquel contrato social que establecía los límites de lo representable dispuestos entre género e identidad, arte y obscenidad y permisibilidad y prohibición. Tras haber encarnado el símbolo de la belleza femenina para disgusto de las feministas esencialistas y la moral ultraderechista de los 70, la presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia es palpable en la serie de fotografías que conforman *Intra-Venus*. El precio será su vida, pero su peculiar ironía la prueba de su indisoluble recuerdo, de su endémica invocación.

Bibliografía

- AMORÓS, Lorena (2005) *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Cendeac.
- (2006) «Ante la bofetada de lo real», en *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset. 297, pp. 26-42.
- CRITCHLEY, Simon (2010) *Sobre el humor*. Torrelavega: Quálea.
- GOLDMAN, Sandra (2006) «Herejías e Historia», en *Hannah Wilke. Exchange values*. Vitoria: Artium.
- KRISTEVA, Julia (2006) *Los poderes de la perversión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- LIPPARD, Lucy (1976) «The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art», en *From the Center Art: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E. P. Dutton, pp. 121-138.

- MARZANO, Maria Michela (2007) *La philosophie du corps*. Paris: PUF.
- NANCY, Jean-Luc (2010) *Corpus*. Madrid: Arena.
- NEAD, Linda (1998) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- ROSSET, Clément (1976) *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Barcelona: Barral Editores.
- SONTAG, Susan (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Punto de Lectura.
- WOLF, Naomi (1991) *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 17 de abril de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 169-180]

EROTISMO Y SEDUCCIÓN EN MUJERES CON DIVERSIDAD FUNCIONAL

EROTICISM AND SEDUCTION IN WOMEN WITH FUNCTIONAL DIVERSITY

Marta Senent Ramos

Editora

Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano

RESUMEN

Existe un 10% de la población que padece alguna diversidad funcional (Discapacidad). El 58% de estas personas son mujeres. Mujeres que con bastante frecuencia sufren una doble discriminación: tener una diversidad funcional y ser mujer. Esto las hace mucho más vulnerables a la hora de recibir cualquier tipo de abuso. Entre ellos es demasiado habitual el abuso sexual. Según estudios realizados, la ratio de mujeres con discapacidad que los sufren puede llegar a ser cinco veces mayor que la del 90% de mujeres restante. En cambio, existe una asombrosa contradicción: las mujeres con diversidad funcional son consideradas como seres que carecen de sexualidad, de erotismo, de deseos sexuales e incapaces de atraer sexualmente a otra persona.

En este trabajo pretendemos mostrar como diversos artistas han plasmado en sus obras de arte mujeres con discapacidad como sujetos de deseo, con erotismo, con poder de seducción... rompiendo así con todos los estereotipos y creencias acerca de su asexualidad y carencia de atractivo.

Por último, haremos referencia a la reciente corriente «devotee»: personas sin discapacidad que sienten una peculiar atracción por quienes sí tienen una discapacidad, lesión o amputación.

Palabras clave: diversidad funcional, discapacidad, mujer, sexualidad, erotismo, arte, Delphine Censier, Alison Lapper, Mary Duffy, devotee.

ABSTRACT

There is a 10% of the population suffering from some disability. 58% of them are women. These women often suffer double discrimination: they have a disability person and they are woman. This makes them much more fragil when receiving any type of abuse. Among them is too habitual sexual abuse. According to studies conducted, the ratio of women with disabilities who suffer can be five times greater than the remaining 90% of women. However, there is a striking contradiction: women with disability are considered

as people without sexuality, erotic, sexual desires and unable to sexually attract another person. In this job, we show how various artists have captured in their artwork disabled women as subjects of desire, erotic, seduction ... breaking all the stereotypes and beliefs about their asexuality and lack of appeal. Finally, we refer to the recent stream «devotee» people without disabled who feel a particular attraction for who have a disability, injury or amputation.

Keywords: disability, women, sexuality, erotic, art, Delphine Censier, Alison Lapper, Mary Duffy, devotee.

SUMARIO

1.-Breve introducción a la diversidad funcional. 2.-Mujeres con diversidad funcional, una doble discriminación. 3.-Reivindicación de la sexualidad. 4.-Erotismo y seducción en el arte. 4.1.-El cine. 4.2.-Artistas del erotismo. 5.-Corriente Devotee. 6.-Conclusión. 7.-Bibliografía.

1. Breve introducción a la diversidad funcional

Con bastante frecuencia olvidamos que un 10% de la población padece alguna diversidad funcional –discapacidad– (Shum, 2006: 28). En países en vías de desarrollo incluso se supera este porcentaje. Pero curiosamente, tendemos a olvidar a estas personas, a ignorar su existencia e incluso las llegamos a ver como algo ajeno a nosotros. Sin embargo, hemos de ser conscientes que la diversidad funcional forma parte de nuestra persona. No porque quizás en algún momento nos toque de cerca, sino porque, queramos o no, todas las personas tenemos alguna diversidad funcional.

Y ¿por qué usar el término diversidad funcional?: para poner las cosas en su lugar. Ni que decir tiene que palabras como minusválido, deficiente, anormal, subnormal... son peyorativas para referirnos al colectivo citado, y por lo tanto debemos olvidarlas. Por su parte, la palabra discapacidad –que nos parece más adecuada y por tanto sí que la utilizaremos en ciertas ocasiones–, puede sin embargo sugerir que carecemos de alguna capacidad. Por lo tanto, cuando se habla de dis-capacidad o in-capacidad se está hablando de que una persona no tiene esa capacidad, y eso sería falso. Nos explicamos: una persona ciega no puede ver a través de sus ojos, pero sí de sus oídos y sus manos, en ocasiones incluso mejor que las personas que vemos a través de los ojos. Estaríamos hablando de una persona con diversidad funcional visual, pues sí que puede ver el mundo, pero de manera diversa. Otro ejemplo sencillo sería el de las personas que utilizan sillas de ruedas para desplazarse. No tienen la discapacidad de andar sino que lo hacen de diversa forma, pues gracias a su silla de ruedas (si no hay ninguna barrera arquitectónica o social que lo impida), llegan «andando» al mismo sitio que las personas que lo hacemos con la fuerza de nuestras piernas. Entonces

¿dónde está la discapacidad? No sería tal, desde nuestro punto de vista sólo hay diferentes maneras de hacer las cosas. Por otro lado, queremos remarcar que todas las personas somos en cierta manera personas con diversidad funcional ¿no? Pues ¿Quién no necesita unas gafas para leer? ¿Una silla para alcanzar aquello que no puede (o una persona más alta que te lo alcance)? ¿Quién no necesita un traductor/a, o un gestor/a que nos explique las cuentas? Por consiguiente, en algún momento todas las personas tenemos una diversidad funcional, pues necesitamos de alguien o algo que nos ayude en aquello que sin su ayuda seríamos dis-capacitados.

Llegados a este punto, es importante también que sepamos distinguir, aunque sea de manera general, los tipos de diversidad funcional que existen, para no poner a ese 10% de la población dentro del mismo saco. Hay bastantes formas de clasificarla, pero nosotros vamos a optar por la que divide a las personas con diversidad funcional en cuatro grandes grupos: sensoriales, físicas, psíquicas y orgánicas. El primero de los grupos, el de las sensoriales, son aquellas personas que carecen o tienen mermada la capacidad de visión, audición o del habla. Por su parte, el grupo de las personas con discapacidad física son aquellas que parcial o totalmente carecen de movimiento en una o varias partes de su cuerpo, ya sea desde su nacimiento o por una lesión o amputación posterior. El grupo de las psíquicas se divide en dos: por un lado tenemos las enfermedades mentales, que condicionan la conducta, y por otro las psíquicas, que merman las capacidades cognitivas. Por último, el grupo de los orgánicos es cuando se manifiesta en personas que padecen una enfermedad crónica que implica, como consecuencia, algún tipo de discapacidad, desfiguración o dolor en su persona.

Una vez explicado el término diversidad funcional y de qué diferentes maneras se puede manifestar en las personas, pasemos a ver cómo influye la cuestión de género en este colectivo.

2. Mujeres con diversidad funcional, una doble discriminación

Más de la mitad (el 58%) de las personas con diversidad funcional son mujeres. Mujeres que con bastante frecuencia sufren una doble discriminación: tener una diversidad funcional y ser mujer. Esto las hace mucho más vulnerables a la hora de recibir cualquier tipo de abuso. En las *Jornadas de prevención e intervención en malos tratos a personas en situación de dependencia* realizadas en el Parlamento Europeo, y en referencia al año 2004, se señaló que el 80% de las mujeres con diversidad funcional han sido, o son, víctimas de malos tratos (2007: 98). La violencia hacia las mujeres con diversidad funcional va más lejos que los golpes, insultos o abusos sexuales, de los que también son víctimas. La falta de cuidados básicos, de alimentación, sobredosis de medicamentos... son tipos de violencia

que se suele ejercer también contra ellas. Abusos que son muy difíciles de detectar, incluso por parte del entorno más cercano. Una violencia invisible, hasta hace unos años cuando algunas mujeres con diversidad funcional han empezado a alzar su voz y a denunciar su situación. Eso sí, con muchos obstáculos, barreras, con gran incredulidad por parte de la sociedad y con silencio por parte de los medios de comunicación. No interesa que se conozca tal realidad, aunque verdaderamente exista.

En este texto nos vamos a ocupar únicamente del abuso de carácter sexual que sufren las mujeres con diversidad funcional. Muy desconocido socialmente, pero al mismo tiempo demasiado habitual. A diferencia del que experimentan el resto de las mujeres, éste es más habitual que se produzca dentro del círculo de personas cercanas a la víctima. Incluso a veces el agresor es la propia persona de la cual dependen estas mujeres para sus cuidados diarios más básicos. Esta es una de las causas por la que no se suelen denunciar estos ultrajes, quedando impunes y ocultos a la sociedad, que no por ello inexistentes, pues según estudios realizados, la ratio de mujeres con discapacidad que los sufren puede llegar a ser 5 veces mayor que la del 90% de mujeres restante. Una cifra alarmante que, sin embargo, se suele ocultar. De hecho es habitual que trascienda a los medios de comunicación; y si trasciende, rara vez éstos transmiten esta información tan relevante a la población.

En cambio, siendo éstas potenciales víctimas de abusos sexuales, existe una asombrosa contradicción: las mujeres con diversidad funcional son consideradas como seres que carecen de sexualidad, de erotismo, de deseo sexual e incapaces de atraer sexualmente a otra persona (López, 2008: 108). Entonces, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Si son seres asexuados, cómo pueden ser víctimas de tantos abusos sexuales? La respuesta no es muy complicada. Se trata de blancos fáciles, a menudo indefensos, propensos al aislamiento social, que carecen de trabajo remunerado y como consecuencia de independencia económica, suelen tener gran dificultad de comunicación o incluso de acceso a la información. Todos estos factores dificultan que estas mujeres denuncien las agresiones sexuales, y por tanto, que éstas salgan a la luz. A esto se le suma que en ocasiones «el agresor intenta convencer a la mujer con discapacidad de que le está haciendo un favor, puesto que ningún hombre mantendrá relaciones sexuales con una mujer con discapacidad» (Shum, 1998: 22). También influye que suele tratarse de mujeres con muy baja autoestima, y palabras como las que escuchan pueden condicionarlas para que realmente crea las palabras de su agresor y no perciba la violación como tal. De esta manera, una vez más, una agresión sexual hacia una mujer con diversidad funcional quedará impune.

Señaladas las directrices de este desconocido y complejo problema social que afecta a muchas mujeres con diversidad funcional desde siempre, pasemos a ver cómo algunas de ellas han conseguido sortear todas las barreras y han reivindicado su sexualidad.

3. Reivindicación de la sexualidad

A pesar de tener todos los factores que acabamos de enumerar en contra, algunas mujeres con diversidad funcional, desde hace unas escasas décadas, han empezado a organizarse y a reivindicar sus derechos sexuales. Tanto sacando tímidamente a la luz los abusos de los que son víctimas, como manifestando que no son personas asexuadas, sino que poseen una sexualidad igual a la de cualquier otra mujer y como tal tienen derecho a vivirla.

Aunque prácticamente todos los medios de comunicación han seguido ignorando la mayoría de los abusos sexuales que sufren las mujeres con diversidad funcional, y por tanto la sociedad sigue viviendo ajena a ellos, estas mujeres se han organizado. Se trata de grupos, de seminarios y de foros –como por ejemplo El Foro de Vida Independiente–, mediante los que han podido manifestar y hacer públicas gran parte de sus problemáticas, incluidos los abusos sexuales de los cuales son víctimas, y la negación de su sexualidad. Gracias a estas iniciativas, nos ha sido posible conocer la punta del iceberg de la situación en la que se encuentran, bastante desconocida e ignorada hasta el momento.

Además de por estas organizaciones, en las últimas década el arte ha sido un vehículo para mostrar a la sociedad tanto su situación de víctimas de violencia, como el escaparate para mostrar que sus cuerpos, a menudo «imperfectos», pueden ser tan atractivos, bellos, sensuales y eróticos como el de cualquier otra mujer. Han conseguido así, comenzar a romper una gran barrera construida socialmente desde hace innumerables generaciones.

4. Erotismo y seducción en el arte

Diversos son los artistas que han plasmado en sus obras de arte mujeres con discapacidad como sujetos de deseo, con erotismo, con poder de seducción... rompiendo así con todos los estereotipos y creencias acerca de su asexualidad y carencia de atractivo. Debemos tener presente que «la mujer con discapacidad –física, sobre todo– generalmente es considerada como persona incompleta que no cumple con los cánones de belleza establecidos socialmente para las mujeres» (Shum, 2006: 39-40). Y por otro lado, estos artistas han sabido plasmar en sus obras también la violencia sexual que sufren muchas de estas mujeres. Así que empezaremos mostrando cómo ha reflejado el arte tales abusos, para terminar con cuerpos bellos, eróticos y atractivos, representados en esculturas o fotografías.

4.1. El cine

En las últimas décadas el cine –en concreto comentaremos el caso del cine español– ha sabido plasmar la violencia de carácter sexual hacia la mujer con diversidad funcional, mostrando así una realidad encubierta y desconocida para el espectador.

Quizás la película que mejor la recoge es *Vida y color* (2006), de Santiago Tabernero. En ella Ramona, una adolescente con síndrome de Down, es víctima de abusos sexuales por parte de su padre. Tras quedar embarazada, su madre la obliga a abortar, encubriendo así la violencia que sufre en silencio su hija desde hace años. Esta película nos muestra todos los factores que potencian este tipo de violencia: el agresor es un familiar directo, del que la víctima depende; Ramona carece tanto de educación sexual como de posibilidades para poder llevar a cabo por ella misma una denuncia. El desconocimiento por parte de la población de estos abusos y el esmero que pone la madre en que éstos no vean la luz, son una buena muestra de los factores que dificultan que este tipo de abusos se conozcan. Por el contrario, Ramona no presenta ningún atractivo sexual para el resto del pueblo. Se retrata a una adolescente candorosa, inocente, que aún juega con muñecas y piensa que los bebés vienen simplemente del amor entre dos personas. Vemos claramente pues, la contraposición entre la asexualidad de la mujer con diversidad funcional y el blanco fácil que puede resultar para ser víctima de abusos sexuales.

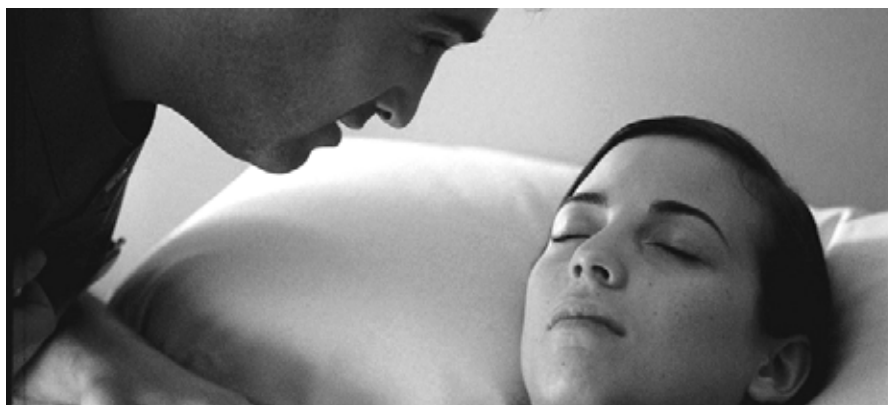


Fig. 1. Escena del film *Hable con ella*

Otra de las películas españolas que refleja muy bien los abusos sexuales hacia este colectivo es *Hable con ella* (2000), de Pedro Almodóvar. Una joven permanece en coma tras un fatal atropello. Cuando lleva ya varios meses ingresada en el hospital, las enfermeras se percatan de que está embarazada de unas pocas semanas. Finalmente descubren que ha sido el enfermero que se encarga de sus cuidados quien ha cometido el abuso (fig. 1). Se puede ver claramente en esta película la indefensión total de las mujeres con grandes diversidades funcionales ante la violencia sexual. Muchas veces su entorno cercano no se percató de ella hasta que la mujer agredida se queda embarazada y no hay más remedio que actuar.

En el film *Malas temporadas* (2005) de Manuel Martín Cuenca, la sexualidad de la mujer con diversidad funcional se trata de manera totalmente diferente a las dos películas anteriormente comentadas. Ana es una joven que quedó parapléjica al sufrir un accidente de coche. Vive con su marido, el cual la sigue amando. Cuando lo más habitual es que...

...Si una mujer se convierte en discapacitada después del matrimonio, es probable que su marido la abandone por otra mujer, o si tiene hijos, será juzgada como incapaz de cuidarlos (Shum, 1998: 24).

Sin embargo es Ana quien rechaza el amor de su marido. Tal vez piensa que sigue con ella por pena. Pero ni por un momento piensa rechazar el amor y establece una nueva relación con un amante. Seguramente, quiere demostrarse a sí misma que sigue siendo capaz de atraer sexualmente a un hombre. O quizá, como otra persona cualquiera, diversifica sus relaciones. Durante el film, aunque no vemos ninguna escena del acto sexual entre Ana y este amante, pero sí se muestran escenas posteriores a aquél. En éstas, los amantes permanecen desnudos, sentados sobre la cama charlando tranquilamente. Se trata de una mujer que a pesar de su nueva condición, no ha perdido su belleza, su atractivo sexual, su poder de seducción; no quiere estar únicamente con su marido, y demuestra que es plenamente capaz de conquistar a un nuevo hombre. Este es quizás el único film español que muestra la sexualidad de una mujer con diversidad funcional con naturalidad y sin barreras.

4.2. Artistas del erotismo

Mientras en el séptimo arte hemos visto algunos ejemplos de la cara más dura de la diversidad funcional, la escultura y la fotografía nos muestran un rostro más amable –aunque no por ello más conocido– de la realidad de las mujeres con diversidad funcional, su atractivo

sexual y su poder de seducción. Un número significativo de artistas han querido plasmar la sexualidad de estas mujeres en sus obras. A continuación veremos una muestra de ello.

El primero de estos artistas que voy a citar es un fotógrafo italiano, Olivier Fermariello, que utiliza el retrato como medio de expresión. Con su última serie fotográfica en blanco y negro ha conseguido mostrarnos el tabú que todavía hoy en día existe en torno a la sexualidad de las personas con diversidad funcional. Para ello, ha realizado una serie de retratos eróticos a diferentes personas o parejas con discapacidad. En una de ellas podemos ver a una mujer con enanismo, desnuda en un sofá junto a su novio; en otra a una chica que padece espasticidad de nacimiento en las piernas, que aparece vestida únicamente con unas medias en medio de un gran salón; en otra una mujer parapléjica en posición muy erótica y vestida con lencería fina sobre otro sofá... (fig. 2) y así Fermariello completa su serie de sensuales retratos, abordando y mostrando el erotismo en diferentes diversidades funcionales. Según sus propias palabras la barrera de la sexualidad es la última que deben superar estas personas en su lucha hacia la igualdad:

Me pregunto hasta qué punto una persona con discapacidad está dispuesta a ir en la dirección de una batalla contra el último tabú en el ámbito de la discapacidad. Estas imágenes son la respuesta a mi pregunta. (SDPnoticias.com 2013).



Fig.2. Mujer con paraplejia retratada por Fermariello

Viendo sus imágenes no tenemos duda de que las personas con diversidad funcional están dispuestas a superar el tabú social sobre su presunta asexualidad y demostrar que además de tener derecho a vivir una sexualidad plena, pueden poseer, según con el prisma que se les mire, un alto atractivo sexual. Fermariello sí que ha sabido escoger el prisma adecuado para reflejarlo en sus retratos.

Por otra parte, queremos remarcar que trabajos como el de Fermariello son cada vez más frecuentes. Artistas que a través del objetivo de su cámara consiguen captar la belleza, la sexualidad, el erotismo, en cuerpos supuestamente imperfectos de mujeres con diversidad funcional. Holly Norris o Ashley, por citar a algunos de los más relevantes, son artistas que realizan este tipo de trabajos, en los que la sensualidad de las personas con discapacidad rompe con todos los estereotipos sociales establecidos acerca del poder de seducción de este colectivo.

Hasta ahora hemos hablado de directores y artistas. Pero ¿Y ellas? La primera de las artistas que queremos destacar es Delphine Censier, una joven artista con una grave parálisis cerebral quien, con ayuda de sus amistades, realiza fotografías eróticas de ella misma. El resultado de sus obras alberga el mismo erotismo que pudiese tener el de cualquier otra modelo sin diversidad funcional.

A modo de anécdota, cabría decir que hace unos años Censier envió una serie de fotografías suyas a una agencia de modelos. Ésta rechazó su solicitud simplemente porque medía cinco centímetros menos de lo establecido para ser modelo. En ningún momento se nombró su parálisis del 95% para no aceptarla en la agencia. Quizás si se hubiese presentado en persona, en la agencia no hubiesen accedido ni siquiera a ver sus fotografías. Esto es una muestra de los prejuicios que existen en nuestra sociedad acerca de la belleza de las mujeres con discapacidad.

Llegados a este punto, Delphine Censier decidió, ser ella misma su propia agencia y la artista que eligiera a la modelo, así como el tipo de fotografías que quería que compusieran su trabajo. ¡Y qué mejor modelo que ella misma! Con sus fotografías no pretende tan sólo mostrar su belleza, sino también su capacidad de seducción. Siempre asistida por sus amistades, debido a su escasa movilidad, imagina y diseña al milímetro cada una de sus fotografías. Se preocupa de crear un ambiente íntimo, una sensación de calidez, de erotismo, elige bien qué ponerse, cómo maquillarse, la postura exacta que debe adoptar ante la cámara, y el resultado es sin lugar a dudas asombroso. Contrariamente a nuestras ideas preconcebidas, consigue fotos cargadas de erotismo, de sensualidad, que pocos podrían llegar a imaginar dado su grado altísimo de diversidad funcional (fig. 3).



Fig. 3. Una de las fotografías eróticas de Delphine Censier

Censier es pues una artista contemporánea que ha sabido cómo romper los estereotipos acerca de la asexualidad de las mujeres con diversidad funcional, no sin antes haber tenido bastantes barreras, tanto físicas –por su escasa movilidad– como sociales –¿Cómo una mujer en su situación puede dedicarse a este tipo de arte y más ser su propia modelo?

La siguiente artista es Alison Lapper, que nació sin brazos y con unas piernas desproporcionadamente cortas. Pero aquí no vamos hablar de su producción artística, la cual ha obtenido el reconocimiento y ha sido premiada con la mayor condecoración de Inglaterra, el Member of the British Empire (MBE), sino de la polémica escultura que realizó el artista inglés Marc Quinn tomando con referencia su cuerpo. Esta escultura estuvo expuesta durante casi dos años, entre 2005 y 2007, en la que posiblemente sea la plaza más emblemática de toda Inglaterra, Trafalgar Square, en Londres. Tallada en 2005 sobre mármol pulido, mide once metros y busca mostrar valores alternativos de la belleza, así como presentar un nuevo modelo de erotismo femenino. La pieza, titulada *Alison Lapper embarazada*, muestra una profunda sensibilidad que desafía los parámetros políticamente correctos de la belleza sin caer en lo grotesco. En la controvertida escultura aparece desnuda y embarazada de ocho meses, algo que no agradó a la sociedad británica, ¿por qué? No desde luego por ser un desnudo, sino porque representa la sexualidad de la mujer con diversidad funcional. No sólo se trata de que esté desnuda, sino que además esté embarazada. El embarazo lleva sin duda una carga sexual que la sociedad no acepta en una mujer con una discapacidad tan visible como la de Lapper. Las mujeres que pertenecen a este colectivo parece que no tienen derecho

a disfrutar de su sexualidad –ya tienen bastante con superar las barreras del día a día–, y mucho menos a ser madres, rol que sin embargo se les impone al 90% de mujeres restantes.

Habitualmente este tipo de manifestaciones artísticas no suele llegar al público en general. Sin embargo, la escultura de Lapper, expuesta en una de las plazas más concurridas de Londres, donde la podía observar cualquier viandante, se revelaba plenamente a un público que no estaba preparado para ello. Una vez retirada del emblemático lugar la escultura de Lapper, ésta siguió exponiéndose en diferentes lugares. Por ejemplo fue la pieza central durante la ceremonia de apertura de los Juegos Paralímpicos de Londres (2012). Este mismo año Marc Quinn presentó en la Bienal de Venecia la versión inflable de: *Alison Lapper embarazada*, una escultura de 3,6 metros de altura. En estos momentos la original permanece expuesta frente a la iglesia de San Giorgio Maggiore de Venecia (fig. 4). Sin embargo, aunque su ubicación ha cambiado y el tiempo ha pasado, las controversias que despierta siguen siendo las mismas que cuando se expuso por primera vez.

Y para terminar con esta muestra de artistas, queremos hablar de Mary Duffy. Se trata de una mujer que, al igual que Alison Lapper, carece de extremidades superiores, que no de sus inferiores. Y al igual que Delphine Censier ella misma es la modelo de sus obras. De Duffy destaca, entre otras obras, aquella mediante la cual desafió la belleza de la famosa *Venus de Milo*. Para ello, se retrató del mismo modo que ésta, desnuda y con una sábana



Fig. 4. Escultura de Alison Lapper, por Marc Quinn, Venecia

cubriéndole medio cuerpo. Colocando una obra de arte al lado de la otra, confirmamos que son de un gran parecido, y que el cuerpo de Duffy posee tanta belleza como el de la conocida escultura que imita.

Con este ejemplo, más que la sexualidad, hemos querido resaltar la belleza y el erotismo que puede tener un cuerpo mutilado, contrariamente a lo que en un principio podamos creer. Depende principalmente de la forma que tenga el o la artista de representar a una mujer con diversidad funcional para que el cuerpo de ésta posea el mismo grado de erotismo y de sensualidad que si se tratara del cuerpo de una mujer sin ningún tipo de discapacidad visible.

5. Corriente *Devotee*

Por último, queremos hacer referencia a una corriente, que aunque lleva más de un siglo documentada, su estudio es muy reciente –no más de una década. Se trata de la que forman las personas *devotee*. En líneas generales esta corriente está formada por individuos sin discapacidad que sienten una peculiar atracción sexual por quienes sí tienen diversidad funcional, lesión importante o amputación. Éstas son el objeto de deseo, y por lo tanto del placer, de los *devotees*.

Esta corriente se ha relativamente popularizado a través de internet, donde se comprueba la existencia de foros o portales sobre el tema. Se trata de lugares donde los *devotees* han encontrado un punto de encuentro y refugio respecto a la mirada condenatoria social. En estos espacios podemos hallar desde amistad y búsqueda de relaciones formales, pasando por literatura *devotee*, *merchandising*, sitios de pornografía sobre personas con discapacidad o espacios donde personas con diversidad funcional ofrecen servicios sexuales, hasta incluso videojuegos –como *Katawa Shoujo*, por ejemplo, cuyo objetivo principal es conquistar a atractivas colegialas discapacitadas que viven en un internado (fig. 5).



Fig. 5. Colegiala del videojuego *Katawa Shoujo*

Por otro lado, hemos de remarcar que en un 80% los *devotee* son varones, y por lo consiguiente el principal objeto de deseo son las mujeres. De ahí que prácticamente toda esta industria esté enfocada hacia el sexo masculino.

Desde la existencia de estos espacios de encuentro online y por lo tanto de su auge, este fetichismo ha despertado un especial interés en psicólogos/as y sexólogos/as, los cuales no terminan de alcanzar una definición sensible que contemple todos los grados y alternativas que ofrecen estas prácticas. Este desconocimiento dificulta la aceptación social de la orientación sexual de las personas *devotee* y propicia que se vea la corriente simplemente como una parafilia. Por otro lado, es importante escuchar la voz de aquellas personas que levantan la alerta y afirman que para los *devotees* la discapacidad o la amputación son en sí mismas el objeto de deseo y seducción, más allá de la persona, y por esto no se podría hablar de relación igualitaria o sana. Estaríamos hablando –en un 80% de los casos– de mujer con discapacidad como mero objeto sexual.

Por otra parte, es imprescindible que tengamos bien presente que, ni de lejos, todos los hombres que mantienen una relación sentimental con una mujer con diversidad funcional son *devotees*. En realidad, los *devotees* raramente buscan una relación estable, simplemente ven la mutilación o la diversidad funcional como objeto de deseo, a modo de fetiche.

6. Conclusión

Las mujeres con diversidad funcional siguen siendo claro objeto de una doble discriminación que les afecta gravemente a su desarrollo como personas. Esta condición puede conducir las a una enorme vulnerabilidad que las hace ser víctimas potenciales de muchas clases de abuso. El desconocimiento, prácticamente total, sobre estos abusos, e incluso el cuestionamiento de que realmente existan, hace a estas mujeres blancos todavía más fáciles.

Mientras el abuso sexual es uno de los más frecuentes que sufren las mujeres con diversidad funcional, su presunta asexualidad es uno de los mitos más extendidos sobre ellas. A través del arte bastantes artistas han intentado deconstruir este mito. Y muchos de ellos y ellas lo han conseguido. Aunque lamentablemente sus obras sólo llegan a un público minoritario.

Por último, la desconocida corriente *devotee*, que no por ello inexistente, nos muestra como las mujeres con diversidad funcional, además de no ser seres asexuados, pueden ser el objeto de deseo de algunos hombres, contrariamente a lo que gran parte de la sociedad cree.

A propósito de la corriente *devotee*, queremos terminar con un diálogo de la película *Tristana* (1971) de Luís Buñuel. En él don Lope intenta consolar a la joven Tristana, que ya no se cree capaz de amar después de que le amputaran una pierna tras una enfermedad:

Don Lope, siempre caballeroso, consuela a Tristana «Estás muy guapa, cada día más hermosa» a lo que ella le responde con un «no te burles». Pero Don Lope, a modo de disculpa, le contesta: «Sabes que no soy capaz, tu cojera te parecerá [...] pero ahora eres quizás más apetecible, por lo menos para mucha gente. Recuerdo una mujer en París, cuando yo era joven, que se paseaba por los bulevares con sus muletas. Siempre había tres o cuatro hombres siguiéndola»; pero ella concluye la conversación con un «Para todo hay gustos».

Bibliografía

- BARTON, Len (coord.) (1998) *Discapacidad y sociedad*. Madrid: Ediciones Morata.
- BERNADETTE, Soulier (1995) *Los discapacitados y la sexualidad*. Barcelona: Editorial Herder.
- CABELLO SANTAMARÍA, Francisco (1996) *Sexualidad y discapacidad física*. Barcelona: Institut de Sexologia de Barcelona.
- CASADO MUÑOZ, Raquel y DE JUAN BENITO, Natividad (Coord) (2005) *Inclusión y no discriminación de la mujer con discapacidad*. Burgos: Universidad de Burgos.
- CASTILLO ARENAL, Tomás (2007) *Déjame intentarlo. La discapacidad: hacia una visión creativa de las limitaciones humanas*. Barcelona: Grupo editorial Ceac.
- FERMARIELLO, Olivier (2013) <http://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2013/11/08/la-sexualidad-de-personas-con-discapacidad-de-olivier-fermariello> [consultado el 5 de diciembre de 2013].
- GARCÍA DE LA CRUZ, Juan José y ZARCO, Juan (2004) *El espejo social de la mujer con gran discapacidad*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- IGLESIAS, M.; JONECKEN, A.; GIL, G; MICKLER, B; KNUDSEN, J.S. (1998) *Violencia y mujer con discapacidad*. Coruña: Proyecto Metis, iniciativa Daphne.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, María (2008) *Mujeres con discapacidad, mitos y realidades en las relaciones de pareja y la maternidad*. Madrid: Narcea.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Félix (2002) *Sexo y afecto en personas con discapacidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARAÑA, Juan José (2007) *La experiencia de la independencia*. España: Ediciones Diversitas.
- MOYA, Asunción (2004) *Mujer y discapacidad: una doble discriminación*. Huelva: Hergue Editora Andaluza.
- MORRIS, Jenny (1997) *Encuentros con desconocidas: Feminismo y discapacidad*. Madrid: Narcea.

- SDPnoticias.com (2013) *La sexualidad de personas con discapacidad de Olivier Fermariello* (publicado el 8 de noviembre de 2013) En: <http://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2013/11/08/la-sexualidad-de-personas-con-discapacidad-de-olivier-fermariello> (Consultado el 7-12-2013)
- SENENT RAMOS, Marta (2011) *Arte y discapacidad, otra visión del arte*. Castellón: ACEN.
- SHUM, Grace Mun Man; CONDE RODRÍGUEZ, Ángeles; PORTILLO, Inés (2006) *Mujer, discapacidad y violencia. El rostro oculto de la desigualdad*. Madrid: Instituto de la mujer.
- SHUM, Grace; CONDE, Ángeles; IGLESIAS, Marita (1998) *La mujer con discapacidad física y su situación sociolaboral*. A Coruña: Paideia.
- VEGA, Armando (2003) *La educación social ante la discapacidad*. Málaga: Aljibe.
- VVAA (2007) *Jornadas de prevención e intervención en malos tratos a personas en situación de dependencia*. Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales

Recibido el 12 de marzo de 2014

Aceptado el 28 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 181-195]

HOGAR, ¿«DULCE» HOGAR? HUMOR, ACTIVISMO Y VISUALIDAD EN LAS
OBRAS DE MARTHA ROSLER, JUDY OLAUSEN Y LYNN NOTTAGE
*HOME, «SWEET» HOME? HUMOUR, ACTIVISM AND VISUALITY IN THE WORKS OF MARTHA
ROSLER, JUDY OLAUSEN AND LYNN NOTTAGE*

Nieves Alberola Crespo
Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

A pesar de todos los cambios que han tenido lugar en las últimas décadas, las desigualdades sociales entre hombres y mujeres siguen presentes en nuestra sociedad. Para hacerse eco de esta y otras temáticas, las artistas estadounidenses Martha Rosler y Judy Olausen así como la dramaturga afroamericana Lynn Nottage han optado por utilizar el humor en sus trabajos. En este ensayo se revisan, analizan y comentan algunas de las obras más representativas de estas artistas y cómo el humor se convierte en herramienta fundamental para denunciar, visibilizar y cuestionar las dificultades a las que muchas mujeres se enfrentan en la época de la «igualdad social».

Palabras clave: Martha Rosler, vídeo, fotomontajes, instalaciones, Judy Olausen, fotografía, Lynn Nottage, teatro afroamericano, humor, activismo.

ABSTRACT

A lack of equal social rights between man and woman is still relevant in our world despite of unavoidable changes to rule in the recent past. As an echo to this and other issues, American artists like Martha Rosler and Judy Olausen, and playwright Lynn Nottage have availed themselves of the funny side of their imagination. Our essay is to reveal some of their most representative works, where humour stands as the main tool to visualize, comment and denounce behaviors that restraint women are facing even today under a seasonable «socially equals» byword.

Keywords: Martha Rosler, video, photo-text, installation, Judy Olausen, photography, Lynn Nottage, African-American drama, humour, activism.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Martha Rosler: «La semántica de las cocinas». 3.-Judy Olausen: «¡Sonríe, mami querida!». 4.-Lynn Nottage: «Cenizas entrañables». 5.-Bibliografía.

1. Introducción

En la década de los sesenta Betty Friedan retrató con gran precisión en su obra *La mística de la feminidad* (1963) las dificultades que experimentaban las mujeres norteamericanas de clase media para expresar las ambigüedades de su opresión en la época de la «igualdad social». El problema de esas mujeres se traducía en términos de una gran insatisfacción consigo mismas desarrollando patologías autodestructivas como ansiedad y depresión.

Mediante este artículo procederé a rastrear y analizar el tratamiento que de esta y otras temáticas de género se da en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage. En la elaboración de sus obras, estas artistas que provienen de diversos ámbitos (vídeo, instalaciones, fotografía y teatro) utilizan el humor como herramienta que creo fundamental para visibilizar, cuestionar y de-construir estereotipos, así como para denunciar las desigualdades sociales entre hombres y mujeres que se encuentran, aún en la actualidad, tan arraigadas en nuestras sociedades.

Otro elemento al que prestaré especial atención será a las diversas estrategias de resistencia que subyacen bajo el carácter transgresor y subversivo de sus obras, estrategias que como veremos en ocasiones pueden resultar chocantes e impensables a los espectadores. Pero esa es la magia del arte, su poder de agitar conciencias, de hacernos pensar, de que seamos capaces de adoptar una postura crítica frente a la realidad que nos rodea.

2. Martha Rosler: «La semiótica de las cocinas»

Martha Rosler es una prolífica artista y escritora estadounidense que desafió los cánones artísticos modernos. Desde la década de los sesenta ha trabajado con distintos formatos como el fotomontaje, el vídeo, la performance, el texto y las instalaciones. En su obra se vislumbra una preocupación por el papel de las mujeres en la sociedad y sus estructuras de poder, en el arte y en los medios de comunicación que nos lleva a considerar dicha temática como eje central de su práctica artística.

Rosler nació en Brooklyn, Nueva York, en 1943. Estudió pintura en Brooklyn Museum Art School y se graduó en Brooklyn College en el que fue alumna de Ad Reinhardt (con quien estudió historia del arte) y de Jimmy Ernst (hijo del pintor surrealista Max Ernst). Conocedora de

las obras de los precursores (Gertrude Stein, Ezra Pound, William Carlos Williams, T.S. Eliot, etc.), de los escritos del músico experimental John Cage y de los poetas de Black Mountain College, ella se sentía realmente atraída por las voces de Allen Ginsberg o Jack Kerouac. Se relacionó con la vanguardia poética manteniendo un estrecho contacto con los integrantes del grupo «Art & Language» y llegando incluso a participar en la publicación de la revista de poesía Pogamoggan a mediados de los sesenta. Entre sus amistades encontramos algunos miembros de la Escuela de Nueva York con los que debatía sobre cuestiones relacionadas con la pintura, la poesía o la música.

Durante su juventud participó en protestas antinucleares y por los derechos civiles. Su compromiso con los ideales norteamericanos de integración y democracia así como su interés por las cuestiones de desigualdad e injusticia se vieron reforzados por los valores religiosos que le habían inculcado desde la infancia. La guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, la pobreza o la objetualización y opresión de las mujeres serán temáticas que la empujan a abandonar la pintura y a buscar nuevas formas más efectivas y sobre todo más impactantes ya que su deseo es «estar presente» y «compartir el mismo espacio físico que la audiencia» puesto que a ella lo que le seduce es la «teatralidad».

Durante la década de los cincuenta no existía un arte feminista a pesar de que se debatió mucho sobre todo tipo de temáticas que concernían a las mujeres. En la década de los sesenta Rosler trabajó en la universidad con mujeres artistas y con un grupo políticamente comprometido para la liberación de las mujeres. Podemos detectar un componente o enfoque feminista en uno de sus primeros fotomontajes en el que empieza a trabajar en 1965 titulado *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*. El título que tomó prestado de una obra de Elliott Erwitt es muy significativo: «la belleza no conoce el dolor». Esta obra trata sobre las representaciones de lo femenino en el arte y la publicidad. En una de las piezas, *Transparent box (vanity fair)*, utiliza un anuncio de la revista *Vanity Fair* que muestra a dos mujeres en ropa interior y ambas curiosamente ocultan parte de sus rostros –sobre todo sus ojos– tras la mano y parte de un brazo. ¿No desean mirar al espectador, o quizá no quieren ser identificadas? En *Hot meat* encontramos la encimera de una cocina y bajo la misma el perfil de un seno de mujer situado en el lugar que podríamos decir correspondería en las cocinas tradicionales al horno.

En *Damp meat* se nos ofrece el fragmento de un trasero femenino desnudo en el lateral de lo que podría ser un electrodoméstico y en *Cargo cult* la artista nos sitúa en un barco portacontenedores en el muelle de un puerto; tres hombres con la ayuda de unas grúas van colocando los contenedores que muestran en uno de sus laterales rostros de mujeres que se están aplicando corrector de ojeras, maquillaje, pintalabios, etc. En este fotomontaje el

cuerpo de la mujer se reduce a sus senos, sus glúteos, su rostro o a una parte del mismo (ojos o labios), fragmentos de un cuerpo sin identidad centrándose la atención en el culto a la belleza y a la sexualidad. La mujer pasa a ser objeto de consumo, «cargamento de un barco» que se transporta de un país a otro, de ciudad en ciudad.

Sus preocupaciones feministas quedan patentes en la serie antibélica *House Beautiful: Bringing The War Home*¹ en la que trabaja desde 1967 hasta 1972. En esta obra existe una preocupación por el tema del espacio y más en concreto por el tema de la construcción de «categorías separadas y por tanto espacios separados o segregados». Rosler buscaba una forma de expresar su oposición a la guerra que en aquel momento se «metía» en las casas, en los hogares, gracias a los televisores. El «aquí» (hogar de una familia estadounidense) y el «allí» (el escenario de la guerra en Vietnam) se superponen y provocan en el espectador una sensación de extrañamiento, de algo inesperado. El espacio limpio y acogedor de la cocina de la vivienda de una familia de clase media norteamericana es visitada en *Red stripe kitchen* por dos soldados que parecen estar reconociendo el terreno para detectar posibles minas; *Tron (amputee)* nos muestra a una niña vietnamita con una pierna amputada –y de la que tampoco podemos ver parte de un brazo– que permanece de pie delante de la ordenada e impoluta sala de estar. La fotografía en blanco y negro muestra la dureza y los desastres de la guerra: una joven ha salvado su vida pero su cuerpo ha quedado mutilado.

En *Balloons*, un padre vietnamita lleva en brazos a su hijo –¿herido, muerto?– por el tramo de las escaleras que conectan la sala de juegos con la planta de la vivienda en la que se supone están los dormitorios; *Beauty rest* nos sitúa en la habitación de un matrimonio estadounidense que yacen junto a su hijo sobre una cama. La madre lee una revista; el padre juega con un avión con el hijo, es el ritual que llevan a cabo momentos antes de irse a dormir ajenos a la destrucción de miles de hogares que se evoca al superponer esta imagen a la de una casa destruida por los bombardeos. Las pérdidas de vidas humanas, esos fantasmas habitarán ese paisaje desolado del fondo. Finalmente en *Cleaning the drapes*, un ama de casa limpia las cortinas con una aspiradora y a su izquierda vemos la imagen de unos soldados que se encuentran en unas trincheras. Dos realidades, dos espacios, una temática: la esfera de lo doméstico como supuestamente desconectada de la política.

Al tiempo que trabajaba en *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler utilizó prendas de vestir y alambres de espinoso para montar una instalación en 1972 titulada *Some Women Prisoners of Thieu Regime at the Infamous Poulo Condore Prison in South*

¹ En 2004 Rosler abordará de nuevo el tema de la guerra centrándose en las guerras de Iraq y Afganistán. Utilizará el fotomontaje y rescatará el título de su obra sobre la guerra de Vietnam pero añadiendo el calificativo de *new series* quedando *House Beautiful: Bringing the War Home: New Series* (2004-2008).

Vietnam en la que reflexiona sobre las prisioneras de guerra, obra que quizá la condujera a plantearse la situación en la que vivían las mujeres americanas en las décadas de los sesenta y setenta. Fruto de estas reflexiones será la performance de 1973 *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* posteriormente grabada en vídeo en 1977. Esta performance trata sobre la objetualización de las mujeres y de otros colectivos en la sociedad tecnológica. En esta performance un hombre con una bata blanca acompañado por un coro de tres mujeres que parecen sus ayudantes mide y evalúa a una mujer centímetro a centímetro. Las ayudantes se limitan a observar convirtiéndose en cómplices de la mirada masculina. Como espectadoras nos preguntamos: ¿cómo llegamos a vernos como objetos?, ¿de qué forma al ser obligadas a tener «unas ciertas medidas standard» se está favoreciendo un mayor control social sobre las mujeres? Según Rosler:

En *Vital Statistics* no estoy mirando un escenario físico, sino a la persona. Pero siempre es dialéctico. Siempre es x más y: la persona y el escenario, ¿qué significan? ¿Podemos distinguirlos? ¿Qué influencia ejerce el uno sobre el otro? ¿Hasta qué punto esta situación está determinada no por el individuo que ha poseído estos objetos sino por una sociedad que ofrece ciertos caminos fijos? ¿Es la mente a la que me estoy refiriendo una especie de estructura universal o está condicionada por formaciones sociales particulares? En *Vital Statistics* se daba la paradoja de un individuo que era una representación de un sistema no solo de regímenes físicos sino también de un sistema de ideas sobre cuerpos apropiados –tanto raciales como sexuales– y cómo esto crea los sujetos (Cit. en Buchloh, 1999: 30).

Curiosamente el vídeo de *Vital Statistics* de 1977 termina con una letanía en voz en *off* sobre los «crímenes contra las mujeres». La representación de los métodos científicos de medir y clasificar parece ser utilizada para recordar las tácticas tiránicas que se ponen en práctica en los campos de concentración y/o para enfatizar la internalización de las normas y patrones que determinan lo que significa ser mujer.

Si bien la fotografía permitió a la artista generar una imagen que no fuera una representación de su propia experiencia personal y de su subjetividad, el vídeo le permitió no solo seguir en esa línea sino profundizar en temáticas feministas y experimentar con secuencias teatrales o dramatizadas. De entre sus primeros vídeos destaca *Semiotics of the Kitchen* grabado en Nueva York en el otoño de 1974 y de unos seis minutos de duración.

Antes de grabarlo, Rosler había trabajado en varios proyectos sobre la producción y el consumo de la comida² como *A Budding Gourmet* (vídeo en blanco y negro, 17:45 minutos, 1974) en el que había explorado los procesos ideológicos a través de los cuales

2 *Service: A Trilogy on Colonization* (1973), *A Gourmet Experience* (1973) y *A Budding Gourmet* (1974).

la preparación de los alimentos llega a ser considerada *cuisine*. La narradora con un rostro totalmente inexpresivo explica las razones por las que desea convertirse en una *gourmet* siendo su discurso acompañado por los acordes de un concierto para violín. Argumenta que la comida es clave para la educación, el refinamiento y que incluso, en algunos países, está estrechamente relacionada con la espiritualidad. Cocinar es para Rosler «una forma de acumular y demostrar el capital cultural» y el concepto de *gourmet* se encuentra fuertemente «vinculado con nociones de clase». Si bien a los hombres se les ha asignado tradicionalmente el espacio público o de la política, la esfera de lo privado y por lo tanto la cocina se ha considerado el espacio en el que la mujer ejercía su poder. Así pues cocinar podría entenderse como el «dominio sobre otras culturas».

Para grabar *Semiotics of the Kitchen* Rosler tuvo que utilizar la cocina de un loft ya que no deseaba que pareciera la de una casa de un barrio residencial. Tenía que tener la apariencia de un espacio extraño, de un escenario. La narradora con rostro serio se pondrá un delantal mientras dice la palabra *apron* (delantal). A continuación cogerá distintos utensilios de cocina mientras en voz alta nombra cada uno de ellos acompañando la palabra de gestos ruidosos que sirven para identificar su uso: *bowl* (olla), *chopper* (picador de carne), *dish* (plato), *egg beater* (batidor de huevos), *fork* (tenedor), *grater* (rallador), *hamburger press* (utensilio de cocina para prensar las hamburguesas), *ice pick* (pica hielos), *juicer* (exprimidor), *knife* (cuchillo), *ladle* (cucharón), *measuring implements* (instrumentos para medir), *nutcracker* (cascanueces), *opener* (abrelatas), *pan* (sartén), *quart bottle* (botella de un litro de capacidad), *rolling pin* (rodillo de amasar), *spoon* (cuchara), *tenderizer* (ablandador de carne). En este recorrido por las letras del abecedario llegamos a las últimas que son U, V, W, X, Y y Z que pronunciará sujetando un tenedor con una mano y con la otra un cuchillo y utilizando su propio cuerpo para escenificar la forma de cada una de esas letras.

Este sencillo ejercicio de vocabulario de la A a la Z lleva implícitas la rabia y la frustración así como la monotonía y el aburrimiento que muchas amas de casa experimentaban día tras día al repetir de forma mecánica las tareas del hogar, situación que acertadamente analizó e interpretó Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963) al definir los hogares de los barrios residenciales como «confortables campos de concentración». Rosler utiliza la ironía y el absurdo para revelar aspectos del espacio doméstico o privado a los que no se prestaba la suficiente atención como el control (que podía desembocar en violencia física o psíquica) que se ejercía sobre aquellas a las que se les negaba la oportunidad de desarrollar una profesión o cualquier tipo de actividad intelectual o creativa.

Quizá en *A Budding Gourmet* se plantee la posibilidad de dotar de poder a la mujer que desea ser *gourmet*. Sin embargo en *Semiotics of the Kitchen* vemos la expresión de la

frustración del ama de casa que puede desembocar en la pérdida de la razón tal y como lo indica la ruidosa y violenta presentación de los utensilios de cocina que parecen más herramientas para luchar, matar o defenderse que para cocinar o servir comida.

En 2003 en la galería Whitechapel de Londres Rosler anunció que se abría una convocatoria para volver a escenificar en vivo y en directo su trabajo *Semiotics of the Kitchen* de 1975. Veintiséis mujeres participaron, una tras otra, en una performance siguiendo el guión de Rosler. Las participantes fueron grabadas y sus acciones retransmitidas gracias a una serie de monitores de televisión distribuidos por toda la galería.

3. Judy Olausen: «¡Sonríe, mami querida!»

En 1991 la fotógrafa estadounidense Judy Olausen decide utilizar a su madre como modelo y musa de una serie de fotografías que explora la situación de invisibilidad en la que vivían las mujeres blancas norteamericanas de clase media durante la década de los cincuenta. Las fotografías pagan tributo a una generación de mujeres que, al igual que Vivian Olausen (la madre de Judy Olausen), sacrificaron algunos de sus sueños por aclimatarse al conformismo social. Uno de los mensajes que Judy Olausen quiere transmitir mediante estas imágenes es el silencio de la generación de su madre. Considera esta serie como una breve lección histórica que nos recuerda que nosotras no siempre hemos tenido ciertas libertades como mujeres.

A Vivian Olausen, como típica buena esposa (*The Good Wife*), se le pedía que se dedicara exclusivamente a sus tres hijos y marido durante las veinticuatro horas del día y se le exigía que nunca fallara. Según Olausen, «En aquellos días las amas de casa no comentaban con nadie su situación; no se podían quejar, se lo tenían que callar todo y hacían las tareas del hogar por obligación» (Cit. en Billings, 1995: 80). Se suponía que era lo que habían elegido, que ser madres y esposas era su vocación y por lo tanto no podían expresar su insatisfacción, su tristeza, su infelicidad o su frustración. Muchas de ellas tenían títulos universitarios y no ejercían simplemente por la imposibilidad de compatibilizar trabajo con cuidado del hogar y maternidad. En el caso de su madre el peso de la tradición se impuso a pesar de que como nos explica: «Sé que a mi madre le habría gustado estudiar una carrera, o ser una artista, pero adivino que estas opciones no las consideraba como posibilidades» (Billings, 1995: 80).

Judy Olausen se aparta del modelo de vida de su madre, lo rechaza, y opta por una carrera como fotógrafa, trabajando primero para revistas y después para agencias comerciales. Sin embargo, desea llevar a cabo sus propios proyectos. Con el tiempo, la serie *Mother* empieza a tomar forma. La mezcla de humor y tintes críticos de *Mother Little*

Helpers y *The Joys of Cooking* se corresponde con la relación que mantienen madre e hija: ambas comparten una amistad en la que se pueden gastar bromas marcadas por una tensión generacional. Judy Olausen recuerda las lecciones de su madre diciéndole que el lugar que le corresponde a la mujer es el de ama de casa. Vivian Olausen le replica que no recuerda haber dicho eso, que las cosas han cambiado mucho desde que ella se casó y de que se alegra de que así sea.

Olausen explora aquellos tiempos pasados mediante símbolos y accesorios, muchos de los cuales son sutilmente elegidos, como por ejemplo los paños de cocina que cubren los brazos de Vivian Olausen en *Mother at Thanksgiving* (*Madre durante la festividad de acción de gracias*) y que están bordados con mensajes como «Haz la colada los lunes» (*Wash on Monday*) o «Limpia los jueves» (*Clean on Thursday*). Sin embargo, el impacto global de las fotografías es abrumador como en el caso de *Laundry Promise* y *Laundry Reality*. En la década de los cincuenta las amas de casa estadounidenses eran bombardeadas por campañas publicitarias que prometían una vida más fácil si compraban toda una serie de electrodomésticos como las lavadoras.

En *Mother as Camouflage* Vivian Olausen aparece cubierta de la cabeza a los pies con un conjunto de leopardo. Se pierde en la piel de este mismo animal que se halla colgada sobre la pared a su espalda. La fotógrafa quería que uno de los mensajes de su obra fuera cómo permitimos que esas mujeres se desvanezcan en la oscuridad y al mismo tiempo deseaba realizar una denuncia sobre la indiscriminada matanza de animales salvajes que en los cincuenta se llevaba a cabo sin pensárselo dos veces.

Mother as Coffee Table muestra a Vivian sobre sus manos y rodillas sosteniendo sobre su espalda el tablero de una mesa –la mujer como mueble, sus propias necesidades subsumidas bajo las demandas del hogar. En otra fotografía Vivian Olausen llevará puesta una corona de espinas la noche de acción de gracias mientras sujeta con sus manos la bandeja con el pavo y en *Mother Cross* la encontramos en el supermercado acarreado un crucifijo mientras empuja el carro de la compra que está lleno hasta los topes; también nos la encontraremos andando sobre las aguas. Representa a esas madres sacrificadas por sus familias, aquellas que lo tienen que hacer todo, que lo saben hacer todo, aquellas de las que se esperan «milagros».

A algunos críticos les perturba el uso de la iconografía cristiana en estas fotografías. A estos Judy Olausen les replicará que muchos artistas utilizan la cruz de manera irreverente y que ella solo la utiliza como un elemento más. Otros se preguntan que cómo pudo hacerle eso a su madre. Su respuesta será que su madre es una gran actriz que disfruta posando para las cámaras. La fotógrafa estadounidense es consciente de que sus obras son metáforas

visuales impactantes como *Mother Deer* en la que vemos a su madre atada de pies y manos sobre un coche como si fuera un trofeo de caza.

Olausen confiesa con cariño y respeto que no se está burlando de estas mujeres, sino que les está muy agradecida. En *Mother's Epiphany* hace un guiño a *La fuente* de Marcel Duchamp firmando la taza del wáter «R. Mutt, 1917» de la misma manera que lo hiciera el artista francés. En esta fotografía se podría decir que a nivel formal se conjuga un guiño al dadaísmo (en el que un urinario cambia su significado en obra de arte) con la estética barroca (en cuanto al tratamiento de la luz). Mientras limpia la taza del wáter, Vivian Olausen parece experimentar un éxtasis, un momento de iluminación. Quizá se esté preguntando: ¿es esto todo lo que la vida me depara o puede ser que exista arte más allá de fregar un wáter? Judy Olausen disfruta jugando con los accesorios más que pensando en los mensajes políticos y sociales que subyacen tras los mismos.

Para la fotógrafa estadounidense la mayor satisfacción de la serie *Mother* es ver cómo mujeres de unos veinte años, que han crecido en un mundo transformado por el movimiento feminista, interpretan los mensajes de las fotografías. A esas jóvenes que hablan de la libertad de la que disfrutaban como si hubiera estado presente desde siempre, la fotógrafa desea contarles la verdadera historia para que sean conscientes de que no siempre había sido así. Junto al testimonio de Judy Olausen, vamos a agradecerles toda su entrega y dedicación, como ella dice, «aunque sea un poquito».

4. Lynn Nottage: «Cenizas entrañables»

A pesar de que las campañas publicitarias y las producciones hollywoodienses han mostrado más de una vez hogares y cocinas como espacios idílicos, lo cierto es que en numerosas ocasiones pasan a ser frentes de otras batallas en las que «lo personal es político». Vamos a trasladarnos durante unos minutos a un teatro. Las luces del escenario están apagadas y tan sólo podemos escuchar las voces de Loureen y Samuel, un matrimonio afroamericano, discutiendo:

Samuel: Cuando cuente hasta diez, ¡no quiero verte! ¡No quiero oírte! Uno, dos, tres, cuatro—
Loureen: ¡Vete al maldito infierno, Samuel! (Nottage, 2004: 93).

Se oye una explosión, se encienden las luces y en el centro del escenario, la cocina de Loureen, un montón de cenizas, unas gafas y a un lado vemos a Loureen llamando a su marido: «¿Samuel? ¡Uy! ¿Samuel? Esto no tiene gracia. No estoy de humor para bromas».

(En voz baja) «¿Samuel? No era mi intención. Te prometo que me portaré bien si regresas....» (Nottage, 2004: 93).

En esta obra de 1993 titulada *Poof!* la dramaturga afroamericana Lynn Nottage parece haber encontrado una nueva receta para librarse de los maltratadores y evitar que las mujeres víctimas de su violencia terminen en prisión por el mero hecho de defenderse. La herramienta utilizada por Loureen para deshacerse de su marido son 5 palabras: «¡Vete al maldito infierno, Samuel!». El lenguaje se transforma en un arma poderosa con un mensaje implícito: «¡No toleraré esto nunca más!». Tan pronto como Loureen pronuncia estas palabras, su marido experimenta una auto-combustión espontánea y su cuerpo se transforma en un montón de cenizas entrañables. Que sepamos hasta la fecha la auto-combustión espontánea no está considerada como delito y por lo tanto cuando esta tiene lugar no puede aplicarse la pena capital.

Loureen estupefacta, paralizada, no sale de su asombro, no sabe qué hacer. Finalmente reacciona y decide llamar a su vecina Florence para contarle lo sucedido y pedirle consejo. Florence, que también sufre maltrato, acude rápidamente a su encuentro. Al escuchar el relato de su amiga, se muestra encantada con lo que allí ha sucedido; llevada por la emoción y sin pensar en las consecuencias, le pedirá que suba a su piso y haga desaparecer también a su marido. Pero la respuesta de Loureen será un rotundo «NO». Esta negativa refuerza el hecho de que a pesar de que existan centros de acogida, psicólogos, terapeutas, familiares y amigos dispuestos a ayudar a aquellas que sufren abuso físico y/o psicológico, han de ser las mujeres maltratadas las que den el primer paso, las primeras en decir «Basta ya» y pedir ayuda.

Loureen se pregunta si debería acudir a la policía y contar lo sucedido. Pero, ¿quién le creería? ¿Y si la policía le pregunta a Florence si ha visto u oído algo? Su vecina lo tiene claro, se limitará a declarar que aquel día Loureen se despistó y se le quemó el pollo. ¿Debería enviar las cenizas de Samuel a su madre? No serviría de nada ya que para ella su hijo Samuel es el ser más maravilloso del mundo, una bellísima persona incapaz de hacer daño a nadie.

¿Qué hacer con ese montón de cenizas entrañables? Se me ocurre que la protagonista podría seguir el ejemplo de la diseñadora holandesa Wieki Somers y mediante unas técnicas concretas conceder a las cenizas de Samuel una segunda vida como tostadora (fig. 10) o aspiradora (fig. 11). Tal vez un poco complicado ¿no creen? En la obra Loureen se decantará por algo más sencillo: barrerá las cenizas y las colocará bajo la moqueta.

La cocina, símbolo de opresión, se transforma en espacio de liberación. Al final de la obra vemos a Loureen poniendo la mesa para sentarse a comer. Sin embargo, yo me la

imagino con unos folios en blanco y bolígrafo en mano. Empieza a escribir *Las recetas de Loureen*, con platos tan succulentos como «Basta ya», «Tolerancia cero» o «Dile que no» y mientras tanto suena en la radio una canción en la que el ingrediente principal es la palabra «sobreviviré».

Bibliografía

- ABBE, Mary (1996) «Smile, mommy dearest! Minneapolis photographer Judy Olausen and her mom, Vivian, left, are best pals, especially since Judy's hilarious new photography book, *Mother*, made Vivian a national media star. With a wink and a nod, she's the ultimate 1950s mom». *Star Tribune* (Minneapolis, MN), 9 de mayo, p. 01E.
- BILLINGS, Laura (1995) «A Model Mother». *Ms* (January/February), pp. 80-81.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (1999) «Una conversación. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh», *Quaderns portàtils*. Barcelona: MACBA.
- FRIEDAN, Betty (1963) *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- «Interview with Martha Rosler». En: <http://artpulsemagazine.com/interview-with-martha-rosler>. Accedido el 18 de octubre de 2013.
- MILLET, Kate (1995) *Política sexual*. Madrid: Cátedra-Instituto de la Mujer. Colección de Feminismos.
- NOTTAGE, Lynn (2004) *Crumbs from the Table of Joy and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 89-103.
- OLAUSEN, Judy (1996) *Mother*. Londres y Nueva York: Penguin Studio Books.
- ROSLER, Martha (2007) *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000) *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Actar.
- (2004) *Decoys and Disruptions: selected writings, 1975-2001*. Cambridge, Mass.: MIT Press in association with International Center of Photography of New York.
- (2006) *3 works*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design (cop).
- VON BISMARCK, Beatrice (2005) *Martha Rosler: Passionate Signals*. Hatje/Cantz.

Recibido el 12 de marzo de 2014

Aceptado el 9 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 197-207]

GÉNERO Y SEXUALIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
TÉCNICAS DE FEMINIZACIÓN AUDIOVISUAL
GENDER AND SEXUALITY IN CONTEMPORARY ART.
AUDIOVISUAL FEMINIZATION TECHNIQUES

Nieves Febrer Fernández
Doctora en Comunicación Audiovisual
Universidad de Valladolid

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar una propuesta que reflexione sobre las diferentes teorías feministas, sociales y culturales en el ámbito del arte contemporáneo. Nuestro eje temático se centra en estudios relacionados con la construcción de género y sexualidad en los medios audiovisuales. El objetivo de este trabajo es señalar una serie de experiencias concretas, en las cuales se utiliza como herramienta de documentación el cine, el arte y la literatura.

Palabras clave: estudios de género; ciencias de la comunicación; ciencias sociales; lenguaje visual; arte contemporáneo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present a proposal to reflect the various feminist theories, social and cultural in the field of contemporary art. Our main theme focuses on studies related to the construction of gender and sexuality in the media. The aim of this paper is to highlight a number of specific experiences, through which tool used as documentation the films, art and literature.

Keywords: gender studies; communication sciences; social sciences; visual language; contemporary art.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Cometida metodológica. 3.-Planteamiento teórico. 3.1.-Aportaciones preliminares: la noción sexual de género. 3.2.-Textos arte-audiovisuales. 3.2.1.-Imaginarios y esquemas culturales. 3.2.2.-La representación de lo femenino en el cine. 3.2.3.- Modelos feminizados. 4.-Referencias bibliográficas.

Creo que la autoestima es quizás la gran batalla que todavía nos queda a las mujeres por ganar

Isabel Coixet

1. Introducción

Alrededor de los años setenta surgen en prácticamente todas las disciplinas académicas los denominados *estudios de mujeres, feministas y de género*, centrados, por un lado, en revisar investigaciones marcadamente androcéntricas que invisibilizaban la actividad social, artística, teórica y/o laboral de una gran parte de la población como son las mujeres; y, por el otro, en intentar desmontar la aparente lógica natural que establece lo que es ser masculino y femenino.

A partir de los años sesenta, el arte en su totalidad se implica en las luchas feministas reclamando la existencia de una conciencia histórica de un «yo femenino». Las mujeres artistas/productoras/realizadoras o cineastas buscaron, así, nuevos sectores productivos donde poder expresarse (cine, videoarte, televisión, publicidad, fotografía, etc.) que no estuviesen históricamente acotados y limitados por la mirada masculina, como ocurre por ejemplo con la pintura o la escultura más tradicional¹. El fenómeno de todo este nuevo lenguaje arte-visual, remarcado en los discursos feministas, extiende su referente, pues, hacia las formas en las que las mujeres simbolizamos, nos expresamos y relacionamos con la cultura.

En las últimas décadas, artistas, cineastas, escritoras e investigadoras han abordado varias líneas de actuación donde se reconozca la importancia de las mujeres en el ámbito social, científico y cultural. Desde diferentes corrientes teóricas y críticas, se ha manifestado la necesidad de reevaluar la experiencia femenina tanto en la vida pública como privada; así como el propósito de explicar la posible opresión universal hacia las mujeres en sus múltiples variedades; y difundir las estrategias que se han desarrollado para luchar contra los presupuestos patriarcales. Se reclama, asimismo, que en la literatura contemporánea rara vez encontramos monografías dedicadas a mujeres de manera autónoma. Por el contrario, suelen adquirir una posición complementaria; o minimizan su profesionalidad por dedicarse a géneros considerados menores. Así pues, aunque las mujeres hayan alcanzado

¹ Uno de los textos más importantes dentro de esta línea es el publicado por Linda Nochlin, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), considerado un artículo fundacional dentro de la crítica feminista. A esta cuestión la autora responde que se debe a los constreñimientos educacionales e institucionales que han imposibilitado a las mujeres acceder a la cultura.

en la actualidad niveles de actividad pública relevantes (jefaturas de gobierno, catedráticas, directoras de multinacionales, etc.), los estudios feministas son aún inexcusables.

Las razones por la que los mecanismos constitutivos de una identidad sociocultural de género se perpetúan, es debido a procesos reproductivos, educativos y socializadores. La importancia de los juegos del lenguaje (en sintonía con las tesis foucaultianas) como vía de comunicación del poder y de la conducta social; las nociones de género, raza o etnia: son modelos de representación a través de los cuales se proyectan imágenes de la realidad. Con estas ideas, hoy por hoy, se celebran internacionalmente doctorados, cursos, jornadas, congresos y/o exposiciones en los que se discute y debate sobre las posturas adoptadas en los estudios feministas (como por ejemplo cuando hablamos del feminismo esencialista, de la complementariedad o de la igualdad), la idoneidad de las teorías *queer*; el arte y cine feminista, etc.; propuestas todas ellas que proclaman constantemente su reencarnación cíclica en la esfera sociopolítica y académica. Distintas voces insisten así en la incorporación de los estudios de género en todos los campos curriculares. Se reevalúan y reconstruyen compromisos, focos y lugares de difusión y transmisión y, sobre todo, se replantean las diferencias ideológicas existentes².

Como artistas e investigadores, vamos a adentrarnos a continuación en las representaciones de género y sexualidad realizadas por/para mujeres; explorando los mecanismos receptivos, las técnicas de feminización y los condicionantes expresivos mediante los cuales hablamos de imágenes de género. Los objetivos y puntos de interés de esta propuesta, así pues, se basan en conocer que:

- El lenguaje artístico y cinematográfico contiene unas características propias que ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. El uso de la imagen artística es, por tanto, un poderoso vehículo de transmisión de ideas, ya que los medios audiovisuales desarrollan actualmente una comprensión mayor, en algunos casos, a los textos escritos.
- Existe una gran variedad de recursos estructurales, tanto en los mecanismos de producción como en la difusión y en la recepción espectral, según los cuales podemos hablar de un arte audiovisual realizado por/para las mujeres. La complejidad de los fenómenos sociales, las estrategias y las condiciones socioeconómicas y socioculturales han favorecido la lectura de un estilo femenino y reconocible, debido a sus características técnicas y formales.

² Dentro de nuestros varios cometidos, no vamos a detenernos en este breve artículo en examinar el desarrollo histórico de los estudios de género y sus innovaciones conceptuales y teóricas (ya que afortunadamente existe, cada vez más, una amplia literatura que ofrece una magnífica visión de conjunto al respecto).

Siguiendo el orden de reflexión iniciado, y desde una perspectiva constructivista, a la que vamos a prestar una especial atención, los estudios de género hunden sus intereses en aquellos elementos que hacen sentirnos, percibirnos e identificarnos como persona masculina o femenina dentro de una cultura determinada. Somos, así, el producto de una construcción social, simbólica y cultural a través de la historia.

2. Cometida metodológica

Las pautas metodológicas que vertebran esta propuesta incluyen los usos interpretativos de las ciencias de la comunicación y las ciencias sociales de sesgo antropológico, abordando los estudios de género a partir de observaciones en el seno de un marco teórico multidisciplinar.

Realizaremos primero un breve estudio descriptivo en el que tomaremos en consideración aquellos recursos textuales que recojan una selección de la producción mediática y crítica a partir de la revisión de la literatura técnica pertinente; en segundo lugar, utilizaremos los medios arte-audiovisuales como herramientas, profundizando así en los objetivos formulados.

3. Planteamiento teórico

3.1. Aportaciones preliminares: la noción *sexual* del género

La noción de género surge desde el momento en que dejamos de considerar lo masculino y lo femenino como un hecho biológico y natural; sino como una construcción cultural. Es decir, cuando hablamos de un sistema de género, nos referimos a una realidad social que se organiza de manera simbólica y empírica. Así, todas las sociedades en distintas épocas y lugares, han construido este sistema partiendo de las diferencias biológicas entre sexos; y convirtiéndolo en una desigualdad social. No obstante, no ha podido demostrarse, tras décadas de investigación genética, que estas diferencias sean innatas y/o naturales; o que establezcan vínculos biológicos con los complejos comportamientos sociales que desarrollan los seres humanos.

Pero a pesar de las numerosas críticas hacia los estudios sociobiológicos³, tampoco están materialmente claros los procesos de socialización y construcción de género, ya que

³ Véase por ejemplo los trabajos sobre sociobiología desarrollados por Edward O. Wilson (*Sociobiology. The new synthesis*, Harvard University Press, 1975); o Helen Fisher (*The First Sex: The Natural Talents of Women and How They are Changing the World*, Random House, 1999). Estos estudios buscan una única teoría que aúne los factores biológicos y sociales según la cual se explicaría científicamente el comportamiento de las sociedades humanas a través de sus diferentes épocas históricas.

son muchos los investigadores que señalan que el sujeto –tanto femenino como masculino– es un agente principalmente activo (no pasivo) que negocia de forma constante su rol sexual; a pesar de las sanciones positivas o las prohibiciones que desde la infancia ayudan a reproducir conductas diferenciadas según hablemos de *ella* o de *él*.

Con todo, no se conoce hasta el momento, tal y como indicábamos anteriormente, ninguna sociedad a lo largo de la historia en la que las mujeres hayan tenido más poder que los hombres. Por el contrario, los roles y modelos masculinos suelen estar mejor valorados que lo femeninos. Este estatus bajo femenino es uno de los pocos rasgos universales que pueden encontrarse en todas las culturas y sociedades. Esta cuestión ha motivado a las científicas sociales el hecho de preguntarse cuáles son las causas universales de opresión y dominación hacia las mujeres, puesto que se ha demostrado que no es un problema biológico esencial ni de tamaño, agresividad, inteligencia o fuerza física: «las diferencias biológicas que parecen predisponer a los hombres hacia los trabajos más activos y más duros físicamente, en comparación con las mujeres, son mínimas» (Giddens, 2002: 198).

Varias teorías han basado esta limitación femenina en la dicotomía naturaleza/cultura descrita por el estructuralista Claude Lévi-Strauss; centrándose así en la maternidad y su desarrollo natural⁴ como una de las posibles atribuciones universales de dominio hacia las mujeres debido a su rol de madres y cuidadoras. No obstante, estas teorías han recibido igualmente distintas críticas al respecto. Por ejemplo, no en todas las sociedades ni épocas históricas las mujeres se han encargado personalmente de la crianza de los hijos. El vínculo madre-hijo no es, por consiguiente, biológicamente necesario, sino culturalmente transmitido. Tampoco puede considerarse que la mujer esté más cercana a la naturaleza que el hombre, ya que la propia concepción de lo que es y no es natural, está social y culturalmente edificada a nivel simbólico: «...la dicotomía naturaleza/cultura y su valoración son ideas occidentales. Por lo tanto es peligroso suponer que podrían explicar algo universalmente. Además, incluso en nuestra propia cultura han significado diferentes cosas» (Thurén, 1993: 35).

Al mismo tiempo, las hipótesis en las que las mujeres se asocian con lo doméstico (natural) mientras que los hombres con lo público (cultural), han sido a su vez objetadas debido a que existen sociedades en las que la distinción entre público/doméstico no es tan evidente ya que su organización social y política descansa en los roles de parentesco⁵ y,

4 Puede señalarse entre otros los estudios realizados en la década de los años 70 por Sherry Ortner («¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza a la cultura?») y Michelle Z. Rosaldo («Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica»). Ambos publicados en Harris, Olivia & Kate Young (1979) *Antropología y feminismo*, Barcelona: Anagrama.

5 Los roles de parentesco distribuyen a las personas en una red social y genealógica, en base a la cual le son otorgados derechos y atributos.

consecuentemente, no se distingue de forma clara doméstico/casa y público/calle (Thurén, 1993); sin contar que en numerosas ocasiones la autoridad (material, física, emocional, económica...) dentro de la casa y de los ámbitos domésticos, recaen sobre el/los miembro/s varón/es. Por esto, desde una perspectiva antropológica, algunos estudios han llegado a la conclusión tácita de que el poder masculino se ha basado cíclicamente en el control de la sexualidad femenina⁶. Prueba de ello es el conocimiento sobre el tabú del incesto, el intercambio de mujeres, el precio de la novia, los tipos de matrimonio, etc., que son una realidad social practicada en la actualidad por una gran variedad de culturas y sociedades. En este sentido, Judith Butler, autora y precursora desde los años 90 de aportar una visión *performativa* sobre el género y la necesidad de invertir las prácticas discursivas dominantes, se pregunta: si esta estructura universal dicotómica es la que otorga la identidad a los hombres y, simultáneamente, una carencia o negación hacia las mujeres, sería entonces posible refutar esta lógica y crear nuevas alternativas (Butler, 2001).

Pero, en suma, la interpretación cultural de las funciones biológicas femeninas como causa de la opresión hacia las mujeres, no ha llegado a convencer a la crítica feminista. Para el sociólogo Pierre Bourdieu (2003) existe, a tenor de estas ideas, una «engañoso familiaridad» de *biologización* social; y con ello *eternizar* una representación conservadora de la relación entre los sexos, que se perpetúa tanto en los ámbitos privados como colectivos (Escuela, Estado, etc.). Bourdieu, lo explica de la siguiente forma: «la fuerza especial masculina legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada». Así, el género femenino está explícitamente caracterizado, mientras que el sexo masculino, tanto en la percepción social como en el lenguaje, aparece como lo marcado neutralmente:

...por decirlo de algún modo: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (Bourdieu, 2003: 22)⁷.

⁶ El género crea desigualdades sociales y raciales; la división sexual crea a su vez jerarquía de tareas y de personas; y controlar a las mujeres equivale controlar las condiciones de subsistencia reproductivas del grupo social (ver en Comas D'Argemir, 1995).

⁷ Hacemos un inciso en este punto señalando la importancia de los *Men's studies* en la década de los años 80: «Después de un primer momento en que se consideró que la mujer era la gran desconocida de la humanidad [...] se pasó a considerar que el hombre, en contra de lo que se creía, era también otro desconocido. Sobre todo porque, cuando se hablaba sobre él, se le estaba sobre-identificando a partir de un solo modelo de hombre, se estaba acudiendo explícita o implícitamente a una sola concepción del mismo (la del hombre patriarcal). Los *Men's studies*, sin embargo, van a plantear que no existe la masculinidad, en singular, sino múltiples masculinidades, que las concepciones y las prácticas sociales en torno a la masculinidad varían según los tiempos y lugares, que no hay un modelo universal y permanente de la masculinidad válido para cualquier espacio o para cualquier momento» (Jociles Rubio, 2001).

Los comportamientos «micromachistas» (que casi todos los varones ejercen cotidianamente en diferentes contextos) son una evidencia invisible de dominación fruto de actitudes grabadas firmemente en el modelo masculino, tal y como señala Luis Bonino (1991; 1995). Según este autor, el prefijo «micro» (de origen foucaultiano) hace referencia a las relaciones de poder y desigualdad que se reproducen constantemente por medio de vías ocultas; y que se componen de un amplio abanico de estrategias interpersonales creando una red que atrapa a la mujer de forma sutil e imperceptible. Esta microviolencia es utilizada tanto desde el plano psicológico como desde el emocional, físico, sexual o económico:

...el orden social, que otorga al varón, por serlo, el «monopolio de la razón» y, derivado de ello, un poder moral por el que se crea un contexto inquisitorio en el que la mujer está en principio en falta o como acusada: «exageras» y «estás loca» son dos expresiones que reflejan claramente esta situación (Bonino, 1995: 195).

Por este motivo, los estudios de género tratan de desmontar la aparente lógica que custodia la mirada dominante masculina que consiente y mantiene los mecanismos propios de «naturalización» y «eternización» mediante los cuales el sujeto femenino se convierte en sinónimo de desigualdad.

3.2. Textos arte-audiovisuales

A través de varios estudios⁸, se ha comprobado que los medios audiovisuales desarrollan actualmente un proceso de alfabetización y comprensión mayor que los textos escritos. Las imágenes se constituyen a partir de una serie de valores y/o elementos adscritos a un contexto social determinado, es decir, construimos representaciones en función de modelos culturales. Toda imagen señala un hecho cultural que transmite mensajes portadores de un significado estético, simbólico y social en el proceso de elaboración y lectura, tanto en los contenidos, como en la forma en la que se expresan a partir de los parámetros significativos que los integran.

Los medios audiovisuales, pues, no proporcionan sólo informaciones, sino que hacen una traducción particular de la realidad y nos ayudan a entender el *sentido social* de nuestras emociones, escenificando nuestras historias:

⁸ Véase por ejemplo las aportaciones realizadas por el historiador Marc Ferro (1995), en las que afirma que numerosos países han basado su formación educativa, cultural y política en el cine y sus imágenes.

Los medios de comunicación contribuyen a la construcción de la realidad social. Desde fines del siglo XIX, el cine, la prensa, la radio, la televisión, es decir, lo que llamamos medios de comunicación de masas, por ser producidos vía las industrias culturales y por su capacidad de amplia difusión, se añaden a las instituciones que tradicionalmente habían proporcionado los elementos de comprensión de la realidad, como la familia, la escuela o la religión (Comas D'Argemir, 2008: 180).

Las imágenes transmitidas por los medios de comunicación, en suma, adquieren un simbolismo que favorece las representaciones sociales y culturales. A este respecto, se trata de establecer de qué forma los espectadores interpretan los mensajes que reciben; como utilizan las representaciones para asumir o rechazar ideologías e imaginarios enraizados en los textos; y de qué modo se organizan actividades sociales, culturales y políticas en torno a estos medios:

...los estudios antropológicos recientes sobre los medios de comunicación han puesto de relieve principalmente que los públicos son intérpretes activos del material que leen, ven o escuchan. Ni que decir tiene que ninguno de nosotros somos una tabla rasa en la que se imprime indeleblemente cualquier tipo de texto (Dickey, 1996: s/p).

Entender una imagen, continúa siendo un problema fundamental en la comunicación. El proceso de lectura implica el aprendizaje de los elementos que la conforman. Las imágenes, como venimos apuntando, no forman parte de un lenguaje transcultural, como suele suponerse: la experiencia, la memoria y el marco cultural y contextual de un individuo varían de una sociedad a otra en función de los códigos compartidos en una cultura dada.

Hoy, decíamos, somos más visuales que verbales: «necesitamos más iconos que léxico, la pantalla ya no es solo cinematográfica o televisiva, es una especie de interfaz que dialoga en la diversidad de espacios e interacciones humanas» (Casetti & Di Chio, 2009: 12). Llegar a comprender los mecanismos de esta interacción y sus procedimientos en la formación de discursos, es tratar, en esencia, de asimilar los recursos expresivos y narrativos que hacen posible la construcción de los textos (Gómez Tarín, 2007). La perspectiva narratológica se basa, así pues, en el proceso de articular una historia por medio del lenguaje oral, escrito o icónico. La trama narrativa focaliza la atención a través de un narrador que traslada al espectador a un espacio y tiempo determinado. Cuando el narrador es mujer, surge el problema de su presencia como actor/actriz social y la complicación de la reflexividad⁹ al desarrollar una

⁹ La reflexividad se refiere al ejercicio *autocrítico* del autor/investigador, el cual debe realizar una explicitación sistemática de la metodología, posición o rol social utilizado en los discursos narrativos.

serie de discrepancias en cuanto al rol adquirido en el relato, ya que éste se asienta en una interrelación implícitamente establecida entre sexos, culturas, clases u otras categorías.

3.2.1. *Imaginarios y esquemas culturales*

Los imaginarios (enraizados en los textos), representan el conjunto de imágenes mentales y visuales organizadas por la narración mítica a través de la cual un sujeto, inmerso en una sociedad, expresa simbólicamente sus valores esenciales y su interpretación del mundo (Durand, 2005).

Abreviando hasta aquí lo escrito:

El término imaginario alude a un conjunto de producciones mentales materializadas en una obra a través de imágenes visuales (cuadros, dibujos, fotografías), lingüísticas (lenguaje metafórico, literatura, narración), acústicas o gestuales (performance) dando lugar a conjuntos de imágenes coherentes y dinámicas sobre la base de la dimensión simbólica de la expresión actuando en la dirección de un enlace propio y figurado del sentido de la existencia (Solares, 2006: 132).

En palabras del antropólogo James Fernández (2006), la comunicación humana a través de las imágenes y su connotación simbólica, desempeñan un papel fundamental en la vida social. Las imágenes nos acompañan diariamente en las experiencias y vivencias cotidianas, siendo un reflejo de esquemas mentales y modelos culturales. Los esquemas mentales son estructuras de conocimiento compartidas que incluyen situaciones, acontecimientos o cualquier otro fenómeno social, determinando los contenidos de las narraciones. Es una actividad que se *realimenta* de sí misma, cuya secuencialidad «se almacena en la memoria siguiendo la coherencia que se impone desde el ensamblaje de los esquemas» (García García, 2000: 90).

Extendamos esta idea: la historiadora Annette Kuhn, especialista en educación feminista, en su ampliamente citado artículo «Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón» (2002), señala como una de las características que definen las películas de/para mujeres la construcción de relatos motivados por un proceso de identificación estructurado a partir del punto de vista de la mujer. Alude en este sentido a la importancia de los análisis narrativos que han permitido en las últimas décadas investigar sobre las audiencias y las instituciones culturales. De esta forma, el espectador/a se sitúa en un lugar central de dicho análisis, concibiéndose como un sujeto cuyo género se constituye a través de la representación (y los imaginarios sociales). El cine, en su totalidad artística, es un

ejemplo destacado de elaboración de un artefacto textual cuyo modelo de identificación es marcadamente masculino para espectadores de cualquier género, produciéndose así una contradicción con respecto al deseo femenino, tal y como veremos más adelante. Cada género artístico/cinematográfico/televisivo/audiovisual constituye una comunidad de consumo ideal; preferir uno u otro implica desarrollar una elección concreta determinada por un gusto individual marcado por lo social. Esta clasificación está acompañada por una serie de reglas que la definen: formales, técnicas, semióticas, ideológicas y performativas.

Algunos autores argumentan la existencia de una estética claramente feminista en cierto tipo de películas o series televisivas¹⁰ en el hecho de que sus esquemas narrativos se basan de manera específica en establecer modelos culturales asentados en resolver crisis domésticas y personales que atraen a las mujeres:

El caso analizado por [Purnima] Mankekar constituye un ejemplo convincente de la manera de examinar las reacciones de los espectadores ante los discursos de la televisión «en términos de negociación activa», es decir, evitando una utilización simplista de los conceptos de dominación, acatamiento y resistencia. Esta autora sostiene que el sexo tiene una repercusión considerable en las interpretaciones de los espectadores y que éstos utilizan las escenas esenciales de los seriales para plantear y criticar sus propias posiciones dentro de su familia, su comunidad y su clase (Mankekar, 1993, citado en Dickey, 1996: s/p).

Estas conclusiones, añade Khun, evidencian, en cambio, un claro desfase entre el análisis textual junto con otra clase de análisis sobre las condiciones sociales, históricas e institucionales concretas en la producción, difusión y recepción de textos. Como experiencia estética, los espacios representativos elaboran una puesta en escena en la que se modulan elementos institucionales, rituales y factuales determinados por una serie de pautas normativas culturales. Son sistemas de comunicación simbólicos constituidos por signos visuales, sonoros o verbales. Así pues, desentrañar los modelos de recepción de las espectadoras es útil para corregir modelos de comunicación hegemónicos: «las características textuales del cine de mujeres surge en un complejo de determinantes tales como ciertas características del género y de sus modos de apelación con un examen de las condiciones históricas que hicieron posible una expresión particular de dicho género» (Khun, 2002: 11)¹¹.

¹⁰ Pueden verse varios estudios recientes al respecto de notable interés sobre el «elemento imaginario» transmitido por los medios de comunicación y centrado en el proceso de construcción de identidades en interacción con estos medios, en Dickey, 1996.

¹¹ En este punto, retomamos las pesquisas del sociólogo Pierre Bourdieu, según el cual hay que recurrir a un trabajo histórico de *deshistorización* de la (re)creación continuada de estructuras objetivas y subjetivas de la dominación masculina a través de los agentes e instituciones que concurren permanentemente a asegurar esas permanencias y garantizar la perpetuación del orden de los sexos (Bourdieu, 2003).

En este sentido, hay que desarrollar, por tanto, un acercamiento entre textos y contextos a partir de los cuales el sujeto social decodifica códigos culturalmente dominantes que inscriben lo masculino y «reprimen» lo femenino. Por esto mismo: «hay que tener en cuenta los modos en que se leen los relatos, las condiciones bajo las cuales se producen y consumen, y los fines para los que se emplean» (Khun, 2002: 16).

○ lo que es lo mismo:

Debemos cuidarnos de ignorar o interpretar superficialmente el texto. Al fin y al cabo, los públicos son plenamente conscientes de la importancia del texto en sí, y además es la aparente similitud de un texto en cada una de sus reproducciones la que caracteriza a los medios de comunicación y su utilización a partir de otras formas de expresión (Dickey, 1996).

3.2.2. La representación de lo femenino en el cine

Teresa de Lauretis, teórica que ha realizado numerosas contribuciones sobre los estudios de género desde la semiótica y el cine, apunta que este último desarrolla *efectos de sentido* y percepción mediante un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (de Lauretis, 1992). De esta manera, el estudio del «intrincado problema de la creación de imágenes» ha de abordarse desde la semiótica, el psicoanálisis y las teorías sobre la recepción y la percepción.

Desde el psicoanálisis, de Lauretis señala el que probablemente se considera uno de los textos más importantes sobre crítica feminista de cine de ficción escrito por Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo» (1975), en el que la autora explica cómo el cine clásico de Hollywood interviene activamente en la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual que domina las imágenes y las formas eróticas de mirar: «El inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada» (Mulvey, 1975: 7). Así, la mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico, actuando en la escenificación del deseo masculino¹². La figura masculina, por el contrario, no lleva la carga de la cosificación sexual. El hombre no sólo controla la narración de la película, tal y como mencionábamos, haciendo que las cosas sucedan, sino que surge además como el representante del poder al ser el portador de la mirada del espectador. El problema entonces, agrega de Lauretis, es cómo reconstruir la visión a partir del deseo

¹² En un sentido psicoanalítico, Freud habla del animismo como una categoría psicoanalítica del individuo basada en el deseo: «sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque efectos afectivos, como si se tratase de algo real» (Freud, Sigmund, 1968, *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza).

femenino y del lugar histórico de la mujer como espectadora, situado entre la mirada y la imagen que aparece en la pantalla: «con este fin, las instituciones fundamentales de la crítica feminista de la representación deben extenderse y refinarse en un análisis continuo y autocrítico de las posiciones que puede acceder la mujer en el cine y el sujeto femenino en lo social» (de Lauretis, 1992: 111).

A la luz de estas ideas, las directoras de cine (generalmente) se han interesado por aquellos géneros cinematográficos *intimistas* que exploran en sus narrativas las relaciones de pareja, familia o amistad entre mujeres y donde las protagonistas son las desencadenantes de las acciones¹³.

Ejemplo paradigmático en este sentido son las películas de la cineasta Chantal Akerman, deudora de las rupturas de la Nouvelle Vague, cuya temática está recurrentemente ligada a la mujer, la familia, el judaísmo, el éxodo y el ámbito doméstico. En *Je, tu, il, elle* (1974), yo, una joven (Chantal Akerman), vive sola en una casa y se dedica a mover los muebles, tumbarse en un colchón en el suelo, comer azúcar y escribir cartas. Cuando ha escrito durante semanas, el personaje de Akerman dice: «he escrito seis páginas para decir siempre lo mismo». Estructurada en tres partes, la película entra en un bucle de tiempo diario indefinido, recurriendo a la representación lesbiana en la última parte y situando a la mujer en una posición activa.

En el film *Jeanne Dielman: 13 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), la protagonista (personaje interpretado por Delphine Seyring) vive en un pequeño apartamento meticulosamente limpio y ordenado. Se levanta y enciende el radiador de gas, prepara la ropa, los zapatos y el desayuno para su hijo. El hijo se va a clase, ella friega la vajilla, sale a comprar, cuida a un bebé a mediodía, se ocupa de la economía doméstica, vuelve a casa y pone la cena a calentar. Momentos después, llega su cliente¹⁴, van a la habitación, salen un poco más tarde, él le paga y se va. Jeanne airea la habitación, se baña, pone la mesa, su hijo llega del colegio y cenan sin hablar. Después, los deberes, hacer punto, la radio, las lecciones, el paseo nocturno y el ritual de acostarse. Pero una noche, un detalle, desencadena toda una serie de desgracias: las patatas se quedan demasiado cocidas y la

¹³ Según un estudio reciente, en las 100 películas más taquilleras de 2011, el 33% de los personajes eran femeninos de los cuales solo el 11% eran mujeres protagonistas. Asimismo, solo el 9% de las 250 películas más taquilleras de 2012 fueron dirigidas por mujeres. En 85 años, han sido cuatro las ocasiones en que una mujer ha sido candidata al Oscar a la mejor dirección. Hubo que esperar hasta 2010 para que una mujer, Kathryn Bigelow, consiguiera la estatuilla. (Fuente: *El país*, 22/11/2013).

¹⁴ El uso de la prostitución por parte de la protagonista, la directora lo lleva al mismo nivel que al del esposo, es decir, a la obligación por parte de la mujer de cumplir y realizar su deber conyugal, como elemento necesario para mantener la casa, pagar las facturas y los estudios de sus hijos. El esposo/cliente llega, actúa y se va, dejando todo el peso del hogar y de la educación de los hijos a la mujer.

cena se retrasa. Jeanne sufre tal desorientación, que pierde el control. A la mañana siguiente: el despertador suena una hora antes, se adelanta a hacer la compra y aún están cerrados los almacenes, lo cual hace que se desespere, hace llorar al bebé... y siente placer cuando se acuesta con su cliente y entonces, horrorizada, le clava unas tijeras en la garganta. Akerman explica que todo lo que hace Jeanne lo hace como una autómatas, de manera mecanizada, sin placer y sin deseo: una mujer que en el fondo son todas las mujeres.

Estas dos películas son un reflejo claro de cómo las microacciones realizadas por ambas protagonistas, no funcionan como materia prima pasiva para la mirada activa masculina. Esta es una de las características del cine de Akerman, en el que la historia no se encuentra en la sucesión natural de las acciones, sino en una lógica ritual que ayuda al individuo en diferentes tránsitos. Es decir, la repetición cíclica sistemática en la que estas mujeres se ven envueltas, transcribe situaciones invariantes y estereotipadas a lo largo de distintos momentos y etapas narrativas.

Es común, pues, entre las mujeres cineastas, dirigir relatos de inspiración autobiográfica que tratan del proceso de autobúsqueda que las actrices sociales deben efectuar para llegar a conocerse a sí mismas (Camí-Vela, 2001). Es el caso de obras como las que elabora la cineasta y artista Sophie Calle, cuya pieza *El detective* es una serie realizada el *jueves 16 de abril de 1981*, en la que la autora utilizó un día entero para poder construir este trabajo, y en el que le pidió expresamente a su madre que contratara a un detective para que siguiera sus pasos y tomase notas y fotografías. El origen de esta obra es el deseo de Sophie por saber cómo la describen, cómo la desean, para poder verse y describirse a sí misma. Según Manel Clot (1996), es un trabajo que constituye un laberinto; una obra cerrada y edificada en la que Calle es objeto/sujeto de la misma trama. La artista, con esta obra, puede sentirse como un ser imaginario, construyendo psicológicamente su identidad, ya que por un lado es objeto de la vigilancia de la mirada masculina y por el otro sujeto motivador de toda la acción. Su siguiente serie, *El marido* (1992) –obra perteneciente a sus *Autobiografías* (1988-2003)– es una pieza dividida en varios actos, capítulos o secuencias (*el encuentro, el rehén, la disputa, la amnesia, la rival, la falsa boda, la ruptura, el divorcio y el otro*), en la que Calle trata en definitiva una historia personal sobre su relación con Greg Shepard presentada fragmentariamente: cómo se conocen, el matrimonio, sus disputas y su separación. Este trabajo, anticipa asimismo un viaje, una *road-movie* que Calle y Shephard realizan juntos en un cadillac gris desde Nueva York a California, y que da como resultado el film *No sex last night* (1992). La cama es un elemento recurrente e importante en la historia, «situándola en un espacio más, en una burbuja espacial de ficción» (Clot, 1996: 23). Esta cama, vacía y deshecha, es el resultado directo de su relación con Greg (acentuada por la voz en of de

Sophie Calle diciendo *no sex last night* hecho narrativo que funciona a lo largo de toda la película como mecanismo textual asignando a cada actor/actriz social un rol diferencial. Una vez más, desde una perspectiva psicoanalítica, nos encontramos con que: «el deseo de la mujer está sometido a su imagen de portadora de la herida sangrante» (Mulvey, 1975: 6).

3.2.3. Modelos feminizados

Finalizando este breve artículo, hemos comentado que las imágenes transmitidas por los medios de comunicación adquieren un simbolismo que favorece las representaciones culturales. Dentro de las artes audiovisuales, otro referente destacado en nuestro estudio es, pues, la influencia de los medios de masas en la formación de identidades sociales. Las artistas, hábiles observadoras, han investigado sobre este ideal femenino construido cultural y socialmente.

La fotografía artística y publicitaria proyecta principalmente una imagen sobre las mujeres que corresponde a la perspectiva hegemónica masculina. La publicidad, además, transmite un modelo deseable de mujer asociado a determinados cánones de belleza que se configuran como patrones de éxito y se incorporan a ciertos modelos de mujer, «incluyendo las imágenes de mujeres emancipadas que aparecen reuniendo todos los requisitos de eficacia, belleza, juventud y capacidad de organización» (Comas D'Argemir, 2008: 193). Utilizamos en este punto como notación al sociólogo Zygmunt Bauman, que define el cuerpo «líquido» moderno como un cuerpo consumidor, fabricado a través de la cultura: «ya que constituye por sí mismo su propia finalidad y valor» (Bauman, 2006: 28). El cuerpo, pues, es un signo cultural que establece relaciones sociales; y un lugar de vivencias a través de diferentes encrucijadas históricas, sexuales y políticas.

Destaca en este sentido la obra fotográfica universalmente citada de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, que realizó a finales de los 70 y principios de los 80, en la que ella misma adopta varios estereotipos femeninos. En sus primeras series de 1977-1980, la artista intentó reflejar los modelos femeninos de la época (mujer coqueta, sumisa, intelectual, ama de casa, etc.) utilizando el estilo de los filmes de los años cincuenta. En realidad, a Sherman no le interesa tanto la mujer en sí misma, sino su representación en los medios de masas (Guasch, 2000). Aun así, no podemos hablar de autorretratos en la obra de Sherman, ya que de la persona Cindy Sherman no sabemos nada, mientras que tenemos varios «yoes» ficcionados, una actriz social inmersa en un mundo proyectado (diégesis); una identidad colectiva (pública); una deconstrucción constante de la mujer. En los años 80, Sherman comenzará a trabajar en fotografías de gran formato, exponiendo su cuerpo a la mirada

masculina, símbolo de la cultura patriarcal dominante, realizando primeros planos de mujeres por el contrario feas, grotescas, vulgares, etc.

Todo este tipo de imágenes cercanas a la publicidad, para el sociólogo Erving Goffman (1976), nos *refrescan las ideas* en tres puntos: los estilos de comportamiento relacionados con el sexo; la manera como la publicidad presenta de ellos una visión sesgada; y las reglas de producción escénica de la forma fotográfica. Para Goffman, la publicidad implica una *titularidad de sexo*, similar a los contextos ceremoniales y rituales cuyos signos están destinados a facilitar la orientación de los participantes. Es decir, «una y otra tienen que contar una historia por medio de los limitados recursos visuales que ofrecen las situaciones sociales» (Goffman, 1976: 70). Así pues, convencionalizan nuestras convenciones, proporcionando (a nuestro modo de ver) un *pacto de verosimilitud*, consistente en una *negociación de lectura* entre el espectador y la imagen fotográfica. De esta manera, continúa Goffman, los anuncios nos muestran, habitualmente, más a menudo a mujeres que a hombres acostados sumisamente o en posición subalterna. Las mujeres, con mayor frecuencia, están tocando ligeramente con el dedo o con la mano los perfiles de un objeto acariciando su superficie. Cuando la mujer se toca a sí misma, lo hace para hacer(nos) sentir hasta qué punto su cuerpo es algo deseable, delicado y hermoso.

La artista Martha Rosler es un claro referente sobre estas ideas en obras como *Body Beautiful or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) en la que la autora utiliza mujeres de revistas publicitarias, alterándolas mediante signos claramente femeninos (pechos, ombligos, etc.) y convirtiéndolas en objetos domesticados y fácilmente manipulables. «Para Martha Rosler fue el legado del feminismo el que se centró en la “importancia de la representación para determinar y reforzar nuestra posición en la cultura”, especialmente la “importancia de la representación en el control cultural”» (Francina, 1999: 165).

Igualmente, ejemplos señalados son las series de Barbara Kruger, que interrelaciona publicidad, propaganda y arte, planteando cuestiones emblemáticas (aborto, violencia doméstica, sexo, amor, racismo, etc.) a partir de un juego contradictorio entre texto e imagen. En tanto que imágenes, parecen continuar con los roles tradicionales del hombre (posesión, control) y de la mujer (sumisión, pasividad); mientras que los textos denunciadores y acusatorios abordan la diferencia de género e intentan desarmar las imágenes de dominación masculina, convirtiendo al hombre en receptor. Jenny Holzer en *Truisms* (1977) utiliza al mismo tiempo signos verbales que escenifican frases, carteles, proyecciones u otro tipo de soportes. Sus textos, a veces cargados de ambigüedad e ironía, intentan socavar ciertos imaginarios sociales que han tenido una mala influencia sobre las mujeres. Desde otro lugar, Shirin Neshat, en sus primeras obras fotográficas *Women of Allah* (1993), construye imágenes fragmentadas

del cuerpo, añadiendo inscripciones en persa de escritoras iraníes en aquellas partes que normalmente quedan cubiertas por el velo, metáforas del deseo carnal, la sensualidad, la vergüenza y la sexualidad. La obra de Neshat en general, contiene rasgos autobiográficos y temas inspirados en las contradicciones existentes entre las sociedades islámicas y las occidentales, entre la libertad y el fundamentalismo, entre tradición y modernidad, entre hombre y mujer (Guasch, 2000).

Mención aparte merece la serie de retratos *Men* (2008) del fotógrafo iraní Nir Arieli, que ha despertado nuestro interés, ya que coloca a sus modelos masculinos en entornos, posturas y gestos asociados con lo femenino, tal y como hemos comentado, en actitudes distantes, acostados sumisamente, transmitiendo dulzura, etc. «En mi trabajo trato de reflejar un componente de la masculinidad que ha estado reprimido por los roles sociales», cuenta el artista¹⁵.

Para Pierre Bourdieu, estos *dualismos* tan estructuralmente arraigados en los cuerpos, no han nacido de un sencillo efecto de dominación verbal y «no pueden ser abolidos por un acto de magia performativa: los sexos nos son meros roles [sociales] que pueden interpretarse a capricho. [...] El orden de los sexos es lo que sustenta la eficacia performativa del lenguaje» (Bourdieu, 2003: 38). Así, de acuerdo con las oposiciones estructurales (fuerte/débil; grande/pequeño...) que mantienen siempre una distinción fundamental entre los masculino y lo femenino; acompañan a la inscripción de los cuerpos una serie de oposiciones sexuadas (encima/debajo; dominador/dominado...) equivalentes entre sí que transmiten valoraciones éticas, estéticas y cognitivas (Bourdieu, 2003: 38).

Con estas palabras de Bourdieu, cerramos el presente artículo, pudiendo afirmar, pues, que los estudios de género son aún inexcusables. Hemos indagado cómo el lenguaje artístico y cinematográfico contiene unas características propias que nos ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. Asimismo, hemos comprobado que existen una gran variedad de recursos estructurales, tanto en los mecanismos de producción como en la difusión y en la recepción y percepción espectral, según los cuales podemos hablar de un arte audiovisual realizado por/para las mujeres debido a sus características técnicas y formales.

En definitiva, los discursos feministas extienden sus ideas hacia las formas en la que las mujeres nos movemos, expresamos y relacionamos con la cultura.

¹⁵ Fuente: *El Huffington Post* [Fecha de consulta: 20/08/2013].

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (2006) *Vida líquida*, Barcelona: Paidós.
- BONINO, Luis (1991) «Varones y abuso doméstico», en: SANROMÁN, P. (coord.) (1991) *Salud mental y ley*, Madrid: AEN.
- (1995) «Los micromachismos en la vida conyugal», en: CORSI, Jorge (1995) *Violencia masculina en la pareja*, Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2003) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós.
- CAMÍ-VELA, María (2001) *Mujeres detrás de la cámara*, Madrid: Ocho y Medio.
- CASETTI, Francesco & Federico DI CHIO (2009) *Como analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- CLOT, Manel (1996) «Figuras de la identidad». En V.V.A.A., *Sophie Calle. Relatos*, Barcelona: Fundación La Caixa.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors (1995) *Trabajo, género, cultura: la construcción de desigualdades entre hombre y mujeres*, Barcelona: Icaria.
- (2008) «Construyendo imaginarios, identidades, comunidades: El papel de los medios de comunicación», en: BULLEN, Margaret & DÍEZ MINTEGUI, M^a Carmen (coord.) *Retos teóricos y nuevas prácticas*, Congreso de Antropología, San Sebastián, pp. 179-208.
- DE LAURETIS, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Instituto de la Mujer: Cátedra.
- DICKEY, Sara (1996) «La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación», en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, UNESCO, núm. 153.
- DURAND, Gilbert (2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: F.C.E.
- FERNÁNDEZ, James & Honorio VELASCO (2006) *En el dominio del tropo. Imaginación figurativa y vida social en España*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- FERRO, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- FRANCINA, Francis (1999) «La política de la representación», en: WOOD, Paul [et al.] *La modernidad a debate. El arte a partir de los años 40*, Madrid: Akal.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis (2000) «Informar y narrar. El análisis de los discursos en las investigaciones de campo», en: *Revista de Antropología Social*, n° 9, pp. 75-104.
- GIDDENS, Anthony (2002) *Sociología*, Madrid: Alianza.
- GOFFMAN, Erving (1976) «Gender Advertiments». *Studies in the Anthropology of visual communication*, vol.3, n° 2, pp. 69-154.

- GÓMEZ TARÍN, Javier (2007) «Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine», en *Revista científica de Comunicación y Educación*, n° 29, vol. XV, pp. 75-80.
- GUASCH, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX*, Madrid: Alianza.
- JOCILES RUBIO, María José (2001) «El estudio sobre las masculinidades», en *Gazeta de Antropología*, n° 17, artículo 27, Universidad de Granada. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7487> [Acceso: 22 Junio 2013].
- MANKEKAR, Purnima (1993) «Television tales and a woman's rage: A nationalist recasting of Draupadi's "disrobing"». *Public Culture* 5, pp. 469-492.
- MULVEY, Laura (1975) «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16, 3, pp. 6-18.
- NOCHLIN, Linda (1971) «Why have there been no great women artists?» *ARTnews* January vol. 69, n° 9, pp. 22-29.
- SOLARES, Blanca (2006) «Aproximaciones a la noción de imaginario», en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, n° 198, pp. 129-144.
- THURÉN, Britt-Marie (1993) *El poder generizado: el desarrollo de la antropología feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.

Recibido el 26 de febrero de 2014

Aceptado el 13 de mayo de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 209-226]

LAS MUJERES DESDE EL MARCO. LA DOBLE VISIÓN DE LAS MUJERES
EN LA IMAGEN ARTÍSTICA Y LA CULTURA VISUAL
WOMEN ON THE FRAME. THE DOUBLE VISION OF WOMEN IN VISUAL ART AND CULTURE

Silvia Martínez Cano
Dra. en Educación
Máster en Artes Visuales y Educación. Universidad Pontificia de Comillas
Madrid

RESUMEN

El cuerpo femenino ha sido protagonista del arte figurativo de occidente. Ha sido protagonista históricamente como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea. En el siglo XXI, asistimos a un repunte de la presencia masiva en los medios de comunicación de la imagen de la mujer. Se muestra de nuevo el cuerpo femenino como objeto observable, dándole una identidad externa que queda a merced del sujeto dominante y que propone imágenes femeninas hipersexualizadas. Cuando las mujeres se fotografían recrean estas contradicciones, generando inseguridades y situaciones alienantes que rompen la propia identidad. La fotografía saca a la luz las dificultades de las mujeres en situarse frente a si mismas y definir su propia identidad. Hemos preguntado a mujeres de distintas edades y procedencias y las hemos fotografiado pidiéndoles que muestren aquello que quieren exponer de su cuerpo como elementos definidores de su propia identidad. Hemos querido con ello reflexionar sobre la necesidad de dejar a las mujeres ser sujetos activos de su propia conformación personal construyendo iconos femeninos plurales.

Palabras clave: marco, visión, fotografía, identidad, performatividad.

ABSTRACT

Female body has been protagonist of figurative art in Europe history. He has been featured as objetual construction, in which women were determined by the look of men who possessed a controlled identity, precise and homogeneous. In the XXI century, we are witnessing a rise in massive presence in the media image of women. Again, it shows the female body as observable object, giving an external identity that

is at the mercy of the dominant subject and proposed hypersexualized female images. When women are photographed recreate these contradictions, creating uncertainties and situations that break alienating identity. The photography exposes the difficulties of women stand in front of themselves and define their own identity. We asked women of different ages and backgrounds have photographed and asking them to show what they want to expose your body as defining elements of their own identity. We wanted it to reflect on the need to allow women to be active subjects of their own personal identity and to built female and plural icons.

Keywords: frame, vision, photography, identity, performativity.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-La visión del arte, el marco y la observación. 3.-Las mujeres como objetos y sujetos en la imagen artística y en la cultura visual global. 4.-Mujeres desde el marco. 5.-Conclusiones.

Introducción

El cuerpo de la mujer, como símbolo o como representación artística, ha sido a lo largo del tiempo una construcción patriarcal ajena a la identidad femenina e impuesta con violencia durante siglos. El cuerpo femenino ha sido protagonista de la historia del arte figurativo de Occidente. Pero ha sido protagonista como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea. Aunque nuestra reflexión partió de un texto de Jonathan Crary (1999) sobre la mirada y las relaciones que se establecen en ella, la posterior reflexión que queremos compartir, nos fue conduciendo a otras preguntas: ¿quién domina la mirada?, ¿quién interpreta y quién propone una visión determinada? Y más concretamente ¿cómo saber lo que mostramos nosotras, mujeres, y lo que se impone por los paradigmas sociales?, ¿qué juego de visiones y relaciones se establecen cuando se fotografía el cuerpo de una mujer?, ¿qué se exige de ese cuerpo y que muestra voluntariamente ese cuerpo? Por ello no nos conformamos con un desarrollo teórico (Berger, 2000) y su concretización en la visión del cuerpo de las mujeres (Mulvey, 1975), sino que además preguntamos a mujeres reales y las fotografiamos, pidiéndoles que mostraran aquello que querían exponer de su cuerpo como elementos definidores de su propia identidad. Con ello, planteamos unas discretas conclusiones.

La visión en el arte, el marco y la observación

Crary nos hizo preguntarnos sobre el origen de la mirada en las imágenes y en las interrelaciones que se dan entre los implicados en ellas ¿Quién usa las imágenes y como las usa? Berger habla de esto. Cuando miramos, miramos las cosas en relación a lo demás que lo circunda, y lo ponemos en diálogo con nosotros mismos (Berger, 2000: 5). Esto nos permite completar la información que ya tenemos y aprender de lo que hay en nuestro entorno. Al ser conscientes de que «podemos ver», nos ponemos a generar nuestras propias imágenes. Imágenes que tienen una intención, unos significados, más o menos explícitos, y que nos resitúan en el entorno al que van dirigidas. En este sentido, la mirada del constructor de la imagen queda registrada en la propia obra, sea fotografía, pintura, escultura o cualquier otro artefacto.

Por ello, cuando se observa la imagen, miramos la intención del autor también. Sin embargo, podemos decir que la propia imagen puede tener por sí misma más significados e intenciones, porque nace en un contexto preciso, culturalmente codificado, en el que se movilizan una serie de paradigmas en cuanto a la forma de comprender la vida y su sentido. En el propio autor, y en el propio observador, entonces, hay un condicionamiento previo, simbólico, que afecta a la forma de ver la imagen y de situarse en la realidad.

Berger (1972) afirma que la forma de mirar el arte en la actualidad está centrada en el que mira, en su ojo, como centro del universo. Y desde él aislamos imágenes, las separamos del entorno, por ejemplo en el encuadre de la fotografía, centralizamos la atención. A la vez se da un proceso de descontextualización, porque el enmarcado, al aislar, rompe las relaciones de los objetos con el medio, y se constituye como imagen poderosa en sí misma. Cuando fotografiamos a un individuo, le aislamos de su contexto y construimos un universo independiente donde el objeto se expone ante la visión del observador.

Entonces, la pregunta sería cuál es la interacción entre el que crea la imagen y el que forma parte de la imagen. Richon (Green, 2007) aporta a la máxima de Berger, de que la visión va antes que la palabra, una segunda vuelta de tuerca. Defiende que el ser visto por el sujeto fotografiado antecede al ver del observador. Es el objeto el que nos hace ser sujetos. El objeto fotografiado o pintado, desea exponerse a la visión. Por ello, el fotógrafo o el pintor debe atrapar al objeto o al sujeto aislándolo, creando un «vacío en el tiempo y en el cuerpo» (Baudrillard cit. por Richon, en Green, 2007: 84). Tanto en el cine como en la fotografía (también en la pintura), hay tres miradas: la de la cámara que enmarca y sitúa su objetivo, la del observador (público) que recibe una interpretación pero que aporta la suya propia dependiendo de sus propios paradigmas vitales y la del mirado u observado, que

participa de la exhibición personal contribuyendo a la interpretación de la imagen (Mulvey, 1975; Barthes, 1989: 35-36).

Así, la visión es una construcción compleja en la que realidad e interpretación se amalgaman generando narraciones paradigmáticas sobre las imágenes atrapadas. Pero, son estas imágenes falsas?, ¿las imágenes son mentira?, ¿son construcciones que otros imponen sobre el cuerpo de las mujeres? Las imágenes se van construyendo como mitos y conforman un imaginario que se normativiza en el universo de la cultura visual. Jacques Rancière indaga en esta cuestión:

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o el cineasta (2010: 98).

En este sentido, la interpretación y el uso de una retórica masculina y de poder, es más importante que la imagen en sí, ya que lo primero condiciona la interpretación de lo segundo. En los procesos de la imagen se originan dos dinámicas. Por un lado, citando a Freud, Mulvey (1975) nos habla de la escotofilia, que surge del placer de usar a una persona como estimulación sexual a través de la vista. Por otro lado, teniendo en cuenta las teorías de Lacan (1999) la fascinación por observarse a uno mismo e identificarse con la imagen que se tiene en frente, a modo de reflejo. Estas dos sinergias nos hablan de las fuerzas que interactúan entorno a las imágenes que observamos, o más bien que decidimos observar. Pues no sólo son instintos sexuales o egóticos (y en este sentido, pensamos que la teoría de Freud, en la que se basa Mulvey, es muy limitada como explicación única para un fenómeno más complejo¹) sino que estas acciones performativas responden a una interpretación previa de la realidad. Y aquí es donde encontramos el vínculo con los mitos que articulan las realidades sociales y las relaciones entre hombres y mujeres. Vínculos que son tremendamente potentes. Vínculos que exhortan a posar cuando somos observados, a fabricarnos un nuevo cuerpo (Barthes, 1989: 37) que sea placentero al que observa. Una construcción corporal que se identifique con lo deseado, lo esperado, lo querido por las narraciones sociales. Posar para las mujeres supone un ejercicio de sumisión a lo que se espera ser mirado (por los varones, por la sociedad en general). Mayayo (2007: 191) apunta sobre la importancia

¹ Pensamos que no se puede interpretar sólo las relaciones de poder y sumisión del patriarcado desde un punto de vista psico-sexual. A las teorías de Freud habría que matizarlas (de hecho ya han sido matizadas por otros autores) con otras relaciones sociales e históricas que constituyen un modo de ser sujeto (femenino o masculino) en las sociedades. Se puede consultar, por ejemplo Simón Rodríguez, M^a Elena (2009): *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*. Madrid: Narcea, o también Caine, Barbará y Sluga, Glenda (2000). *Género e Historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea.

de la semiótica, en la que la imagen se va cargando de significado, vinculada al análisis psicoanalítico de Mulvey.

Las mujeres como objetos y sujetos en la imagen artística y en la cultura visual global

Si pensamos en el cuerpo de la mujer como representación artística, nos encontramos ante una construcción de la identidad femenina sometida al orden patriarcal durante siglos. El cuerpo femenino ha sido protagonista de la historia del arte figurativo de occidente. Pero ha sido protagonista como una construcción objetual, en la que las mujeres quedaban determinadas por la mirada de los varones que disponían una identidad controlada, precisa y homogénea.

Si hacemos una genealogía del cuerpo de las mujeres, al menos de los dos últimos siglos, podemos observar una evolución desde la representación del cuerpo femenino desde la visión de lo bello, como en la *Venus dormida* de Giorgione (fig.1) hasta el placer sexual de la visión del cuerpo femenino de *Mujer en el baño* de Ingres (fig. 2). Esta evolución se da, a nuestro entender, a través de dos movimientos interrelacionados.

Por un lado, la manipulación del cuerpo de la mujer como una posesión, por ejemplo *El Origen del mundo* de Courbet (fig. 3), el *Desnudo rojo* de Modigliani (fig. 4) o *Las señoritas*



Fig.1. Giorgione, *Venus dormida*, h. 1510



Fig.2. Ingres, *Mujer en el baño*, 1808



Fig.3. Courbet, *El origen del mundo*, 1866



Fig.4. Modigliani, *Desnudo rojo*, 1917



Fig.5. Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907

de Avignon de Picasso (fig. 5). Estos cuerpos son aislados de su contexto, violentados y expuestos a la manipulación del autor y la contemplación del observador como posesiones.

Por otro lado, incorporando la voluntad de la mujer en su propia exposición, como *Olimpia* de Manet (fig. 6), en muchos casos mirando al artista o a la cámara y al observador, con descaro y provocación. Dichas imágenes convierte a la mujer en protagonista, como



Fig.6. Manet, *Olimpia*, 1863

la poseedora del poder sobre el que observa. Se ejerce sobre ellas un biopoder (Foucault, 1998) que no es represivo, sino incitador, inductor.

La liberación sexual de las décadas de los 70 y 80 permitieron romper algunos límites de género gracias a la acción, entre otras, del arte feminista en retratos, desnudos y narrativas visuales. La crítica a las nociones de sexo y género desde la perspectiva feminista (Butler, 1997) abrió el debate del uso de los cuerpos como motivo artístico y los contenidos implícitos que ello conllevaba. En este sentido los trabajos de Cindy Sherman, por ejemplo, de inversión conscientemente de los modelos clásicos femeninos, de Judy Chicago sobre la subordinación de la mujer en el androcentrismo, o de otras autoras, fueron decisivos para generar una reflexión fenomenológica sobre los códigos corporales.

En estas últimas décadas del siglo XX se generaron procesos de exploración de la feminidad desde la performatividad de la sexualidad. Mientras tanto la globalización absorbía los modelos patriarcales de las sociedades y generaba un movimiento expansivo de los usos mercantilistas del cuerpo de las mujeres. A principios del siglo XXI, asistimos a un repunte de la presencia masiva en los medios de comunicación de la imagen de la mujer (Núñez & García, 2008: 55). Se amplía el uso del cuerpo como biopoder, especialmente el de las mujeres. Las propias estructuras sociales (Deleuze, Guattari) han desarrollado un juego de identidades manipulando las supuestas libertades recién descubiertas de las mujeres, entre ellas la sexual. Desde la idea de la libertad personal, se muestra de nuevo el cuerpo femenino como objeto mostrable y observable, haciendo responsable de su exposición a las mujeres (en un ejercicio de voluntad emancipada «mi cuerpo es mío»), pero manteniendo la visión *voyeurista* que sostiene la hegemonía de la mirada del varón. Se trata de un engaño, en el que la mujer sexualiza su identidad como único valor aceptable socialmente (Cobo, 2011: 91). Esto quiere decir, que el dominio sobre el cuerpo de las mujeres ahora se accede de una forma pública y socialmente admitida, y localizamos esa dominación de forma diaria y temporal en las acciones y lugares cotidianos (Foucault, 1998: 29). Se trata de un juego donde los participantes no retienen el poder, sino que lo redirigen y estimulan a través de la interacción. Y así, lo reproducen y multiplican sus fuerzas (Foucault, 2003: 140). En este caso hablamos de interacciones visuales que utilizan la visión del cuerpo para este cometido.

Vivimos sumergidos en una cultura *hipersexualizada*. La presencia de lo sexual es, en la actualidad, uno de los principales elementos que articula la relación entre hombres y mujeres. Este subrayado de las diferencias sexuales conlleva un trabajo de comparación y valoración de las capacidades de ambos sexos. Enseñar el cuerpo desnudo en una revista o un show televisivo, posar al lado de un cantante de moda con un bikini ínfimo, participar en una fiesta de camisetas mojadas o insinuar la desnudez bajo una camiseta que deja a la vista

la tira del sostén, el hombro y media espalda, se ha normalizado en las imágenes cotidianas que recibimos. Estas acciones cotidianas redirigen el uso y visión del cuerpo. Se ejerce poder, pero a la vez se somete al cuerpo a la tiranía de las estructuras patriarcales que lo usan como instrumento de coacción.

La perfección del cuerpo, alimentado por el paradigma de un «cuerpo sano y bello» perfila las identidades que recorporalizan las relaciones entre sujetos desde los ámbitos de la sexualidad, la interacción y la estética. Se subraya este poder corporal/dominio corporal. Esta esquizofrenia identitaria provoca en muchas mujeres, sobre todo las generaciones jóvenes, una reconsideración de su propia libertad. Es decir, su identidad se fundamenta en el reajuste corporal y sexual a los iconos femeninos objetuales dominantes y una mercantilización de lo físico. La trampa consiste, volviendo a los argumentos de Barthes (1989) en la fusión entre visión del observado y del observador, donde la observada se constituye voluntariamente objeto de deseo como significado e identidad en sí misma. Así, tanto la visión, como el cuerpo se vuelven dóciles, lo que define Foucault como disciplina (2003: 142).

De esta manera se heteronormativiza una imaginería de las mujeres sexualizadas, causada en primera instancia por las propias mujeres. Por lo cual, las reivindicaciones feministas dejan de tener sentido, como reacción ante la opresión de las mujeres. Se ejerce, así, un control sobre el cuerpo y por extensión, sobre las prácticas cotidianas y políticas de las mujeres, desde un velo de libertades y voluntades emancipadas ficticio.

Inevitablemente esta reflexión nos remite a preguntas sobre la visión del cuerpo de las mujeres ¿quién interpreta lo que se expone y lo que se observa? ¿Quién decide como dirigir la voluntad de las mujeres hacia una identidad hipersexualizada? ¿Cómo reubicar las pretensiones feministas en este nuevo marco de dominaciones y docilidades? ¿Es el hombre controlador del cuerpo de la mujer, o es la mujer la que administra su propia imagen en función de la disciplina que le impone las leyes sociales? En este ejercicio de poder, entendemos que los medios de comunicación y los iconos sociales tienen un protagonismo fundamental.

El problema de la participación de las mujeres en la propia exhibición del cuerpo y su dominación tiene consecuencias cotidianas directas. La primera es la proliferación, de nuevo, de iconos femeninos que creíamos superados. Uno de ellos es aquel que presenta a la mujer como *aquella que es comida*. En la publicidad se está volviendo a recuperar el uso del cuerpo de la mujer como objeto sexual para la venta de productos que nada tienen que ver con la mujer (un coche, un reloj...). Se utiliza su cuerpo como un reclamo para el varón, al que se le vende una experiencia sexual que acompaña al producto. En internet y en televisión, se presentan modelos de mujer, normalmente con poca ropa, con curvas y grandes pechos que acompañan a los protagonistas varones. Son objetos de deseo y a la

vez provocación para el varón. Este icono femenino no es del todo pasivo, sino que disfruta interactuando con el hombre en la provocación, ejerce el control al que previamente se ha sometido. En los ámbitos de los medios de comunicación dirigidos a adolescentes es el modelo que prospera. Las jóvenes reciben la consigna de que para estar al lado del varón han de ser bellas y estar sexualmente apetecibles. Este mensaje distorsiona la autoimagen personal de las mujeres jóvenes, que sacrifican gran parte de su tiempo en transformar su imagen para agradar a los varones que las rodean. De esta manera la publicidad contribuye, por un lado, a discriminar a las mujeres como sujetos secundarios en la vida diaria, y por otro a concebir el cuerpo de la mujer como un objeto meramente sexual. La combinación de estas dos reacciones puede ocasionar en las adolescentes problemas como la anorexia, la bulimia y la hiperfagia nerviosa, y otros relacionados con la autoestima, que tienen que ver con el intento de buscar en el propio cuerpo algo que no se es. Tal es el caso de los videos musicales en los que cantantes masculinos se rodean de guapas modelos en bikini, que se mueven provocativamente, llenando la proyección audiovisual de una carga erótica explícita. Una década antes habríamos calificado estas imágenes como degradantes para las mujeres, pero en la actualidad asumimos la cosificación de las mujeres como normal.

Junto a estos iconos conocidos, se incorporan otros más agresivos, en los que se designa a la mujer como *aquella que devora*. Presenta a la mujer en una actitud desenvuelta, dominante y autónoma, que se sirve de sus encantos para buscar su propio placer. Se sabe deseo sexual y abusa de este poder. Pongo dos ejemplos para ilustrarlo. Las famosas *Bratz* o las *Monster High* (muñecas monstruosas) enseñan a las niñas a explotar sus encantos de mujer, vestirse con faldas diminutas, reducir sus cinturas y pintar sus labios de forma sugerente. Bajo esta apariencia se transmite un mensaje que expresa que el poder de las mujeres reside en el dominio de su sexualidad por encima de otras habilidades sociales. Estamos preparando, por tanto, a las

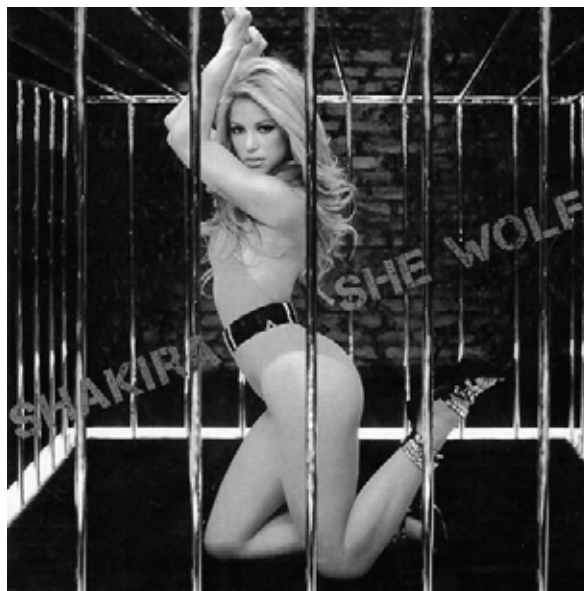


Fig.7. Video *Loba* de Shakira

niñas para que se centren en utilizar su cuerpo como reclamo personal y dejar a un lado otros valores personales. En un ejemplo más juvenil, el video *Loba* de Shakira (fig.7) ilustra una mujer sexualmente agresiva que concentra su personalidad en satisfacer sus propios deseos sexuales.

Tras esta imagen de depredadora, parece estar la conciencia de que la liberación de la mujer pasa solo por su liberación sexual y que aquellas que no dan este paso, no son mujeres plenamente autónomas. No debemos engañarnos en esta cuestión. La visión de la mujer sexualmente liberada esconde detrás una manipulación perversa de la conquista de la autonomía personal femenina a la que muchas mujeres se someten en esa práctica de la disciplina de la que antes hablábamos. Es, además, un engaño para las mujeres jóvenes que pueden pensar que con el simple hecho de tener relaciones sexuales de manera habitual con distintos hombres es suficiente para creer que su presencia como mujer y su participación social están garantizadas.

Hace unos meses, se pudo ver a través de las redes sociales una imagen de la



Fig.8. Fuente: <http://www.nopuedocreer.com/noticias/1613/pantalon-de-putilla/>

conocida marca H&M (fig. 8), famosa por su ropa barata de usar y tirar, la siguiente imagen:

Aunque posteriormente, se calificó de error ortográfico (debía poner puntillas y no putillas), la imagen y el revuelo que causó tiene que ver con la constatación de que el uso de la imagen corporal de las mujeres, de la ropa y demás enseres, en muchas ocasiones está destinado a la exhibición como objeto en el que otros, varones, disfruten. Entre las opiniones que circulaban por los foros, se encontraban los escandalizados por tal tipo de publicidad, como la demostración de una degradación total de la mercantilización del cuerpo. Pero también había opiniones que

no se extrañaban de este tipo de mensajes ya que implícitamente en la ropa comerciada están transmitiendo estos mensajes a las adolescentes. Es decir, que existe una ligera conciencia de estas prácticas visuales son un sistema de control y abuso del cuerpo de las mujeres y las niñas (Méndez, 2006: 10) sin necesidad de violencia explícita ni fuerza aparente (Méndez, 2006: 17).

Indagando posteriormente por la red, pudimos darnos cuenta de la cantidad de imágenes que están destinadas a este ejercicio, y cómo se presentan como imágenes cotidianas y normativizadas, sin que por ello haya una crítica real a estos sistemas de disciplina y control.

Nos resultaban interesantes las políticas de censura con otros términos y realidades que se considera que no deben presentarse de forma explícita en los medios. Sin embargo, en la cuestión del cuerpo, la exposición del mismo es absolutamente cotidiana y el uso sexual que se le da está completamente admitido por nuestra imaginaria pública social (Díez Gutiérrez, 2008: 39-40).

Como conclusión a este apartado, quizá el gran reto para combatir este uso y abuso de lo corporal como sometimiento sería encontrar nuevas propuestas de relación e interacción entre los sujetos. El primer paso, como ya apuntábamos antes, debería ser una reubicación de la estrategia feminista de crítica a las relaciones de poder patriarcal en la actualidad. El segundo paso sería generar formas nuevas de aprehender el mundo dando cauce a otras imágenes que generen un poder más participativo y colaborativo: igualdad en la producción de imágenes y de arte, regeneración de roles femeninos y masculinos, establecimiento de un universo iconográfico incluyente. Y desde ahí empoderar a las mujeres para una gestión del cuerpo desde la libertad, la inclusión y la diversidad.

Mujeres desde el marco

En paralelo a esta reflexión teórica, nos preguntábamos qué opinan las mujeres sobre estas cuestiones. Cuando las mujeres muestran su cuerpo, ¿qué muestran? O más bien ¿qué quieren mostrar?, ¿son ellas las que eligen qué mostrar o por el contrario muestran lo que la sociedad les incita a exhibir? Estas preguntas y otras tantas se han materializado en una propuesta visual a través de la fotografía. La idea surgió recordando una publicación artística del Colectivo *Ma Colère* *Mi cuerpo es un campo de batalla* (2009) donde seis mujeres realizan un ejercicio de mirar sus cuerpos y fotografiarlos, hablar de ellos y mostrarlos con toda su ira y con todo su sufrimiento. La publicación es una reflexión en voz alta sobre los espacios desolados en los que se convierten muchas veces los cuerpos de las mujeres. Se nos ocurrió que también mujeres que no estuvieran relacionadas con el ámbito de la imagen podrían hablar de su cuerpo de modo visual.

Mujeres entre 13 y 78 años se han fotografiado para responder a la propuesta: «Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás». La propuesta consistía en elegir

entre dos marcos negros fabricados en dos tamaños diferentes, a modo de *passepartout* y situar dentro de ellos alguna parte del cuerpo o varias partes de él, que la participante quisiera mostrar a los demás. Cada mujer debía sujetar su propio marco. De esta manera era fotografiada, colocando los límites de encuadre de la foto en el marco negro, de tal manera que sólo salía en la foto lo que la participante quería. Una vez realizada la fotografía se les enseñaba la imagen para que la aprobaran.

Los objetivos de esta acción eran muy sencillos:

- Primero, observar cuál era la reacción de las mujeres al recibir una propuesta de este tipo.
- Segundo, discriminar qué significados iban ligados al cuerpo y si determinados significados se ligaban a partes del cuerpo específicas.
- Observar la capacidad de las mujeres en hablar de sí mismas y de sus cuerpos.

No se hizo ningún registro de otro tipo, aunque se han tenido en cuenta comentarios y explicaciones de porqué fotografiar una parte y otra no, o porqué elegir un marco grande o pequeño... Se trataba más bien de una acción performativa en la que mujeres sin ninguna intención de producción artística pudieran participar en la construcción de una imagen colectiva del cuerpo femenino, generando significados (Adrián, 2001).

El proceso de fotografiado (fig.9) duró tres semanas, pudiendo ampliar nuestro espectro de edades para una visión más completa. De un total de 53 mujeres, se fotografiaron 48 y 5 decidieron no fotografiarse².

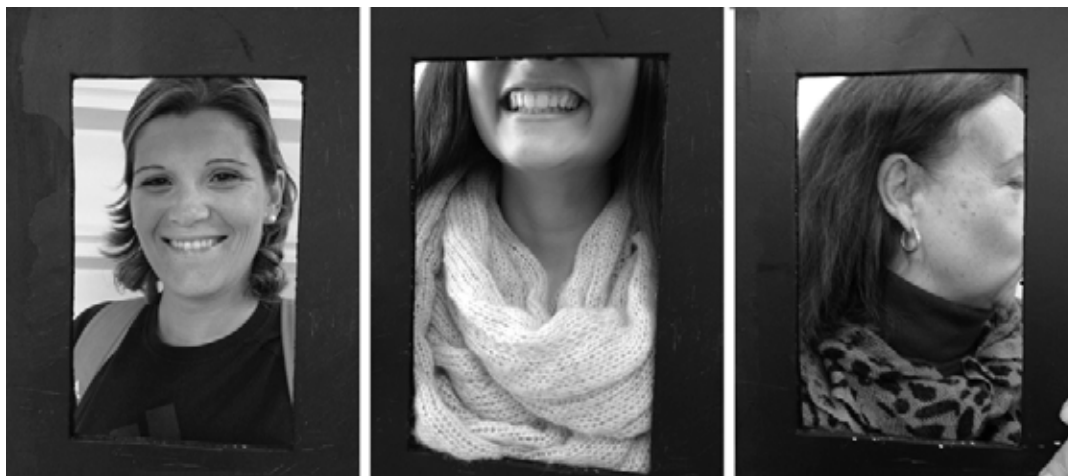


Fig. 9. Nuestra propuesta, *Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás*

² Puede verse en <http://youtu.be/S3h98lyFiCM>

El resultado de esta acción ha sido interesante en cuanto a que hay gran diversidad de diálogos con respecto al cuerpo, si bien nos hubiera gustado profundizar más en la recogida y análisis de los datos (visuales y respuestas orales y razonadas). A pesar de ello, hemos podido intuir una serie de premisas que nos han dado sobre qué reflexionar.

1. La mayoría de las veces se preguntaba ¿vale cualquier parte? En algunos casos para fotografiarse una parte poco comprometida del cuerpo, en otras para asegurarse de que no tenían que desnudarse y en otras para constatar justo lo contrario, que podían enseñar cualquier parte desnuda de su cuerpo.

2. Hay partes de cuerpo que se repiten de forma más política, como por ejemplo las manos, que son un recurso correcto para ser fotografiada sin implicarse demasiado. Sin embargo en algunas fotografías la intencionalidad de la imagen va ligada a las manos como forma de expresión de lo personal, sobre todo en aquellas mujeres donde sus profesiones están ligadas al uso de las manos (profesora, médico...).

3. Cuanto más próximo el marco al torso femenino más implicación encontramos en la fotografía. Se intuye el torso como un elemento más personal que las extremidades.

4. En el torso se fotografían elementos relacionados con la sexualidad, como hombros, pechos, cintura o glúteos. La mayoría de ellas lo eligen porque lo reconocen como bello o «bien formado» y se detecta un cierto orgullo en la acción de mostrarlo.

5. Algunas mujeres se fotografían partes físicas que no se ven (nuca, espalda...). Normalmente está ligado a una reflexión sobre lo que no ven de sí mismas y sí los demás. Es un razonamiento más elaborado y conceptual.

6. Abundan las fotos de la cara, ojos, orejas o sonrisas como elementos que mejor definen la identidad personal. Está ligado a la visión que tienen de sí mismas y refieren la imagen directamente a una característica personal o un aspecto definitorio que las hace singulares. En algunos casos sucedía que las fotografiadas hubieran querido que el marco fuera más pequeño y se acercara más a la parte elegida. Todas ellas son partes físicas vinculadas a los sentidos. En esta cuestión se podría profundizar más en próximas experiencias.

7. Algunas pidieron maquillarse o peinarse antes de la instantánea. En otros casos los comentarios estuvieron relacionados con la espontaneidad de la fotografía o la importancia de salir fotografiada correctamente. En ello se detecta una preocupación por la imagen personal frente a la mirada de los otros.

8. Aquellas participantes que enseñaron su pelo coincidían en una edad adolescente. Esta relación nos recordó los estudios de Erika Bornay sobre *La cabellera femenina* (1994) y sus significados sensuales y sexuales. Sería interesante ampliar estos estudios con la variable adolescente, a raíz de este encuentro.

9. En edades juveniles (18-30 años) hubo varios casos de presentación de la fealdad (axila con bello) o como visualización de las deformaciones físicas desde el punto de vista de la estética femenina social imperante (dermatitis crónica aguda). Estos casos son fotografías razonadas como protesta a la iconografía social.

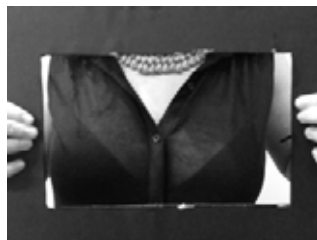
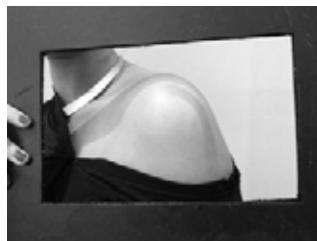
10. Sigue habiendo un sector de mujeres que no quieren mostrar su cuerpo. Esta situación tiene múltiples lecturas. Algunas lo rechazan porque no les gusta fotografiarse, en otros casos porque no se les ocurre qué parte de su cuerpo puede ser apropiada para ser visualizada. En todos los casos de la experiencia se detecta cierta resistencia a mostrarse en relación con la autoestima de la participante.

11. En las edades maduras (de 60 años en adelante) se dan dos tendencias: las que muestran aquellas partes de su cuerpo que ya no son bellas o necesitan de ayuda externa (audífonos, rodillas operadas, sillas de ruedas) o las que quieren mostrar lo más bello que tienen (¡y menos arrugado!).

12. En los casos en que la mujer estaba acompañada de su pareja, sucedió varias veces que la pareja preguntó ¿Pero vestida, no? Al ser un hecho repetitivo nos dio qué



Fig. 10.



Figs. 11, a y b.



Fig. 12.

Nuestra propuesta, *Muestra de tu cuerpo lo que quieras enseñar a los demás*

pensar en cuanto al papel del cuerpo en las relaciones de pareja y la comprensión de los varones en torno al cuerpo de su pareja.

En cuanto a las razones por las que se fotografían una parte u otra, tienen que ver con

- a) la profesión (fig.10): sobre todo las que tenían que ver con las manos (profesora, médico) y la cara (portera).
- b) el estado personal (fig.11): como maternidad, reivindicaciones personales, estado de inconformidad...
- c) la autovisión de la belleza personal: rasgos físicos bellos...
- d) como elemento definitorio de sí mismas o rasgos visual de su personalidad, ligado a elementos sensoriales
- e) lo que más les gusta de su imagen (fig12).

En general hemos detectado una preocupación mayoritaria por lo que se iba a mostrar en la foto y por una aprobación de la misma desde criterios de belleza personal. En algunos casos nos sucedió que hubo que repetir la fotografía más de cuatro veces porque la participante no terminaba de verse bien.

Conclusiones

La experiencia ha resultado positiva (y divertida) en cuanto que se ha recibido de forma abierta en la mayoría de los casos. Y a la vez ha permitido cierta reflexión teórica de manera informal entre las participantes en dos direcciones. Por un lado, sobre sí mismas y la manera de autocomprenderse y de mostrarse. Algunas mujeres afirmaron que nunca antes habían pensado en cómo se mostraban a los demás, dato que nos confirma las reflexiones desarrolladas brevemente en los dos primeros apartados. Por otro lado, una cierta, aunque superficial, reflexión teórica sobre el cuerpo de las mujeres en los medios de comunicación y en la cultura visual actual. En este sentido, los sentimientos personales y el posicionamiento se acercaban a una ligera conciencia de la no existencia de una total libertad sobre la imagen de sus cuerpos.

Para concluir quisiéramos terminar con dos ideas. La primera nos recuerda que los intereses de las mujeres no coinciden siempre con los modelos icónicos a las que son incitadas a participar por las estrategias patriarcales. A muchas mujeres no les importa en tanto su cuerpo en cuanto a que es imagen de su propia existencia, vivencias y representación de su propia identidad personal.

La segunda nos descubre que la compleja red de disciplina, usando la definición de Foucault, a la que se somete a los cuerpos y las formas de cómo son mirados y utilizados

envuelven a las mujeres en prácticas cotidianas de exhibición personal de las que no son conscientes muchas veces. Sin embargo, es tan fuerte la demanda de los cuerpos sexualizados y es tan estrecha la relación entre poder y sexualidad que tenemos ciertas dificultades en distinguir entre lo que yo, como sujeto personal, quiero mostrar y lo que me suscita o incita el sistema patriarcal.

Nos quedan interrogantes por resolver. Nos gustaría profundizar mucho más. Quizá para una investigación posterior. Pero no nos queda duda de que es necesario reelaborar estrategias de crítica y visualización de los cuerpos de las mujeres para avanzar por el siglo XXI hacia unas relaciones de cuerpo-poder más diversas e incluyentes.

Bibliografía

- ADRIÁN, Jesús (2001) «La mirada del otro: una perspectiva estética», *Enrahonar* 32/33, pp. 245-254.
- BARTHES, Roland (1981) *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós (29-47) (1ª ed. 1964).
- (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós (1ª ed. 1981).
- BERGER, John (2000) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili. (1ª ed. 1972).
- BUTLER, Judith (1997) *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Londres y Nueva York: Routledge.
- (1998) *Actos performativos y constitutivos del género*, en *Debate feminista*, México.
- CRARY, Jonathan (1999) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA y Londres: MIT Press. (1ª ed. 1992).
- COBO, Rosa (2011) *Hacia una nueva política sexual. Las mujeres ante la reacción patriarcal*, Madrid: Catarata.
- DÍEZ GUTIÉRREZ, Enrique (2009) «Sexismo y violencia. La socialización a través de los videojuegos», *Feminismo/s*, 14 (2), pp. 35-52.
- FOUCAULT, Michel (1998) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México: Siglo XX. (1ª ed. 1977).
- (2002): *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XX. (1ª ed. 1976).
- (2003): *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, Madrid: Siglo XX. (1ª ed. 1984).
- GREEN, David (ed.) (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GUASCH, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial.
- MA COLÈRE (2009) *Mi cuerpo es un campo de batalla*, Valencia: Burbuja.

- MAYAYO, Patricia (2007) *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ DE LA BENA, Dresda Emma (2006) *Biopoder como elemento de Seguridad Nacional* (Tesis doctoral) Puebla: Universidad de las Américas. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/mendez_d_de/ [Fecha de consulta: 15/11/2013].
- MULVEY, Laura (1975) «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16 (3), pp. 6–18.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia y Helena GARCÍA JIMÉNEZ (2008) «Apuntes sobre la identidad virtual de género», *Feminismo/s*, 11 (1), pp. 41-58.
- LACAN, Jacques (1999) *El seminario. Las formaciones del inconsciente*, Vol. 5 Madrid: Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El observador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 16 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 227-243]

LOVE AND DESIRE IN THE POST-MODERN ERA: *THE GILDA'S STORIES* OR HOW BLACK FEMINISM CHALLENGED GOTHIC LITERARY TRADITIONS

AMOR Y DESEO EN TIEMPOS POSMODERNOS: THE GILDA STORIES Y DE CÓMO EL
FEMINISMO NEGRO HA RETADO LA TRADICIÓN GÓTICA

Virginia Fusco
Universidad Carlos III, Madrid

RESUMEN

En éste artículo intentaremos dar cuenta de la originalidad de la propuesta de Jewell Gomez presentando su texto *The Gilda Stories*. La autora subvierte los topos clásicos de la tradición vampírica encarnados en la figura de la lesbiana perversa y amenazadora. Gilda, una vampiresa afro-americana reinventa su estar en un mundo donde los vampiros son mucho más benignos que sus temibles antepasados. Promueve el intercambio de sangre como medio para la supervivencia y una «sexualidad queer» como vehículo de cariño y afecto.

La narración representa una crítica aguda a nuestras ideas sobre la sexualidad y las relaciones amorosas.

Palabras clave: Jewell Gomez, *The Gilda Stories*, feminismo negro, vampiresa, tradición gótica, erotismo.

ABSTRACT

In this article we will attempt to account for a challenging contribution to the gothic literary tradition presenting *The Gilda Stories* of Jewell Gomez. The author subverts the traditional topoi of the female gothic tradition incarnated in the perverse and threatening figure of the lesbian vampire. Gilda, a black American vampire re-invents her presence in a world where vampires are significantly more benign than their scary ancestors. She promotes bloodletting as a means to survival and a «queer sexuality» as a 'symbolic' vehicle of care and affection. The narrative represents a sharp critique of our ideas concerning sexuality as much as our understanding of love relations.

Keywords: Jewell Gomez, *The Gilda Stories*, Black Feminism, female vampire, Gothic Literary Tradition, eroticism.

SUMARIO

1.-«Blackness» in context. 2.-The Gothic Canon and Female Heroines. 3.-Female Vampires go to America. 4.-A new Self: Lesbian feminism confronting the Gothic Tradition. 5.-On Vampirism: reflections on nurturing and devouring. 6.-Conclusion. 7.-Bibliography.

There are only inadequate words to speak for who we are. The language is cruel, the history false. You must look to me and know who I am and if the life I offer is the life you choose. In choosing you must pledge yourself to pursue only life, never bitterness or cruelty.

Louisiana, 1850

In 1991, Jewelle Gomez, a completely unknown African-American writer belonging to the militant Gay and Lesbian Community of San Francisco, was awarded the Lambda Literary Prize for a collection of neo-gothic short stories named *The Gilda Stories*. Since then, she has established herself as an influential author and a reference for Gothic Fans thanks to several adaptations of two episodes of her, by now, well-known book which recounts the adventures and misfortunes of an African-American vampire.

We meet the Girl, our future Gilda, in 1850 after she has successfully escaped from a cotton plantation she was working on with her mother and the rest of her family. Lonely, desperate and in need of help she meets with Gilda, a young looking white woman that takes her in and teaches her how to survive in a world where being black and young condemns you to a bleak future of marginality. Gilda reveals herself as a vampire that freely chooses to abandon this life and pass on her wisdom to one of the women that constitutes her small resilient community. Girl, at the death of Gilda, adopts her name and starts a new life as a newborn vampire with Bird, a Native American woman, that will be her companion for over a century. We meet Gilda again in 1890, in Yerba Buena, after a long journey she had to undertake in order to discover how life can be lived being a vampire looking for affection and intimacy in an ever-changing world. In this episode, she meets with Eleanor, an old desperate creature and resists the temptation of turning into a living-dead thirsty for power and overwhelmed by desperation and solitude. In 1921, she lives in a farm in Missouri surrounded by pious people, falling in love with Aurelia and having to face the dilemma of turning someone into a vampire or respect her real needs and dreams in an act of self-sacrifice. Then again, via

beauty parlours, clubs, bars and theatres, we follow her through the most significant moments over the past 150 years of American history.

We witness the abolition of slavery, the constitution of a black community for the improvement of the living conditions of coloured people, both in the country and in towns. We watch the emergence of an educated black middle class concerned with the representation of blackness in the public sphere and finally we hold our breath while she tries to escape persecution in the near future, in the Land of the Enchantment in 2050. Thanks to Gilda's movements in time and space, Gomez suggests a clever new historiography for blacks and leaves our imagination wondering about how we can feel part of a community and how we identify with others. I would argue the book represents a brave attempt, although not entirely successful, to reinvent and imagine a fantasy world where vampires are less brutal and removed from the beastly world dominated by violence that has characterised the Gothic literary production of the past.

In this short article, I will account for the originality of Gomez's stories looking at them in context. I will in fact consider the powerful influence of «blackness» as opposed to whiteness as an encompassing element of this new approach to vampirism and I will note its significance in the American Literary Tradition as it has been described by Toni Morrison in her illuminating essay *Playing in the dark*. Through a close look at the lesbian feminist counter-cultural movement with its emphasis on sexuality as a place for resistance to a domineering «heteronormative», I will explain its impact on how Gomez redesigns the symbolic and transforms her narratives into potential guides for action, to conquer a more egalitarian future. Replying to a dystopian present, Gomez imagines a future where we can still hope for multi-ethnic communalism and for a society based on the respect of mutual differences.

1. «Blackness» in context

It just looks like the people in town might talk in some kinda way. You know they got nothin' better to do but think on color folks' business. And you know white people think we're all trash no matter who's husband was a minister or a farmer or such like.

Rosebud, Missouri: 1921.

Gilda accounts for several transformations that have had a huge impact on American society after the Civil Rights Movement, the Cultural Revolution of the 60's and the Reagan era that followed. These transformations manifest themselves in a variety of ways in the text and I will try to account for the most significant ones in this short article.

To start with, Gilda is a black character and a figure of power in her own right.

Toni Morrison, in her *Playing in the dark*, states that «blackness» has been essential to the development of American cultural history over the past few centuries, despite the fact that a wide number of critics and authors are convinced that Africans and African-Americans play no part on the origins and development of their national literature. According to Toni Morrison's critical analysis, the presence of «blackness» manifests itself both in terms of black characters key to the evolution of the plots and as a series of language metaphors related to colour that 'can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissive "othering" of people» (Morrison, 1991: X). The social marginality of blacks and other «people of colours» does not reflect as absence in a literary tradition dominated by white male views, genius and power; on the contrary, she states, it is «central to any understanding of our national literature and should not be permitted to hover at the margins of the literary imagination» (1991: 5).

In her terms, the very existence of a coherent American literary tradition is the result of codes and norms of the symbolic exclusion of a part of the population perceived as unsettling and unsettled due to the social position it has historically occupied. Thanks to the constant marginalisation of blacks in the symbolic realm, America has been able to create an *ideal-typus* of itself, an ideal self-image and has succeeded to a certain extent in designing an imagined safe territory where the Other as black coincides at times with the *monster* or with the *freak*. In other words, blackness is either a synonym of danger and corruption or of savage naivety of those in need of protection and guidance.

If this is true, one should question how the emergence of an African-American consciousness has become part of the literary imagination and how the historical role of black characters, ontological Others, has been modified by it. The critique to such a complex racialized discourse has been recently approached both in terms of academic writing on the matter and through the creation of new literary figures that account for a variety of experiences and emotions. Black academics, have now worked for decades on a militant critique to the negatively stereotyped notion of black Others as non-humans or sub-human that has dominated the popular imagination. At the same time, some feminists have successfully deconstructed the all-too-familiar images of black people and black women in particular as serviceable and over-caring *mammies* that have so seriously impaired several generations of black women in the States (Hill Collins, 2000: 69). All these authors have stressed the importance of understanding the American discourse on blackness in context. In order to be able to account for its persistence and success, we need to understand its historical roots: precisely the existence of an economic and social system –slavery– based on the constant and

massive exploitation of the population of colour, guaranteed by its theoretical and symbolic exclusion from the category of «people».

The official abolition of slavery after the Civil War did not coincide with the progressive inclusion of blacks in the mainstream cultural entourage (Davis, 2004). Nevertheless, we can rightly argue that the new access to cultural resources guaranteed by an easier entrance into the education system and, later, into consumerism of cultural artefacts created the preconditions for a public heavy questioning of the Master's narratives with their emphasis on blacks' hypersexualization, charms, laziness, naivety and a supposed propensity to sexual violence.

In this complex setting that shows the emergence of Black consciousness, black consumerism of cultural items and of a lively middle class struggling with its own self-image, Gilda could be considered as one manifestation of this recently acquired public consciousness. In fact, to the stereotyping of black people and to their historical marginality both in the political scene and in the literary realm, Gomez's work opposes a black character who struggles to establish herself as a free woman in a small community to which she is bound by affection, communion and a desire for care.

2. The Gothic Canon and Female Heroines

There are those of our kind who kill every time they go out into the night. They say they need this exhilaration in order to live this life. They are simply murderers.

Louisiana: 1850

We follow Gilda through a series of episodes that take place in America over a period of 150 years, we celebrate her transformation from a young slave to a *Madame* in a brothel and, while she holds our hand, we navigate the difficult situations she encounters being a lesbian and a black in contemporary and near-future America.

I decided to work on the book «the Gilda Stories» because, Gilda is a revolutionary character in relation to the Gothic canon that has emerged in the works of white male authors in the West since the end of the XIX century. Here, I am essentially referring to the novels *Dracula* of Bram Stoker and *Carmilla* written a few years earlier by an Anglo-Irish journalist, Le Fanu. Both texts have left a powerful legacy for vampire fiction; in fact, they have turned into *topos* of the genre. These two books, thanks to the different cinematic adaptations, have heavily conditioned or even determined the way we think about vampires and have created a mould that most authors have adhered to when faced with the challenge of generating new vampire figures.

I will briefly consider the influence of Dracula's prototypes first and then I will take into account Le Fanu's example that exemplifies our notion of lesbian vampires.

Bram Stoker's preoccupation with sexuality and perversion constitutes a key element to understand his construction of female protagonists, Lucy Westenra and Mina Murray. We are faced here with two different aspects of femininity that were perceived as seriously disturbing by the vast majority of male authors of the Victorian period. On the one hand we have Lucy, a splendid young lady that is incapable of deciding which suitor she should marry. She is a sleepwalker and according to the male-biased medical knowledge of the period, somnambulism was a mark of an unsettling sexuality that in her case is exemplified by her uneasiness and opposition to monogamous courtship (Showalter, 1980). On the other hand, we have Mina that, already engaged with Jonathan, is showing clear signs of resistance to the rules regulating/controlling the entrance of women in the public sphere (Wicke, 1992) and to heterosexuality as the overwhelming norm of feminine sexual orientation. Lucy and Mina share a bond that qualifies as homoerotic. Even if it would be hazardous to read it as a clear description of a lesbian relationship, the text suggests that their union represents the perfect match between elected souls. The multiple lines in which the two characters show attraction and tenderness towards each other contrasts with the almost total lack of passion in other «legitimate» heterosexual unions such as the one shared by Mina and her fiancé. In both cases, Stoker manifests great horrors towards illegitimate sexual desire exemplified in the text by the homoerotic tension between the two female characters and by the unions of Dracula, the prototypical outsider, the foreign-Other, with Lucy or Mina, his females of choice. In both cases these feelings constitute a threat to middle-class values; in Dracula's passion for English young ladies we can read a menace to endogamy or, in anthropological terms, the conflictive need to share a limited number of sexual resources (Spenser, 1992; Signorotti, 1996).

The same preoccupation with abnormal sexuality or female «closeness» could be perceived in Le Fanu's work. His main character, Carmilla, appears as a threatening monster that seduces her pure, innocent victim, Laura, taking advantage of her need to share her days with someone her age and the desire to have a companion. If Dracula was pictured as a foreign stranger, the Countess was already familiar with her newly found companion. They have experienced each other's presence in dreams when they were little; they have known each other in a world dominated by affectionate mothers and intimate conversations. If Dracula's sexuality pointed at an external thread, a possible corruption of purity through the vampire as a source of contamination, Carmilla gives voice to a more subliminal hostility towards a desire conceived as primordial, linked to an age of innocence, to an everlasting memory of care and familiarity. The duplicity of lesbianism, source of terror and desire for a voyeuristic

male gaze (according to feminist critics), is rooted in this unbreakable bond we all share in the womb with the creator, the Mother, that men envy, desire and fear at the same time, being an autonomous sphere of self-definition that cannot possibly be subjected to their gaze or power. Laura and Carmilla are entangled in dreams and desires that constitute their very essence. As Nina Auerbach expresses it: «Carmilla comes home to share not only the domestic present, but lost mothers and dreams, weaving herself so tightly into Laura's perceptions' that the effects of this bond on Laura would ideally be endless» (Auebach, 1995: 45).

In both works we can trace a strong homophobic feeling and a hostile reaction to the emergence of women's bonds of affection and complicity outside the traditional family environment. We should point out how the economic independence of women guaranteed by new property laws was perceived as a danger to male ownership and to social control, exercised by male members of families and guaranteed by women's limited access to economic power and resources. This recently acquired independence can be read as the materialistic origin of this type of symbolic representation of strong-willed women as ontologically evil.

Almost a century later, this canon of vampire Gothic fiction has been questioned by the emergence, in American Literature, of new female figures such as Gilda that have tried to break through the everlasting oppression of a mode of literary creation where female and «otherness» coincide and generate a disturbing and malevolent idea of femininity. In fact, femininity or being a female in the male vampire gothic tradition inspired by Dracula's narrative, was defined as either a threat to heterosexual and reproductive sexuality as the accepted norm or as a danger to the figure of the *Angel in the House* as a representation of the only legitimate role for women in capitalist societies modelled on values promoted by the growing middle class.

Considering these terms of the question posed by the Gothic Literary Tradition and by Vampire Literature in particular, Gilda constitutes a focus of resistance to a variety of elements that define the tradition itself.

3. Female Vampires go to America

In our life, we who live by sharing the life blood of others have no need to kill. It is through our connection with life, not death, that we live.

Louisiana, 1850

In Gomez's fiction, the lesbian vampire is pictured in *humanist* terms. It is far removed from the stereotypical figure of the predator and the monster that was so characteristic of the

previous works I have mentioned (Teti: 1994). She is a lovable creature; she embodies the opposite idea of «otherness». She trespasses the nineteenth century projection of our own shadow turning from our negative alter-ego to the embodied version of our will to change. If the Other in colonial narratives was in Said's terms, the alter-ego of Western civilization (Said, 1995), Gilda stands for the recognition of our own Otherness, the acceptance that what we cannot define our Selves in opposition to monstrous Others but that we need to look at our own monstrosity, our culturally manufactured Selves with their ambiguities and hybridity, in order to engage with the notion of social transformation.

If the ancient vampires we are familiar with were creatures that did not hold on to their humanity and were overwhelmed by primordial instincts that transformed them in dangerous imaginary figures, Gilda is an all-too human creature. Despite the fact that the character herself could still be perceived as alien, her proximity to us as readers is highlighted by the affection she shares with her «prey»; affection that inevitably marks her as human. Her humanity constitutes what we can still identify with, even through deranged notions of *time* and *space* present in the novel. If the previous vampires were thirsty beasts, as the newborn Lucy, Gilda, on the contrary, shares blood and gives back care and pleasure. Her prey are in fact companions rather than hapless victims, in this long journey through time, through atrocities such as slavery or through beautiful times when the main characters can enjoy a freedom well beyond our natural human reaches.

She still is a vampire that hungers for blood as her ancestors did, but the relationship she tries to build with her partners is now based on an understanding of each other needs and reciprocity. Her taking of blood appears as a *gift* in the anthropological sense given by Marcel Moss to this practice across cultures (Moss, 1990). Far from been just a one-way transaction, Gilda takes blood but in exchange she infuses her people with warmth and a sense of belonging that is otherwise alien to them. Through her humanity, they can feel whole for the first time.

Through Gilda's example, I would like to stress the key relevance of the black movement in redefining a terrain of literary intervention that has been historically dominated by whiteness and stereotypical visions of blackness, in Morrison's terms, as subsidiary or altogether negative. Thanks to the new balance of power, the recognition of a black sensitivity and of an autonomous written and oral tradition worth disclosing, black authors have since engaged with the difficult task of giving voice to the otherwise repressed or marginalized black subaltern (Spivak, 1988). Gomez's narrative, enjoying the sudden rush of creativity generated by the Movement itself and the new freedom of speech for blacks and people of colour, constitutes a valuable assault on the vampire canon. She places a black vampire at the core of her narrative and she makes her a

lesbian, displacing two *topos* of both the American tradition and the vampire one. In harmony with the countercultural production of the 60's and 70's with its abundance of films, fanzines and cultural items (Dublin, 1987), Gomez symbolically resists the discursive practices on blacks as marginal that define power relations between majority and minority groups in American society at that time. Thanks to her heroine, Gomez creates a place for *countercultural narrative* in the American and International literary scene.

4. A new Self: Lesbian feminism confronting the Gothic Tradition

It's to a timeless place I wish to return, to the place in your heart where I hope always to belong.
South End: 1955

As I have stated before, Gilda questions the lesbian stereotype and suggests an economy of feelings where those patterns of behaviour that were previously recognized as malevolent or perverted, are seen as a generous attempt to communicate and share affection in an anti-hierarchical manner. If the vampire was *glamouring* us, taking away our free will and, therefore, betraying a desire to dominate and render us non-human (free-will understood as the distinctive and constitutive element of humanity), Gilda asks for blood and offers something in exchange. From a pattern of domination and submission we can see a clear shift in the direction of a more equalateral bond. Trying to break the dichotomy between submission and dominance, Gomez bet it all on a new way of reading and defining relationships. Her humanistic alternative is forged using care and affection as raw materials. It is no accident that the main characters of her novel are lesbians. In fact, if once more, we observe the cultural context in which the novel was first gestated, we can trace back its origins to the general debate that was, at that point, dominating the feminist movement and the lesbian one in particular.

Thanks to feminism and the growing emphasis on the «personal» as opposed to the «public», women demanded free access to *pleasure* and to a satisfactory sexuality that was not subordinated to reproduction or legitimated by the heterosexual dominant model. Embracing the modern advancements of science and technology, feminism promoted a new discourse on women as active sexual subjects that could not be bound to heterosexual and reproductive norms governing the family, perceived as a patriarchal institution based on the systematic exploitation of female work and body.

Orgasm and *pleasure* enter the arena of the public psyche and became the focus of much debate and theorizing from fields from Anthropology to Philosophy, a discipline

traditionally unable to define it as a specific field of enquiry. In fact, if we observe closely the existing relation between Philosophy and sexuality as a specific field of questioning, we will be surprised to discover that it has constituted itself as a difficult «object» for philosophical reasoning. We might well say that, until the 20th century, most of the theorizing on human behaviour has not been dedicated to exploring such an important aspect of human interaction and that, until recently, the existing bibliography on this matter has been scarce or non-existent altogether. Nevertheless, from the second half of the 20th century and thanks to the considerable contributions from female writers and critics during the 70s and the 80s (with the newborn philosophy of Gender and the critical enquiry into the social and political relations between the sexes) sexuality has finally been recognized as a key element to interpret human behaviour and has acquired a central status in the literary and symbolic reflections on human relations and loving ones in particular. Moreover, sexuality has been described as the *locus* of everlasting power struggles, understood as the embodiment of the existing dichotomy between domination and submission. In particular this dichotomy has been represented critically as a manifestation of patriarchy or a mode of social relations based on inequality and a hierarchical order wherein women are oppressed and men are the ever domineering subjects.

As a response to hegemonic *heteronormativity*, the problematic knot of gender domination and female submission, lesbianism became, politically, the only countercultural practice that could resist this dichotomy and establish a new realm where relationships were based on interchange and on this anthropological notion of *gift* that I considered earlier. For a vast proportion of radical feminist activists, homosexual relations between women were the only ones able to guarantee a real break with submission and dominance that characterized the family and the heterosexual world. In this respect, Gomez inherited this attitude towards homosexuality and lesbianism which characterised the feminist debate of the previous decades.

Gilda resists the Gothic Tradition that disqualifies female homosexuality as perverse or represents it as an abomination, and suggests a new horizon where it can be read as a tool for symbolic emancipation. Inheriting «radical feminists' focus on sexuality as an arena of victimization and oppressive inequality for women» (Berger, Searles & Cottle, 1990: 33), Gomez pictures a bucolic landscape where elective bonds of love and consensual sharing have replaced the tyrannical dichotomy. On the other hand, she interprets creatively the «libertarian feminists focus on sexuality as an arena of constructive struggle» (1990: 33) turning her characters into problematic self-questioning beings that use the sexual encounter as terrain for promoting a new ethical vision of human relations where passion almost disappears and it is replaced by a generic feeling of affection. Gomez acknowledged the influence of the feminist debate in an interview released in 1993 in which she stated that striking a balance between

the diffused patriarchal view of the female body as sexual property and the total abandon of sexuality as a legitimate field to create and enforce identity is somewhat tricky (Gomez, 1993). Criticizing Dworkin's emphasis on rape and exploitation as the ontological foundation of heterosexual encounters (Dworkin, 1979), Gomez hopes to create new «controlling images» of female sexuality in the symbolic. In this respect, writing fiction and erotica in particular, represent to her a contribution to the cause of sexual liberation in general.

Once again, her «game of reverse» is enchanting. In fact, if family was identified originally as one of the most powerful institutions that promoted gender inequality and domination over women, Gomez uses the word and the concept repeatedly in her alternative vampires' narrative subverting dramatically its understanding. From a «place» of domination, families become the only hope for establishing new non-hierarchical bonds. We have shifted from blood relations and kinship to a «matriarchal mode» –most characters are women– where each member feels attached to the others through this sense of elected community, a nurturing group that closely resembles the *countercultural commune* opposed to traditional ones named State, Church and Family. To the author, «family is more than a unit designed to uphold the idea of capitalism» (Gomez, 1993); it is a «foundation», it is what helps Gilda survive and what helps her to resist the ups and downs of being alive for more than one hundred years.

5. On Vampirism: reflections on nurturing and devouring

«Kill him! He'll haunt our every step if you don't.» Her urgency made her voice become more shrill. «How can we live if we don't rid ourselves of him right now?» [...] «How?» Gilda screamed at Eleanor. «I don't think we can live at all if we do this.»

Yerba Buena: 1890.

In her short article «La madre vampira», Pilar Pedraza shares a new understanding of the complex genealogy of female vampires and their significance as archetypes of the Mother. Images of female vampires are so deeply rooted in our culture that we can find embryos of their presence in Greek mythology. They appear as phantoms, evanescent creatures that live in between worlds –ours and the land of the Dead– and are called *empusas*. Their power resides in their ambiguous nature and in their *liminality*. That ambiguity has allowed our imagination to turn them into horrid dead spouses, terrifying lovers, diabolical human-looking machines or devouring mothers. According to Pedraza, the most horrifying and abject representation of the female vampire is the devouring Mother. Moreover, she states that the lesbian element that we have analysed through Lucy, Carmilla, and finally Gilda, constitutes just a superficial aspect of

female vampirism or one of its many masks, but its real power as a metaphor of the feminine that resides in the double-faced archetype of the Mother as nurturer and destroyer.

The constant clash between normality and eccentric behaviour, between terror or unsettling aspects of the gothic narratives on one hand and a possible disappearance of threats on the other, constitutes the power engine that sustains the master narrative. If we consider Pedraza's contribution then, the disappearance of the destructive Mother and the emergence of a caring female figure such as Mina in *Dracula*, ends this tension and therefore brings the novel to an end. In effect, for the economy of the texts considered, the female figures that do not lose themselves to the nurturing aspect of their ambivalent natures, will end up killed or exterminated. I wonder though how we can place Gilda in this field of enquiry. She does not share this ambivalence; nevertheless we can still see how «motherhood» constitutes the core of the narrative. Gilda is portrayed as a caring creature, a self-sacrificing woman constantly preoccupied with the well being of those she is in charge of, or those she perceives as weak or in need of protection, her metaphorical children. In order to deconstruct the devouring aspect of the Maternal, Gomez embraces the most traditional, conservative and impairing aspects of femininity as it has been defined by the patriarchal dichotomical tradition. In her attempt to question the Gothic, Gomez portrays a woman that, without giving up her never ending life, will never constitute a threat to society as we know it or to its impairing stereotypes and gender roles. In fact, instead of collapsing this dichotomy, Gomez just embraces what she considers the positive side of it. Killing the demonic, abject aspect of the Mother understood as foundational to female identity, she stands with the nurturing, candid version of the angelical.

Paulina Palmer appears fascinated with Gomez's character. In response to Auerbach's critique of Gilda's lame and anti-antagonistic response to macho ideologies present in vampire texts, Palmer states that Gilda represents a queer narrative of transgression and tension that is still there in the form of internal and external difficulties in defining self-identity as transitional and performative (Palmer, 1999: 119-125). Nonetheless, if we had to place Gilda among the powerful female figures that dominate our imagination it would be a difficult task. In her struggle for identity she does not appear heroic. She is neither a fascinating monster nor a troubled being at the verge of the abyss. Being used to a mode of Gothic Literature dominated by patriarchal violence, one might not be capable of recognizing the power of Gilda as a revolutionary alternative to the canon. My feeling is that taking away terror and ambiguity and reinforcing therefore a traditional vision of femininity based on an economy of affection and love, Gomez impairs her character and makes her disposable. It seems to me that in order to subvert the canon we need a character that does not remove antagonism (I agree with Auerbach here) and who still retains a strong power of attraction.

6. Conclusion

As we have seen, Gomez attacks the patriarchal traditional Gothic narrative from several fronts. She creates stories where the main character is a black woman, breaking up with the invisibility and marginalization of blacks in the American literary imagination and with the Gothic canon in particular. Moreover, she takes away violence and terror fundamental to the vampire encounters and she replaces the tension forever present in the unsettling proximity of a non-human creature with a vision of vampires as the best embodiment of our desire for contact and love. In doing so, the Vampire, the Stranger, the Outsider, the immortal Seducer disappears and we are left with a marginal creature persecuted and isolated from civil society and overall unable to make a comfortable and secure place for itself. Gilda, despite her efforts to be recognised as a valid interlocutor, finds herself discriminated and on the brink of extinction. She ends up representing a species that won't even have enough force to fly to our windows at night and beg to be let in.

We are all safe.

I mourn my monsters.

Bibliography

- AUERBACH, Nina (1995) *Our Vampires, Ourselves*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BERGER, Ronald J., Patricia SEARLES & Charles E. COTTLE (1990) «Ideological Contours of the Contemporary Pornography Debate: Divisions and Alliances», *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 11, No. 2/3, Spirituality, Values, and Ethics, pp. 30-38.
- DAVIS, Angela (1991) *Mujeres, raza y clase*, Madrid: Akal.
- DUBIN, Steven C. (1987) «Symbolic Slavery: Black Representations in Popular Culture», *Social Problems*, Vol. 34, No. 2, April, pp. 122-140.
- DWORKIN, Andrea (1981) *Pornography- Men possessing Women*, New York: Plume.
- HILL COLLINS, Patricia (2000) *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York: Routledge.
- LE FANU, Joseph Sheridan (2012) *Carmilla*, New York: Bizarro Press.
- MORRISON, Toni (1991): *Playing in the dark. Whiteness and the Literary Imagination*, London: Harvard University Press.
- PALMER, Paulina (1999) *Lesbian Gothic. Transgressive Fiction*, London: Cassell.
- PEDRAZA, Pilar (1999) «La madre vampira» *Asparkía. Investigación feminista*, nº 10, pp.43-51.

- SHOWALTER, Elaine (1980) «Victorian Women and Insanity», *Victorian Studies*, vol. 23, No. 2, Winter, pp. 157-181.
- (1987) *The Female malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London: Virago.
- SIGNOROTTI, Elisabeth (1996) «Repossessing the Body: Transgressive Desire in "Carmilla" and "Dracula"», *Criticism*, Vol. 38, No. 4, Fall, pp. 607-632.
- SPENSER, Kathleen L. (1992) «Purity and Danger: Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis», *ELH*, Vol. 59, No. 1, Spring, pp. 197-225.
- SPIVAK, Gayatri (1988) «Can the Subaltern speak?» In: NELSON, Cary and Lawrence GROSSBERG (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstone: MacMillan Edition, 271-313.
- STOKER, Bram (1996) *Dracula*. London: Penguin Books.
- TETI, Vito (1994) *La melanconia del Vampiro*. Roma: manifestoLibri.
- WICKE, Jennifer (1992) «Vampiric Typewriting, Dracula and its Media», *ELH*, Vol. 59, No. 2, Summer, pp. 467-493.

Online Sources

Interview with Jewelle Gomez (1993):
<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Gomez/GomezIntvw.html>

Recibido el 26 de febrero de 2014
 Aceptado el 1 de julio de 2014
 BIBLID [1139-1219 (2014) 18:245-258]

GÉNERO Y POSTCOLONIALISMO EN LA CREACIÓN VÍDEOGRÁFICA:
MUJERES QUE ESCRIBEN CON LA CÁMARA Y SEDUCEN EN LA PANTALLA
*GENRE AND POSTCOLONIALISM ON VIDEO CREATION: WOMEN WRITING IN VIDEO
CAMERA AND CAPTIVATING ON THE SCREEN*

Xesqui Castañer López
Facultad de Geografía e Historia (Universitat de València)

RESUMEN

Postcolonialismo y feminismo utilizan conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las narrativas dominantes. En países donde la colonización ha hecho estragos, las mujeres ponen en valor su empoderamiento como protagonistas de su destino. En esta línea las mujeres han aportado sus propuestas feministas para una nueva visión de lo colonial/postcolonial. Este trabajo pretende hacer un chequeo por aquellos trabajos videográficos de mujeres que, después de haber sido colonizadas, han realizado una descolonización cultural, situando su creatividad en varios continentes.

La narración representa una crítica aguda a nuestras ideas sobre la sexualidad y las relaciones amorosas.

Palabras clave: feminismo, género, postcolonialismo, vídeo, nuevas tecnologías, postmodernismo.

ABSTRACT

Postcolonialism and feminism use common concepts for the analysis and de/construction of the dominant narratives. In countries where the colonization wreaked havoc, the women are putting in value the power as decision makers as protagonists of their destination. In this point of view, the women have contributed with their feminist offers to a colonial/postcolonial new view. This paper tries to do a checkup for those women's video works that, after they having being colonized, they have realized a cultural decolonization, placing their creativity in several continents.

Keywords: feminism, genre, postcolonialism, video, new, technologies, postmodernism.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Descolonización y multiculturalismo en África y los Países Musulmanes.

3.-Las peculiaridades del postcolonialismo en América latina. 4.-Postcolonialismo desde occidente. 5.-Conclusión. 6.-Bibliografía.

1. Introducción

El vídeo desde sus comienzos se presenta como una herramienta crítica en cuyo funcionamiento confluyen espacio y tiempo, lo que le sitúa en un lugar privilegiado en el arte contemporáneo. A partir de los años 90, se convierte en el soporte preferido para el trabajo de las artistas interesadas en la investigación de las posibilidades que ofrece para la escritura de las nuevas narrativas de género. Al actuar como un espacio de representación simbólica del mundo, resulta el medio más adecuado para la elaboración de un nuevo tipo de escritura digital desde la perspectiva feminista.

Los nuevos discursos de género se han reubicado en el marco de la globalización, desde posicionamientos críticos y resistentes. Esa disidencia tiene uno de sus orígenes en teorías y tomas de postura, surgidos a partir de posicionamientos postcolonialistas (Carrera, 2009), tal y como ha señalado Sara Suleri (1989). Para Brigitte Adriansen:

El postcolonialismo se puede definir como una reflexión crítica acerca del discurso occidental hegemónico: se cuestiona la representación del «otro» (postcolonial) por parte del sujeto colonial. Se cuestiona la omnipresencia en la literatura, la historiografía y en los medios de comunicación entre otros, de un discurso que parte de una concepción eurocéntrica y que niega la identidad del Otro para reafirmar la suya propia (1999: 56).

En sus orígenes la teoría postcolonial tiene precursores importantes como Frantz Fanon (1961) y los autores de la negritud parisinos de principios de siglo, pero a lo largo del siglo XX se nutre de teorías de base que incorporan principios tales como el de hegemonía (Gramsci) y el de la dialogía (Bajtín), para más tarde fusionarse con los principios teóricos deconstructivo/postestructuralistas de la filosofía de Foucault. El reconocimiento público se produce a partir de los escritos de tres escritores procedentes del Tercer Mundo pero residentes en EE.UU.: el palestino Edward Said y los indios Gayatri Spivak y Homi Bhabha.

Si bien todos estos autores realizan un profundo análisis del colonialismo desde lo que hoy llamamos «posiciones subalternas», ninguno aborda categorías como sexo y sexualidad. Es a partir de las teorías y prácticas feministas cuando se elabora una nueva visión de la colonialidad, sobre todo por parte de las mujeres afrodescendientes e indígenas, que desde su subalternidad han hecho un discurso crítico y transformador.

Postcolonialismo y feminismo han utilizado conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las metanarrativas dominantes. Comparten la posición de alteridad con respecto a éstas, y por lo tanto la posición de «otro», colonizado o femenino. La jerarquía implícita en el binomio mismo/otro constituye un objetivo a la vez que un instrumento de análisis (Johnson-Odin, 1991) de estas prácticas.

En esta línea de análisis, Linda Hutcheon, destaca tres objetivos comunes al postmodernismo y el postcolonialismo: de/construcción de la subjetividad, de/construcción de la historia y, finalmente proyecto de futuro para la transformación social. Éste último quizás es el menos claro en los postulados del postmodernismo (1989).

Creadoras de otras culturas, diferentes al mundo occidental, han trabajado para denunciar situaciones o poner en valor el empoderamiento de las mujeres como protagonistas de su destino, en países donde la colonización ha hecho estragos. Y es en esta línea donde las mujeres han aportado sus propuestas feministas para una nueva visión de lo colonial/postcolonial (Bahati Kuumba, 1994).

Este trabajo pretende hacer un chequeo por aquellos trabajos videográficos de mujeres que después de haber sido colonizadas, han realizado una descolonización cultural, situando su creatividad en varios continentes, destacando el posicionamiento de mujeres originarias de América Latina, en concreto mexicanas, por el peso que el soporte vídeo tiene en la actualidad en ese país.

2. Descolonización y multiculturalismo en África y los Países Musulmanes

La construcción del género en África se ha estructurado a partir de su función en la sociedad y como consecuencia de un conjunto de saberes y conductas. Las antiguas formas de arte africano se desarrollan en un contexto social centrado en el parentesco y basado en pautas de autoridad. Las nuevas formas se insertan en el entorno urbano y proceden de las clases medias emergentes.

Jan Hoet, director de la IX Documenta de Kassel en 1991, analiza las causas del desinterés africano por el arte contemporáneo a nivel básico, no siendo así a nivel institucional donde han proliferado las Bienales como las de Dakar o Johannesburgo. Justifica ese desinterés, por la ausencia de una tradición similar a la occidental en la que los artistas de las vanguardias rompen con la tradición, surgiendo de esa ruptura la figura del artista moderno, varón e innovador. Finalmente señala como causa, el hecho de que las relaciones entre el arte de oriente y occidente, muy valorado y utilizado por las vanguardias, se produce de una forma jerarquizada (Méndez, 2005).

En un contexto como éste, el vídeo encuentra muchas trabas para tener un desarrollo similar al de occidente. Sin embargo, a pesar de las dificultades, existen artistas como Tobi Ayedadjou, originaria de Benin, que desde Túnez está elaborando sus discursos en este soporte.

En un lugar como Benin no se puede practicar el videoarte por falta de material tan básico como una cámara o un trípode. Por esta razón se ha trasladado a Túnez y ha formado un equipo de vídeo artistas para promocionar este medio en África. Tobi es una artista autodidacta, pero con un brillante sentido de la creación. Entiende el videoarte como el final de un proceso que comienza con el vídeo, la fotografía o la instalación. Recorre miles de kilómetros y muestra a los artistas ortodoxos que se puede hacer vídeo sin haber tenido formación al respecto.

En su proceso creativo siempre aparece el peso de su historia y su realidad cotidiana como mujer africana, que según sus propias palabras es una vida triste y oscura, siempre bajo la autoridad de los hombres.

En 2011 realiza tres vídeos en los que filma sus pies mientras prueba su cámara y su nuevo objetivo. Al mismo tiempo en la televisión se oye el sonido de una película de Sidney



Fig.1. Tobi Ayedadjou, *Dad, can you hear me*, 2012, ©artista

Pollack, titulada *La sombra de un secuestro*. Esta performance convertida en diferentes vídeos por azar, son montados sin ningún tipo de manipulación de la imagen ni del sonido.

En 2012 trabaja dos piezas cortas con mensajes claros con respecto a la cotidianeidad. *L'espace entre (d)eux*, muestra las relaciones que se establecen en un acto doméstico, consistente en el doblado de la ropa limpia que se hace en su casa sábados y domingos. En *Dad, can you hear me?* (fig. 1), rodado en el pueblo de Jetpur (Rajasthan-India), muy lejos de su lugar de origen, se sitúa ella misma en medio de un paisaje de la India con un lago y en medio hay una puerta que traspasa sin apenas tocarla. Representa un sueño entre pasado y presente para mejorar el futuro.

En 2013 utiliza la acción del cuerpo fragmentado en dos vídeos titulados *Drip by drip* e *[In] accurate melody*. En el primero, representa a alguien duchándose pero al que solo se le ven las piernas y de vez en cuando cae sangre siguiendo unos versos de Paul Valéry. En el segundo, vuelve a utilizar otra parte del cuerpo, en este caso las manos de una mujer tocando el piano y otra que cose a máquina. El sonido que producen ambas, simultáneamente, provoca una melodía armónica que simboliza la vida¹.

En los países de religión musulmana, la actividad artística de las mujeres se hace imposible, razón por la que se ven obligadas a formular su discurso fuera de su propio país. El exilio es un lugar complejo desde el punto de vista de la identidad, es un lugar de negociación entre pasado y presente, entre la memoria del origen y la necesidad de reinventarse en un país desconocido. Exiliadas son la mayoría de las artistas provenientes de áreas geográficas donde la religión musulmana supone toda clase de trabas para la creación.

Shirin Neshat (Oazvin, Irán) y Mona Hatoum (Haifa), proceden de Irán y Palestina y residen en Estados y Unidos y Londres, respectivamente. Ambas sitúan su obra dentro de los parámetros sociales, culturales, políticos, religiosos e ideológicos que viven las mujeres en estos países. Shirin Neshat realiza su trabajo en soporte multimedia, donde conviven fotografía, vídeo y cine. Este último medio es el que utiliza en su largometraje *Women Without Men* (2009). La trama comienza en 1953, cuando el gobierno británico –con la ayuda del americano– decide intervenir en Irán para derrocar a Mohammed Mossadegh e instaurar la dictadura del Sha de Persia. Esta historia es una adaptación de la novela homónima de la escritora iraní Shahrnush Parsipur. Además de retratar el papel de la mujer, analiza la compleja realidad de la sociedad iraní de la época y subraya el valor simbólico del jardín en la tradición islámica (Zabel, 2001).

¹ Tobí Ayedadjou en <http://www.tobiayedadjou.com/art-videos/> [Fecha de consulta: 16-9-2013].

Mona Hatoum, de origen palestino pero educada en Líbano, a partir de los años 80 comienza a realizar performance y vídeo. En ambas disciplinas plasma su preocupación por el funcionamiento de las estructuras de poder y de la religión musulmana en la vida de las mujeres. *Mesures of distance* (1988) es una pieza de vídeo donde aparecen el estereotipo femenino de la madre sometida al poder patriarcal mezclado con una especie de disolución de la identidad y sentimiento de pérdida y desorientación, generadas por el exilio. En el vídeo sobre el cuerpo desnudo de su madre mientras se ducha, visualiza las cartas que ésta le enviaba desde Beirut, haciéndole confidencias sobre su sexualidad y poniendo énfasis en el lenguaje con frases como «no le digas nada a tu padre». En la obra se pone de relieve el nivel de intimidad entre madre e hija, en un proyecto creativo en el que la madre es capaz de presentarse libremente, bajo una forma que consolida un vínculo de identidad independiente de las preocupaciones coloniales y patriarcales (Archer, Brett, Zegher, 1997).

Nacida en Terme (Turquía), Sükran Moral vive a caballo entre Roma y Estambul. Sus preocupaciones temáticas se centran en la violencia de género, la discriminación, el matrimonio forzado de las niñas, la difícil situación de las prostitutas en los burdeles, en resumen las circunstancias «underground» ante las que el público hace la vista gorda. Por lo tanto se puede afirmar que el grueso de su producción tiene que ver con la resistencia.



Fig.2. Sükran Moral, *Underground Istanbul*, 2007, ©artista

En *Underground Istanbul* (2007) (fig.2) en la Galería Lab, Moral interactúa con la gente que pasa, mostrándoles pequeñas pancartas que decían «para la venta, pos venta, la venta de fin de temporada, artista a la venta...» y así sucesivamente. Improvisa sobre la base de su diálogo creativo con el centro de Manhattan. La doble proyección en las dos paredes detrás de ella, muestra la primera actuación de Sükran sobre los temas filmados en el burdel más antiguo de Estambul.

En la misma línea militante contra la violencia cultural y religiosa que sufren las mujeres del mundo árabe se encuentra la producción videográfica de Nazan Azeri (Turquía). Sus temáticas se centran en conceptos como «lo que se arrastra», «lo que cubre y lo que no se puede cubrir», «relación naturaleza-espacio» o el poder de la «mujer-cuerpo», todo ello muy ligado a una actitud crítica y resistente contra aquellas vestiduras como el burka, el niqab o el chador, que suponen una imposición religiosa, dirigida a eliminar sentimiento de deseo, sexualidad y libertad en las mujeres y, al mismo tiempo, una visualización del poder patriarcal masculino (Solans, 2013). En *a Day* (2001), reflexiona sobre la situación de la mujer en el espacio doméstico y una madre sentada a la mesa dialoga con una muñeca, enfatizado el rol de madre y la soledad en el entorno del hogar. En *Dream Roles* (2002), una figura femenina tumbada en el suelo y cubierta con un vestido blanco se confunde con la naturaleza como espacio de libertad. En *Dragging* (2004) arrastra dos prendas de color blanco y negro, ilustrando de esta forma la cara y cruz de la sumisión. Finalmente en *Uncovered* (2010), vacía un armario que estaba lleno de trajes de hombre y, uno a uno, los arrastra por la calle hasta un bosque cercano a la ciudad, donde los va colgando de los árboles, liberándose de la autoridad patriarcal representada en el atuendo masculino².

Ghazel, nacida en Teherán, estudió en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Actualmente reside en París, donde destaca en el ámbito de las performances e instalaciones. En 1997 comenzó una serie que titula *Me*, compuesta por una serie de films protagonizados y editados por ella misma, centrados en el chador, velo que utilizan las mujeres islámicas. La serie consta de 660 escenas tipo sketch y veinte horas de películas, las distintas partes de esta serie han engrosado las colecciones del Centre Pompidou de París y el MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig en Austria.

En *Yo y todos los otros* (2007), la artista aparece ataviada con un chador, realizando una serie de actos como boxear, romper platos contra la pared, atajar la pelota, planchar y emular a los prisioneros de Guantánamo. La escenificación de cada acto no denota particularidad alguna, según la artista: son calles, parques y habitaciones comunes, de diferentes lugares del mundo.

2 Los vídeos de Azan Nazeri se encuentran en: <http://www.nazanazeri.com.tr/videolar.aspx?lang=1> [Fecha de consulta 3-10-2013].

A pesar de que Ghazel usa una marca cultural propia del mundo musulmán con ironía y humor negro, su obra no pretende quedarse en un plano étnico o religioso, sino que desea retratar los detalles de la vida cotidiana de hombres y mujeres, más allá de diferencias culturales:

En este trabajo no intento hablar de mí. Si utilizo mi imagen de mujer y de iraní, es porque soy ambas cosas. Bajo el pretexto de un trabajo autobiográfico, intento retratar al ser humano actual, más allá del género y la etnia. El chador, que se ha transformado en un símbolo y en un vínculo entre distintos escenarios que aparecen en los vídeos, es sólo un color local, tal como el humor negro que utilizo en mis obras³.

3. Las peculiaridades del postcolonialismo en América Latina

En el contexto latinoamericano se produce una bipolaridad dentro del discurso colonial, donde el postcolonialismo convive con el neo-imperialismo. Esto ha supuesto que en el marco de la globalización, no se puedan formular los términos «postcolonial» y lo «colonizador» como equivalentes a centro y márgenes. El centro se ha difuminado y des-localizado bajo la influencia de los medios de comunicación y los márgenes ya no se centran en un territorio definido, sino que se han ampliado a todo tipo de periferias. En el caso de América latina el neo-imperialismo no procede solo de EE. UU., sino también de Europa y Asia, lo que le coloca en una nueva posición de marginalidad. Sin embargo esta posición de marginalidad ha dado lugar a planteamientos feministas por parte de las chicanas y afrodescendientes. En esta línea, autoras como Lélia González han reflexionado sobre el concepto de *amefricanidad* y han denunciado la latinidad como una nueva forma de eurocentrismo (Curiel, 2007). En este caso la *amefricanidad* se entiende como un proceso histórico de resistencia al igual que el feminismo indígena. En ambos casos se cuestionan las relaciones patriarcales racistas y sexistas, a la vez que los usos y costumbres de sus propias comunidades para seguir manteniendo la subordinación de las mujeres. Y es en esa línea crítica donde se inscriben los trabajos de artistas mexicanas cuyo discurso se ha centrado en numerosas ocasiones en problemas como el indigenismo o la frontera. Esto se debe a que, probablemente, México es el país de América Latina donde el vídeo se ha convertido en el soporte narrativo más utilizado por las artistas para escribir sus discursos feministas, relacionados con las imágenes del «otro».

No hay obras de referencia que compilen la historia del videoarte en México, a pesar de que hay un colectivo importante de creadoras/es que utilizan este soporte para sus

³ <http://www.artes.uchile.cl/noticias/43786/conversaciones-mac-cuatro-mujeres-cuatro-miradas-videos> [Fecha de consulta 6-11-2013].

creaciones (González, Lerner, 1998). El discurso historiográfico existe, pero muy fragmentado. En los últimos tiempos la videoasta⁴ Sarah Minter, la curadora Erandy Vergara y Fernando Llanos, han llevado a cabo un proyecto que llaman *Salta pa'tras* y que tiene como objetivo recomponer la fragmentada historia del vídeo en México (Minter, 2008).

El vídeo como nueva herramienta artística se ha consolidado como constructor de imágenes para las artistas mexicanas que, como dice Márgara Millán (1996), resulta una tecnología dócil y muy adecuada para la introspección de la creación femenina. Al mismo tiempo, Cynthia Pech (2006), ha reflexionado sobre las aportaciones de la teoría feminista posestructuralista al debate de recuperación de la experiencia femenina como lugar político. Actualmente hay muchas mujeres videoastas en México, comprometidas con la creación desde distintas posiciones, pero no todas lo hacen desde una perspectiva de género. Sin embargo el vídeo resulta un medio idóneo para la práctica feminista, entendida como un conjunto de discursos críticos y reflexivos sobre la condición de la mujer real. En este sentido se entiende el vídeo como espacio, lugar, tiempo y texto donde las mujeres se atreven a verse y ser vistas.

El vídeo es sin duda el medio donde la exploración de lo postcolonial femenino ha encontrado un soporte idóneo para seguir con la experimentación que antes se producía en otros medios. Para Ana Sedeño:

Esta revalorización también ha tenido lugar en el desarrollo de la videografía de creación mexicana, con una doble razón si se tiene en cuenta que la identidad resulta el otro concepto en juego. El país y la riqueza de sus etnias e identidades junto a la feminidad como modo de estar en el mundo ha generado enriquecedores trabajos videográficos, en unos momentos en que la hibridación es uno de motores culturales más potentes (2006).



Fig.3. Sarah Minter, *Alma Punk*, 1992, ©artista

⁴ En México se llaman videoastas a los/as artistas que realizan su trabajo en soporte vídeo.

Artistas como Sarah Minter, Pilar Rodríguez, Julia Barco o Mari Carmen de Lara se encuentran en esta línea, aunque las aportaciones teóricas y prácticas no tienen la misma importancia.

Parte de la obra de Sarah Minter (1953) son trabajos de docu-ficción en colaboración con bandas de zonas marginadas de la gran metrópoli, donde conviven diferentes etnias y culturas. *Nadie es inocente* (1987), sobre las bandas punk en Ciudad Nezahualcóyotl, es una pieza donde queda patente no solo su interés por la marginación, sino por la participación de los involucrados en su propia historia. En *Alma punk* (1992) (fig.3), cuenta la historia de una desilusionada mujer punk viviendo al margen de la sociedad y que salta la valla fronteriza en Tijuana para escapar a los Estados Unidos, donde estará doblemente marginada como mujer de raza negra e inmigrante.

Desde 2006 trabaja en un proyecto titulado *Multiverse*, sobre comunidades utópicas que pueblan el mundo, es decir, aquellos conglomerados sociales donde «hacen posible el sueño de ser de otra manera» en lo político, económico, social y espiritual.

El videoarte, específicamente el indígena y de género, muestra proyectos radicales de lectura y escritura. Es la suya una escritura no lineal, interdisciplinar, multidireccional y multiétnica. Según Araceli Zúñiga:

...videastas indígenas provenientes de comunidades rurales y urbanas de México han ido articulando en su producción audiovisual puntos de vistas que reflejan la riqueza y diversidad de la población indígena (...), siendo uno de los aspectos más reconocibles del vídeo indígena en México el rol que ocupa la comunidad en el proceso, ya sea incidiendo directamente o desde el imaginario de las autoras (2009:48).

En esta línea se ubica el trabajo de Julia Barco (1953). Desarrolla su actividad entre México DF, la ciudad de Oaxaca y Colombia. Estudia Comunicación en la Universidad de Cornell y la maestría en estudios visuales en el MIT (Massachusetts Institute of Technology), ambos en EE.UU. Su principal aportación técnica se basa en los fragmentos con los que modifica la apreciación del espectador, bombardeando su interior. En la década de los 80 se traslada a México para hacer su tesis sobre el *Istmo*. El contacto con la cultura mexicana, las comunidades y culturas indígenas, le abre los ojos y la mente. En DF toma contacto con ONG's ligadas al feminismo, a los derechos de las mujeres y a la violencia de género, persistentes en el mundo postcolonial. Pero no empieza a experimentar hasta que no se hace con una cámara de pequeño tamaño y gran calidad, con la que capta imágenes que posteriormente edita en el ordenador. Una docena de piezas conforman la filmografía principal de Julia Barco: *Slow food, maíz nuestro de cada día*, en el que una mujer indígena

hace la masa perfecta para la tortilla perfecta. *Checkpoint/Paso*, una lectura dual de los muros que dividían antes a Berlín y ahora alejan cada vez más a los habitantes de México y Estados Unidos. *Latitudes*, recreación sobre los enfrentamientos Norte-Sur. *Chelas y pañuelos*, el erotismo y el juego en una fiesta tradicional en Juchitán (Oaxaca). En todas estas piezas aflora la inquietud poscolonial contra el neo-imperialismo de la cultura eurocéntrica.

Mari Carmen de Lara (1957), relata sus preocupaciones personales y sociales de mujer forjada en y con el pensamiento feminista de los años setenta, y cómo lo ha hecho suyo a través de la práctica cinematográfica y su compromiso social. Cuestiona los temas tabúes que siguen marcando la historia social en México, como son la despenalización del aborto, el maltrato intrafamiliar de las mujeres, la salud reproductiva, el SIDA, la explotación de las obreras, la inequidad de género, etc. *Opera Feminea* reúne fragmentos de sus trabajos más representativos y censurados, tales como *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), documento filmico que recoge las consecuencias políticas sociales del terremoto de 1985 en México, a través de la visualización de las condiciones de explotación laboral del gremio de las costureras, y una crítica muy dura a la figura presidencial.

Ximena Cuevas (1963) es una de las principales videoastas mexicanas. Sus trabajos se han mostrado en festivales internacionales de cine y vídeo como el Sundance y el New York Film Festival. Ha participado como conferenciante invitada en muchos eventos, como el organizado por el Pacific Film Archives en San Francisco, el Museum of Contemporary Art en San Diego y el Guggenheim de Nueva York y Bilbao. Parte de su obra profundiza en la sociedad y cultura rural o chicana. En su videografía se encuentran piezas como *Corazón sangrante* (1983) (fig.4), *Las 3 muertes de Lupe* (1983-84), *Noche de Paz* (1989), *Un Dios para Cordelia* (1995), *Cama* (1998), *Marca Registrada* (2001), *Turistas* (2001-2002), *Planetario* (2002) y *Tómbola* (2003). En *Corazón sangrante* utiliza una estética ligada a la mexicanidad en la que sigue una de las tradiciones artísticas de la cultura y la plástica de su país.



Fig.4. Ximena Cuevas, *Corazón sangrante*, 1983, ©artista

En *Si la bomba cae* (2000), se adentra en un «environnement» de paneles al estilo de Vasarely, con pantallas donde proyecta vídeos piratas en los que confluyen todo tipo de imágenes del antiguo y nuevo México, confrontando pasado y presente desde una posición crítica. En 2001 el MOMA de Nueva York adquiere nueve vídeos suyos para su colección permanente, y es la primera vez que esta institución adquiere obra de una videoartista mexicana.

La tradición mexicana sobrevive a lo largo de todo el siglo XX. Es en esa tradición en la que se inscribe la obra de Pilar Rodríguez (1962). Indaga sobre la idea de la experiencia poética del desplazamiento y las relaciones mujer-frontera. No tiene una obra muy extensa de lo que se puede denominar imágenes en femenino. Sus vídeos más importantes son *La idea que habitamos* (1990) y *Ella es frontera* (1995) (fig.5). En ambos trabajos la cultura



Fig.5. Pilar Rodríguez, *Ella es frontera*, 1995, ©artista

chicana es referencia obligada al mismo tiempo que la visión femenina de la chicanidad. En *La idea que habitamos*, reflexiona sobre la situación de la mujer chicana siempre metida en casa. A través de poemas cuestiona la soledad y la identidad de una mujer doblemente dividida, como mujer y como chicana. Este no es un vídeo ni narrativo, ni documental, solo poético. En la misma línea está *Ella es frontera*, aunque en este caso el desarraigo y el desplazamiento se visualizan en una mujer partida en dos (Pohlman, 2011).

4. Postcolonialismo desde occidente

Aunque resulta sorprendente, los movimientos migratorios que se han producido a raíz de las desigualdades entre el primer y el tercer mundo, en el marco de la globalización, han provocado reflexiones muy interesantes sobre la situación de las mujeres emigrantes. La neo-colonización de las inmigrantes que han abandonado su país en busca de trabajo y han tenido que adaptarse a formas de hacer y pensar que les son completamente ajenas, también ha sido objeto de discursos postcoloniales desde occidente.

Por una parte se producen incursiones en la cultura oriental, utilizando sus postulados a diferentes niveles para elaborar discursos, dirigidos a la desconstrucción de estereotipos. Este es el caso de gran parte del trabajo que Julia Montilla viene realizando en los últimos años y que tiene que ver con nuestra claudicación ante los productos de las grandes empresas de la cultura de entretenimiento. En sus series más recientes, ha tratado el tema de las telenovelas, los fenómenos paranormales, el género del musical hollywoodiense o la música pop. Su trabajo también puede inscribirse en la teoría y la práctica postcolonial (Suleri, 1992), que en cierta manera utiliza conceptos muy similares al análisis y desconstrucción de las narrativas dominantes. En esta línea se sitúa *Too much heaven* (2005-06), cuya acción se sitúa en la India, donde Montilla pasó seis meses en 2005. En Mumbai (Bombay), se encuentra Bollywood, el complejo cinematográfico que produce cada año cerca de mil películas. A través de fotografías de formato medio, dos vídeos, una pintura mural y vinilos sobre los cristales, realiza una reinterpretación de los códigos estéticos y comerciales habituales en Bollywood. Pero Montilla da unos pasos atrás, toma distancia para abstraerse del *mainstream* y recontextualiza ciertos arquetipos que son recurrentes en su obra. Los vídeos y las fotografías muestran bailes populares de la India, interpretados en localizaciones comunes, por actrices autóctonas que visten elegantes trajes típicos. Subraya así una idea fundamental en su obra, la construcción de la identidad femenina, desde la fusión de diversas expresiones culturales, la local y la importada de Hollywood (Hontoria, 2006).



Fig.6. Susana Casares, *Avant propos*, 2006, ©artista

Susana Casares, en *Avant Propos* (2006)⁵ (fig.6), indaga sobre la condición de las mujeres de origen árabe que aun perteneciendo a la misma sociedad, no tienen por qué pensar y comportarse de manera uniforme. A través del testimonio de diferentes mujeres descubre que no existe un comportamiento estándar, tal y como nos muestran los medios de comunicación. Partiendo del uso del velo, convertido en problema por los medios de comunicación y los intereses políticos, observa a través de los testimonios de las diferentes protagonistas que su comportamiento en cuanto al uso del velo en la vida cotidiana es diferente y que, incluso dentro de una misma familia, hay distintos comportamientos. Distingue entre mujeres árabes y tunecinas. Según los testimonios, representarían más la tradición las primeras, mientras que las segundas por su cercanía a la cultura occidental se consideran más libres, aunque en sus vidas cotidianas persiste la violencia de género. La cultura occidental ha estereotipado el mundo árabe negativamente a través de los medios de comunicación, lo que de alguna manera ha inducido a algunas mujeres a refugiarse en sus tradiciones, aunque las discriminen en la sociedad en la que viven. La conclusión del documental apunta a la convivencia de las distintas culturas en torno al Mediterráneo, para ello occidente debería acercarse, dar el primer paso⁶.

El tema de la inmigración, antes mencionado, es tema de reflexión por la propia Susana Casares que en una pieza titulada *Tránsitos* (2008)⁷, hace un recorrido por las mujeres inmigrantes en España y su aprendizaje para atender a las personas dependientes. En el vídeo intervienen tanto profesoras como alumnas. A través de sus respectivas historias explican el duro trabajo que tienen que hacer para mantener a sus familias, lejos de su país y a veces en completa soledad. Su jornada de trabajo dura todo el día ya que viven con los ancianos que cuidan, les atienden en lo material y suplen los afectos de sus familiares.

En esta línea también se inscriben los últimos trabajos de Mau Monleón *Maternidades Globalizadas (Empleadas del cariño)* (2006-2007)⁸, que en esencia es un *work in progress*⁹, iniciado en el año 2006 en el que, a través de una campaña de sensibilización, se denuncian los roles asignados a las mujeres emigrantes en España. El documental forma parte de una videoinstalación que denuncia, a través de un locutorio, la explotación que sufren las mujeres inmigrantes, especialmente las que trabajan en el servicio doméstico cuidando niños y

5 Casares, Susana, *Avant propos*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=645> [Fecha de consulta: 23 jun.2013].

6 Esta pieza fue exhibida en la 5ª *Muestra de Cine. Ciudad de Dos Hermanas con nombre de mujer*, organizada por la Concejalía de Igualdad [31 de marzo-5 de abril].

7 Casares, Susana, *Tránsitos*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=809> [Fecha de consulta: 23 jun. 2013].

8 Monleón, Mau, *Maternidades globalizadas*. <http://www.youtube.com/watch?v=n8E46x5fQ5c> [Fecha de consulta: 24 jun. 2013].

9 Este proyecto está abierto a la participación en <http://mujeresquecuidan.blogspot.com/> [Fecha de consulta: 25 jun. 2013].

ancianos, muchas veces en situación ilegal y cobrando sueldos muy bajos. En este contexto se inserta el documental donde se recogen las intervenciones de diferentes mujeres explicando sus vivencias. Muchas de ellas han dejado hijos en sus países de origen, convirtiéndose en las nuevas re-productoras «esclavas» del capitalismo. Este proceso se conoce como la «globalización de la maternidad» y contribuye a perpetuar el rol de madre en su acepción más tradicional (Juliá, 2010). En este caso la videoinstalación, siguiendo a Josu Rekalde, sirve para crear un contexto y el vídeo funciona solo como una parte del discurso (2004).

Gloria Martí también ha tratado el problema de inmigración pero en un contexto diferente como es el de los hispanos en EE.UU. *Cuando la tierra tiembla* (2006)¹⁰ es un documental sobre el exilio, la inmigración y el desplazamiento en la frontera de EE.UU. y México y la situación de esa comunidad en la ciudad de Nueva York. A través de testimonios de inmigrantes y personas de asociaciones que trabajan con ellos, Martí nos muestra con su cámara la situación a ambos lados de la frontera y la dualidad social y económica que la frontera produce (Anzaldúa, 2002). Por una parte están los mexicanos ilegales que viven en la ciudad de Nueva York, la mayoría procedentes del estado de Puebla que trabajan en la hostelería. Por otra, en la parte mexicana, se encuentran los familiares que hablan del dolor de la separación y de su dependencia económica del trabajo de los emigrados.

La emigración de hispanos a EE.UU. también es abordada por Cecilia Barriga (Concepción, Chile, 1957). Después de estudiar en España y Nueva York, ha realizado numerosos documentales, reportajes de televisión y obras de ficción. En el Festival de Cine de San Sebastián del 2000, presentó un largometraje titulado *Time's up*, protagonizado por la actriz argentina Leonor Benedetto. Esta es una historia también contada en primera persona y localizada en la ciudad de Nueva York, que trata el tema de la soledad. Benedetto interpreta a una psiquiatra argentina en Nueva York que ha usurpado la identidad de otra mujer y trata a sus pacientes, personajes de lo más variopinto, en una caravana, facilitando así su movilidad. El personaje principal está inspirado en una mujer que Cecilia encontró en Nueva York y que vivía bajo otra identidad, lo que en palabras de la directora puede permitir muchas cosas y no tiene por qué ser negativo.

Marcando distancias, pero con un gran potencial recolonizador, se encuentra la obra de Eulàlia Valldosera, *Interviewing objects #2: objetos migrantes* (2001-2008). En esta pieza, utiliza como contexto la emigración, donde tres mujeres provenientes de distintos continentes, cuentan sus experiencias personales, en relación con los objetos pertenecientes a otras personas que les han ayudado a re-identificarse con su nuevo hogar. Así pues, los

¹⁰ Martí, Glòria, *Cuando la tierra tiembla*, <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=206> [Fecha de consulta: 2 jul. 2013].

objetos se convierten en redefinitorios de quien los poseen. En esta ocasión el diálogo se produce entre tres mujeres inmigrantes en Barcelona que convierten sus hogares en la casa templo de la chilena Olga, la casa museo de la marroquí Khadija y finalmente la casa ausente de la cubana Alejandra. Los objetos, en esta ocasión, funcionan como vehículos transformadores del hogar en un habitáculo de protección, al mismo tiempo que simbolizan la fe en uno mismo, en la comunidad y en el reconocimiento social¹¹.

5. Conclusión

El trabajo videográfico de las artistas mencionadas en este trabajo es un reflejo de las diferencias culturales que se han producido en los discursos subalternos en el seno de una multiculturalidad que sigue manteniendo relaciones de poder neo-coloniales. Si eso sucede en la práctica, en la teoría existe una cierta tensión entre el ámbito académico y las actuaciones sociales y culturales. En este sentido la globalización ha convertido la alteridad en sujeto del colonialismo occidental, como se puede constatar en el trabajo de algunas creadoras.

Bibliografía

- ADRIANSEN, Brigitte (1999) «“Postcolonialismo postmoderno” en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente “heterogénea”», *Romanesque*, 2º semestre, pp. 56-63.
- ANZALDÚA, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: the new Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- ARCHER, Michael, Guy BRETT y Catalina DE ZEGHER (1997) *Mona Hatoum*, Londres: Phaidon Press Limited.
- BAHATI KUUMBA, Monica (1994) «The Limits of Feminism: Decolonizing Women’s Liberation/ Oppression Theory», *Race, Sex & Class*, Vol. 1, No. 2 (Spring), pp. 85-100.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel (2009) *Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión*, en: <http://www.archive.org/details/FeminismoYPostcolonialismo> [Fecha de consulta 12-11-2013].
- CURIEL, Ochy (2007): «Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista», *Nómadas*, n° 26, abril, pp. 92-101.
- FANON, Frantz (1961) *Los condenados de la tierra*, México: Fondo de Cultura económica.

¹¹ Toda la información sobre esta pieza videográfica se encuentra en: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=1007&mode=1>

- GARCÍA, Nora, Márgara MILLÁN y Cynthia PECH, (Co-ed.) (2006) *Cartografías del feminismo mexicano: 1970-2000*, México: Universidad Autónoma de México, pp.56-60.
- GONZÁLEZ, Rita & Jesse LERNER (1998) *Cine Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México*, México-EEUU, Fideicomiso para la cultura México-EEUU: Smart Art Press, <http://www.geocities.com/mexperimental/> [Fecha de consulta: 12-11-2013]
- HONTORIA, Javier (2006) «Julia Montilla. Otros escenarios», *El Cultural*, 2-2-2006, p.10.
- HUTCHEON, Linda (1989) «Circling the Downspout of Empire», *Ariel*, vol.20 n° 4, Oct.1989, pp. 149-175.
- JOHNSON-ODIM, Cheryl (1991) «Common Themes, Different Contexts: Third World Women and Feminism», en: MOHANTY, Chandra Talpade, Ann RUSSO y Lourdes TORRES (ed.) (1991) *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press pp. 314-317.
- JULIÁ, Estel (2010) «Mapas de las mujeres que cuidan. Una propuesta in progress de Mau Monleón», *Revista Almiar. Margen Cero*, en: http://www.margencero.com/articulos/new03/mujeres_cuidan.html, [Fecha de consulta: 29 jun. 2013].
- LLANOS, Fernando (2004) «Arte en Vídeo. Antes, ahora y después...aquí». *Dossier de Arte, La Revista. El Universal*, pp. 39-42.
- MILLÁN, Márgara (1996) «Mi Co-Ra-Zon. Pensando el vídeo como tecnología de género», *Coloquio Los Estudios de Género*, México: Programa Universitario de Estudios de Género, p. 3-23.
- MÉNDEZ, Lourdes (2005) «Entre lo estético y lo extra-estético: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África», *Quaderns* n° 21, pp.33-49.
- MINTER, Sara (2008) «A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto», en BAIGORRI, Laura (ed.) (2008) *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*, Madrid: Brumaria; 159-167.
- PECH, Cynthia (2006) «Género, representación y nuevas tecnologías: Mujeres y vídeo en México», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 197, vol. XLVIII, pp. 95-104.
- (2009) *Fantasmas en tránsito. Prácticas discursivas de videastas mexicanas*, México: UAM y FONCA, pp. 56-80.
- POHLMAN, Laura (2011) «Reseña sobre: El Retorno o la inexactitud del tiempo. Obra de la video-poeta mexicana Pilar Rodríguez Aranda». *La Falda de Huitaca*, revista electrónica de creación femenina. Sección "Susurros", Universidad del Norte, Edición 05, Colombia, en: http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/secciones.asp?id=21

- REKALDE, Josu (2004) « De la ilusión del cinematógrafo a la inmersión cibernética. Un paseo por los caminos de lo cinético en el arte contemporáneo», *Universo Fotográfico* n° 4, 2004, en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/rekalde.htm>, [Fecha de consulta 2 oct. 2013].
- SEDEÑO, Ana (2006) «Revisión general sobre la videocreación en México», *Razón y palabra*, n°69, en: www.razonypalabra.org.mx [Fecha de consulta: 4-10-2013].
- SOLANS, Piedad (2013) «Feminismo, política, exilios. La emergencia de las artistas en el mundo islámico», *m-arte y cultura visual*, en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/10/16/feminismo-politica-exilios-la-emergencia-de-las-artistas-en-el-mundo-islamico/> [Fecha de consulta 21-11-2013].
- SULERI, Sara (1992) «Woman skin Deep: feminism and the postcolonial condition», *Critical Inquiry*, 18 (4), Summer, pp. 756-69.
- ZABEL, Igor (2001) «Women in Black», *Art Journal*, Vol.60, n°4, Winter.
- ZÚÑIGA, Araceli (2009) «Frontera. Bordo de mí misma», *Insilio en México*, Festival internacional de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX03/ Autonomías del desacuerdo, Ciudad de México, pp. 46-49.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 16 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 259-276]

*IMÁGENES DESEANTES. SOBRE LA PRODUCCIÓN DEL DESEO
EN EL IMAGINARIO FEMINISTA
DESIRE IMAGES. ON THE PRODUCTION OF DESIRE IN THE FEMINIST IMAGINARY*

Yera Moreno Sainz-Ezquerro
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El presente artículo aborda la producción del deseo en el imaginario feminista a partir de una reflexión que considera las imágenes artísticas dotadas de capacidad de acción para una posible transformación de lo real. A través de un recorrido visual por el trabajo de diferentes artistas contemporáneas, analizaremos la producción de nuevas representaciones y ficciones en torno al cuerpo, la seducción y el deseo, y, con ello, su capacidad de acción en tanto que desplazan y transforman las fronteras de lo real hacia otros imaginarios posibles que rompen con el modelo hegemónico del deseo. Así, partiendo de una noción de «imágenes que actúan», y considerando las prácticas artísticas no tanto como representaciones de lo real sino como producciones de lo real mismo, abordaremos la movilización política del deseo y la relación de estas imágenes deseantes con el público, prestando especial atención a dicha relación y a la articulación de nuevos públicos, sujetos y miradas.

Palabras clave: imágenes que actúan, deseos, identidades, sujetos, miradas, capacidad de acción.

ABSTRACT

This paper addresses the production of desire in the feminist imaginary based on an analysis in which artistic images are seen as a trigger for action allowing a potential transformation of the real. Looking at the work of various contemporary artists, we will discuss the production of new representations and fictions about body, seduction and desire and, therewith, its capacity for action as they transform and push boundaries of the real towards other possible imaginaries that break the hegemonic model of desire. Thus, starting with the notion of «acting images», and considering artistic practices not so much as representations of the real but as productions of the real itself, we will discuss the political mobilization of desire and the relationship of these desiring images with the public – paying special attention to that relationship and the structuring of new audiences, subjects and gazes.

Keywords: acting images, desires, identities, subjects, gazes, agency.

SUMARIO

1.-IMAGEN 1. Chicas, deseos y ficción (1998), Carmela García. 2.-«Imágenes que actúan» y nuevos marcos simbólicos para el deseo. 3.-IMÁGENES 2. El beso (1996), Cabello / Carceller. 3. Casting: James Dean (2004), Cabello/Carceller. 4.-Sobre deseos, placeres y feminismos en la cultura visual. 5.-IMÁGENES 4. Ridy tu pley (2007), Mónica Cabo. 5. Eastern LGBT (2006), Ahlam Shibli. 6.-Imágenes deseantes / miradas expectantes. 7.-Bibliografía.

1. IMAGEN 1. *Chicas, deseos y ficción (1998), Carmela García*

Tres chicas situadas en lo que parece ser un baño comunitario de un gimnasio. En este baño, de pequeños azulejos y suelo azul, hay unas duchas, sin puertas, pero separadas unas de otras por paneles blancos. Desde donde estamos situadas la imagen enfoca al fondo del baño, con un espejo grande en la pared, y unos lavabos. En esa misma pared del fondo, colgado de ella a una altura considerable del suelo, un secador está situado al lado del espejo. En medio del espacio del baño, un banco de madera atraviesa el espacio en diagonal. En él, una chica sentada, vestida con camiseta blanca de tirantes y bragas que parecen negras, se cepilla el pelo largo; una toalla amarilla está tirada a su lado, encima del banco, imaginamos que acaba de salir de la ducha. En el primer plano de nuestra imagen, situada de perfil, otra chica permanece de pie, parece también recién salida de la ducha, pelo rapado, un collar en el cuello sencillo, de plata, sólo lleva unas bragas, tipo culotte deportivo. No nos mira a nosotras, espectadoras situadas fuera de la imagen, sino al fondo del baño, concretamente a la tercera chica retratada en esta imagen, que está situada en la pared del fondo y parece a punto de entrar en la última ducha. Está desnuda, de pie y también la vemos de perfil. Ella tampoco nos mira a nosotras, su mirada se dirige a la chica del primer plano. Ambas se miran, y nosotras, fuera de la imagen, observamos su juego de miradas y las miramos a ellas. Nos parece que esa mirada contiene deseos, se miran y creemos que se gustan, puede que ya se conozcan, que se hayan visto antes. Ambas parecen sujetos activos de una mirada deseante y deseada, una mirada que se cruza con otro cuerpo al que desea mirar. En el espejo del fondo aparece reflejada nuestra chica del primer plano, vemos claramente como su mirada no enfoca al espejo, no mira su cuerpo reflejado en él, su mirada está desviada hacia ese cuerpo desnudo a punto de entrar en la ducha. La chica del banco parece completamente ajena a ese juego de miradas entre ambas, concentrada

en cepillarse el pelo está dentro de la imagen pero fuera del circuito de miradas establecido entre los dos cuerpos que están de pie en la imagen. Nosotras, como espectadoras, miramos la imagen, el juego de miradas, los tres cuerpos, el espacio extremadamente limpio del baño, e imaginamos los deseos contenidos en esas dos miradas, a las que se suman las nuestras que, probablemente, también contengan nuestros propios deseos.



Imagen 1. Carmela García, *Chicas, deseos y ficción*, 1998

2. «Imágenes que actúan» y nuevos marcos simbólicos para el deseo

Este artículo se enmarca en un proceso de investigación más amplio en el que se aborda el campo de las prácticas artísticas feministas como un territorio privilegiado para la transformación social y, por tanto, para la acción política. Me interesa, por ello, comenzar con este concepto de «imágenes que actúan» para hacer alusión a esa capacidad de acción¹ que contienen ciertas imágenes, en tanto que posibilitan la movilización de las fronteras de lo real y la producción de nuevos marcos simbólicos en los que se sitúan y adquieren inteligibilidad y reconocimiento social nuestras prácticas, relaciones, cuerpos e identidades. Atenderemos así a esos «usos performativos de las imágenes» que remiten a unas imágenes que «no representan

¹ La capacidad de acción tal y como es utilizada a lo largo de esta ponencia remite al concepto de «agency» desarrollado extensamente por la filósofa Judith Butler dentro de lo que llamaríamos una perspectiva post-soberana, antifuncionalista y crítica con una noción de sujeto entendido como agente soberano de la acción, voluntarista y previamente constituido. Véase, por ejemplo, Butler, 1997.

o ilustran sino que intervienen en la reconfiguración» (Fernández Polanco, 2012) de lo simbólico y, con ello, en la reconfiguración y producción de lo real mismo. Desde esta perspectiva que considera el arte no como representativo, sino como performativo, las imágenes que iremos recorriendo son imágenes que han «dejado de mostrar y empiezan a hacer» (Martínez, 2013: 76), «imágenes que están en acción y cuya performatividad construye formas de subjetivación que hacen posibles otras revoluciones» (Martínez, 2013: 84). Nos interesa, por ello, mirar estas imágenes en tanto que, con nuestro mirar, ya estamos construyendo, quizás, otras miradas posibles, pues dichas imágenes, como iremos viendo, nos ofrecen nuevas producciones de lo real que legitiman otras prácticas, cuerpos y deseos que han permanecido fuera del marco de lo simbólico y que ahora, desde ese afuera, mueven los marcos hacia nuevas posibilidades de lo real. Consideramos así el campo de lo artístico como un campo de acción política, como un territorio posible para la transformación social, ya que a través de la producción de imágenes contrahegemónicas, se transforman y desplazan las nociones normativas que atraviesan la constitución de sujetos, cuerpos, identidades y deseos. Imágenes en las que todas y todos nos miramos para articular nuestra propia subjetividad, nuestros propios cuerpos, nuestras propias relaciones y nuestros deseos.

Volvamos ahora a la imagen con la que abríamos esta ponencia. La imagen pertenece a la serie *Chicas, deseos y ficción* (1998), de la artista Carmela García. En ella la artista, a través del formato fotográfico, trabaja sobre la visibilización del deseo entre mujeres jóvenes, situando a menudo este deseo y sus miradas en diferentes espacios públicos, como la calle, los parques, el campo, etc. En nuestra imagen 1 esta visibilización de unos deseos no heteronormativos se sitúa en el espacio de un baño comunitario, que se mueve en un estatus entre lo público y lo semi-privado. Este baño podría estar situado en cualquier espacio deportivo. Seguro que muchas de nosotras hemos hecho uso a menudo de baños similares, nos hemos duchado, vestido y desnudado en ellos, nos hemos cruzado con otros cuerpos, y, sin embargo, ¿son estos espacios, en el imaginario hegemónico, espacios en los que se hagan visibles el deseo y la sexualidad entre mujeres?, ¿pertenece el espacio del baño femenino a una imagen en la que puedan articularse nuestros deseos? Estos espacios, ocupados cotidianamente por cuerpos de mujeres, ¿han sido contruidos en el imaginario colectivo como espacios en los que discurren y ocurren deseos, miradas y fantasías entre mujeres? Si, por el contrario, pensamos en unos baños públicos masculinos comprobaremos que, incluso en el imaginario hegemónico y heteronormativo, son espacios considerados a menudo como espacios «posibles» de prácticas sexuales y deseos entre hombres. Incluso cuando esta

sexualidad homoerótica es negada por el discurso normativo hegemónico (claramente heterosexual), el espacio público del baño de hombres, dentro del imaginario colectivo, es parte de un escenario posible por el que pueden transitar deseos y prácticas sexuales entre varones. ¿Qué implica, por ello, una imagen como la que Carmela García nos propone? ¿Qué fronteras está desplazando? ¿Qué nuevas formas de producción del deseo nos está posibilitando? Como espectadoras, situadas en el afuera de la imagen, pero mirando esa imagen, como usuarias de baños públicos, como sujetos activos de deseos, ¿qué nuevas (re)configuraciones de lo real, de los deseos que atraviesan nuestras vidas y que articulamos con otras y otros, hace posible una imagen como la producida por la artista?

Si consideramos que el campo de lo real, de lo que acontece y de lo que es inteligible para nosotras y nosotros, de aquello que es reconocido y legitimado como real, y que por ello está atravesado y constituido por diversas normativas (de género, sexo, sexualidad, belleza, edad, clase social, origen étnico, funcionalidad corporal, etc.), es un campo en constante transformación, cuyas fronteras son continuamente desplazadas, (re) articuladas y construidas en relación con una afuera posible, imaginario y perteneciente al campo de la fantasía, las imágenes artísticas, situadas en ese terreno de la imaginación, ubicadas a menudo en el territorio de la ficción –visual, narrativa–, nos permiten *imaginar* otras ficciones posibles en las que nuestros deseos se van construyendo. Lo interesante aquí, por tanto, es considerar como estas ficciones están ya desplazando el territorio de lo real, de lo posible, al movilizar sus fronteras y ofrecernos otros escenarios que, gracias a esas nuevas ficciones, van (re)articulando lo real. Si «eso que llamamos “realidad” es un sistema complejo, pues debe su existencia a una serie de anudamientos y feedbacks interrelacionados entre realidades reales y realidades ficcionales» (Vogel, 2011: 24), la capacidad de acción de una imagen como la que Carmela García nos propone radica, precisamente, en que está produciendo otro relato, está haciendo que otros cuerpos actúen y deseen, que otra realidad *ficcional* irrumpa en lo real, en el marco simbólico que sustenta y hace legítimos (e imaginables) nuestros deseos y prácticas, y con dicha irrupción está ya produciendo un nuevo imaginario en el que articular nuestros deseos, haciendo que, quizás, la próxima vez que nos duchemos en el baño del gimnasio pensemos como posible un juego de miradas deseantes entre los cuerpos que se cruzan en ese baño. La posibilidad que una imagen así nos ofrece reside, entonces, en la producción de un nuevo escenario en el que otros deseos y miradas emergen, rompiendo el estrecho marco heteronormativo que habitualmente configura los espacios para el deseo en el imaginario colectivo.

3. IMÁGENES 2. *El beso* (1996), Cabello / Carceller. 3. *Casting: James Dean* (2004), Cabello/Carceller

Nuestras siguientes imágenes pertenecen a las artistas Cabello / Carceller, cuyo trabajo se centra en un constante cuestionamiento de las normativas de género/sexo/sexualidad presentes en el imaginario colectivo, haciendo referencia a menudo a imágenes del mundo del cine, del que las artistas se (re)apropian a través de prácticas diversas. La primera de ellas, *El beso* (1996), es un vídeo en el que se muestra un beso largo entre dos mujeres, en un primer plano en blanco y negro, con el ruido de fondo de una fuerte discusión, cuyo contenido no llegamos a escuchar bien. El vídeo, tal y como resalta Juan Vicente Aliaga, además de «ser uno de los pocos trabajos artísticos que habla del amor lésbico» (2013: 57) rompe en cierta forma con una posible mirada «voyeur» gracias, precisamente, a esa fuerte discusión entre dos voces femeninas que escuchamos de fondo y que distrae nuestra mirada, impidiendo «la concentración del acto central (el beso) y el disfrute consiguiente por parte de miradas ajenas» (Aliaga, 2013: 58). Con ello las artistas no sólo hacen visible el deseo entre mujeres, encarnado en ese beso apasionado entre ambas, sino que remiten también a la necesidad de que estas imágenes sean miradas desde otras posiciones que rompan con la óptica de una mirada hegemónica, construida sobre parámetros heteronormativos, que impone su disfrute en el mirar. Se trata, por tanto, de una imagen que construye nuevas formas de mirar y aquí radica, justamente, su capacidad de acción, en la producción de nuevas miradas que ese beso está posibilitando; unas miradas «distráidas» y atravesadas por deseos, unas miradas que se desconcentran y que no poseen la imagen.

La segunda imagen de estas artistas que me gustaría que mirásemos pertenece a su obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*, de 2004, en la que las artistas investigan sobre la construcción de la masculinidad a través del mundo del cine, con la intención de (re) apropiarse de estos modelos de masculinidad para cuestionarlos, subvertirlos y desplazarlos. Para ello las artistas abrieron una convocatoria para que 16 mujeres representaran el papel de James Dean en una de las escenas de la película *Rebelde sin causa*. Así, concibiendo el vídeo a modo de un casting, cada una de estas mujeres se sitúa en el papel de James Dean, el que fuera uno de los modelos hegemónicos de masculinidad del cine de Hollywood, y en su interpretación de dicho papel no sólo se van haciendo visibles los gestos, actitudes, poses y formas de hablar que, de manera performativa (Butler, 1990), van construyendo dicha masculinidad, revelando así «la condición construida de la masculinidad» (Escudero Alias, 2009: 53) sino que al hacerlo, al repetir y poner en escena la masculinidad de James Dean a través de esos gestos aprendidos y repetidos en el imaginario colectivo, esa masculinidad



Imagen 2. Cabello / Carceller *El beso*, 1996)



Imagen 3.
Cabello/Carceller *Casting: James Dean*, 2004

va siendo (re)apropiada y desviada por otros sujetos *no-apropiados* para ella. De este modo, el mecanismo de la repetición de las diferentes escenas de casting que se van sucediendo en el vídeo, en el que esas 16 mujeres se convierten en James Dean, no sólo hace visible el proceso performativo del género, sino también las posibilidades de apropiarnos y subvertir esos modelos normativos de género en el propio acto de poner en escena dichos modelos. Mediante esa repetición y ocupación de la posición de un icono de la masculinidad, estas imágenes producen, en su apropiación de ese icono por parte de otros cuerpos, un nuevo sujeto de deseo que desborda el marco heteronormativo en el que dicho modelo se insertaba. Ahora, en esas imágenes, nos encontramos a 16 mujeres que son James Dean, que ocupan su posición de sujeto masculino de deseo, y que gracias a esta ocupación han subvertido esa posición normativa y sacan a escena nuevos cuerpos/sujetos que son deseados.

4. Sobre deseos, placeres y feminismos en la cultura visual

Analizar desde una perspectiva feminista la producción del deseo y el placer en la cultura visual, ya sea a través de sus imágenes más mediáticas (publicidad, cine, televisión) o de las procedentes de las prácticas artísticas contemporáneas, implica, necesariamente, remitirnos a la forma en que ese deseo es construido a través de la mirada. Por ello, el análisis de la producción del deseo en nuestro imaginario colectivo no puede estar separado de un análisis de las miradas que se dan, y se construyen, en ese circuito visual de imágenes

producidas para ser deseadas, pues son precisamente esas imágenes que todas y todos miramos las que nos enseñan cómo y a quién desear, a la vez que cómo y a quién mirar. Si deseo y mirada parecen entrelazados de diversas y complejas formas, ello significa que cualquier análisis feminista de la producción del deseo en el imaginario visual, debe también abordar el análisis de la construcción de la mirada en ese imaginario, y en ese «territorio de la mirada es innegable la aportación del texto clásico de la cineasta Laura Mulvey» (Mayayo, 2007: 107).

El texto de Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*², publicado en 1975, se convirtió pronto en un texto pionero dentro del feminismo al visibilizar la construcción política de la mirada en la cultura visual, sirviendo como punto de partida a toda una serie de trabajos posteriores que, tanto desde la práctica artística como desde la teoría, atenderían a la construcción y deconstrucción de la mirada en las narrativas visuales del imaginario hegemónico. En su análisis, Laura Mulvey destacó la posición de objeto de la mirada ocupada por las mujeres en dichas imágenes, frente al sujeto de la mirada –varón y heterosexual– que era, a su vez, el sujeto activo de la narrativa visual, desvelándose así la posición de *espectador-masculino* en la que todas y todos nos situamos para mirar. Sin embargo, el esquema de posiciones y miradas hecho visible por Mulvey en sus análisis, en el que se destacaban esos dos polos o posiciones: la ocupada por un sujeto-masculino-activo-que mira, frente a otro polo representado por un objeto-pasivo-femenino-que es mirado, parecía mostrarse excesivamente rígido, precisamente por lo dicotómico y separado de esos dos polos y su aparente estatismo. Por ello, la pregunta inmediata que surgía tras el análisis de Mulvey era ¿cómo salirnos de ese marco jerárquico de miradas estructurado en función de un sujeto que mira y un objeto que sólo puede ser mirado? Y a esta pregunta le seguirían muchas otras: ¿es posible ocupar esa posición de sujeto que mira y desbordarla desde otras formas de mirar que rompan con los parámetros heteronormativos y androcéntricos que atraviesan la mirada hegemónica desde la que se nos enseña a mirar? ¿Cómo se construyen nuestros deseos, en tanto que espectadoras, dentro de ese circuito de miradas activas y objetos para ser mirados? ¿Puede haber cierto margen para la acción desde la posición, aparentemente pasiva, de quien es mirada? En definitiva ¿es posible subvertir el rígido esquema señalado por Mulvey y desdibujar las posiciones de activo-pasivo, sujeto-objeto, y mostrar dichas posiciones de una forma mucho más móvil, permeable y menos estática?

Algunas de estas preguntas atravesarán la producción de muchas de las artistas feministas desde los años 70 hasta llegar a las prácticas artísticas actuales, atravesadas por

² Versión en castellano: *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Ed. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.

múltiples cuestiones en torno al deseo, la mirada, la pospornografía³ o la prostitución. Y son precisamente muchas de estas prácticas las que nos interesan, precisamente, porque suponen la posibilidad de cuestionar ese esquema jerárquico entre sujeto-objeto de la mirada e implican «plantear estrategias que se opongan a la jerarquía establecida» (Martínez Collado, 2011: 138). Si tenemos en cuenta que la articulación del deseo como sujetos femeninos se ha articulado, en el imaginario colectivo, a través de la mirada de quien ocupaba una posición de dominación visual para observarnos/desearnos, lo que en la cultura visual se traducía en un esquema de posiciones en el que «el hombre mira a la mujer y ésta se mira a sí misma siendo mirada» (Aliaga, 2007: 32), lo que más nos interesa de los análisis de la mirada propuestos por Mulvey, al que seguirán las aportaciones de otras muchas teóricas feministas⁴, será precisamente que, al hacer visible la construcción de la mirada y su relación con la producción de deseos, nos permiten ir más allá de ese esquema visual e indagar en las posibilidades de reconfiguración de ese esquema de posiciones entre sujeto-objeto de deseo; es decir, enfocar nuestra «mirada» a los posibles puntos de fugas y movilidades de esas posiciones, con el objetivo de buscar estrategias que se (re)apropien de dichas posiciones –sujeto/objeto de mirada, de deseo– para transformarlas y producir otras formas de mirar/desear/ser deseado/a.

Si plantearnos la producción del deseo desde una perspectiva feminista ha de hacer frente a una compleja dificultad en tanto que «la producción subjetiva de la feminidad está atravesada por una construcción del deseo propio a partir del deseo del otro o del deseo de ser deseada» (Vega Solís, 2011: 25), la posible subversión de este circuito de construcción del deseo necesita del tránsito, la movilidad y el desbordamiento de esas posiciones de sujeto/objeto de deseo para proponer otros modelos/posiciones de deseo mucho más porosas, en las que los roles de sujeto activo–objeto pasivo pierdan su sentido al quedar *desfiguradas* por un tránsito continuo entre ellas. Y es esta desestabilización de posiciones entre quien mira y quien es mirada, entre las posiciones de sujeto-objeto de deseo, la que se produce en imágenes como las que Cabello / Carceller nos proponen. Por un lado, a través de ese mecanismo de la distracción que evita una mirada poseedora (y posesiva) de la imagen, y que está presente en su obra *El beso*. Y que en lugar de la mirada contemplativa y excesivamente concentrada, impuesta especialmente desde la estética del Romanticismo y

3 Aunque no nos detendremos en las prácticas posporno, sí señalaremos su importancia en el panorama artístico feminista actual en lo que se refiere, especialmente, a la creación visual de un imaginario pornográfico y erótico situado desde prácticas feministas y no heteronormativas, a través de la auto-representación y del DIY (do it yourself). Nos parece interesante, en este sentido, indagar en este nuevo imaginario en cuanto a la producción de nuevas miradas-deseos que estas prácticas pueden estar construyendo.

4 En el ámbito norteamericano destacan, por ejemplo, las aportaciones de Griselda Pollock (1990 y 1999, entre otros). En el caso español, destacaría, entre otros, el trabajo de Patricia Mayayo (2003).

que atraviesa los modos de recepción del arte hasta la actualidad, necesita de una mirada *distraída*, que no puede estar exclusivamente atenta a esa imagen, lo que impide un disfrute que objetualizaría ese beso. Se trata, por ello, de una forma de mirar que, quizás, tenga más que ver con un «vistazo⁵ que propone el deseo, que propone el cuerpo» (Bryson citado por Fernández Polanco, 2007: 16). Por otro, mediante la (re)apropiación⁶ que hacen en su obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* y que, a través de la repetición, de la (re)interpretación de imágenes de la masculinidad, permite que dicha posición de sujeto sea desplazada y subvertida al situar en ella otros sujetos y otros cuerpos. Se produce así una «apropiación autoconsciente de una identidad de género» (Escudero Alias, 2009: 52), en este caso de una identidad de masculinidad construida como hegemónica y sujeto de deseo a través del imaginario del cine, que desplaza dicha posición hegemónica al ser escenificada por otros cuerpos, situados tradicionalmente en posiciones no hegemónicas. Se diluyen así esas posiciones rígidas entre sujeto-objeto de deseo, pues ahora que miramos a esos/as *16 James Dean* que Cabello / Carceller nos proponen, ¿qué ocurre cuando esas posiciones han sido ocupadas por *otros* cuerpos?, ¿qué nuevos modelos de deseo están posibilitando?, ¿qué nuevas miradas entran en juego?

5. IMÁGENES 4. *Ridy tu pley* (2007), Mónica Cabo. 5. *Eastern LGBT* (2006), Ahlam Shibli

La siguiente imagen que miraremos es de la artista Mónica Cabo y pertenece a su obra *Ridy tu pley* (2007). La serie consiste en un conjunto de carteles dibujados en los que se anuncian personas que ofrecen sus servicios sexuales. Lo interesante de estos carteles es que sus protagonistas han sido dibujadas encarnando una estética drag-king en la que aparecen, por ejemplo, mujeres masculinizadas con bigote que, a través de esta estética, «rompen con las categorías homo/hetero y con las imposiciones de género» (Aliaga, 2013: 82) que atraviesan la construcción del deseo. Así, la artista aborda abiertamente un tema complejo dentro del feminismo, como es el de la prostitución, y que ha dado lugar a intensos debates y diferentes posiciones encontradas, para apropiarse de ese imaginario sexual de la prostituta y situar en sus carteles unos cuerpos que rompen con los modelos dicotómicos

⁵ Nos parece especialmente interesante la noción de «vistazo» frente a «mirada» que propone Norman Bryson y que Aurora Fernández Polanco retoma (Bryson, 1991, y Fernández Polanco, 2007).

⁶ Además de en la citada obra, la (re)apropiación será un mecanismo recurrente en muchas de las obras de Cabello/Carceller para subvertir y transformar esos modelos de masculinidad presentes en el imaginario visual del cine, como puede verse también en obras como *Ejercicios de poder* o *After apocalypse Now: Martin Sheen (The Soldier)*, que junto con la obra *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* conforman una trilogía.

de masculinidad / feminidad, homosexual / heterosexual ¿Qué implican estas imágenes en cuanto a la producción de nuevos sujetos de deseo? ¿Qué nuevas articulaciones del deseo se está produciendo a través de una imagen en la que Sonia nos ofrece sus servicios con pelo corto, gafas y camiseta masculina y un bigote, adoptando una pose bastante masculina, a la vez que ocupando una posición tradicionalmente feminizada (y denostada socialmente) como es la de la prostituta? ¿De qué forma esta imagen desborda la imagen de deseo que tradicionalmente se nos ofrece de una prostituta?

A su lado proponemos mirar una imagen perteneciente a la artista Ahlam Shibli de su serie fotográfica *Eastern LGBT* (2006). En este trabajo, y a través de una estética documental, la artista aborda mediante una serie de fotografías desarrolladas entre 2004 y 2006, la representación de los sujetos pertenecientes a movimientos LGBT, tomando para ello muchos de los elementos presentes en la estetización y exotización de imágenes cuando se retrata a cuerpos femeninos no occidentales (faldas transparentes, velos, etc). Así, en muchas de las fotos de esta serie, aparecen retratados diferentes personas transgénero y drag king-queen que posan mirando a cámara ataviados/as con una estética de modelos y vestuarios orientales. De estas imágenes nos interesa especialmente una de ellas en la que su protagonista nos mira de perfil, y toda nuestra atención se focaliza en esa mirada, la de unos



Imagen 4. Mónica Cabo, *Ridy tu pley*, 2007



Imagen 5. Ahlam Shibli, *Eastern LGBT*, 2006

ojos pintados con kohl. Son los ojos lo que concentran toda nuestra atención, permaneciendo tapados casi la totalidad del rostro y la cabeza. Al igual que en el caso de las imágenes de Mónica Cabo, la persona retratada aquí no permite ser situada fácilmente en una categoría de masculinidad o feminidad, generando una potente ambigüedad visual y el consiguiente desplazamiento de estas categorías. Nos mira abiertamente, con una mirada que seduce, y lo hace rompiendo esas categorías de masculino/femenino, apropiándose de ellas para ser sujeto activo del deseo y de la mirada. Con ello se desplazan, como en el caso de Cabo, esas rígidas posiciones en las que la feminidad a menudo es leída como objeto pasivo de deseo y disfrute de una mirada masculina, pues en estas imágenes ¿quién mira y desea a quién?, ¿qué ocurre cuando quien es retratado en una pose que, en el imaginario colectivo, remite a un cuerpo de mujer no occidental y fácilmente convertible en objeto erótico, no es un cuerpo leído como femenino? ¿Qué modelos, miradas y deseos está produciendo esta imagen? ¿Qué relación está estableciendo con la mirada de quienes estamos fuera de la foto?

6. Imágenes deseantes / miradas expectantes

Como venimos señalando a lo largo de este artículo, si tenemos en cuenta que nuestros deseos y formas de mirar son aprendidos, constituidos y (re)articulados en relación con las imágenes disponibles en los imaginarios colectivos que compartimos, es fundamental, por ello, atender a esas otras producciones de imágenes que están (re)configurando el mapa de deseos, miradas, escenas y cuerpos. Estas imágenes establecen diálogos diversos con quienes estamos situadas fuera de ellas, que como espectadoras y espectadores observamos, disfrutamos, miramos y deseamos con esas imágenes, y en ese diálogo visual –sensorial, emotivo y corporal– las imágenes actúan produciendo en nosotras no sólo otros deseos posibles, sino otras formas de mirar que van erosionando una mirada normativa hegemónica. Es precisamente esta capacidad para movilizar otras miradas, para (re)articular los territorios de la mirada, lo que más nos interesa destacar de estas imágenes, pues en ella radica su posible acción para la transformación social. Nos parece, por tanto, esencial considerar esta capacidad que las imágenes poseen para producir otras miradas/deseos en cuanto a la relación que, como imágenes, están estableciendo con los públicos que las miran y dialogan con ellas. Pues, si consideramos las imágenes que hemos ido observando hasta el momento, podemos preguntarnos cómo en su producción de nuevas ficciones para el deseo pueden estar transformando el deseo propio de quien mira y dialoga con esas nuevas narrativas. Si como espectadoras y espectadores aprendemos a mirar con las obras, su capacidad para transformar (o por el contrario legitimar) las formas de mirar/sentir/desear es tremendamente

significativa. Pensemos, de nuevo, en esas imágenes y en qué *otras* transformaciones pueden estar provocando en nosotras, en su capacidad para transformar nuestras miradas y desplazar nuestros cuerpos hacia otros deseos no imaginados; con esa transformación de nuestra mirada, de nuestros deseos ¿no se está acaso transformando también nuestro cuerpo?, ¿y nuestra identidad?

Mirar estas obras desde su posible capacidad de acción para una (re)articulación de lo real supone considerar también la forma en la que, con dicha reconfiguración de lo simbólico y lo real, nos están (re)configurando también a nosotras y nosotros mismos. Como espectadoras y espectadores de esas imágenes, y considerando nuestras identidades desde una perspectiva no esencialista⁷, las posibles transformaciones que esas imágenes provocan en lo real están, así mismo, (re)articulando nuestra propia identidad, que se va constituyendo en/con aquello que miramos. En este sentido, para entender el modo en que las prácticas artísticas pueden contribuir a la transformación social es necesario comprender la identidad y la subjetividad como procesos complejos en constante articulación dentro de un proceso social y normativo más amplio. Y en este proceso, el territorio de las prácticas artísticas, en cuanto productor de imaginarios colectivos –y, por tanto, de imágenes posibles– juega un papel fundamental al ofrecernos narrativas visuales que nos sirven como modelos de identificación. «Por ello, son tan importantes aquellas prácticas artísticas y culturales que [...] transgreden las fronteras establecidas desbordando los roles» (Cortés, 2000: 17) por cuanto en ellas nos miramos y, con ellas, nos vamos (re)articulando y transformando.

Volvamos a mirar esas imágenes, ¿qué nuevos sujetos de deseos nos están proponiendo?, ¿qué otros escenarios para que discurran nuestras fantasías?, ¿qué cuerpos deseables / deseados nos están sugiriendo?, ¿qué otras miradas están provocando? Volvamos a mirarlas y mirémonos ahora; en ese espacio de diálogo entre lo que miramos en la imagen y cómo nos miramos a nosotras y nosotros fuera de ella, entre quiénes somos antes de mirar esas imágenes y quiénes somos después, pues es en ese territorio entre mi cuerpo y la imagen en el que se está produciendo mi propio deseo y subjetividad. Y es precisamente ese territorio, en cuanto móvil, abierto a reinterpretaciones y a nuestra mirada al ver esas imágenes, el que va desplazándose cada vez que miramos otras imágenes. Por ello, no es sólo que esas imágenes produzcan *otros* sujetos de deseo en el interior de la imagen misma, en ese territorio de la ficción visual, sino que desde nuestro lugar de espectadoras, como sujetos que miran desde *fuera* de la imagen, estamos produciendo nuestra propia subjetividad, nuestras propias formas de mirar, desear y fantasear.

⁷ Es decir, en tanto que procesos articulatorios contingentes y abiertos a constantes rearticulaciones. Véase, por ejemplo, Laclau y Mouffe, 1985.

7. Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente (2007) *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- (2013) «Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1996-2010*» en: ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (edit.) (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid-León: MUSAC, This Side Up, Catálogo de la exposición.
- BRYSON, Norman (1991) *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza.
- BUTLER, Judith (1990) *El género en disputa*, Barcelona: Paidós, 2007 (Trad. Cast. M^a Antonia Muñoz).
- (1997) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis, 2004 (Trad. Cast. Javier Sáez y Beatriz Preciado).
- CORTÉS, José Miguel G., (2000) «Introducción» en Aa.Vv. (2000): *Zona F. Un proyecto de Cabello/Carceller*. Castellón: EACC, Catálogo de la exposición.
- ESCUDERO ALÍAS, Maite (2009) «La retórica ambivalente de la performance drag King: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón», en *Arte y políticas de identidad*, vol. 1 (diciembre 2009), pp. 49-64.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Olga (2013) «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa» en: ALIAGA, Juan Vicente y Patricia MAYAYO (edit.) (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid-León: MUSAC, This Side Up, Catálogo de la exposición.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2007) «Qué mirada sin cuerpo» en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (edit.) (2007) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2012) «Usos performativos de las imágenes» en *Re-Visiones # Dos*, 2012. Disponible en: <http://re-visiones.imaginnarrar.net/spip.php?article51>. [Consultado el 27/11/2013].
- LACLAU, Ernesto y Chantal MOUFFE (1985) *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires-México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006 (Trad. Cast. Ernesto Laclau).
- MARTÍNEZ, Pablo (2013) «Cuando las imágenes disparan» en: Aa.Vv. (2013) *Rabih Mroué. Image(s), mon amour. Fabrications*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, Catálogo de la exposición.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (2011) «Releer/reescribir la historia, los conceptos, las imágenes. ¿Heroínas, hoy?» en DE LA VILLA, Rocío (dir.) (2011): *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Actas del Symposium, n^o 10, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

- MAYAYO, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra.
- (2007) «Género y placer visual (en torno a Vanessa Beecroft)» en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, (edit.) (2007) *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MULVEY, Laura (1975) *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- POLLOCK, Griselda (1990) «Beholding Art History: Vision, Place, and Power» en BRYSON, Norman, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY (edit.) (1990) *Visual Theory, Painting and Interpretation*, Massachussetts, Oxford: Blackwell Publishers.
- (1999) *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Nueva York: Ed. Routledge.
- TRAFÍ, Laura (2012) «Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora. Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales» en: GUASCH, Anna y Miguel A. HERNÁNDEZ (coord.) (2012) *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Visuales*. Coord. Disponible en: http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_lt.html. [Consultado el 27/11/2013].
- VEGA SOLÍS, Cristina (2011) «Prólogo. Los nuevos feminismos y la pregunta por lo común» en: GIL, Silvia L. (2011): *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- VOGEL, Félix (2011) «El rostro de Antu. O de Agata, Cole, Desislava, Dina, Emily, Joanna, Katia, Mihaela, Lisa, Sam o Toni. Acerca de Archivo: Drag Modelos de CABELLO/CARCELLER» en AA.VV. (2011): *CABELLO/CARCELLER, Archivo: Drag Modelos*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, Catálogo de la exposición.

Recibido el 17 de marzo de 2014

Aceptado el 3 de julio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 277-291]

LA SEXUALIDAD DE LAS BRUJAS. LA DECONSTRUCCIÓN Y SUBVERSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA BRUJERÍA, LA PERVERSIDAD Y LA CASTRACIÓN FEMENINA EN EL ARTE FEMINISTA DEL SIGO XX¹

THE SEXUALITY OF THE WITCHES. THE DECONSTRUCTION AND SUBVERSION OF THE ARTISTIC REPRESENTATIONS ABOUT WITCHCRAFT, PERVERSITY AND FEMALE CASTRATION IN THE FEMINIST CONTEMPORARY ART

Yolanda Beteta Martín
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

A lo largo de la Historia de Occidente se han sucedido diversas estrategias sociales, económicas, políticas y culturales que deslegitimaban la participación de las mujeres en el espacio público. Una de esas estrategias se ha centrado en la representación iconográfica de las mujeres como seres monstruosos, sujetos de segundo orden, de naturaleza imperfecta, pecaminosa y lasciva que condensan la esencia de la caída edénica (brujas, amazonas, gorgonas, súcubos, etc.). Durante el siglo XX han surgido artistas que, partiendo de esas representaciones monstruosas de las mujeres, han dado forma a un nuevo feminismo visual basado en el concepto de subversión. Artistas como Kiki Smith, entre otras, reivindican el empoderamiento femenino convirtiendo las antiguas representaciones monstruosas de las mujeres en nuevos iconos de feminidad. La iconografía de las brujas, amazonas, vampiras y esfinges se deconstruye y subvierte para convertirse en el paradigma de aquello que sus creadores pretendían combatir. Una vuelta de tuerca a los conceptos de monstruosidad y pecado al servicio de las reivindicaciones femeninas del siglo XXI

Palabras clave: feminismo, arte, sexualidad, identidad, subjetividad, monstruosidad.

ABSTRACT

The patriarchy has chained several social, economic, political and cultural strategies in Occident in order to refuse the presence of women in the public space. One of those strategies is the iconographic

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i «Estudios de los fondos museísticos desde una perspectiva de género» dirigido por la Dra. Marián López F. Cao y financiado por el MINECO. Duración del proyecto: 2010-2014.

representation about women as monstrous, sinful, imperfect and lascivious beings (witches, amazons, gorgons, succubi). An iconography inspired by the Edenic Fall. In the twentieth century, some artist women have reworked the ancient monstrous representations about women to create a new visual feminism based on the concept of subversion. Women as Kiki Smith, among other artists, claim the female empowerment through the transformation of the female monsters into new icons of femininity. The iconography about witches, amazons, vampires and sphinxes is deconstructed and subverted in order to become a new feminist paradigm. A twist to the concepts of monstrosity and female imperfection according to the feminist complains in the twentieth century.

Keywords: feminism, art, sexuality, identities, subjective, monstrosity.

No hay peor veneno que el veneno de la serpiente.

Toda maldad es poca junto a la de la mujer.

Eclesiastés 25, 13-26

A lo largo de la Historia de Occidente se han sucedido diversas estrategias sociales, económicas, políticas y culturales que deslegitimaban la participación de las mujeres en el espacio público. Una de esas estrategias se ha centrado en la representación de las mujeres como sujetos de segundo orden, seres de naturaleza imperfecta, pecaminosa e incompleta que les incapacita para el ejercicio de la *res publica* y les recluye en el ámbito doméstico.

La representación de las mujeres como seres imperfectos, deformes e incluso de apariencia monstruosa se sucede desde tiempos remotos. La Antigüedad Clásica fue especialmente prolija en la representación deforme y monstruosa de las mujeres. La presencia de amazonas, estriges, sirenas, empusas, lamias, hechiceras y arpías en el universo mitológico grecorromano sentaron las bases de una imaginería colectiva que define a las mujeres en términos de alteridad; el reverso de los hombres, la oposición a la razón, la negación de la moralidad (Casanova & Larrumbe, 2005).

El discurso patriarcal ha definido históricamente la feminidad en torno a dos elementos clave: la maternidad y la sumisión marital (Segura, 2010). Los monstruos femeninos del imaginario clásico representan el reverso de ese ideal. La carencia de instinto maternal, la atracción por la muerte, la nocturnidad y los conocimientos guerreros convierten a los monstruos femeninos en símbolos transgresores. Los monstruos femeninos representan los valores opuestos al ideal patriarcal de feminidad y proyectan las supuestas debilidades y maldades que las mujeres pueden desatar de manera consciente o inconsciente (Beteta, 2011).

Los Padres de la Iglesia recogen esta tradición clásica y convierten el concepto de monstruosidad en el elemento que define la esencia de las mujeres en el Cristianismo; unas mujeres marcadas por la caída edénica y la culpa de Eva. Eva, al igual que Pandora, es la culpable de los males que acaecen a los hombres en virtud de su inmoralidad, su falta de raciocinio y su curiosidad. La tradición patrística indaga en las fuentes bíblicas para representar simbólicamente la maldad y lascivia inherente a la naturaleza femenina. La iconografía de María de Magdala, Judith, Salomé o Dalila se convierte en los nuevos «iconos transgresores» (Bornay, 2005), en el espejo en el que deben mirarse las mujeres medievales para recordar su naturaleza imperfecta, su necesidad de redención ante el legado de Eva.

El tránsito de la Baja Edad Media a la Edad Moderna es uno de los momentos clave en la proyección monstruosa de las mujeres. La crisis de la sociedad feudal y el cisma religioso convierten los siglos XV y XVI en un periodo de profundo cambio en el que las creencias demonológicas adquieren un impulso inusitado. El éxito de los tratados de demonología, y especialmente la aceptación del *Malleus Maleficarum* o *Martillo de brujas* como manual de buenas prácticas para los inquisidores en los autos de fe, convierten la figura de la bruja o hechicera en el nuevo monstruo femenino al que combatir (Beteta, 2012). Los poderes maléficos de las brujas, herederas de la Hécate grecorromana, definen a partir de la Baja Edad Media un estereotipo de monstruo femenino que ha pervivido sin apenas cambios hasta la actualidad (Beteta, 2010).

Ninguna representación monstruosa de la naturaleza femenina ha tenido tanto eco en el imaginario colectivo como la iconografía de la bruja medieval. Sus conocimientos mágicos, su culto al diablo, su sexualidad excesiva y castradora, la ausencia de instinto maternal, su nocturnidad y la creación de círculos de solidaridad femenina (aquellarres) convierten a las brujas en el icono transgresor más reconocible para el patriarcado.

Desde las creaciones artísticas de Lucas Cranach hasta las animaciones de Walt Disney, el estereotipo medieval de la bruja ha condensado todos los miedos patriarcales acerca de la sexualidad y naturaleza femenina. Las obras de Frank Von Stuck, Hans Bellmer, Brueghel el viejo, Hans Baldung, Salvator Rosa o William Blake entre otros han contribuido a difundir y popularizar una visión de las mujeres basada en los conceptos de perversidad, deformidad y castración.

El carácter visual del arte pictórico, sobre todo en sociedades con un elevado nivel de analfabetismo, convierte las creaciones artísticas en el mayor instrumento de aculturación hasta bien entrado el siglo XX (López Cao, 2013). La contemplación directa de imágenes con una gran carga visual y simbólica facilita la interiorización de unos discursos y una imagería que de manera inconsciente determinan la subjetividad y percepción de los individuos sobre

sí mismos. La repetición constante de imágenes denigratorias, deformadas y manipuladas de las mujeres se interioriza de tal manera que hace muy difícil su cuestionamiento crítico.

Las diversas oleadas del feminismo a lo largo del siglo XX han impulsado la deconstrucción y cuestionamiento de esas imágenes monstruosas de la feminidad. La lucha por la emancipación de las mujeres y el reconocimiento de sus derechos civiles en las sociedades occidentales han impulsado la incorporación de las mujeres en la creación de conocimiento: escritoras, artistas, investigadoras, intelectuales etc. (Alario, 2008). Su presencia en el mundo de las artes y las letras está permitiendo deconstruir los cánones artísticos que tradicionalmente han deslegitimado las capacidades intelectuales y creadoras de las mujeres y están cuestionando los antiguos modelos de feminidad.

En este proceso de deconstrucción de los discursos patriarcales, algunas artistas denuncian la deslegitimación que han padecido y padecen las mujeres apropiándose precisamente de las representaciones «monstruosas» de la naturaleza femenina para convertirlas en «iconos feministas». Son artistas que han dado forma a un nuevo feminismo visual basado en el concepto de subversión, es decir, toman los modelos clásicos de deslegitimación femenina para deconstruirlos y convertirlos en iconos del feminismo (Deepwell, 1998). La iconografía de las brujas, amazonas, vampiras, sirenas, arpías, esfinges, etc., se deconstruye y subvierte para convertirla en el paradigma de aquello que sus creadores pretendían combatir. Una vuelta de tuerca a los conceptos de monstruosidad y pecado al servicio de las reivindicaciones femeninas del siglo XXI.

Artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Paula Rego, Remedios Varo y Unica Zürn reivindican la sexualidad y corporalidad de las mujeres a partir de imágenes que se inspiran directamente en los viejos modelos de monstruosidad femenina. El análisis de sus obras permite observar la creación de iconos feministas a partir de símbolos que históricamente han ensalzado la depravación e inferioridad de las mujeres. El artículo analiza exclusivamente las creaciones de la artista Kiki Smith.

En pocos casos como en el de Kiki Smith (Nuremberg, 1954) se puede establecer una dependencia tan clara entre arte y espacio privado o familiar de la artista. En sus obras no sólo es importante el entorno doméstico sino el mundo tan peculiar que rodeó a su niñez y adolescencia; un entorno marcado por su pasión, quizás heredada de su padre, del gusto por el trabajo artesanal.

Kiki Smith se define a sí misma como «una artista ama de casa» que trabaja en su propio hogar con materiales a veces modestos, otras más sofisticados, pero que en todos los casos reivindican un arte manual no exento de sensualidad, de impronta física, de contacto

directo y emocional con sus creaciones. Bajo su compulsiva y hedonista voluntad de «hacer cosas», Smith recurrió a una iconografía centrada en lo corporal, tanto en el cuerpo interior como en el exterior, que fue calificada de «abyecta» (Flynn, 2002).

Los «cuerpos abyectos» de Smith² reflejan los miedos que despiertan las mujeres en el imaginario patriarcal, y en concreto la sensualidad y sexualidad del cuerpo femenino: miedo a la menstruación, a la sexualidad y a la reproducción. Una naturaleza femenina que el imaginario patrístico define como desconocida, oculta, abyecta y pecaminosa y que Smith representa, en ocasiones, recubierta de «materias abyectas» como la sangre, el semen y sustancias nocivas. La artista muestra cuerpos femeninos que, siguiendo el concepto de «abyecto» acuñado por Kristeva (1989), cuestionan la idea del «límite físico» que hacía conflictiva la separación de lo propio y lo ajeno, el «yo» y lo externo a uno mismo.



Fig. 1. Kiki Smith, *Singer*, 2008

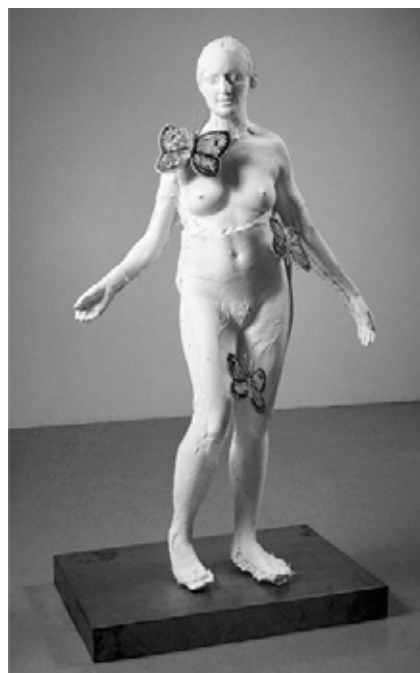


Fig. 2. Kiki Smith, *Untitled*, 1994

² Los «cuerpos abyectos» de Smith ocuparon un lugar central de la exposición retrospectiva *Gathering*, 1980–2005 que sobre ella organizaron el SFMOMA y el Walker Art Center.

Kiki Smith crea cuerpos de mujeres, corporalidades sin identificar –aunque podrían ser autorretratos ficticios– rodeados de flores, palomas, animales, bombillas, rayos o elementos de mobiliario. Una heterogeneidad estilística con la que escenifica una narrativa surrealista a partir de dos elementos centrales: las mujeres y los ciclos de la vida, entendidos éstos desde la trilogía de valores que plantea el pensamiento teosófico: un ciclo infinito que vincula el cuerpo, el espíritu y el alma.

Smith exhibe mujeres con amplias cabelleras y una belleza física a través de las cuales el público puede seguir el hilo argumental de la vida, el paso cíclico de la juventud a la enfermedad, la vejez y la muerte, para volver a empezar de nuevo (figs. 1 y 2). Esas imágenes ejemplifican aspectos que el imaginario androcéntrico medieval atribuyó a las brujas, y en general a numerosos monstruos femeninos que forman parte de las mitologías clásicas: el canto y los conocimientos empíricos sobre la naturaleza. Las series de mujeres bellas condensan algunas de las actitudes que históricamente se han vinculado con la feminidad normativa. El legado de Eva, y la consiguiente caída edénica, convierte a las mujeres en la personificación del pecado, la inmoralidad, la sexualidad y el salvajismo.

La joven de *Search* (fig. 3) muestra una mujer joven que descansa en actitud reposada mientras canta y sostiene un ave en una de sus manos. Con su habilidad para el canto y



Fig. 3. Kiki Smith, *Search*, 2008

su proximidad con el ave que sostiene se exhibe como una reminiscencia de las brujas en una doble vertiente. El canto, símbolo del engaño y de los poderes maléficos, es una de las habilidades de algunos de los «monstruos femeninos» más conocidos de la Antigüedad Clásica. Las sirenas y la hechicera Circe desplegaban su poder maléfico a través de la voz; un instrumento de carácter brujo que retomó el imaginario cristiano para convertir a Eva en el símbolo libidinoso que engaña a Adán con sus dotes de persuasión.

El cuerpo híbrido de la sirena, mitad mujer y mitad pez, muestra una mujer erotizada que rehúsa cualquier contacto con el otro. La sirena representa una belleza ideal no física sino onírica. El canto de las sirenas embriaga, adormece e hipnotiza con una promesa de seducción que nunca llega a cumplirse, porque

el fin último de su capacidad de atracción es alcanzar la muerte de los hombres, la destrucción del deseo androcéntrico a través la realización de sus fantasías. La belleza se transforma en un vampiro devorador que mutila el deseo masculino. Las sirenas, a través de sus cantos, se alzan como el símbolo de la seducción mortal, la destrucción del hombre por el deseo, la conjunción de la seducción y la prohibición.

Circe es el otro referente que inspira la iconografía de *Search* por sus conocimientos mágicos y su carácter selvático. Las brujas medievales son reelaboraciones de varios personajes de la mitología grecorromana caracterizados por sus conocimientos mágicos, su nocturnidad y animalidad. Hécate, Circe, Medea o las Moiras constituyen el paradigma de la bruja primigenia. Las habilidades mágicas de todas ellas, y principalmente de las tres primeras, residen sobre todo en su dominio de las pócimas o filtros mágicos. Las tres hechiceras mantienen lazos de parentesco que subrayan el carácter de transmisión generacional femenina de los conocimientos de brujería y hechicería, siendo Circe quien se convierte en el arquetipo de bruja que se impone en el imaginario medieval. En la mitología griega, Circe era una diosa y hechicera que tenía la facultad de transformar a sus enemigos en animales mediante el uso de pociones mágicas. En *La Odisea* de Homero, su casa es descrita como una mansión de piedra que se alzaba en mitad de un denso bosque alrededor del cual rondaban leones y lobos que, en realidad, no eran más que las víctimas de su magia.

La escultura *Search* de Kiki Smith puede analizarse como reelaboración en clave feminista y deconstructivista del arquetipo clásico y medieval de la «femme fatale»; la mujer castradora que con sus artes maléficas engaña, debilita y neutraliza la virilidad de los hombres. Kiki Smith redefine el paradigma de la «femme fatale» difundida por el imaginario androcéntrico convirtiendo la voz en un símbolo de poder y emancipación



Fig. 4. Kiki Smith, *Born*, 2002

(el poder de la palabra como expresión de individualidad), y el ave, símbolo que el discurso patristico convierte en imagen de la supuesta naturaleza animal y selvática de las mujeres, en una nexo de unión entre las mujeres y la tierra que permite enlazar la obra de Kiki Smith con las diferentes corrientes del ecofeminismo (Puleo, 2011; Shiva, 2007). Una naturaleza selvática que Kiki Smith plasma visualmente con una gran fuerza iconográfica en *Born* (fig. 4) donde una mujer nace directamente del útero de una cierva.

La deconstrucción del arquetipo de bruja que realiza Kiki Smith y su relación de los ecofeminismos se percibe de una manera más evidente en su serie de mujeres barbudas y en la serie de mujeres y animales salvajes, principalmente lobos y ciervos. Las diferentes corrientes del ecofeminismo coinciden en señalar que en el orden simbólico patriarcal existen conexiones entre la dominación que padecen las mujeres y la explotación de la naturaleza (aunque dicha relación se interprete de manera distinta según los diversos enfoques ecofeministas). Paralelamente, los ecofeminismos denuncian la histórica asociación que el patriarcado establece entre las mujeres y la naturaleza para legitimar su situación de inferioridad y dominio al alegar que la capacidad de las mujeres para gestar las aproxima a la naturaleza y, por tanto, son susceptibles de ser explotadas al igual que ésta (Mellor, 2000).

Kiki Smith, sobre la base de los argumentos ecofeministas, deconstruye el paradigma de mujer salvaje que el imaginario clásico y medieval condensa, fundamentalmente, en la diosa Hécate y el arquetipo de la bruja medieval. La demonología medieval establecía una íntima conexión entre el demonio y las brujas en la que los animales desempeñaban un papel fundamental para carnalizar la unión sexual. Para que los demonios pudieran satisfacer sus deseos sexuales necesitaban poseer o metamorfosearse en animales que permitieran realizar la cópula con las brujas³. La imaginería medieval señaló a los machos cabríos, sapos, cerdos negros, lobos y gatos como los principales instrumentos mediante los cuales los diablos se unían carnalmente con las brujas⁴. La asociación de las brujas con estos animales de aspecto nocturno, sucio, lúgubre y en ocasiones grotescos, fue alimentada por las descripciones de predicadores y teólogos que dispararon la imaginación popular y por la inspiración de los artistas que dieron forma plástica a este imaginario (Lucas Cranach, Brueghel el viejo, Hans Baldung). En este contexto

3 La capacidad metamórfica del diablo y de las brujas se analiza ampliamente en uno de los tratados demonológicos más exitosos de la Baja Edad Media: *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Luis de Castañega (1529). Existe una edición publicada en 1994 con un estudio introductorio de Roberto Muro (Ed. Instituto de Estudios Riojanos).

4 Por el contrario, el contacto sexual con los hombres no se realizaba mediante la posesión de animales porque los demonios femeninos o súcubos adoptaban el cuerpo de una mujer.

demonológico medieval se impulsa la demonización de la naturaleza femenina a través de la difusión de una nueva imagen de Satán con cuerpo de animal, sobre todo de macho cabrío.

Las obras *Lying with the wolf* (fig. 5), *Tied to her nature* (fig. 6), *Kouroai* (fig. 7) y *Genevieve and the May Wolf Bronze* (fig. 8) son una reminiscencia de esa histórica asociación entre mujeres, brujería, animalidad y poderes maléficos. Kiki Smith subraya en ambas creaciones la conexión íntima y sexual que el imaginario androcéntrico ha trazado entre la supuesta naturaleza selvática de las mujeres y su insaciabilidad sexual que les incitaba a mantener relaciones con los demonios. Esta demonización de la sexualidad femenina tiene su origen en los textos bíblicos pero se institucionaliza en el siglo XV. El tratado de brujería *Malleus Maleficarum*, publicado en 1486, culminó la deslegitimación de la naturaleza femenina en un proceso que convertía a las mujeres en seres monstruosos, en la personificación de todos los temores relacionados con la sexualidad y en el «símbolo de la concupiscencia». La razón de su inclinación natural hacia los asuntos sexuales y maléficos procedía de su insaciable apetito sexual.

Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. Podrían decirse más cosas, pero para quien es inteligente, parece bastante para entender que no hay nada de sorprendente en que entre las mujeres haya más brujas que entre los hombres. En consecuencia, se llama a esta herejía no de los brujos, sino de las brujas.

El supuesto carácter excesivo y sexual de las mujeres se plasmó en el imaginario colectivo a través de los grabados que mostraban a demonios metamorfoseados en machos cabríos para copular con la brujas en los aquelarres. Kiki Smith reelabora esa iconografía bajomedieval convirtiendo a los lobos y machos cabríos en los cómplices de las mujeres a través de unas relaciones de proximidad emocional carente de connotaciones sexuales. Unas creaciones que recuerdan la novela *Mujeres que corren con lobos*, de Clarissa Pinkola Estés, que causó furor en los años noventa por ser una alegoría sobre el empoderamiento de las mujeres en la época actual.

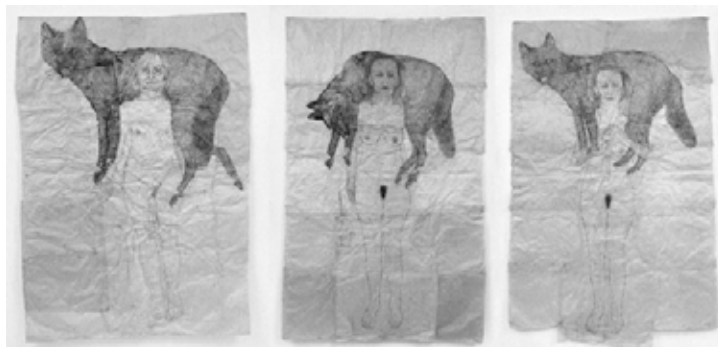
Mayor implicación emocional tienen las obras *Daughter* (fig. 9) y *Girl Wolf* (fig. 10) que exhiben a las mujeres barbudas, casi metamorfoseadas en lobas, que inspiradas en el cuento de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm, ensalzan la unión emocional de las



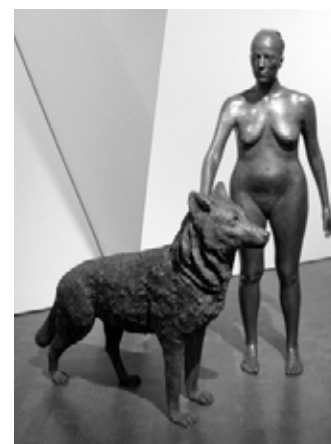
Fig. 5. Kiki Smith, *Lying with the wolf*, 2000



Fig. 6. Kiki Smith, *Tied to Her Nature* (2002)



Figs. 7 y 8. Kiki Smith, *Kouroai*, 2005 y *Genevieve and the May Wolf*, 2000



mujeres con uno de los animales demonizados por el imaginario patristico, el lobo. Estas creaciones establecen una línea de continuidad entre dos sujetos, las mujeres y los lobos, que por su supuesta naturaleza imperfecta, salvaje, castradora y depredadora fueron calificados de brujas, demonios y bestias.

La proyección de las brujas como mujeres amenazantes, castradoras y transgresoras es producto, en gran medida, de sus conocimientos empíricos. El conocimiento constituye la mayor transgresión femenina en la Edad Media debido a que la naturaleza androcéntrica del



Fig. 9. Kiki Smith, *Daughter*, 1999



Fig. 10. Kiki Smith, *Wolf Girl*, 1999

saber es incompatible con la supuesta imperfección femenina. Partiendo de la idea de que las mujeres sabias son transgresoras porque vulneran su reclusión en el ámbito privado y familiar, las redes del poder político se dirigen fundamentalmente contra dos grupos de mujeres claramente definidas por la posesión de saber: las sanadoras y parteras, identificadas con el estereotipo de bruja. Ante ellas, el sistema reacciona con su persecución y deslegitimación pública asociándolas con supuestos poderes maléficos.

La demonización y persecución de las parteras y curanderas responde a la necesidad patriarcal de frenar un conocimiento empírico netamente femenino que, además, tiene dos connotaciones transgresoras: su oposición al saber médico masculino y su conocimiento del cuerpo femenino. En este sentido, la deslegitimación de las curanderas y parteras en la Baja Edad Media constituye un primer ataque contra el conocimiento empírico que tienen las mujeres sobre su cuerpo y responde a una deslegitimación entendida como un enfrentamiento entre el conocimiento empírico de las mujeres y el conocimiento científico masculino; un enfrentamiento clave en la medida en que acaece en un contexto marcado por la implantación de la medicina como una ciencia en las Universidades (espacios de conocimiento vetados a las mujeres) y para cuyo ejercicio se exigía una formación que excluía a las mujeres de su práctica.

Vetar el conocimiento sobre el cuerpo limita la capacidad de respuesta de las mujeres ante las interpretaciones androcéntricas de la naturaleza femenina. El traspaso del conocimiento empírico del cuerpo femenino a la autoridad médica, que como toda autoridad es exclusivamente masculina, supone no sólo la marginación de un saber ancestral transmitido generacionalmente entre las mujeres sino un conflicto de poder que vino acompañado de la demonización del chivo expiatorio a quien se quería perseguir. De este modo, el imaginario androcéntrico atenta contra el conocimiento del cuerpo femenino mediante la creación de la figura mítica de la bruja-curandera que mantiene tratos con el diablo.

El *Malleus Maleficarum* detalla las características y capacidades maléficas de las curanderas y parteras y las responsabiliza de los casos de esterilidad femenina, impotencia masculina y abortos en virtud de un supuesto pacto con el diablo. Tales desórdenes están directamente relacionados con la sexualidad y la capacidad reproductiva de las mujeres. El saber empírico, contrario al conocimiento científico, es deslegitimado bajo un continuo proceso de demonización que subraya el carácter diabólico de los sentidos. Éstos se convierten en la puerta del demonio, en los mecanismos mediante los que atraer a los hombres para apartarlos de la fe y arrastrarlos al pecado de la carne. El empirismo representaba para el discurso patrístico una rendición a los sentidos y una traición contra la fe. Por lo tanto, la demonización y persecución del saber empírico de las sanadoras y parteras es un fenómeno que no puede desligarse de los intentos patriarcales de controlar y demonizar la sexualidad de las mujeres en un momento histórico en el que las reivindicaciones femeninas pueden desestabilizar el equilibrio social entre ambos géneros.

Kiki Smith recupera la figura de las parteras y matronas que, bajo la acusación de brujería, fueron quemadas en la hoguera en la Europa bajomedieval para reafirmar sus identidades como mujeres sabias, autónomas, conscientes de su conocimientos y con una notable proyección pública en sus comunidades. Las piezas *The women on pyres* (fig. 11) y *Wood and Sculpture* (fig. 12) se inspiraron en una fotografía anónima de finales del siglo XIX hallada en Lyon (Francia) y es el núcleo de uno de sus primeros trabajos en collage. En la era victoriana, cuando se popularizaron las primeras cámaras fotográficas, se empezaron a realizar collages que mostraban a mujeres con las cabezas cortadas, cosidas en una almohada o en una pira. Inspiradas en los collages victorianos, Kiki Smith quiso recordar y empoderar a las brujas quemadas en la hoguera bajo la acusación de brujería.

Elaboré una serie de dibujos de brujas ahogadas, flotando con su cabello en el agua y pensé al mismo tiempo en el fuego, fue cuando logré esa imagen de la pieza escultórica que representaría a todas esas ciudades europeas, cada mujer como una ciudad [...] No

son esculturas conmemorativas de las brujas en Europa, hubo demasiadas muertes para tan pequeña conmemoración y no las necesitaban tampoco en la ciudad aún, pero ya sabes, la hice de todas formas. Sus brazos abiertos como cristo, dicen ¿Por qué me han olvidado?⁵

The women on pyres y *Wood and Sculpture* son dos creaciones con una gran fuerza visual. Las mujeres, con el rostro tranquilo, conscientes de su inocencia y su conocimiento,



Figs 11 y 12, Kiki Smith, *The women on pyres*, 2001 y *Wood and Sculpture*, 2001

abren los brazos para abrazar el destino que el patriarcado ha determinado para ellas de forma inexorable. Pero, al mismo tiempo, Kiki Smith dota a las figuras de una humanidad y una paz interior que reclama el empoderamiento de las brujas, de las mujeres acusadas de pactos diabólicos, poderes maléficos y sexualidad castradora.

Estas figuras que constituyen el contrapunto a la idea de la «mujer-maniquí», la mujer pasiva, sumisa, fiel y maternal que el patriarcado ha impuesto como paradigma de la feminidad burguesa. El paradigma de mujer cristiana que definió el discurso patristico y que Kiki Smith visualiza como una mujer fítere. Mujeres maniqués que sólo son capaces de moverse si alguien mueve los hilos. Las mujeres maniqués que el surrealismo convirtió en un símbolo de fetichismo (Dalí, Man Ray, Hans Bellmer) y que condensaban el deseo

⁵ Kauffmann, Linda (2000), cit, bibliografía.

patriarcal de poseer mujeres sumisas es reelaborado por Kiki Smith en *Puppet*; una títere que se interpreta como un contrapunto a las mujeres lobas, a las brujas quemadas en la hoguera, a las jóvenes amantes de las aves que, deconstruyendo el discurso patriarcal, convierte a las brujas, y en general a los «monstruos femeninos» del imaginario clásico en nuevos iconos de feminidad.

La trayectoria artística de Kiki Smith exhibe el argumento ecofeminista que considera que la dominación de las mujeres y la explotación de la naturaleza tienen un origen común, sitúa a las mujeres en una situación privilegiada para acabar con ambas dominaciones. Su obra es una prueba de la importancia que tiene el trabajo de los/as artistas para crear un lenguaje estético individual y utilizarlo como una forma de investigación profunda sobre la existencia, los ciclos de la vida y el sometimiento de las mujeres. A través de la creación de personajes y de la alteración de su representación se puede relatar la subjetividad de los individuos a modo de narración empática; es decir, como el recurso que cada persona para explorar el mundo y construir una interpretación personal a partir de los fragmentos de su memoria particular y su vínculo con el devenir histórico universal. Una reconstrucción de la memoria que reescriba la Historia incorporando a las mujeres como sujetos activos, creadores y empoderados; mujeres sin cadenas (fig. 13).



Fig. 14. Kiki Smith, *Woman*, 2000

Bibliografía

- ALARIO, María Teresa (2008) *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Nerea.
- BETETA, Yolanda (2012) «El legado de la caída edénica. El carácter animal, voraz e insaciable de la sexualidad femenina según el imaginario patristico y demonológico medieval», en José Manuel Aldea et al. (coords). *Historia, Identidad y Alteridad*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2011) *Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*. Madrid: Almudayna.
- (2010) «Los pecados de las brujas. La pugna por el control del cuerpo femenino» en Cristina Segura e Isabel del Val (coords.) *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*. Madrid: Laya.
- BORNAY, Erika (2005) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CASANOVA, Eudaldo y LARUMBE, M^a Ángeles (2005) *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DEEPWELL, Kathy (ed.) (1998) *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- FLYNN, Tom (2002) *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- KAUFFMANN, Linda (2000) *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Universitat de Valencia: Frónesis.
- KRAEMER, Heinrich y SPRENGER, Jacob (1486) *Malleus Maleficarum*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2004.
- LÓPEZ F. CAO, Marián (2013) «El mundo del arte, la industria cultural y la publicidad desde la perspectiva de género», en Capitolina Díaz Martínez y Sandra Dema Moreno (coords.) *Sociología y género*. Madrid: Tecnos, 2013.
- KRAMER, Heinrich y Sprenger, Jacobus (1486): *Malleus Maleficarum*. Valladolid, Maxtor, 2004.
- MELLOR, Mary (2000) *Feminismo y ecología*. México: Siglo XXI.
- PULEO, Alicia H. (ed.) (2011) *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- SEGURA, Cristina (2010) «Construcciones de la maternidad desde los feminismos» en Rosa María Cid (coord.), *Maternidades: representaciones y realidad social*. Madrid: Almudayna.
- SHIVA, Vandana (2007) *Las nuevas guerras de la globalización*. Madrid: Popular.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 1 de julio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 293-307]

Nieves Alberola Crespo

Profesora Titular de Literatura Norteamericana en la Universitat Jaume I de Castellón. Su labor investigadora se centra tanto en esta área como en los estudios sobre género. Es autora de *La Escuela de Nueva York. John Ashbery y la nueva poética americana* (2000). Ha co-editado y colaborado con ensayos críticos y traducciones en *Voces proféticas. Relatos de escritoras estadounidenses de entresiglos (XIX-XX)* (2003) y en *¿Nimiedades para la eternidad? Pioneras en la escena estadounidense* (2006). Ha coordinado y editado diversos números de las revistas *Asparkia. Investigació Feminista* y *Dossiers Feministes*. Ha participado en diversos proyectos de investigación que se han materializado en publicaciones, siendo dos de las más recientes los capítulos de libro «Aromas y sabores en la obra de Dolores Prida» (*Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina, Chile*, 2013) y «Homes and Kitchens: Rethinking on the Works of Susan Glaspell, Tennessee Williams and Lynn Nottage» (*Into Another's Skin. Selected Essays in Honour of María Luisa Dañobeitia*, Granada, 2012). Desde 2013 es directora de la Colección Sendes.

Elena Alfaya Lamas

Profesora Contratada Doctora en el área de *Biblioteconomía y Documentación* del Departamento de Humanidades de la Universidade da Coruña. Se formó en las Universidades de A Coruña, Oviedo y Santiago de Compostela para la obtención de su Licenciatura en 1995. Comenzó su doctorado en la UDC, bajo la dirección de la Dra. Isabel Moskowich-Spiegel, en 1996 y pasó dos años como Postgraduate Worker en *The University of Edinburgh* en los Departamentos de English Language, Theoretical and Applied Linguistics, Human Communications Centre, siendo coordinada también su investigación por el *Institute for Historical Dialectology* de la misma universidad y becada por la Fundación José Antonio Álvarez Alonso. Asimismo, y tras los cursos de doctorado obtiene un *MSc en Library Science* y se Doctora en la UDC en 2002. Ha trabajado para *University College Dublin-CESUGA* los cursos 2001-2002 y 2002-2003 y ha sido Investigadora Parga Pondal en la Facultad de Filoloxía de la UDC durante el curso académico 2003-2004. Desde 2004 trabaja en el área

de Biblioteconomía y Documentación de la Facultad de Humanidades de la UDC Actualmente, y desde 2008 trabaja como Profesora Contratada Doctora en el mismo departamento y desde 2007 dirige el Grupo de Investigación MASS: Research Group on the Media as Agents of Sexism and Social Exclusion, y el proyecto de I+D «Sexismo y androcentrismo en la prensa periódica». Entre sus últimas publicaciones cabe destacar *De la información al conocimiento: investigación documental aplicada*. A Coruña: Tórculo, 2008 o *Dictionary of English Naval terminology*. A Coruña: Tórculo, 2008.

Lorena Amorós Blasco

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2004). Fue galardonada con el I Premio Tesis Doctoral por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante. Actualmente, es profesora e investigadora en la Universidad de Murcia, donde desde 2005 imparte clases en licenciatura, grado y en el *Máster Universitario en Producción y Gestión Artística* de dicha Universidad. Ha coordinado seminarios como *Ceci est mon corps... Ceci est monlogiciel: Orlan y la experiencia de la carne*, en el Centro de Documentación de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC, (Murcia, 2006) e impartido cursos como «La experiencia de la representación: Concepto poliédrico de la identidad en la práctica artística contemporánea», en la UPV de Valencia (2009). Ha formado parte de proyectos de investigación como *Políticas de Identidad en el imaginario artístico contemporáneo* (Fundación Séneca, 2009). Su trabajo, ligado a la práctica artística y a la teoría estética se ha centrado en mostrar otras vías de reflexión en torno el vínculo existente entre autorrepresentación y autodestrucción partiendo de una visión multidisciplinar y contemporánea. Es autora del libro *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último* (Cendeac, Murcia, 2005) y de artículos como «Ante la bofetada de lo real» publicado en la *Revista de Occidente* en 2006. Su labor como artista ha tenido presencia en varias exposiciones como *Reliquias des-entrañables*, MUBAM, 2010; *Mi familia es un tesoro*, Fundación José García Jiménez, (Murcia 2010); o *Cartografías de la creatividad* (España; República Dominicana y Cuba, 2010-2011).

Irene Ballester Buigues

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València y Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía por la Universitat Jaume I de Castelló. Es autora del ensayo *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, publicado por la editorial Trea en 2012 con subvención

del Instituto de la Mujer. Su investigación se ha centrado principalmente en torno al feminismo y a las imágenes extremas, temas sobre los que ha publicado diferentes textos entre los que destacan: «Cuerpos abiertos: representaciones extremas de la mujer mexicana»; «El cos obert: ferma convicció de la representació femenina en dones artistes contemporànies» en *Asparkia*; «Desde el empoderamiento. Imágenes extremas contra el capitalismo patriarcal globalizador» y «Confluencias feministas entre arte y tecnología» en la revista *Arte y Políticas de Identidad* (API); «Fricciones latinoamericanas: cuerpos de mujeres y acciones» en *CBN. Revista de Estética y Arte Contemporáneo* y «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo» en *Dossiers Feministes*. Profesora y comisaria, es coordinadora de la plataforma web activista ACVG artecontraviolenciadegenero.org. Miembro de MAV (Mujeres en las artes visuales) y de AVCA (Asociación valenciana de críticos de arte). Directora en la Comunidad Valenciana del Festival Miradas de Mujeres 2014 financiado por el Ministerio de Cultura.

Yolanda Beteta Martín

Licenciada en Historia y Licenciada en Antropología Social y Cultural. Becaria de investigación del Programa de Formación de Personal Investigador (FPI). Premio Nacional a la Excelencia en el Rendimiento Académico Universitario en la titulación de Antropología Social (año 2008). Premio de Investigación concedido por la Asociación Española de Investigaciones sobre Historia de las Mujeres (AEIHM) y la Asociación de Historia Social (AHS) (año 2010). Integrante del proyecto I+D+i FEM 1667-2010 «Estudios de los fondos museísticos desde una perspectiva de género» (desde el año 2011). Secretaria de la Revista *Investigaciones Feministas*, publicación editada por la Universidad Complutense de Madrid (desde el año 2009). Es autora de *Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid, Almudayna, 2011 y *Edición crítica de «Hespaña Libertada» de Bernarda Ferreira de Lacerda*. Vol. 1 y 2. Madrid, Almudayna, 2011.

Juncal Caballero Guiral

Profesora de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat Jaume I de Castellón. Directora de la Revista *Asparkia. Investigació Feminista*. Sus líneas de investigación se centran en el análisis estético, arte contemporáneo y género. Autora del libro: *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, 2002. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar «Leonora Carrington y sus memorias. Una experiencia de violencia y locura» en *Arte*

y *Políticas de Identidad* (núm. 6, 2012) de la Universidad de Murcia o «La corneta acústica o el encuentro fabulado de Leonora Carrington y Remedios Varo» en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma de Perú* (núm. 15, 2012). Miembro del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano de la Universitat Jaume I.

Juan María Calles Moreno

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia. Trabaja como profesor en la enseñanza secundaria en Castellón. Destacan sus investigaciones en el campo de la teoría literaria y de la literatura española contemporánea. Ha trabajado como Coordinador de actividades culturales para la Biblioteca Valenciana y la Dirección General del Libro (Generalitat Valenciana), y como comisario de exposiciones, entre las que destaca *Max Aub en el Laberinto del siglo XX* (2003). Es autor de diferentes libros de poesía recibiendo en 1986 el Premio Adonais de poesía con *Silencio celeste*, en 2012 el IV Premio Fundación Ecoem con *La música del aire* y en 2014 el premio Miguel Hernández con *Una figura de barro*. Ha sido Subdelegado del Gobierno de España en Castellón desde 2004 hasta 2007 y Portavoz del Grupo Municipal Socialista desde 2007 hasta 2011. En la actualidad es Concejal no adscrito en el Ayuntamiento de Castellón.

Xesqui Castañer López

Profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Directora del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual de la Universidad de Valencia. Sus principales líneas de investigación son arte contemporáneo, género, nuevas tecnologías, postcolonialismo, literatura artística. Es autora de diversos libros, capítulos de libros y artículos, entre los que cabe destacar «Videocreación y género en el arte español contemporáneo. Apropiación, documentalismo y compromiso social» en *El cine español. Arte, Industria y Patrimonio cultural* (Málaga, 2011); «El medio digital como soporte de los nuevos discursos de género» en Rodríguez Ortega, Nuria (dir) *Culturas y Prácticas en la sociedad digital* o «El vídeo arte como soporte de la deconstrucción de los estereotipos femeninos y representación de los nuevos discursos de género» en *Mujeres que representan, Mujeres representadas* (ambos en prensa). Ha participado como conferenciante invitada en diversos Congresos.

Nieves Febrer Fernández

Ha sido profesora por las Facultades de Filosofía y Letras (UVa) y Ciencias de la Comunicación (UCJC) en cursos de Grado y Postgrado sobre *Arte contemporáneo*, *Análisis del discurso cinematográfico* e *Investigación y Metodología*. Es Doctora en Comunicación Audiovisual (UVa), Diploma en Estudios Avanzados en Historia del Arte Contemporáneo (UCM), Licenciada en Bellas Artes (UCM), Licenciada en Antropología Social y Cultural (UCM). Entre sus publicaciones cabe destacar «Aproximaciones teóricas al concepto de McDonalización», *Compé, Revista Científica de Comunicación, Protocolo y Eventos*. Núm 1, Madrid; «Aproximaciones teóricas en antropología visual: fundamentos metodológicos». *Estudios sobre el mensaje periodístico*. Vol. 19. Núm. especial abril, Madrid, «Construcciones de género y sexualidad en el cine». *M-arte y cultura visual*. En 2008 publicó el libro titulado *Entorno y Artificio. Imágenes de lo cotidiano* en Antígona. Ha participado como ponente en diversos congresos.

Virginia Fusco

I'm currently working at my PhD thesis, focusing my attention on Anita Blake, a contemporary fictional character created by Lauren Hamilton. Using critical thinking and feminism as a tool to analysis the interplay between popular culture, texts and social imagination, I seek to understand the success of a type of literature historically marginal and no-significant for feminist enquiring. I am a graduate student in Anthropology and History at Papua University in Italy where I have submitted a final dissertation on Nationalism and Religion in Colonial India at the beginning of the XX century (110/110 cum laudem). Following my stay in India (for a two year project-research on female political figures-writers in the Indian National struggle, I have obtained my Masters in England, London, at SOAS /School of Oriental and African Studies and there I have made myself familiar with critical theory as much as postcolonial theory that constitute the framework for my current work. I have been writing recently a couple of articles that are the results of me taking part in two events: -IV Aula de Debate de Investigadores en temáticas de Género, organised by UAM and the Instituto de la Mujer (publicación digital). My article represents an exploration of the fictional character Anita and its significance in Contemporary American literary scene. -2 Congreso de Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana organised by UAM and Besalia. My speech will be published in the second number of the review 'HerejiayBelleza'.

Isabel María García Conesa

Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Alicante y profesora asociada en el Centro Universitario de la Defensa en San Javier, además de en la Universidad de Alicante. Entre sus principales líneas de investigación se pueden destacar el papel de diferentes mujeres en la literatura y cultura de los Estados Unidos en contraste con escritoras francófonas (véase Toni Morrison vs Maryse Condé) o «La farce dans le contexte du théâtre médiéval profane», así como el estudio de la historia de la didáctica del inglés. Sus principales publicaciones incluyen varios artículos didácticos de interés general para revistas digitales como *Publicaciones Didácticas* y de investigación para la revista *Tonos* de la Universidad de Murcia o la revista *The Grove* de la Universidad de Jaén.

Irene Gras Cruz

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Sus principales líneas de investigación se vinculan al arte contemporáneo. Miembro de la Asociación de Críticos del Arte (AVCA), ha publicado numerosos artículos y textos de investigación artística, entre los que cabe destacar «Twombly: Poeticidad en el lenguaje», *Disturbis*, n° 8 otoño 2010, Barcelona; «El Espacio Níveo de Juan Ortí» para la revista *Esteka* n° 12 de cerámica contemporánea, Santiago de Chile, 2012. En la actualidad colabora como redactora en el Suplemento *Cuadernos del Periódico Mediterráneo* de Castellón.

Antonio Daniel Juan Rubio

Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Murcia y profesor asociado en el Centro Universitario de la Defensa de San Javier (UPCT). Entre sus principales líneas de investigación se pueden destacar el estudio de las mujeres en la historia, sociedad, cultura y literatura de los Estados Unidos en diversas épocas (Edith Nourse Rogers, Frances Perkins, Zelda Fitzgerald, Sandra Cisneros), así como la didáctica del proceso de enseñanza-aprendizaje del inglés. Sus principales publicaciones incluyen «Zelda Fitzgerald: A Woman Unadapted to Her Times» en Cruzado Rodríguez, Ángeles y Estela González de Sande (eds) *Las Revolucionarias: Literatura e Insumisión Femenina*, Universidad de Sevilla o «Zelda Fitzgerald: Jazz Age Icon or Failure» en *Periphery and Centre*, Universidad de A Coruña.

Alma López Vale

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Santiago de Compostela y licenciada en Antropología Social y Cultural por la UNED. Máster Universitario Oficial de Lógica y Filosofía de la Ciencia, Interuniversitario. Becaria FPI por la UNED (Departamento de Filosofía). Desde la perspectiva de género ha intervenido en congresos nacionales e internacionales, como el *International Symposium Dangerous Therapies: William James Revisited*, Madrid 2013; el Seminario Internacional Jóvenes Investigadores, Madrid, 2013 o el *International Congress Violence, Health and Work in Time of Crisis: Gender-Based Violence, Psychological and Sexual Harassment in Labor Law*, Santiago de Compostela, 2013. También desde esta perspectiva ha publicado investigaciones como el capítulo del libro «Un caso de violencia de género: mujeres e histeria», en Castillejo Manzanares, Raquel (dir.) *Violencia de género y Justicia*, USC, Santiago, 2013 o «Históricas y meigas: un estudio de la mujer gallega en la historia», Actas de Congreso I *Encontro Interdisciplinar: As mulleres na historia de Galicia*, Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2012.

Silvia Martínez Cano

Doctora en Educación por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora en la Universidad Pontificia de Comillas, imparte clases de Arte y Didáctica de la Educación Plástica y visual. En la Universidad Internacional de la Rioja dirige trabajos de Final de Grado dentro de la Facultad de Educación. Colabora en cursos de arte con la Escuela Universitaria Cardenal Cisneros, vinculada a la Universidad de Alcalá. La mayoría de sus investigaciones son de carácter interdisciplinar, con publicaciones de distintos artículos de iconografía (Everest, 2004 a 2012) y sobre didáctica del arte (Arteterapia 2011, Peters-leuven 2011, Pulso 2008), y de la religión (Éxodo, 1989). También de arte y feminismo (Peeters-Leuven 2010, Éxodo 2009), y teología y feminismo (Crítica, 2012, Éxodo, 2010). En cuanto a su actividad investigativa, participa en la asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) y en tres asociaciones de investigación de mujeres feministas (Mujeres y Teología de Madrid; Asociación de Teólogas Españolas (ATE); European of women in theologican research (ESWTR). Es artista plástica y fotógrafa en clave feminista. En el 2012 recibió el premio MAV & MÍA a la mejor fotografía.

Ana Martínez Collado

Doctora en Estética y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora Titular de Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Comisaria y crítica de arte independiente y autora de numerosos ensayos de teoría y arte contemporáneo, estudios visuales, teoría estética, nuevos medios y tecnología, y feminismo. Destaca *Tendenci@s. Arte y feminismo en el arte actual* (CENDEAC, Murcia, 1ª Ed. 2005 / 2ª Ed. 2008). Directora del Grupo de Investigación Visu@ls. Cultura Visual y políticas de identidad. (1998-act). Especializada en estudios de género en relación a las prácticas artísticas contemporáneas y las nuevas tecnologías. Desde 1998 dirige *Estudios online sobre arte y mujer* (Website dedicado al análisis de la producción artística y teórica feminista más actual).

Yera Moreno Sainz-Ezquerro

Investigadora, docente y artista. Colabora con distintas instituciones artísticas y educativas en el desarrollo de proyectos interdisciplinares en los que combina la utilización de diferentes soportes narrativos (fotografía, video, escritura creativa, performance). Sus trabajos abordan, desde el feminismo, la reflexión en torno a ciertas temáticas como al cuerpo, los espacios, las identidades, la autobiografía y la memoria/ficción. Licenciada en Filosofía, actualmente está finalizando su tesis doctoral sobre arte y filosofía política en torno a la noción de sujeto, desde una perspectiva feminista, en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Dª Ángeles Jiménez Perona. Junto con la artista Eva Garrido forma parte del colectivo artístico *Colektivof*, habiendo expuesto sus trabajos, entre otros, en la Galería Off Limits (Madrid), Factoría de Arte y Desarrollo (Madrid), Goodman Arts Center Gallery (Singapur) o Supermarket Art Fair (Estocolmo). Así mismo forma parte del Grupo de Investigación y Experimentación *Somateca 2.0.*, cuya actividad se desarrolla en el marco del Museo Reina Sofía, y del Grupo de Investigación y Acción acerca de Educación, Arte y Prácticas Culturales *Las Lindes*, en el CA2M.

Isabel Ortega Sánchez

Licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Licenciada en Derecho por la Universidad de Granada. Investiga sobre análisis transcultural, holístico y multidisciplinar de los esculpidos genitales realizados en el cuerpo

de las mujeres, entendiendo por tal las modificaciones físicas del contorno genital como consecuencia de preconcepciones culturales y como materializaciones de los esquemas de género. IV Premio De Investigación de la Cátedra de Estudios de Violencia de Género de la Universitat de les Illes Balears (UIB), por el trabajo de investigación titulado *Cuerpos generizados. La construcción violenta de la diferencia sexual*, concedido por unanimidad en 2011. Entre sus publicaciones destacan *Esculpir el género. Nuevas fronteras de la mutilación genital femenina*. Palma de Mallorca: edicions Universitat de les Illes Balears, en prensa. «Narrativas periodísticas en torno a la ablación/mutilación genital femenina», en *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*, Vol. II Sevilla: Editorial Mad. S.L, 2012 y «Mutilación genital femenina en África: Moolaadé (2004) de Ousmane Sembène», en *Quaderns de cine, monográfico Cine y África*, núm 7, 2011.

Bea Porqueres Giménez

Dedicada a la docencia desde 1975, en la actualidad es catedrática de Geografía e Historia en el Instituto Vila de Gràcia de Barcelona. Ha participado en grupos de trabajo e investigación relacionados con la enseñanza, la historia de las mujeres y el arte femenino. Entre otros: *Col·lectiu de Dones de Batxillerat de Barcelona*, *Assemblea de Dones d'Ensenyament*, Programa *Dona i Educació* del ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por la Dra. Marina Subirats; Coordinadora, junto con Miren Izarra, del Grupo de trabajo «Acció coeducativa» del *Projecte Educatiu de Ciutat* (PEC) promovido por el Ayuntamiento de Barcelona en 1999; miembro del Grupo de Profesorado de Secundaria del PAIPEH (Projecte d'Accés i Permanència dels Estudiants D'Humanitats) de la Universitat de Barcelona. Ha impartido cursos, conferencias y charlas sobre historia y crítica de arte desde una perspectiva feminista y ha participado en jornadas y congresos sobre la misma temática. Ha publicado numerosos artículos y libros de teoría, crítica e Historia del arte.

Carmen Senabre Llabata

Profesora de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Valencia. Miembro del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas (IUCIE). Directora del Proyecto de Investigación *Comportamientos artísticos fin de siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización*. Sus principales líneas de investigación se centran en el análisis del arte contemporáneo, estética y estudios de género, así como la estética anarquista. Ha participado como conferenciante invitada en diferentes congresos nacionales e internacionales y ha escrito

numerosos artículos sobre los temas de su competencia. Recientemente ha comisariado la exposición “Arte y Naturaleza”, que responde a sus intereses en esta fructífera interrelación.

Marta Senent Ramos

Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón. Posee el título Experto/a en e-learning: educación y formación por Internet, por la UNED. Dedicó sus estudios de doctorado a investigar sobre diversidad funcional, arte y género. Colabora en diversos grupos de investigación sobre diversidad funcional. Es asesora y embajadora de voluntariado en la Fundación Borja Sánchez para niño/as con lesiones cerebrales. Actualmente dirige la editorial ACEN. Es autora del libro *Arte y discapacidad. Otra visión del arte*.

Rosalía Torrent Esclapés

Profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat Jaume I de Castellón. Directora de la revista *CBN. Revista de Estética y arte Contemporáneo*. Directora del Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Vicepresidenta de la Asociación Valenciana de Crítica de Arte. Secretaria del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de su Universidad. Sus líneas de investigación se sitúan en torno al arte y diseño contemporáneos y el arte feminista. Entre sus publicaciones están los libros *A century of Spanish Art Abroad*, publicado en Turner en el 2004, *Historia del diseño industrial* y *El diseño Industrial en España*, (en colaboración) ambos en Cátedra, en 2005 y 2010 respectivamente. Coeditora, en 2012, del libro *Variaciones sobre género*. Ha ejercido de comisaria en más de una veintena de exposiciones.

M^a Dolores Villaverde Solar

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela desde 1999. Desde el 2001 imparte clases en la facultad de Humanidades de la Universidad de A Coruña. En el bienio 2000-2002 participó como coordinadora y profesora en el I *Curso de especialización en Arte Sacro* que se imparte en Santiago. Entre el 2003-2004 realiza una estancia de investigación, en el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento del Centro Superior de Investigaciones Científicas. Sus principales líneas de investigación se centran en la historia del arte gallego (Siglos XVI-XX), las relaciones entre emblemática e historia del arte, y la conservación del patrimonio cultural y turismo. Colabora con el periódico *La Voz*

de Galicia en su boletín cultural *A voz de Barbantia*, y como crítica de arte para la revista *O Ollo Público*. Desde el 2007 forma parte del equipo de investigadores del Grupo de Investigación MASS: Research Group on the Media as Agents of Sexism and Social Exclusion, y del proyecto de I+D *Sexismo y androcentrismo en la prensa periódica española*, que se lleva a cabo en la Universidad de A Coruña. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar *La conservación del patrimonio arquitectónico en la Edad Moderna: la Diócesis de Santiago*. Tórculo Artes Gráficas. S.A. Santiago, 2007 o *Silenciadas, silenciosas: la discriminación de las mujeres en el arte*. Editorial Académica Española. Saarbrücken, 2012.

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en español o catalán. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 páginas, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece.

Acompañará al texto un resumen de un máximo de 10 líneas, palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

2. Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3. Imágenes

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes.

4. Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). Se debe poner siempre el año de la primera edición.

5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente comenzando por los apellidos en letra versal. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo.

Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

Ejemplo:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducción de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigació feminista*. N° 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.

NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosa i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en espanyol o català. La seva extensió per escrit no ha de ser superior a 20 pàgines, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany.

El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en Anglès.

S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser Times New Roman, 12, interlineat 1'5.

Per a les notes a peu de pàgina s'ha d'utilitzar el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineat senzill.

Els marges han de ser de 2'5 (dreta i esquerra) i 3 (superior i inferior).

3. Imatges

Les imatges seran incloses en el text a manera de guia. A més s'enviaran en format JPG fora de text, com a arxius independents.

4. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars («») quan el text citat no supere les tres línies y s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf, amb el marge més centrat que el de la resta del text (a 1, dreta i esquerra), i lletra Times New Roman, 11, interlineat senzill.

S'ha d'utilitzar el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209). S'ha de posar sempre l'any de la primera edició.

4. Bibliografia

La bibliografia s'haurà de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament començant pels cognoms en lletra versal. Tipus de lletra Times New Roman, 11, sagnat francès, interlineat senzill.

Per compromís feminista se citarà el nom de les/us autores/és.

Exemple:

NEAD, Lynda (1992) *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998 (traducció de Carmen González Marín).

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996) «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigación feminista*. N° 6, Castellón de la Plana, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano, pp. 147-162.

COL·LECCIÓSENDES



Tereixa Teodoro
EL RELATO DE BÓNECHKA

Traducció de Tereixa Teodoro



SP. Carrat
LA MISIA DE LO EPINORI

Traducció de Tereixa Teodoro



Mario José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFIA

Traducció de Tereixa Teodoro



Jovana Caraballo
LA MUJER EN EL IMAGINARIO

Traducció de Tereixa Teodoro



M. J. Carrat
VOCES PROFÉTICAS

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
MUJERES MAXIMALISTAS

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
FÁBULAS FEMINISTAS

Traducció de Tereixa Teodoro



Pina Gual
DOMES DE BLOOMSBURY

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
AVES SIN NIDO

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
COLETTE UNIVERSAL

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
VIOLENCIA DE GÉNERO

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
LOXAMBA

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
LOS ECOS DEL BANGUETE NO ESCRITO

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
OLIMPIA DE GORGES O LA FUSIÓN DE EGIPTO

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
MUJERES EN LA HISTORIA

Traducció de Tereixa Teodoro



Emma Margaret
M. ZAMORA (UN HOMBRE)

Traducció de Tereixa Teodoro



UNIVERSITAT
JAUME I



UNIVERSITAT
JAUME I

Col·lecció d'estudis de gènere amb textos
de gran qualitat avalats per l'Institut
Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es

