

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Máquina de amar. Secretos del cuerpo artificial

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1999). Máquina de amar. Secretos del cuerpo artificial. Banda aparte. (14):139-140.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42358>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

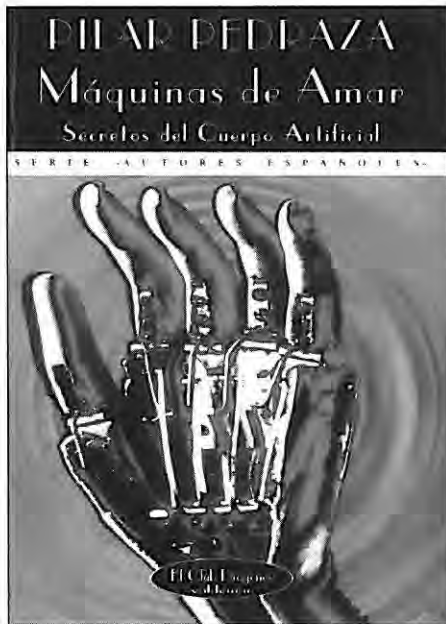
Entidades colaboradoras:



MÁQUINAS DE AMAR. SECRE-
TOS DEL CUERPO ARTIFICIALPilar Pedraza, Madrid, Valdemar, El Club Diógenes/serie
"Autores españoles" 1998. /

TRANSTEXTOS

María José Ferris Carrillo



DOLCE STIL NUOVO

*Si has sido hecha
a imagen y semejanza de Dios
He de decir
que mucho más que al Padre,
amo a la hija imperfecta.*

Cristina Perí Rossi

CASA DE MUÑECAS CON DESVÁN LLENO DE
TRASGOS

Laura Mulvey en "Pandora: topografía de la máscara y curiosidad" ¹ analiza el mito de Pandora en dos direcciones diferentes: como icono de la feminidad, lo que le permite establecer una relación entre una iconografía de lo femenino y las metáforas del espacio (topografías), y como ejemplo del deseo transgresor de las mujeres por conocer (curiosidad). Pandora es una figura clave en el discurso patriarcal de la misoginia, ya que ha servido como chivo expiatorio, al ser considerada y enjuiciada como la causante de los males del universo (abrió una caja secreta que le habían encomendado los dioses y sembró la desgracia por doquier). Su carácter femenino se basa, justamente, en esa insana curiosidad y en las estrategias de seducción que utiliza para granjearse los favores masculinos: es una "femme fatale avant la lettre".

El mito de Pandora, tal y como ha sido formulado tradicionalmente, condena a las mujeres a la ignorancia, porque de su lectura se desprende que la curiosidad y la sed de sabiduría no son convenientes a la condición femenina. Pandora encierra un interior malvado y perverso en una

aparición externa hermosa y cautivadora, antinomia clásica en las representaciones tópicas (y reaccionarias) de la feminidad. Mulvey compara a Pandora con otras representaciones misóginas de lo femenino que también se basan en esta antinomia: "En tanto que artilugio, Pandora es un prototipo de la mujer mecánica, lo que hoy día llamamos androides, como, por ejemplo, Olympia en la historia de Hoffmann, El hombre de arena, la Falsa María en Metrópolis, Hadaly en La Eva Futura de Villiers d'Isle d'Adam, todas las cuales personifican la fantasía de la belleza femenina como artificio. En tanto que encantadora que engaña, es también el prototipo de la mujer fatal. Una apariencia seductora que es atractiva para los hombres, genera su polo opuesto, un interior que es dañino y peligroso para el hombre".

Pilar Pedraza en *Máquinas de Amar: Secretos del Cuerpo Artificial* nos habla, justamente, de una serie de representaciones femeninas (Olympia, María, Hadaly, entre ellas) con que la Historia del Arte ha regalado nuestro caudal del imaginario, la mayoría de ellas consecuencia de la creatividad de artífices masculinos. La obra de Pedraza se propone ser "un relato o itinerario" por esos aversos del imaginario humano que han aflorado a la superficie, revestidos bajo la forma de creaciones artísticas, y que ofrecen imágenes idealizadas del eterno femenino: "mostrar al lector un panorama del vivero imaginario de muñecas, autómatas y robots femeninos que hemos ido creando los occidentales a lo largo de la historia". No se va a hablar, pues, de mujeres "reales", sino de construcciones de mujer, construcciones artísticas que, como el mito de Pandora, forman parte del inconsciente colectivo de la humanidad. Un viaje, ahora, por las concreciones estéticas de esos infiernos interiores de los artífices: muñecas, autómatas, androides de porcelana, piedra, plástico o letra. Una singladura por los cuerpos femeninos expuestos al deseo de penetración y conocimiento masculino (el único legítimo en el discurso del poder).

Siempre tomando como punto de partida la creación artística (literaria, cinematográfica, pictórica, escultórica) y de mano del hilo conductor de la Historia del Arte, se nos retrata con ironía y humor inteligente (preñado de una carga crítica insoslayable y reveladora) las formas y funciones de esas "máquinas de amar, máquinas para ser amadas, más que máquinas amantes". Pero en los fragmentos de este discurso amoroso, se hace hincapié en el hecho de que estas realizaciones sean obra masculina, proyección y concreción de contextos históricos en los que ha funcionado la práctica misógina.

La obra se divide en varios capítulos. En "Las novias inorgánicas", se desarrolla por extenso el mito de Pigmalión y Galatea, mito que forma parte del acervo inconsciente de los humanos y es el fundamento de todo el discurso posterior sobre las representaciones femeninas: se trata de la fantasía básica según la cual el hombre (como Dios) creó a la mujer, que goza de gran predicamento entre los clásicos (Ovidio) y que ha sido fruto de relecturas posteriores (la obra teatral de Bernard Shaw, las pinturas de Goya, Edwards Burne-Jones y J.L. Gerôme, y el filme de Georges Cukor, *My fair Lady*). Frente al creador que insufla vida, la creación que se hace a sí misma, en versión de P. Merimée y siguiendo con el recorrido por los autómatas del siglo XVIII, hasta desembocar en "la más siniestra", Olimpia, la protagonista de *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann.

Pedraza no se limita a relatar los episodios literarios o a describir cuadros y esculturas. Aporta textos filosóficos e históricos que revelan el contexto en que se produce el caldo de cultivo necesario para la eclosión de este fenómeno: el gusto por el automatismo y lo macabro. Así, analiza con detenimiento las aportaciones sobre lo siniestro vertidas por Jentsch y Freud para pasar a explicitar las representaciones artísticas que se han hecho eco del tema (del filme mudo *La muñeca* de E. Lubitsch hasta *Tamaño natural* de J.L. Berlanga, que es interpretado en clave sadiana). Y ya en el siglo XX se han nutrido del mito de la mujer ideal-fatal cuentos de Ch. Bukosky, películas de Woody Allen, L. Buñuel y, sobre todo, las creaciones de las vanguardias (surrealismo, dadaísmo, expresionismo...). En "Esposas discretamente muertas", aparecen las aportaciones de L. Tolstoi en el ámbito literario y de R. Gómez de la Serna; las pinturas de José Gutiérrez Solana, los zombies de J. Turner y las muñecas hinchables para uso de viudos y solteros de filmes del tardío franquismo español. En "La compañera tecnológica" se afronta el reto de la nueva identidad humana en los albores del Tercer Milenio que, abocada a la explosión de la tecnología, ve con estupor la obsolescencia y caducidad del cuerpo biológico. Para llegar hasta nuestros días, Pedraza ha rastreado los discursos que, desde una presunción aparentemente científica, han condenado a las mujeres a la histeria, la locura, la delincuencia o la prostitución, discursos básicos en la formulación misógina. Y ha analizado los textos de Lombroso y Ferrero, las novelas de J.K. Huysmans, los dibujos de F. Rops, la imaginería del filme *Metrópolis* y las contribuciones del Pop-Art.

Este recorrido que hemos realizado partía de la configuración del ideal femenino de belleza y decoro, ha atravesado la

1. Laura Mulvey en Giulia Colaizzi, ed; *Feminismo y teoría filmica*, Episteme, Eutopías/Maior, Valencia, 1995, pp. 65-83.

consideración de la mujer como objeto y ha sucumbido en la mujer basura. Todo un ideario de principios misóginos que alcanza las postrimerías del siglo actual.

En el fondo, pues, este itinerario por la imaginería artística se ha revelado como un arma de doble filo: los miedos masculinos hacia la mujer han desembocado en creaciones artísticas consolatorias o sublimadoras. El arte, en su vertiente terapéutica, para dar salida a las voces del terror interior. Los hombres han representado a las mujeres en su dualidad extrema (virgen/puta) para saldar el pánico al que les había abocado el discurso patriarcal, que ha etiquetado a las féminas como "enigma", "lo otro" y, en consecuencia, las ha

condenado al territorio de lo inominoso y de lo ignoto. Sin embargo, aquí cabe una puntualización: el discurso patriarcal ha abocado a la mujer a una representación espuria, es cierto; pero también ha doblegado al varón al enfrentarlo a esa construcción imaginaria, falsa e inocua, de la mujer como objeto inaprehensible y deletéreo. De nuevo, pues, parece imponerse una reflexión necesariamente feminista. No obstante, sobre este particular, Pedraza advierte que, en el fondo, se trata de creaciones estéticas, figuraciones del mundo del Arte: *"porque, obviamente, ni la palabra perro muerde ni el maniquí deja de ser un fantasma"*.

La estrategia de Pedraza al respecto,

es sumamente inteligente: analizando textos y contextos nos deja a nosotras/os, lectoras/es, la posibilidad de acceder a nuestra propia conclusión. Sin desgarrarse las vestiduras feministas, nos está allanando el camino, dándonos las claves para la interpretación del fenómeno. Su estrategia: una fina ironía y grandes dosis de sabiduría. Esta es su propuesta de enseñanza y su lúcida pedagogía. Sólo falta añadir un ingrediente: nuestro deseo de conocimiento (genuinamente lícito). Como Pandoras expectantes y deseosas de aprender (saber), nuestra curiosidad se ha visto colmada.

BANDA APARTE. Revista de cine - Formas de ver



Un espacio de intervención en la imagen

Banda Aparte, Jean-Luc Godard, 1964