



**Dominación
androcentrista
y encierro
en el arte
contemporáneo**

Tesis
Dirigida por:

Doctora Dña. MARÍA ISABEL DOMÉNECH IBÁÑEZ

Doctora Dña. MARÍA LOURDES SANTAMARÍA BLASCO

Presentada por:

Licenciada D^a SYLVIA LENAERS CASES



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

TÍTULO TESIS

**DOMINACIÓN ANDROCENTRISTA
Y ENCIERRO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

TESIS
Dirigida por:

Doctora Dña. MARÍA ISABEL DOMÈNECH IBÁÑEZ

Doctora Dña. MARÍA LOURDES SANTAMARÍA BLASCO

Presentada por:

Licenciada D^a SYLVIA LENAERS CASES

Valencia, diciembre 2105



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



I. INTRODUCCIÓN: DOMINACIÓN ANDROCENTRISTA Y ENCIERRO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	11
I.1 Objetivos.	14
II.2 Metodología.	17
III.3 Motivación personal.	21
II. LADRILLO A LADRILLO. FEMENINO PLURAL: MORFOLOGÍA DE UNA HECHURA A MEDIDA. HISTORIA DE UN CONDICIONAMIENTO	27
II.1 El condicionamiento individual.	
Primera ecuación: sujeto/2 = mujer.	34
II.1.1 Lo público, lo púbcico y lo privado.	36
II.1.2 Y creó el pudor.	45
II.1.3 No es oropel todo lo que reluce.	63
II.1.4 Ni Rapunzel ni Lady Godiva.	67
II.1.5 Virginidad, sangre, silencio y otras fábulas.	76
II.2 Segunda ecuación:	
individuo ² = hombre. La geometría colectiva.	91
II.2.1 Pociones, ungüentos y ciencia.	92
II.2.2 Formar, educar, adiestrar.	96
II.2.3 Capitalismo, religión y brujas.	104
II.2.4. Sangre, sudor, lágrimas y trabajo.	113
II.2.5 A de arquitrabe, A de arquitectura, A de androcéntrico.	122

III.3	Y el arte se hizo corpus	132
II.3.1	Este es mi cuerpo: pudor vs cuerpo.	134
II.3.2	Tejer y destejer, he ahí la cuestión.	142
II.3.3	Ni Dalila ni Sansón.	144
II.3.4	Constreñir en el acto.	146
II.3.5	Mi sangre, mi cuerpo.	154
III.	ENCIERRO POR COMPASIÓN. Las histéricas del hogar.	161
III.1	La catarsis del encierro. (Regina José Galindo)	163
III.2	De emparedadas a empapeladas. (Louise Bourgeois – Regina José Galindo)	170
III.3	Las histéricas del hogar.	179
IV.	CUANDO ESTÉS MUERTA	197
IV.1	Lo que el agua no borra. De Narciso a Ofelia. (Hellen van Meene, Ariko Inaoka, Regina Galindo-Li Xin Mo)	200
IV.2	El ataúd de cristal: La bella [muertecita]	210
IV.3	El espasmo final	231
IV.4	El secreto de la flor. De Leonardo a Regina (Courbet - Rodin - Kubin - Bellmer - Leonard - Galindo)	237
V.	UNA ESTÉTICA ES UNA ESTÉTICA, ¿ES UNA ESTÉTICA?	259
V.1	Cluedo o el juego del asesinato (sexual)	262
V.2	No queremos jugar al asesinato (sexual)	293
V.3	El monstruo no está en el armario.	304
V.4	La violación como una de las bellas artes.	318
V.5	La violación no es una de las bellas artes	353

VI.	ANEXO: LA MUJER EN EL ANAQUEL	379
VII.	CONCLUSIONES	405
VIII.	BIBLIOGRAFÍA	421
IX.	RESÚMENES	435



Las mujeres singular y genéricamente no han estado ausentes de la historia, pero no fundan sus genealogías porque justamente no tienen el género apropiado de poder.

Amelia Valcárcel, *Sexo y filosofía*

El cuerpo ocupa y habita un lugar en variados espacios, no sólo en su ámbito privado, o en lo meramente físico/psíquico, sino que también es sujeto y objeto en los espacios sociales, políticos, culturales, científicos, médicos, religiosos, etc. Este cuerpo es una sede de experimentación donde actúan los ámbitos mencionados, y que regulan tanto las sensaciones y experiencias íntimas e individuales, como las públicas y colectivas, mediante leyes, normas, interdictos y etiquetas corporales de interacción del individuo con la sociedad, dictadas e instauradas por las políticas coercitivas del cuerpo. Obviamente, no todas las políticas que tratan el cuerpo tienen este carácter restrictivo, ni todas son perjudiciales ni todas son beneficiosas y no actúan por igual en toda la sociedad en relación a su género.

A finales del siglo XIX, la construcción de una sociedad patriarcal derivó en una violencia simbólica con un marcado carácter misógino. Bajo una apariencia de ensalzamiento de la belleza y del amor hacia la mujer, se creó un espacio de odio contenido y educado. Es en este siglo cuando la psiquiatría y la sexología aparecen como ciencias y como refuerzo a la construcción de una taxonomía social del cuerpo, lo femenino constituye un campo de misterio e investigación masculina. Obviamente no todo el arte realizado tenía un contenido misógino consciente o inconsciente. Es por esto que analizaremos las construcciones socioculturales acerca del género, el cuerpo y la sexualidad que se definieron en este siglo y su marcada influencia -positiva o negativa- en los conceptos y actitudes de los siglos posteriores.

Desde una nueva perspectiva culturalista, ya en el siglo XX, las reglas reforzaron y ampliaron este proceso de construcción del cuerpo individual y del cuerpo colectivo. Nuevos y estrictos reglamentos socioculturales determinan y conforman un trabajo cotidiano de apariencias, de complejos rituales de interacción, de códigos de comportamiento, estilo y vestuario, que dirigen y constriñen las miradas, los movimientos, el ser, el estar, el sentir y el pensar. Son un conglomerado férreamente estructurado e institucionalizado que vamos a analizar bajo el epígrafe de LADRILLO A LADRILLO: MORFOLOGÍA DE UNA HECHURA A MEDIDA. HISTORIA DE UN CONDICIONAMIENTO.

El cuerpo es pues, el territorio por excelencia que alberga los límites y también el lugar donde todos los excesos tienen cabida. La pugna entre ambos es una relación antagónica entre individuo, ser, normas, poder, conflicto, violencia, superación, reflexión y creación.

Las prohibiciones e interdictos, que cercan a los cuerpos y establecen sus límites, van asociadas a los tabúes que la sociedad utiliza y construye para controlar a sus miembros y marcar las jerarquías sociales, religiosas y morales. Están fuertemente enraizados en la cultura, algunos establecidos como norma escrita, como ley y orden, otros, sin embargo, son innominados, pero el acuerdo de su cumplimiento es tácito. Como medio de transgresión de las normas imperantes, las mujeres a lo largo de la historia han tenido que adoptar posiciones exageradas observadas, como alteridades y extremismos como podremos abordar en el segundo apartado ENCIERRO POR COMPASIÓN.

Las prohibiciones se mantienen gracias a un sentimiento de culpa que recae sobre quienes transgreden el tabú o las normas sociales, sentimiento alimentado por las censuras psicológicas y morales. El ser humano crea desequilibrios, estructura entre lo positivo y lo negativo, sobre lo que no domina o no entiende, y construye la desigualdad sobre el otro, y, aunque lo culturalmente construido para algunas culturas no siempre lo es para otras, existen desigualdades sobre la mujer que, salvo muy raras excepciones, son aceptadas por prácticamente todos los pueblos.

Las construcciones de género que provocan mayor malestar en la cultura son las relacionadas con el cuerpo: por un lado la violencia, por otro el sexo. El precepto o tabú más violento es el de la muerte. Esto lleva a considerar al cuerpo como un lugar sagrado, inviolable, y a la vez lo convierte en el objeto primordial de los sacrificios. El dolor corporal se exalta, se teme y santifica. La muerte (femenina) se convierte en un goce estético como podremos observar en el tercer apartado CUANDO ESTÉS MUERTA.

La representación de la mujer la moldea y transforma y provoca la asunción por parte del mundo femenino de los cánones impuestos hasta interiorizarlos como lo correcto o lo que ha de ser, de manera que ellas mismas se transmutan de víctima a verdugo, convirtiéndose en garantes y vigilantes del obligado cumplimiento de los imperativos culturales y sociales sobre las otras mujeres mediante coacciones psicológicas no punitivas. La norma y la socialización mediante el aprendizaje de la feminidad para conseguir la inclusión en el entorno social, y el miedo a perder esta pertenencia al grupo actúa como un método de control infalible, al que muy pocas se atreven a incumplir y someterse a la pena de exclusión.

El sexo es uno de los objetos principales de las prohibiciones morales y religiosas. El trabajo soterrado del sentimiento de culpa, inducido desde la infancia, o la represión y condena fundamentalista, se encargan de convertir el deseo sexual en algo perverso y en reducir a los seres humanos a una sexualidad «normalizada» encaminada únicamente a la mera procreación. El sexo femenino se reprime, se psicoanaliza y se disecciona bajo los parámetros masculinos. En el arte se ensalza el sexo femenino, genital y metafóricamente, bajo la mirada masculina.

El término de lo «perverso» que usaremos en este texto y contexto nunca tendrá el carácter patológico, peyorativo o demoníaco que la medicina, la norma moral y la religiosa le confieren. Como señala Michel Foucault, no existe una sexualidad biológicamente natural o «normal», sino que ha sido construida mediante relaciones de Poder que definen como «anormal» y depravado todo lo que escapa de sus estrechas tradiciones moralistas.

La represión de la visibilidad de los placeres se puede constatar en todas las formas de prohibir la exhibición pública de dichos placeres, incluso los más cotidianos e inocuos: desde las antiguas leyes suntuarias que restringían determinados tejidos o pieles exclusivos de las clases sociales dominantes, hasta la más mínima exhibición de la piel, la carne y los cabellos de las mujeres actualmente sometidas a los regímenes fundamentalistas y/o patriarcales.

Sin embargo, en todas las épocas han existido artistas, escritores y pensadores que han cuestionado las construcciones socioculturales acerca del sexo, género, identidad, raza y/o ideología determinadas desde la hegemonía del conservadurismo y fundamentalismo moral. Si el siglo XVIII fue el siglo de las luces en los que surgieron pensadores y grandes defensores de la mujer y de los derechos de los individuos, el siglo XIX resultó lo que podríamos denominar una época oscura en la que el antifeminismo impregnó básicamente todos

los elementos de la sociedad que impulsó los valores de sacrificio, renuncia, generosidad, altruismo, desinterés y entrega a los demás, que conformó la disolución de la autorrealización y búsqueda de la propia identidad femenina.

Ante un incremento de mujeres que se encuentran descontentas e insatisfechas con el sistema patriarcal y androcéntrico establecido, que intentan pervertir sus cimientos, la hegemonía masculina reacciona construyendo el ser mujer y cómo debe ser ese tipo de mujer.

Para esa construcción utilizará la biología como cisma irreconciliable entre hombres y mujeres. Esta diferencia constituirá la fortificación de una sociedad falocéntrica, basada en la desigualdad entre los géneros y que, aplicando unas políticas del cuerpo, llegará a unos niveles de misoginia jamás antes alcanzados.

Esta visión de la mujer como ser servil y abnegado también presentaba su alter ego, con el que a través de la asimilación de la mujer con la «naturaleza», como la versión opuesta a la civilización y la racionalidad, acercó a la mujer a una especie de animalidad absorbida por su genitalidad y voracidad sexual que debía ser controlada y tutelada. De manera que «la mujer es sexual, el hombre es también sexual» (la mujer es sólo sexual, está regida por instintos e irracionalidad, el hombre también es sexual aparte de otras cosas: racional, lógico, civilizado, etc.), esta reflexión de Weininger recoge la visión heredera de la tradición decimonónica entre el hombre y la mujer. Antes de Weininger, Rousseau declaraba en *Émile*:

El varón es varón en algunos instantes; la hembra es hembra durante toda su vida, o al menos durante su juventud; todo la atrae hacia su sexo, y para desempeñar bien sus funciones precisa de una constitución que se refiera a él (Rousseau, 1762: 382).

La construcción de la mujer como ser irracional, dominada por los sentimientos y presa de una voracidad sexual que dibuja el pensamiento decimonónico, repercute en una fascinación morbosa por el cuerpo femenino, a la vez que puebla los miedos irracionales de los hombres, que los exorcizan a través de la agresión, violación y asesinato de mujeres. Cómo analizaremos en el cuarto apartado UNA ESTÉTICA ES UNA ESTÉTICA, ¿ES UNA ESTÉTICA? esta división de géneros, de superioridad e inferioridad se traslada hacia la violencia sexual como demostración de poder. La conjunción de la visibilización de la violencia contra la mujer, los *lustmord*, los asesinatos sexuales como representación artística alcanza su apogeo durante la República

de Weimar, pero abarca un periodo que sobrepasa la mitad del siglo XX. Estas representaciones parecen disminuir con la ascensión de los movimientos feministas.

En el plano artístico realizaremos un recorrido sobre diversas obras que recogen esta violencia hacia la mujer con artistas como Goya, Degas, Kubin, Bellmer, Dix, Grosz, Balthus, Kokoschka, Giacometti, etc. Asimismo ante esta violencia las mujeres retoman la expresión del cuerpo femenino para hablar de la violencia por motivos sexuales, de manera que la biología se convierte en denuncia, se reconquista en la búsqueda de otra interpretación para dejar de ser *el otro*. El arte actúa como partícipe, interactuando con los movimientos sociales en la búsqueda de una reestructuración de las sociedades.

Los artistas elegidos a menudo no comparten la misma época ni el mismo contexto histórico, ni una determinada ideología, ni siquiera los mismos gustos estéticos, íntimos o sexuales. Son escogidos por la pluralidad de miradas, experimentaciones y representaciones que nos muestran las diversas temáticas de violencia simbólica, física y de dominación sobre la mujer, tanto desde un punto de vista androcentrista como su respuesta desde una mirada feminista o femenina. Hemos introducido algunas imágenes de víctimas reales como elemento indispensable para establecer un marco de referencia sobre la visión artística que de estos hechos luctuosos se ofrece, sin ningún ánimo morboso, sino con el fin de no perder la perspectiva sobre la realidad que subyace tras estas temáticas.

Cuando parecía que la representación de mujeres muertas, violadas y asaltadas abandonaba el espacio artístico, asistimos desde finales del siglo XX a las primeras décadas del XXI a una efusión de imágenes que nos recuerdan a las decimonónicas de mujeres delicuescentes, desvanecidas e indefensas, o a las violentadas y asesinadas del pasado siglo en los medios de masas. Estas imágenes pueblan las revistas, el cine, los videos musicales en un eterno bucle de estereotipación de actitudes sexistas y violentas como podremos revisar en LA MUJER EN EL ANAQUEL. Estas imágenes repetidas hasta la saciedad actúan en el inconsciente colectivo como referentes.



«No deseo despertar convicciones.

Quiero estimular el pensamiento y turbar los prejuicios»

Sigmund Freud

Nuestra investigación no pretende ser un recorrido histórico cronológico de la construcción de la sociedad patriarcal y la repercusión que sobre la visión de la mujer ha tenido en el arte. No nos interesa tampoco realizar un catálogo razonado, pero anecdótico, de imágenes misóginas, ni hacer un recorrido por el arte feminista o femenino. Ni pretendemos abarcar absolutamente todas las representaciones que se ha hecho de la mujer o hecha por mujeres a lo largo de la historia.

Fundamentalmente, la investigación pretende analizar y diferenciar las diferentes estrategias antagónicas que se ejercen sobre el cuerpo y el sujeto femenino desde una visión androcéntrica, y una visión feminista en diferentes estadios, como reflejo o denuncia de una violencia real o simbólica sobre la mujer. Las estrategias son luchas que se definen por aquello a lo que se oponen; por ello, estas tensiones contradictorias al mismo tiempo son complementarias, por lo que hemos establecido un Binomio masculino / femenino para analizar las luchas de poder ante el cuerpo, entendido como individuo, como identidad total = Cuerpo + mente + deseos + sexualidades. Aunque no se trata de establecer divisiones binarias correspondientes a sistemas coercitivos, sino de deconstruir la oposición entre ellos; se trata, en suma, de invertir la jerarquía, subvertirla o anularla.

Sobre la mujer confluyen un incontable número de categorías, desviaciones, placeres, deseos y caóticas contradicciones individuales. Y hacia el cuerpo femenino se dirigen las miradas de las Políticas del Cuerpo que pretenden el control, la corrección, la clasificación, el interdicto, la represión, en suma: toda una construcción social que erige, avala y sostiene el sometimiento de una parte de la sociedad en base de la distinción del sexo biológico.

La construcción de la «naturalidad» de la inferioridad femenina sobre la

mujer a nivel individual, basada en condicionamientos sobre su cuerpo, será analizada como elemento coercitivo sobre el cuerpo y la voluntad femenina. En El condicionamiento colectivo. Segunda ecuación: sujeto² = hombre, se analizan algunos elementos que trabajan a nivel colectivo sobre las mujeres para llevar a cabo la construcción cultural de la inferioridad femenina. Se estructura, de esta manera, una prisión intangible en la que, sin juicio ni defensa, se sentencia a la mujer a una estigmatización y culpabilidad que ampara las presiones e ideas que contra ella se ejercen, por el único «delito» de haber nacido biológicamente con el sexo femenino.

Esta construcción se traslada, se plasma e incluso se impulsa y transmite, como si de un púlpito se tratase, por el enfoque ofrecido por la visión artística. La mujer se representa como un objeto de deseo o de los temores inconscientes masculinos, que atenazan y amenazan la construcción de un mundo bajo los parámetros androcentristas. En contraposición, la representación artística y el uso del cuerpo femenino por parte de la mujer, es una forma de resistencia individual, no exenta de riesgos, contra las Políticas del Cuerpo. Se analizarán fundamentalmente desde el punto de vista artístico, pero insistiendo en su contextualización sociocultural y en su valor como transgresión.

Hemos escogido documentar y basar esta tesis en un espectro amplio temporal en el terreno artístico desde finales del siglo XIX, pasando principalmente por el siglo XX y llegando al principio del siglo XXI. E incluso retrocediendo a menudo, a siglos anteriores, ya que consideramos necesaria la interrelación de los artistas y sus obras con las de otras épocas y disciplinas. La estructura textual sobre la que descansa el discurso, se combina con referencias a obras literarias y a diferentes artistas plásticos, aunque no se pretende realizar un análisis exhaustivo de dichas obras en particular, sino que sirven de referentes para articular la presente tesis.

No existe un estilo o un ismo artístico que defina o acote a los autores y sus obras, o que actúe como conductor o hilo de Ariadna a través del laberinto espacio temporal. Por lo tanto la investigación no se centrará en el correlato sincrónico de la historia del arte del siglo XX y sus *ismos*, sino que la estructura se basará en la intertextualización del arte y el género con el contexto socio-cultural y político de cada época analizada. Y al mismo tiempo, utilizaremos una metodología que nos permita un análisis anacrónico y transversal de las diferentes épocas, en un recorrido diacrónico, para encontrar las fuentes o fundamentos teóricos, artísticos, plásticos y culturales que apoyen nuestra tesis acerca tanto de la dominación androcentrista como de su contestación.

Nuestra investigación intenta descifrar si unas son producto de las otras,

si se necesitan mutuamente como razón de existir y/o de transgredir. Y, sobre todo, que no son, ni unas ni otras, frutos únicos de una sola época, sino que sus raíces se hunden en la profunda misoginia de las sociedades patriarcales, tribales, mitológicas y religiosas más tradicionales, sexistas y fundamentalistas.

Podemos sintetizar los principales objetivos a analizar en estos puntos que iremos desarrollando en los capítulos posteriores:

- 1º. Políticas del cuerpo: profundizar en las construcciones socioculturales del género como fundamentos del estatus patriarcal. Cuestionar la controversia entre las relaciones de poder y las políticas del cuerpo, analizando las construcciones simbólicas de la dialéctica. Masculino–femenino.
- 2º. Éxtasis y Encierro por género: Investigar las representaciones artísticas antiguas y contemporáneas en las que se manifiesta distintos tipos de encierro. Desde el encierro medieval, como medio de liberación, al encierro terapéutico decimonónico, terminando por el encierro del hogar.
- 3º. Del asesinato como arte, al arte como repulsa: Analizar la relación entre la sexualidad con la violencia y la crueldad, desarrollada en los asesinatos por lujuria y los feminicidios, hasta la denuncia desde el arte hecho por mujeres como reflexión, acusación y contestación.
- 4º El sadismo de la mirada: Descifrar la imagen de la mujer representada en múltiples creaciones artísticas y culturales de forma objetual, perversa, fetichizada, atada, mutilada o asesinada. Al mismo tiempo, indagar acerca del artista masculino, su mirada y trabajo como creador, y su auto-representación como sujeto fetichista, voyeur y/o asesino.
- 5º. Sadomasoquismo en los roles de género: Analizar las estrategias de género representadas en las obras de los artistas seleccionados y su vinculación con estéticas de violencia contra la mujer.
- 6º. Arte al servicio del Poder y las Políticas del Cuerpo Androcentristas: estudiar los vínculos del arte con el poder y los antecedentes formales e influencias artísticas y conceptuales de los artistas infractores de las normas; desde las más tradicionales hasta las más contemporáneas.
- 7º. Articular ética y estéticamente los discursos artísticos con diversas disciplinas analíticas: historia, teoría y crítica de arte, filosofía, mitología, psicoanálisis, antropología, sexología, feminismo, estudios culturales, etc. Y con otras creaciones culturales cinematográficas y literarias.

Este último punto se desarrolla y concreta en el siguiente apartado referente a la metodología utilizada en la elaboración de la Tesis.



La presente investigación sobre representaciones artísticas sobre la violencia, real o simbólica, sobre la figura de la mujer, el encierro o enclaustramiento, se fundamenta en la intertextualización entre diferentes campos artísticos: escultura, pintura, fotografía, *performance*, cine, literatura, etc... interrelacionados también con otros documentos gráficos de los medios de comunicación (publicidad, prensa, audiovisuales).

Para analizar el contenido de estas creaciones culturales, yendo más allá de una visión puramente estética se han empleado diversas disciplinas analíticas que establecen vínculos entre diferentes ramas del saber (sexología, antropología, filosofía, etc.) con la historia y la crítica de arte, los estudios culturales y la cultura popular o de medios de masas. Con ellas pretendemos desvelar los significados ocultos, públicos y privados de las obras en cuestión, su vertiente sociocultural y su vinculación o antagonismo con la Dominación Androcentrista.

La Estructura Metodológica de la investigación pretende organizar y relacionar los distintos capítulos de la tesis entre sí, bajo un hilo conductor común. Cada uno de ellos está a su vez subestructurado en los diferentes aspectos a destacar sobre la temática y los artistas seleccionados: Contexto sociocultural y personal; los antecedentes históricos e influencias artísticas; la interconexión con las obras de otros artistas y/o tendencias plásticas que complementan, diversifican y enriquecen el discurso plástico; la vinculación con las disciplinas analíticas y críticas que amplían y conforman su discurso teórico.

Aplicaremos una metodología cualitativa de carácter interpretativo, con la finalidad de comprender y descifrar a partir de la observación de las obras artísticas, enlazándolos con una casuística basadas en un paradigma sociocultural de carácter antropológico y sociológico. De este modo, intentaremos interpretar una realidad social de la violencia que realiza un recorrido transversal en la sociedad, analizando y observando diferentes ámbitos de estudio, estableciendo interrelaciones entre las distintas disciplinas científicas, culturales y artísticas, en las que iremos de lo genérico a lo particular, con el fin establecer parámetros interpretativos a esta violencia real o simbólica.

Utilizaremos un método multidisciplinar basado principalmente en el método hipotético-deductivo, en el que plantearemos hipótesis que podrán ser analizadas deductiva o inductivamente, con el apoyo auxiliar del método dialéctico-comparativo, con una metodología normativa que será descriptiva, pero también expondrá, analizará y valorará. Podremos comprobar cómo la parte teórica e histórica no pierde su sentido al relacionarse posteriormente con la realidad. De esta manera se combinan los métodos lógicos, empíricos y deductivos, todo ello con el apoyo del método dialéctico.

El método dialéctico considera los fenómenos históricos y sociales en continuo movimiento, la realidad presente y pasada no es algo inmutable, por el contrario está sujeta a una constante evolución, cambio y contradicciones. Este modo no permite el estudio de los elementos aislados, sino que hay que contemplarlos en un sistema de interrelaciones y cambio evolutivo perpetuo.

La Metodología Analítica y Comparativa permite una aproximación crítica y razonada de las obras de arte situándolas en el contexto que interviene en su creación. El análisis de la obra no se limita a su contenido artístico, la obra es (o pretende ser) un documento sociológico, histórico y cultural. La metodología analítica permite el establecimiento de hipótesis y comparaciones para responder a las preguntas suscitadas por las creaciones artísticas. La deconstrucción de la obra permite comprender sus códigos de representación, su estructura y su funcionamiento y ejercer una mirada analítica y disciplinada hacia los valores éticos y estéticos que apoyan y conforman su discurso. El análisis está ligado a la siguiente estructura:

- A/ Contextualización y localización concisa y precisa de las obras y de los artistas. Interrelación con otras disciplinas, autores y lenguajes plásticos y teóricos.
- B/ Descripción desmenuzada de las obras de arte y determinación del significado o de su carencia, considerando la imbricación del fondo y de la forma.
- C/ Valoración e interpretación de la obra de arte atendiendo a su aportación estética y su compromiso ideológico.

La Fundamentación Teórica es la base crítica y analítica que contribuye a desvelar las represiones socioculturales que las creaciones artísticas representan y simbolizan. Es el soporte teórico de la investigación que se basa en la intertextualización de diferentes disciplinas analíticas con las obras artísticas. Entre los diversos discursos culturales, ensayos y autores consultados en esta investigación, destacamos a modo de síntesis:

La visión de la mujer en la cultura finisecular desde la perspectiva de Dijkstra con *Ídolos de Perversidad* (1984) y *Evil Sisters*, (1997); Bornay con *Las hijas de Lilith*, (1990), *La cabellera femenina*, (1994); Bronfen, tanto como autora y como editora en obras como *The knotted subject*, (1998), *Over her Death Body*, (1992), *Death and Representation*, (1992), y el ensayo *La loca del desván*, (1998), de Gilber y Gubar, que permiten o nos ha permitido observar una panorámica del «encierro» al que se ha visto sometida la mujer, tanto a nivel creativo como en su construcción como individuo.

Sobre el tema de la violencia contra las mujeres han resultado fundamentales varios autores: los hermanos Lorente Acosta con su libro *Agresión contra la mujer. Maltrato, violación y acoso*; Bourdieu con su ensayo *La dominación masculina*, (2007), y de Corsí y Perú, (2003), *Violencias sociales*. La obra de Antonio Gil Ambrona, (2008), *Historia de la violencia contra las mujeres*, nos ha permitido obtener una perspectiva histórica de la violencia hacia la mujer. En torno a la temática de los asesinatos sexuales o *lustmord*, han sido fundamentales dos libros, especialmente *Lustmord in Weimar Republic* de Maria Tatar, (1995), y *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, (2007), de Juan Vicente Aliaga.

Diversas obras de literatura propiciaron las distintas secciones y conexiones intelectuales de los distintos apartados: con Perkins Gilman y su relato corto *The Yellow Wallpaper*, (1892); de Fowles, *El Coleccionista*, (1963); de una autora Anónima: *Una mujer en Berlín*, (1957); y de Musil *El hombre sin atributos*, (1930-43).

Entre las diversas disciplinas analítica consultadas destacamos: En Antropología y Sociología: Levi Strauss, Emilio Estébanez con *Contra Eva*, (2008), y David le Breton con sus ensayos *Antropología del dolor* y *Antropología del cuerpo y la modernidad*, (2002). A nivel de psicoanálisis han sido básicos Sigmund Freud y Jacques Lacan, revelador de las máscaras construidas socialmente e interiorizadas individualmente.

Debemos reseñar la deuda con la Mitología, que nos desentraña los orígenes fabulosos y míticos de las construcciones arquetípicas y estereotipadas sobre lo femenino que forman parte de un imaginario colectivo, que imagina, idea y construye anatomías simbólicas como la Vagina Dentada y otros mitos base y apoyo del psicoanálisis freudiano y jungiano.

Igualmente, por sus estudios sobre la sexualidad femenina, señalamos a Thomas Laqueur, con su libro seminal, *La sexualidad desde los griegos hasta la actualidad*, (1994) y a Amelia Valcárcel, por intertextualizar sexualidad con

la filosofía en *Sexo y filosofía*, (1994), así como los ensayos de Emily Bronfen, con su visión de la mujer y su construcción social.

En filosofía los más significativos han sido la propia Amelia Valcárcel, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Roland Barthes y Asunción Oliva Pórtoles.

Estos estudios culturales los hemos confrontado con los tratados misóginos con pretensiones científicas de Lombroso sobre la mujer, y con los estudios de Charcot sobre la Histeria y sobre las manifestaciones corporales de las histéricas, tan semejantes a las convulsiones y éxtasis de las representaciones de sexualidades extremas. También han sido relevantes los textos sobre la mujer de Weininger o Schopenhauer.

La Fundamentación Plástica se centra en la investigación de los antecedentes, influencias o similitudes artísticas, y en la interconexión con la obra de otros artistas de iguales o diferentes disciplinas que complementan, diversifican y enriquecen los discursos. La base comparativa analiza igualmente las influencias plásticas a nivel formal: técnicas, materiales y soportes. Los artistas son tratados en base a su discurso realizando una confrontación entre la utilización del cuerpo de la mujer y su visión desde la perspectiva de género.



La motivación personal para la realización del presente trabajo tendría sus orígenes en la perplejidad e incomprensión sufrida durante la infancia, la adolescencia y la madurez como persona al percibir la diferencia de trato, derechos y deberes entre hombres y mujeres. Pese a haber recibido una educación similar y con las mismas opciones de elección dentro de la familia, no dejé de percibir y recibir, dentro y fuera de ámbito familiar, constantes señales conscientes e inconscientes, que te sumen en la construcción, inclusión y reclusión de tu género [femenino] al que te ves sometida involuntariamente.

La lectura de obras como *El Coleccionista*, de John Fowles a una edad temprana generó una inquietud de largo recorrido del que no fuimos conscientes hasta pasados muchos años. También el impacto de la versión cinematográfica de esta misma obra, o toda la pléyade de mujeres retratadas en el cine negro que se dividen en *femmes fatales*, prostitutas o mujeres subyugadas sin criterio propio. Pasados los años, en 2008, una noticia surgida en los medios de comunicación nos golpeó y sacudió hasta los cimientos: Josep Fritzl secuestró a su hija, la violó, torturó y maltrató durante 24 años. Durante este periodo de tiempo estuvo encerrada en un zulo, que él mismo había construido, y tuvo siete hijos, de los que uno murió. Tras esta noticia, en los años siguientes conocimos más casos de mujeres secuestradas y violadas repetidamente, retenidas en sótanos. Conocemos unos pocos casos, pero ¿cuántas mujeres permanecen secuestradas en el mundo?

Las mujeres pueden ser secuestradas de muchas maneras, tenemos los casos más extremos como los mencionados, pero hay muchas mujeres secuestradas legalmente mediante matrimonios forzados, matrimonios pactados, matrimonios infantiles, etc. También es un secuestro la modificación del cuerpo de la mujer, la infibulación o ablación es una terrible mutilación genital impuesta por una sociedad violentamente patriarcal. Todas estas situaciones nos abruma emocionalmente, a lo que

hay que añadir las incesantes muertes de mujeres a manos de sus parejas y exparejas que no dejan de sucederse y perpetuarse. Sin dejar de observar que muchas mujeres mueren o se suicidan por la violencia machista, o por la ejercida por parte de los hijos hacia las madres y que no es contemplada por las estadísticas ni los medios de comunicación, por no ser cometida bajo una relación de pareja. Pero no sólo las mujeres mueren a manos de hombres que supuestamente las aman o amaron, desgraciadamente muchas mujeres mueren por los denominados crímenes de honor, o por incumplir las estrictas normas a las que la sociedad las somete, por lo que las castiga, cuando ellas son las víctimas. Ante todas estas situaciones nos encontramos totalmente sobrepasadas y emocionalmente indefensas, por eso entendemos que tenemos que intentar analizar y conocer todas las causas directas e indirectas que construyen la sociedad patriarcal y androcéntrica si queremos cambiarla. Con el conocimiento intentaremos transmitirlo con la esperanza de crear pequeñas ondas expansivas en nuestro entorno inmediato, con la ilusión de que no se diluyan y consigan derribar algún muro.

Al comenzar la investigación tratamos de recopilar los índices de violencia contra la mujer en las distintas partes del mundo y nos encontramos con la disparidad de criterios en su valoración. En algunos lugares se contabilizan los casos tras acudir al hospital, en otros cuando se presenta denuncia, en otros si hay lesiones graves, en otros cuando se llega a juicio, con lo que resulta imposible obtener datos comunes. En Europa se realizó una macroencuesta en 2013, hasta ese momento no existían datos sobre una base común, y los resultados arrojados nos colocan en una situación que dista mucho de ser óptima, como ya veremos.

La motivación se podría resumir en la preocupación por la violencia generalizada sobre la mujer en la vida cotidiana, que no necesariamente tiene que ser física, ya que la violencia psicológica e indirecta resulta palpable en las relaciones humanas diarias, en la casa, en el trabajo, en la sociedad en general, y en la escuela en mi caso particular. Mediante la tarea docente como profesora de Educación Plástica y Visual de Secundaria, al entrar en contacto con el mundo adolescente, descubrimos de primera mano un amplio espectro de sensibilidades, conocimientos, situaciones y posicionamientos respecto a la construcción de lo femenino y de lo masculino; observando, eso sí, que siempre existe una gruesa línea de separación entre ambos. Aunque en general estamos convencidas de que en las nuevas generaciones la igualdad se va alcanzando, pocas son

las chicas que mantienen una actitud independiente; se sigue perpetuando la imagen del chico activo y protector y la chica «princesa» en busca de un príncipe que la salve, no se sabe muy bien de qué. No deja de sorprender cómo estos roles construidos social y culturalmente se perpetúan en la actualidad con el control del novio sobre la novia en cuestiones como «a donde va», «que lleva puesto», «con quien se relaciona», e incluso lo que puede o no puede estudiar su «novia, chica, cari». Todo ese control obsesivo se contempla y disfraza como una manifestación de amor, bajo el absoluto convencimiento de que si lo hace es porque la quiere.

Por eso creemos firmemente en la utilidad del arte para tratar los temas de la igualdad y de la violencia de género en la educación. Asimismo de la necesidad de transmitir valores éticos y estéticos, de llevar a cabo una verdadera educación visual a través del análisis conceptual de las imágenes, de los mensajes inconscientes o velados que transmiten. Las imágenes nos circundan e inundan en todos los entornos de la vida, se superponen unas a otras con infinidad de códigos que han de ser interpretados, y eso no puede ocurrir si no hay una labor de educación, reflexión y diálogo. Sólo podemos combatir aquello que sabemos que existe, pero a menudo necesitamos una mano que nos señale aquello que está mal, que nos ayude a tener un espíritu crítico. La educación plástica debería impartirse en estrecha colaboración con otras asignaturas, podría actuar como refuerzo de asignaturas como literatura o historia, sería un aporte desde un punto de vista subjetivo, la historia proyectada desde los actores, no sólo la de las grandes fechas o la literatura académica. Se podría dar una visión de la situación de la mujer y de las distintas minorías en diversos periodos históricos, el número de posibilidades es infinito.

Mediante conversaciones privadas o debates con los alumnos sobre temas de género, nos enfrentamos a sólidos cimientos fundamentados en estereotipos patriarcales y pensamientos que ya eran caducos en la sociedad decimonónica. Las respuestas de los alumnos acerca de las ideas de la superioridad e inferioridad entre hombres y mujeres, reflejan una dicotomía, una ruptura radical entre lo que racionalmente piensan algunas chicas sobre la igualdad y la forma en la que realmente asumen su papel y su forma de actuar. Esto manifiesta hasta qué punto llevamos interiorizado ese desplazamiento de los papeles asignados. Enfrentada pues a este mundo adolescente, encuentras una parte esperanzadora del camino que se está construyendo hacia una igualdad futura, y por otro lado sufres demoledores golpes sobre lo inestables, y en ocasiones

fallidos, fundamentos de la igualdad que mantienen los jóvenes, que ni remotamente se plantean la contestación o rebelión a los estándares de género establecidos.

La transmisión de estos estándares lo encontramos en la vida cotidiana con madres, que de una manera inconsciente, transmiten este mensaje de la diferencia mal entendida, con pequeños gestos que envían una potente señal subliminal de negatividad hacia lo femenino frente a lo masculino, sobre todo en el caso de los chicos. Pequeños gestos como el de arrebatarse rápidamente a un niño que ha escogido un juguete o una prenda marcada como femenina, como si fuera una especie de aberración o transgresión que pone en peligro su masculinidad en ciernes. En contacto con amigas, que en su vida han llevado a cabo una reivindicación y lucha por conseguir el respeto y la equidad de trato entre hombres y mujeres, sufren esta especie de fobia inconsciente a que a sus niños se les pueda tachar de «afeminados» por el uso de prendas o juguetes que se consideren no inherentes a su sexo biológico y a la meticulosa construcción de género masculino. A nivel visual recibimos constantes imágenes en la publicidad que utilizan el cuerpo de la mujer para transmitir diversos mensajes que transmiten una imagen de feminidad irreal, estándar, perfecta, sumisa y alienada. Pero tras estas imágenes de «cuerpos» femeninos se articulan, a un nivel de metalenguaje discursivo, la construcción y el sostenimiento del desequilibrio de los géneros.

Este desequilibrio adquiere su peor parte con el uso de la violencia de carácter androcentrista como ejercicio de poder, con ataques sexuales cuya motivación no es el sexo, sino el sometimiento y demostración de superioridad sobre la víctima. La denominada violencia de género no se reduce, incluso aumenta junto con la visión mercantilista del sexo, frente a una preocupación creciente por una parte de la sociedad y la supuesta sensibilización con este problema. La prostitución forzada¹, el tráfico humano y la esclavitud sexual y la utilización de menores para la gratificación genital, componen un complicado panorama político, cultural y social. La exhibición de imágenes en las que las mujeres mantienen y refuerzan su estatus de objetos eróticos enfocados a la displicencia masculina, actúan como excavadoras de derribo sobre los logros alcanzados con la revolución sexual y el feminismo de la segunda mitad del siglo XX. La deseducación

¹ En el año 2015 en España la trata tienen dos cifras: 45.000 mujeres y niñas víctimas del tráfico sexual en negocio que mueven 5.000.000 de euros diarios. Estas cifras sólo en España, no existen cifras de las mujeres, niñas y niños que desaparecen al año en el mundo, ni las cantidades de dinero que supone este negocio, en muchas ocasiones amparado por el difuso mundo de la alegaldad y la amoralidad.

permanente de las imágenes implantadas en nuestro inconsciente necesita una reflexión e interpretación que nos ayude a alcanzar una educación real y liberadora basada en el respeto y la igualdad.

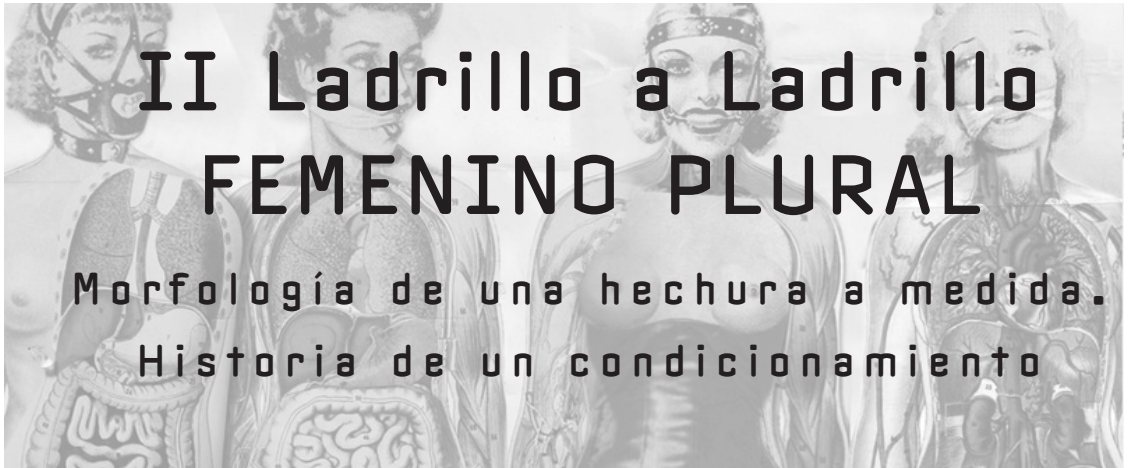
Por lo tanto, creo que como docente de la Asignatura de Artes Plásticas y Visuales, se adquiere un compromiso con la educación transversal en valores de ética, igualdad y respeto a las diferencias. Y se puede y se debe educar a los adolescentes (y en todas las edades) en los aspectos mencionados y hacer resaltar los valores positivos, y analizar los negativos sobre el género que encierran tanto las obras de arte clásicas y contemporáneas, como las de los medios de la cultura de masas: video juegos, publicidad, noticias, prensa, etc.

En buena medida, la motivación de la investigación de esta tesis, es producto de la observación y análisis de la realidad circundante, y pretende exponer que el arte no es ajeno en absoluto a la transmisión de valores, y que ninguna estética puede eludir su responsabilidad ética, cultural y social.



II Ladrillo a Ladrillo FEMENINO PLURAL

Morfología de una hechura a medida.
Historia de un condicionamiento



II Ladrillo a Ladrillo FEMENINO PLURAL

Morfología de una hechura a medida.
Historia de un condicionamiento

La sociedad actual se edifica sobre los cimientos contruidos por las civilizaciones que nos precedieron. Nos han influido las civilizaciones griega y romana, así como los ocho siglos de dominación romana, el posterior dominio árabe y la reconquista bajo el poder de la cruz, que mantiene, hasta hoy en día, la construcción de ingeniería social en todos los ámbitos de la vida, y que ha ido cimentando la discriminación interdisciplinar del *otro*, y con ello el trato otorgado a la mujer

La violencia es algo que acompaña a la humanidad desde sus inicios, tenemos constancia de ella mediante las inscripciones y los monumentos conmemorativos de las civilizaciones arcaicas. La violencia alcanza distinto rango en las sociedades, está la violencia de la conquista y el sometimiento de las naciones o de los pueblos, la violencia ejercida por el castigo de la ley, la violencia del poderoso sobre el oprimido, y así podemos ir bajando escalones hasta llegar a la violencia cotidiana, a la violencia ejercida sobre el «otro», la violencia ejercida en el ámbito privado, la ejercida sobre la mujer y los niños. Esta violencia viene amparada por la propia naturaleza humana y por la meticulosa construcción social, que no obedece a un maquiavélico plan estructurado, pero que contando con numerosos frentes, y que ha cimentado un equilibrio asimétrico en la sociedad entre hombres y mujeres, hasta convertir la desigualdad en algo congénito o «natural». En esta mecánica social desempeña un papel fundamental otro concepto básico: el patriarcado. Se trata de un sistema que establece la división de poder y las relaciones que éste sustenta, basándose en una jerarquización de los sexos y los papeles relacionales entre ellos. Bajo esta división en base

al sexo biológico se categoriza lo femenino como alteridad, tomando como referencia o patrón lo masculino. En base al patriarcado se desarrolla un sistema social y cultural que sirve para oprimir, obviar y someter a prácticas injustas y hábitos perversos a la mujer. La sociedad mediante la interiorización de este bastimento social termina por convertirse en una especie de gigantesco panóptico que todo lo ve y lo controla, bajo la premisa de estar forjado por un bien general y mantiene, de manera inadvertida, esta opresión y autoridad.

Pero con anterioridad a todo esto, hubo un momento en el que las divinidades femeninas lucían con más fuerza que las masculinas. Hesiodo relata como en un primer momento del origen del universo, las diosas destacaban ampliamente sobre los dioses cuando se entabló la lucha por la primacía. Y cómo Zeus alcanza su lugar en el Olimpo gracias a la ayuda de las diosas preolímpicas y a la asimilación que realiza de los saberes de las divinidades y habilidades de las diosas primigenias, como la astucia o la memoria de Metis o de Mnemósida respectivamente.

En los comienzos de la civilización agrícolá comenzó un periodo gineocrático coincidente con los inicios de la agricultura, bajo los auspicios y leyes de Deméter. A este periodo Bachofen le otorga el beneficio de ser un progreso en el camino hacia la civilización. En este periodo la mujer puede desplegar su inclinación natural hacia la piedad focalizándolo en el hecho religioso, en el que se puede batir en pugna con el poder masculino y salir victoriosa. (Iriarte, 2002: 20-3) Es un mundo auspiciado por Deméter bajo las influencias telúricas y con creencias mágico religiosas. Si comparamos el progreso de la civilización con las fases de la vida humana, el valor que se le puede dar a esta fase es el periodo de la infancia. De este modo, siguiendo con la comparación, la humanidad no ingresa en la fase adulta del ser hasta que no se transforma en una sociedad patriarcal.

Para Freud, cultura no significa ilustración o formación intelectual, sino el conjunto de las normas restrictivas de los impulsos humanos, sexuales o agresivos, exigidas para mantener el orden social. Se puede establecer una relación entre la culpabilidad y el progreso de la cultura: ambas aumentan en el mismo sentido. (Freud, 2000). En el siglo XIX el pensamiento romántico establece la oposición mujer-naturaleza, hombre-cultura, que sirvió como base y confirmación de estudios que opusieran una sociedad matriarcal o gineocrática primigenia, frente a una posterior y más racional y civilizada sociedad patriarcal. Así el antropólogo suizo Bachofen, en el siglo XIX, pensaba que en un primer estadio de la humanidad, que denominaba hetairismo, la vida era nómada, sin propiedades ni normas y sin regla alguna imperante en

las relaciones humanas entre sexos, en las que predominaban las deidades femeninas con el prototipo de Afrodita *ante Ieteram*. Esta brutalidad sexual ejercida por los machos devendría en una sociedad de amazonas con el fin de defenderse, que prueba según él: «De lo difícil que le resulta a la naturaleza femenina encontrar la medida de un el término medio» (Íbidem: 34).

Basándose en la teoría de la evolución imperante en su época y en la filosofía de Hegel, Bachofen mantuvo la teoría del proceso humano como una progresión del espíritu humano, que va desde una conciencia natural y sensible, hasta llegar al saber absoluto. Sostuvo la idea de que la humanidad parte de un caos sexual, convirtiéndose en una sociedad matriarcal de carácter universal para toda la humanidad, hasta llegar al orden que le proporciona el patriarcado. (Gil Ambrona, 2008)

Frente a posturas como estas, fue Simone de Beauvoir la primera en hacer fenomenología de la mujer, tal como ha sido pensada por el varón. Fue ella también la primera en aplicar este método, surgido con el romanticismo y Hegel, a los productos de la conciencia que, siendo conciencia dominante, se empeñaba en ser conciencia a secas. La primera en hacer filosofía tomando así entre manos un logos que siempre mantuvo a la conciencia mujer en la heteronomía (Valcárcel, 1994). Para Simone de Beauvoir la mujer no viene definida por su biología tan sólo, sino mediante las relaciones sociales en un sistema de oposición entre el Uno y el Otro, donde «la Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo» (Beauvoir, 1998: 3)

Fue también Simone de Beauvoir quien dijo: «la mujer no nace, se hace», el género se aprende, se condiciona mediante el aprendizaje a través de la observación y como en las técnicas de condicionamiento de Pavlov y de Skinnery y, posteriormente con la aportación de los estudios de Thorndyke que se basaba en dos leyes fundamentales, la del ejercicio y la del efecto. Ello se resume en que cuantas más veces se dé una situación seguida de una determinada respuesta, el vínculo asociativo entre ambas será más fuerte. Esto se traduce en el aprendizaje de comportamientos basados en el género siguiendo los patrones de referencia de la sociedad adulta, que recompensa o castiga las conductas que se consideran apropiadas o inapropiadas para cada uno de los géneros. Si la repetición y el condicionamiento forman parte de la memoria entenderemos que:

La memoria configura poderosamente la identidad, en un proceso que hacemos entre cada uno y los otros, al que no escapamos. Lo que diferencia la memoria de una caótica

juxtaposición de fragmentos es que la memoria tiene sentidos, requiere e impone un orden, una organización por eso la memoria, tanto individual como colectiva, necesita sujetos y argumentos, etapas y desenlaces. En cierto modo, la memoria es una narración o relato. Pero este relato no se produce en el vacío. La memoria crea identidad e ilumina (Durán, 2013).

Son muchos los ejemplos condicionantes recogidos en la literatura, ya sea fantástica, religiosa o científica que recogen, a modo de campanilla Pavloviana, la inferioridad de la mujer, que convierte el sexo biológico en género. Aristóteles en *La política* asevera una vez tras otra:

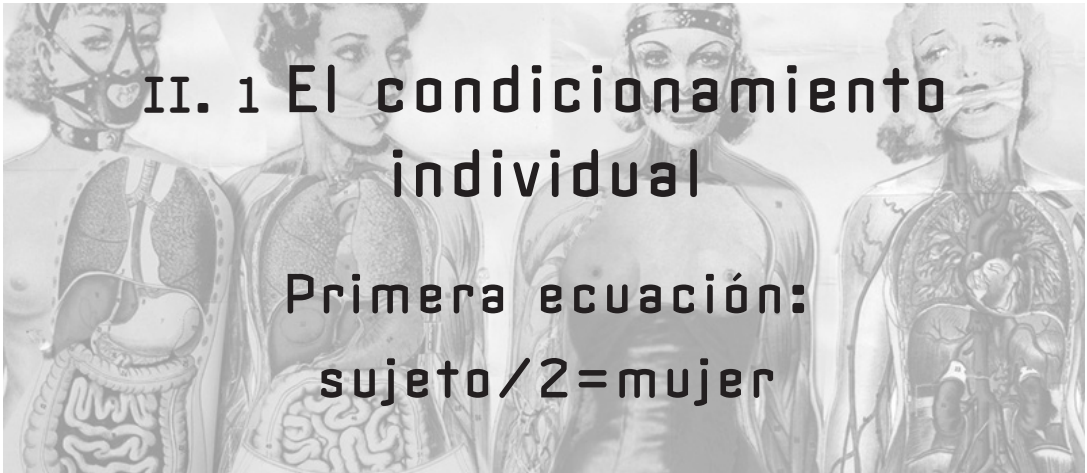
El macho es superior por naturaleza y la hembra inferior, uno gobierna y la otra es gobernada, este principio de necesidad se extiende a toda la humanidad (Aristóteles, ca 330 a. C: 13-5).

Y así fue, se extendió a toda la humanidad y a todos los tiempos. En una época edénica en la que nacía el sujeto libre, el individuo solo le atañe al hombre, al varón, ya que fue él el que le dio nombre al ser nacido de su costilla y la llamó varona. De esta manera el otro no se puede manifestar como individuo, sino que se mantiene siempre como colectivo, ya que parece ser que, el raciocinio, la conciencia y la individualidad se ve ahogada bajo los lazos, encajes y brocados, manteniendo a las mujeres como símbolo de ostentación y lujo, permaneciendo cerrado el genérico mujeres dentro de su condición justamente de género «genérico». Reduciendo el concepto de la inferioridad de las mujeres nos remitiremos a las palabras de Rousseau: «la mujer no tiene otro ser que aquel que queremos darle porque no son nada en sí sino que dependen de la opinión masculina». Este condicionamiento aparece de una forma sutil y compleja desde del día del nacimiento a través de la distinción de colores (rosa y azul en el caso de España), de vestimenta, de lenguaje, de actitudes frente a las criaturas (a las niña siempre se les hablará y se les exigirá más dulzura y al chico más fuerza y actividad), los adornos (pendientes para las niñas), la elección de juguetes, etc. Esta distribución entraría dentro del concepto de «tipificación sexual» que mantiene una fórmula de carácter cultural basada en los comportamientos de género que parten de una base biológica para establecer las diferencias, pero que carecen de valor en sí mismos, para la distribución de papeles sociales, la capacidad de gestación de la mujer no implica su reducción al papel de ama de casa (Jaime y Sau, 1996: 134-6). La mujer se encuentra en el campo de lo privado, como escribe Bourdieu:

Situados en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales, así como todas las tareas que les son asignadas por la razón mítica, o sea, las relacionadas con el agua, con la hierba, con lo verde, (...), con la leche, con la madera, y muy especialmente los más sucios, los más monótonos y los más humildes (Bourdieu, 2007: 45).

Incluso podríamos mencionar, a modo de ejemplo, estas diferencias en los olores asociados a lo largo de la historia y de la literatura a los estereotipos de mujer: «El de la doncellas (fragante), la madre (lácteo), la mujer fatal (dulce o perfumado intenso), la vieja (rancio) o la prostituta (pútrido)» (Durán, 1998: 122).

Cuando las mujeres comenzaron a narrar sus experiencias, según Catharine MacKinnon, descubrieron como era realmente el mundo en el que habitan socialmente las mujeres y cómo son privadas sistemáticamente de su yo, con lo que el proceso de socialización de la feminidad se fundamenta en dicha privación, que en mayor o menor medida trasciende las diferencias de clase, raza o diferencias de psicología o cultura. Lo que se puede reducir a que las mujeres estén socialmente construidas y sean tal y como han sido tratadas (Mackinnon, 1995). De cómo se realizó esa construcción intentaremos esbozar una imagen. En primer lugar a la construcción individual sobre la persona y en segundo como colectivo.



Existe una diferencia del uso del espacio entre hombres y mujeres, esta diferenciación nos viene heredada desde las sociedades ancestrales, aunque nadie puede precisar en qué momento surgió. El sesgo de la mirada antropocentrista marca las diferentes disciplinas que estudian la humanidad, pero a través de la división del trabajo y las diferencias biológicas para la procreación, se realiza tradicionalmente una división del espacio en la que para el hombre el espacio es abierto, abstracto, relacionado con la caza, el poder y la guerra, mientras que para la mujer el espacio es controlado, cerrado, en relación con su cuerpo y la intimidad, con la maternidad y la defensa de la especie humana. El hombre reivindica lo público sobre lo privado, prefiriendo así la escala y lo monumental a lo selectivo y lo íntimo (Cavedio, 2010).

Anteriormente, durante la existencia nómada de la humanidad, no existía básicamente la noción de la posesión directa, las mujeres engendraban vástagos, independientemente de quien fuera el padre mientras se perpetuara la especie, con este cambio, el hombre se asegura de perpetuar su estirpe. De esta construcción asimétrica con la separación física entre lo público y

lo privado tenemos constancia ya en las civilizaciones antiguas, en Grecia arcaica asistimos a esta división, con la participación masculina en el vida pública en todos sus aspectos, y la ocultación y encierro de la mujer en el gineceo; una zona de la casa habilitada para las mujeres, relegándolas a la parte más privada del ámbito privado. El papel de la mujer era exclusivamente reproductivo, incluso no se alcanzaba el pleno poder como esposa oficial hasta que no se tenía descendencia.

De este modo, cuando el hombre comenzó a domesticar la tierra, tuvo conciencia de la noción de propiedad: la tierra, la casa, el ganado, la mujer... y empezó a utilizar el pronombre posesivo delante, pasó a ser mi tierra, mi casa, mi ganado, mi mujer... Básicamente se emprende una conversión con la que la mujer se transforma en una especie de aparato reproductor, prácticamente no tiene el rango de persona, es incapaz del autogobierno y, por ello, no puede intervenir en la vida pública. Ésta concepción será avalada por filósofos como Aristóteles, que entiende que la mujer es como cualquier otro animal doméstico: es capaz de atender las órdenes de un amo, pero es incapaz de pensar por sí misma; como no posee la capacidad de raciocinio, no dispone del libre albedrío, la mujer necesita de un amo o señor que le indique la senda que ha de seguir, pero por el contrario, sí le otorga la capacidad, que no la inteligencia, de ver quien posee ese raciocinio.

Thorstein Veblen mantiene que la institución de la propiedad privada comenzó con la posesión de personas y que la forma más antigua era la captura de mujeres por parte de hombres sanos, que eran exhibidas como trofeos, al principio se le quitaban al enemigo y posteriormente se pasó a otro modalidad: la de propiedad-matrimonio. Los motivos que promovían dicha posesión eran:

- 1-Una propensión al dominio y a la coerción.
- 2- La utilidad de estas personas como prueba de que su propietario ha tenido éxito en sus proezas.
- 3- La utilidad de sus servicios (Veblen, 2004: 49-76).

La mujer transformada en materia, naturaleza e incompleta se ve unida y valorada por su cuerpo y por su capacidad reproductora de manera que:

Excluidas de la ciudadanía política en nombre de

esta identidad misma, confiere una base biológica al discurso de la utilidad social. Esta ocultación de la identidad sexuada por la identidad sexual, del género por el sexo, instaura una biopolítica de las relaciones de sexo que está en el corazón de estas sociedades (Fisas, 1998: 87).

Una vez alcanzada esta posición respecto a la mujer se le da el papel de gestionar el quehacer doméstico: realizará labores, tejerá, cocinará, cuidará de las necesidades de la familia. Se reducirá su mundo a la entrega abnegada al servicio de la familia, su trabajo no requerirá esfuerzos intelectuales ni creativos, por lo tanto se verá relegada de cualquier posibilidad de cambiar el mundo en cualquiera de sus facetas, es más, su trabajo será rutinario, desapercibido, monótono, sin relevancia, sin reconocimiento, sin remuneración, en definitiva: invisible. Como resumen del papel de la mujer griega recogemos el elogio escrito en el epitafio de la Estela de Hegeso que reza: fue casta, hiló la lana, tuvo cuidado de la casa¹.

La educación de la mujer libre estaba encauzada desde los primeros momentos para el matrimonio, ya que la educación de niños y niñas se realizaban por separado. Los niños realizaban juegos activos y al aire libre ,en compañía de otros niños, ya fueran libres o esclavos, mientras que las niñas jugaban con muñecas de arcilla articuladas y pronto comenzaban su adiestramiento de futura ama de casa mediante el aprendizaje del bordado, hilado y cualesquiera labores domésticas necesarias para su futura función. Estas actividades se convertían a la vez en su dedicación y su distracción, ya que mediante estas labores realizadas en reunión con otras mujeres, en el umbral de la casa o en el patio interior, era prácticamente la única socialización que podían realizar estas mujeres. Recordemos que el destino de cada uno de los griegos pende del hilo de las moiras, las tres hijas hilanderas de Zeus, Átropa hila, Cloto enrolla y Laquesis corta este hilo llegados al momento final de la vida.

Las mujeres podían alcanzar un escaso nivel de libertad cuando disponían de permiso para ir a la fuente a por agua (aunque era un trabajo realizado por la servidumbre generalmente), ya que las fuentes se convirtieron en un punto de reunión de los jóvenes de ambos sexos, hasta hace relativamente poco como ya veremos más adelante.

1 Estela de Hegeso, Museo Nacional de Atenas.

Una joven podía desposarse a los quince años ya que como advertía Jenofonte: «a una joven esposa no se le exigía ni educación, ni ciencia, ni cultura, sólo modestia, obediencia y economía». A menudo se satirizaba el comportamiento de las mujeres, de su comadreo con las vecinas y la ingesta de bebidas espirituosas, pero tanto uno como otro eran los limitados antidotos de los que disponían las mujeres ante el tedio, aislamiento y depresión de una vida de encierro. El Legislador Carondas advierte a los hombres sobre la vida marital: «Si has acertado con tu primera mujer, alégrate de tu fortuna, de lo contrario es una locura probar suerte con otra» (Pomeroy, 1990: 79).

Entre tanto, al hombre le quedará la faceta pública, irá a la guerra, participará en la política, creará arte, legislará, en resumen: la construcción y el cambio del mundo estará en sus manos. Al hombre según Aristóteles le toca pronunciar bellos discursos, conseguir recompensa por su trabajo, realizar grandes acciones, por lo tanto se ganará la inmortalidad y ser conocido por los demás, frente a la mujer que, en pleno apogeo de la democracia ateniense según Pericles, su mayor logro es que no se hable de ellas, ni para bien ni para mal. Existe una correlación en el imaginario heleno, según Iriarte y González, establecida «entre el sinuoso arte de tejer, el empleo del velo y la utilización de un lenguaje enigmático» (Iriarte, 2008: 45).

El hombre participa en la vida política de la polis en sus actos religiosos o atléticos, en la vida cultural y política, hereda y puede dejar en herencia. La mujer ni es heredera ni puede dejar en heredad, necesitará un señor para ello. Esto mismo se reflejará la arquitectura y el urbanismo con el predominio de lo monumental en lo público, religioso, político, civil y religioso, en la antítesis de lo privado, lo doméstico. La vida en Grecia entre mujeres y hombres se encontraba dividida espacialmente, como ya hemos mencionado, al hombre le pertenecía la plaza pública y el gimnasio mientras que las mujeres respetables permanecían en el interior de las casas y tan sólo se dejaban ver por los varones de la familia.

La vida política y la vida religiosa estaban unidas y no se comprendía una sin la otra, la religión, como en todas las civilizaciones antiguas, formaba parte de todos los aspectos de la vida, y no podía entenderse una separación de la religión como realizamos en la actualidad, para

ellos el estatus se veía garantizado por la asistencia a un determinado rito religioso, o el médico prescribía un específico y un amuleto como método de sanación.

La participación de la mujer en la terreno de la religión la podemos considerar satelital, pero aún así era el único frente abierto en el espectro público, aunque esta participación irá ligada al estatus del marido, que será a su vez el que le dará estatus social o jurídico a ella. La vida griega estaba plagada de festividades religiosas en las que participaban las mujeres atendiendo generalmente a sus distintos estados: virgen, casada, viuda... Los actos religiosos mantienen una dualidad religiosa y política. En ocasiones los rituales se celebran en los mismos lugares que los actos políticos y en ellos las mujeres reproducen la estructura política de la polis. Una parte importante de esta vida religiosa la llevaban a cabo las sacerdotisas, que eran una excepción dentro de estatus de las mujeres, ya que ellas dirigían y administraban los templos con influencia en la esfera, incluso tenían un importante papel en templos de dioses masculinos, como el de Delfos en el que el dios hablaba a través de una mujer, la pitia.

En la época arcaica casi no se podía entender que existiese amor entre un hombre y una mujer, éste solo se podía dar entre hombres, el matrimonio consistía tan solo en encuentros sexuales con motivos meramente reproductivos, desgraciadamente la participación de la mujer era necesaria para mantener la población de la polis. La situación cambió con el tiempo gracias a la participación en las fiestas de las hetairas, que convertidas en mujeres inteligentes y cultas abrieron la puerta a la consideración de la mujer y a la posibilidad de la existencia de amor, e incluso la amistad entre los sexos. En *Contra Neera* encontramos plasmada la postura masculina respecto a la consideración de la mujer que tenían: «tenemos a las cortesanas para el placer, a las concubinas para la casa, a las esposas para la procreación legítima y el buen gobierno de la familia» (González Serrano, 2003: 59-68).

En la sociedad griega se asientan las bases de ciertos comportamientos asimétricos que permanecerán con variaciones en la sociedad occidental, prácticamente hasta la actualidad. Las mujeres griegas se afeitaban el vello púbico, utilizaban cosméticos y se valoraba

la piel blanca que no era expuesta al sol como símbolo de riqueza, esta blancura era exagerada mediante el uso de polvos y cosméticos tanto por las mujeres «respetables» como por las heteras. En cuanto a la sexualidad, estaba regulada por leyes que, en la mayoría, habían sido redactadas por Solón (que era homosexual), estas leyes no tan solo indicaban aquello que no debería llevarse a cabo, sino también lo que debía hacerse: en el caso del matrimonio con hijos estaba estipulado que el marido yaciera con su esposa un mínimo de tres veces al mes; Plutarco al respecto señala que el marido debe mostrar su afecto a la esposa este mínimo a fin de disminuir las tensiones dentro del matrimonio.

En cuanto a las relaciones extraconyugales, en el caso de las mujeres cometían el delito de adulterio, y en el caso de ser descubiertas *in fraganti* ambas partes eran severamente castigadas, a él se le podía dar muerte y a ella se la podía repudiar, dejándola sin bienes y sin la posibilidad de encontrar un nuevo marido para siempre. A esta misma pena era sometida una mujer si era violada, ya que no había manera de que pudiera demostrar su inocencia. Ante esta situación, lo más probable es que las relaciones sexuales matrimoniales fueran escasas y obligatorias, por lo que en el caso de los hombres disponían de alternativas (relaciones homosexuales, con hetairas o con esclavas), mientras que en el caso de las mujeres, no se encontraban estas alternativas bajo las duras penas a las que se podían enfrentar; pero parece plenamente aceptado el onanismo femenino, en cuanto a las relaciones sexuales entre mujeres en sociedades como Esparta o Lesbos se tiene constancia de su existencia, en el resto probablemente no existiera interés en constatarlo, al carecer de interés frente a la homosexualidad masculina (Pomeroy, 1999). En esta época las mujeres reciben generalmente de sus padres un pequeño cofrecillo con sus pertenencias más valiosas que les acompañará toda la vida.

Roma, al convertir la Península Ibérica en una colonia, introdujo sus leyes y sus costumbres, y no tan solo las suyas sino todo el mestizaje cultural que poseía, con introducción de los usos de todas aquellas tierras que conquistaba y pasaba a formar parte del imperio romano. Dentro de estas costumbres y leyes se encontraba la situación de la mujer, que durante el imperio romano alcanzó diversas cotas de libertad y opresión.

En Roma todo gira en torno al *paterfamilias* que tiene potestad para organizar el derecho de la familia y de las personas. La mujer carece totalmente de relevancia jurídica, incluso en el derecho romano se le atribuye a la mujer una serie de cualidades como: *levitas* o *fragilitas animi* y la *imbecilitas mentis* o la *infirmitas consilli*. Con esta visión jurídica de la mujer el único ámbito de actuación que se le deja es el de la *domus*, el cuidado del hogar y de los miembros que lo habitan. Bajo esta legislación la mujer tampoco puede heredar o dejar herencia, pues ella no tiene *heredes sui*, ya que como afirma Ulpiano: «es comienzo y fin de su propia familia», lo que quiere decir que, al contrario que el hombre que está investido de poder y autoridad, la mujer no puede tener a nadie bajo su potestad, salvo los hijos nacidos de una relación ilegítima. En cuanto a los hijos, legítimos e ilegítimos, depende del *paterfamilias* el aceptarlos o no, tan sólo debe depositar al bebé en la puerta de su casa para repudiarlo, y en sentido contrario puede adoptar a cualquier niño o adulto como hijo. La mujer al casarse se convertía en la *materfamilias* automáticamente, al margen de tener o no tener descendencia, sólo el matrimonio comporta el estatus para la mujer.

Podemos observar a nivel etimológico (y más allá) la diferencia entre la deriva connotativa de la palabra *matrimonium* y *patrimonium*. En el caso de matrimonio proviene de *mater* que significa madre, más *monium* que significa calidad de, alude a la capacidad procreadora, aunque *mater* también alude a la que alimenta un niño, con lo que no lleva implícita la noción de maternidad. En cuanto a la palabra *patrimonium*, el término *pater* que significa padre, más el mismo sufijo *monium* trasmuta su significado al conjunto de bienes hereditario y conlleva connotaciones económicas (Salazar, et al., 2003). Siguiendo con esta estela del lenguaje como construcción de género, en Roma las edades de la vida era exclusivamente masculina, ya que estaban marcadas por la vida política, su iniciación y cargos que se podían ocupar; «luvenes» y «senex» no disponían de su versión femenina, los varones no eran designados por los momentos individuales (matrimonio, viudedad, paternidad...), sino por las capacidades para intervenir en la vida cívica. En contraposición, las mujeres veían marcada por su trayectoria individual y su momento vital en referencia a la maternidad: durante la infancia y la juventud eran vírgenes hasta el matrimonio, una vez contraído éste su estado civil era

uxor y por su estatus o maternidad eran *matrona* o *materfamilias*. Llegado el momento de madurez para el joven los ritos de iniciación implicaban la inserción en la vida pública y su reafirmación como ciudadano, las mujeres, pese a ser consideradas ciudadanas tan solo se las reconocía bajo la pertenencia a una familia y a la *autoritas* del padre o del marido, carecía por sí misma de individualidad (López Martínez, 2015: 169-173).

Se consideraba que la edad ideal a la que una mujer debía contraer matrimonio era de 12 años, ya que a esta edad una joven aún no había perdido su candor y pureza. Plutarco insta a los hombres a desposarse con mujeres jóvenes, debido a que: «el marido tenía intactas las primicias, tanto de cuerpo como de carácter» (Íbidem: 169-175).

Durante todo este periplo la mujer se convierte en mercancía, primero es el padre el que tiene que pagar la dote para que su hija se despose, parece que ha de mediar una transacción monetaria para deshacerse de ella. Después en la época visigoda, es el marido el que tiene que pagar por la mujer para desposarse, ante la irritación de la iglesia, que piensa que equivale a comprarla, aunque con ello parece ser que no contrae el derecho a matarla cuando quiera.

Esta concepción de la mujer como posesión es seguida y promovida por la visión judeo-cristiana, que podemos ver recogida textualmente en el décimo mandamiento: «no codiciarás la casa de tu prójimo, ni su mujer, ni su siervo, ni su sierva, ni su buey, ni su asno; ni nada que sea de tu prójimo», aquí queda bien definido el carácter de cosa, de posesión de la mujer para el hombre, él y tan solo él es el amo y señor, y a él hay que obedecer. Incluso durante la ceremonia en la que se imparte el sacramento del matrimonio queda una referencia directa a la compra de la mujer mediante la dación de las arras por parte del futuro esposo.

Por lo tanto la mujer queda convertida en una especie de aparato reproductor estigmatizado e inferior a los hombres, llegándose a denominar en la época visigoda, siguiendo la doctrina de Isidoro (560-636), *sexus imbecillus*, carentes de todo sentido de discernimiento y necesitando la guía permanente de un varón que las guiara, cual patrón, a lo largo de sus vidas. Durante la época visigoda en España, se recoge una amplia legislación, heredera del derecho romano sobre la mujer, en

la que muchas veces se recoge la realidad cotidiana en la que vivían las mujeres, en las que el hombre cuando toma a una mujer, la lleva a su casa, *ducere uxorem domo sua*, y la mujer al desposarse debía velarse, *nubere nupta erat*, tras una ceremonia en la que la mujer era llevada a la casa del marido. A través del lenguaje podemos observar la posición de la mujer frente a la del hombre en la sociedad. También existía una legislación sobre las mujeres, una de estas leyes, para que quedara patente esta inferioridad, establecía que cualquier mujer libre que se casara con un esclavo sufriría la muerte en la hoguera, ya que no se podía entender jurídicamente de ninguna manera que un ser inferior se desposara con un ser aun más inferior, y por lo tanto que un varón quedara por debajo de una mujer, aunque su situación fuera la más baja en la sociedad. En cuanto a la posición inversa, al hombre tampoco se le permitía que los miembros de la clase senatorial se casasen con *libertas*, pero en este caso se daba la figura legal del concubinato, que consentía la convivencia entre ambos.² Esta misma época visigoda le quitó a la mujer uno de los pocos derechos que poseía, el divorcio, tan solo se podía divorciar el hombre de la mujer si ésta era una adúltera. Aunque llamarlo divorcio va más allá de un eufemismo, ya que el marido o novio poseía la potestad de perseguirla y darle muerte, eso sí solo la podía matar él mismo, bajo ningún concepto podía ejercer esa potestad el Estado.

El adulterio ha sido tipificado a lo largo de la historia como delito, un delito exclusivamente femenino, con penas severas que han ido desde la muerte al destierro. Existen numerosos ejemplos como el de Constantino el grande, que mandó ejecutar a su mujer por infiel, y como primer emperador cristiano dio pie a un periodo, bajo el derecho romano, sumido en presunciones de culpabilidad y atrocidades para la mujer en toda Europa. La *Lex Julia Romana* sustituyó los procesos jurídicos públicos contra la adúltera por la venganza privada, que permitirá matar a ambos si los encontraba juntos, o asesinar al amante o al padre de la esposa (Lorente, 1999: 13). En el siglo XV la corona propone tres normas con las cuales el esposo que hubiera asesinado a su esposa podía ser exonerado,

² En el caso de tener descendencia, en la mayoría de los casos, los hijos tendrían la condición de la madre y no quedaban sujetos a la potestas del padre.

estas normas consistían en primer lugar en obtener el perdón de los familiares de la mujer hasta en un cuarto grado. El segundo, consistía en ofrecer sus servicios a la corona, normalmente en guerras. El tercero y último, en cumplir un periodo de entre nueve meses y un año sirviendo a la corona, normalmente en zonas fronterizas (Gil Ambrona, 2008: 35-58). No hay que olvidar que en España se derogó el delito de adulterio, que podía comportar penas de hasta seis años, en 1978.

Pero no contentándose con esta situación y con la de poco menos que mercadeo con la mujer, la iglesia, fundamentándose en el pecado original, atribuyó a las mujeres el ser portadoras directas del mal y todos los pecados asociados con el sexo, de ellas dependía única y exclusivamente ser las provocadoras de los hombres, la fornicación y el adulterio.

Llegados a este punto la Iglesia trato de legislar la lascivia, promoviendo largos periodos de abstinencia que comprendían la menstruación, el embarazo y la lactancia, junto con una serie de festividades religiosas marcadas por la liturgia como: Cuaresma, Adviento, Pentecostés, las principales vigiliias, los domingos... (Íbidem: 61).

Pero para que exista el adulterio previamente tiene que haberse contraído el matrimonio. La visión del matrimonio por parte de la Iglesia se reconoce con fines meramente reproductivos, mientras que por parte de la aristocracia el matrimonio se ve como parte de la consolidación de acuerdos o alianzas, o simplemente como el modo de garantizar la heredad o para poder fundar una nueva casa o linaje sin tener que mantener vasallaje a ningún otro noble. La mujer se convierte en el vehículo para mantener o legitimar una extirpe y como sello para los pactos. Se utilizan las bodas como conciertos económicos y para establecer un linaje que cobra mucha importancia a partir de ese momento, antes de los esponsales se firman documentos en los que se detalla exhaustivamente las aportaciones realizadas por cada uno de los contrayentes, y la dote debe permanecer intacta para ser devuelta a la mujer en caso de enviudar y no volver a contraer matrimonio (Íbidem: 64-5).

La idea del matrimonio por amor resulta irrelevante a la par que inalcanzable, solo la encontraremos bajo la forma del amor romántico en escritos y loas de juglares y poetas. De todo lo que resulta que nos

encontramos con infinidad de mujeres vejadas, humilladas, maltratadas, desamparadas, escarnecidas, repudiadas o abandonadas a su suerte. La red social que pudiera acudir en su ayuda era escasa o inexistente, las familias se veían reducidas a una o dos generaciones a lo sumo y carecían de toda cobertura jurídica. Pese a todo, dentro de la visión de la época, la mujer era importante dentro de su papel reproductor debido al alto riesgo de muerte que tenía el embarazo, y si este llegaba a buen puerto y se sobrevivía, el índice de mortalidad infantil durante el primer año era muy alto, y de los que lograban sobrevivir, el índice de supervivencia se reducía al 33 por ciento hasta los 10 años. Con lo cual el paisaje queda dibujado de la siguiente manera: madres jóvenes (se podían casar a partir de los 12 años) con elevada mortalidad en el embarazo o parto y elevado nivel de mortalidad infantil, lo que reduce drásticamente la tasa de crecimiento demográfico. La importancia del crecimiento demográfico consistía en la consolidación del linaje, en el caso de las familias nobles, y en la consecución de mano de obra en las clases bajas. Parece que ante esta situación se practicaba el abandono, el aborto selectivo de niñas, debido que pese a su valor reproductivo cuando alcanzara una determinada edad, suponía demasiado gasto su manutención hasta que se desposara, por un lado y por otro, la familia tenía que asumir la carga económica de la dote (Íbidem). En el siglo XIII Santo Tomás de Aquino afirmó: «la mujer está sujeta a las leyes de la naturaleza, y es esclava por las leyes de las circunstancias... La mujer está sujeta al hombre por su debilidad física y mental» (Lorente, 1999:16).

La Edad Media es por sí misma una época violenta en la que el señor feudal disponía de la vida y muerte de sus vasallos. Era habitual que el señor aplicara gran violencia sobre todo aquel que le rodeara, desde sus vasallos a su esposa, que no se libraba por su clase, ya que a la mujer se le otorgaba una extraña mezcla de gran valor junto con un bajo estatus, que se intentaba enmendar mediante la dote. Con este ejemplo de violencia desde el señor, pasando por cualquier vasallo, hasta el último labriego que sufriera esta misma violencia sobre sí mismo, podía tener a su vez una mujer, que se encontraría en inferioridad de condiciones a todos los niveles, y sobre la que el hombre también podría ejercer la violencia. Es una época en las que se va estableciendo un marco jurídico

con el que las diferencias entre hombres y mujeres se encuentran avaladas por una legislación que favorecía la violencia contra las mujeres.

El peligro para la mujer no se encontraba tan solo en el hogar, sino en todas partes, la probabilidad de que una mujer fuese violada fuera cual fuera su edad o condición era muy elevada, y la penalización por una violación podía oscilar entre una multa o la pena de muerte según el lugar y circunstancia. Pero la pena rara vez se cumplía, en la mayoría de los casos la violación se convertía en la culpa de la víctima, y el maltrato del marido a la esposa era bien visto como una demostración de que el marido era capaz de dominar a la esposa, como poso de esta cultura de la violencia, son innumerables los refranes en los que se conmina a la utilización de la violencia contra la mujer a fin de tenerla dominada.

El gineceo griego no se encontraba demasiado alejado de la vida de las mujeres de esta época, cuyos desplazamientos estaban muy limitados por la peligrosidad del entorno, y siempre bajo la supervisión de algún varón de la familia. Las salidas para las mujeres eran escasas consistiendo básicamente en el matrimonio y en la vida monástica como monjas. Ésta última era la única elección que permitía la vida a una mujer independiente de la supervisión directa de los varones, pero no dejaba de ser otro tipo de reclusión tras los fuertes muros de un convento. Aunque esta independencia de los varones no era así siempre, ya que como recoge Antonio Gil Ambrona, en el siglo XII en el Reino de León hubo una serie de caballeros, vasallos y rústicos que mantuvieron una relación de concubinato con las religiosas de un convento. Si bien el concubinato era aceptado social y legalmente, en este caso no fue visto con buenos ojos (Íbidem:78).

La libertad vigilada de las mujeres (exceptuando las de clase baja) se mantuvo con posterioridad, la invención de la honra jugó un papel primordial en la construcción de esta reclusión invisible. Cuando se incumplía la norma o se sembraba cualquier duda sobre la pretendida honradez de la mujer se sufría una especie de juicio popular sin juez, jurado o abogado y el único peso de las pruebas aportadas era el de los chismorreos. Pero hasta llegar aquí fue necesaria una detallista construcción de la honra sustentada por el pudor.



II.1.2 Y creó el pudor

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahveh Dios había hecho. Y dijo a la mujer: ¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín? Respondió la mujer a la serpiente: Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte. Replicó la serpiente a la mujer: De ninguna manera moriréis... seréis como dioses, conocedores del bien y del mal. Y como viese la mujer... tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hoja de higuera y se hicieron delantales (...) Mas Yahveh Dios llamó al hombre, y le dijo: ¿Dónde estás tú? Y él respondió; Oí tu voz en el huerto, y tuve miedo, porque estaba desnudo; y me escondí. Y Dios le dijo: ¿Quién te enseñó que estabas desnudo? ¿Has comido del árbol de que yo te mandé no comieses? Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y yo comí. (Génesis 3, 1-6)... Y le echó Yahveh Dios del jardín de Edén... y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de la espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida (Génesis 3, 23-24)

A partir del pecado original, cometido por Eva, el hombre fue consciente de su desnudez. Para ocultar sus atributos sexuales cogió unas hojas de higuera, las cosió y con ellas se cubrieron la zona púbica el hombre y la mujer y también el pecho ella, todo aquello que delataba su sexo biológico. Sus cuerpos se habían abierto a un nuevo mundo: el mundo de la sexualidad. Por ello podríamos considerar que la primera consecuencia de la desobediencia divina fue el pudor, la necesidad de ocultación de aquello que lo hacía reconocerse como un ser sexualmente activo y con necesidades.

Este relato nos plantea algunas dudas racionales, si antes del pecado original Adán y Eva se encontraban desnudos en el Edén ¿cómo es que no sentían vergüenza de su propia desnudez? La Iglesia católica explica que tras

el primer pecado Adán y Eva descubrieron una dimensión sexual en su cuerpo que ya no procedía del proyecto divino, sino que procedía del «mal» que acababan de conocer mediante el pecado. Y esa nueva dimensión, fruto del pecado y del desorden, es la que hizo surgir en ellos la vergüenza y el pudor. Es decir: cuando perdieron en su alma el sentido de la imagen de Dios, les nació el sentido de la vergüenza de su cuerpo (Roman, 2011).

En resumen, el pudor se lo otorga Dios al ser humano para que mantenga su dignidad como hombre, ya que no es tan solo un animal sexuado. La iglesia continúa considerando que el pudor no es la vergüenza de mostrar un cuerpo, sino que es el recato con el que se guarda lo sagrado, lo que es expresión de un verdadero amor.¹

El estadio humano en el Edén bajo el protectorado divino es considerado por Kant como una etapa de ignorancia. En este periodo el hombre seguía su instinto primitivo, pero algo se rompió cuando irrumpió la razón responsable de la necesidad de ampliar los horizontes alimenticios, más allá del instinto. Todo ello desatando una especie de reacción en cadena indujo al hombre a la desobediencia, a comer del fruto prohibido. Ello supone un gran paso, ya que no solo fue la ampliación del horizonte alimenticio, sino que fue la adquisición del libre albedrío, la elección de un pensamiento antropocentrista en el que el ser humano se separa conscientemente del camino de la animalidad (Squiarino, 1990). Esta era la visión positiva de la ruptura del tabú, mientras que la visión de la antropología bíblica vincula a la mujer con las tres fuentes de los males de la humanidad: el conocimiento, el sexo y el demonio².

La Biblia plantea que todas las cosas fueron creadas por Dios, y todas eran buenas y creó a un hombre y mujer para que habitara en lo que él había creado, hasta que el hombre transgrede la norma, en concreto es la mujer la que la quebranta y de ahí provienen todos los males que acucian a la humanidad como ocurre en Grecia con Pandora. El primer mal se basa en su disposición a vulnerar la norma divina para obtener el conocimiento, «bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría»

1 Declaraciones del obispo Sergio G. Román para el diario digital La Fe el 12 agosto de 2008 en una ficha sobre valores dedicada al pudor que la archidiócesis de México publicó como material preparatorio previo al 6º Encuentro Mundial de las Familias, que se celebró en México en enero de 2009. www.emf2009.com, consultada el 15 de febrero de 2011.

2 En la Biblia no se da el primer caso ni el único de la mujer como portadora del mal o las desgracias de la humanidad. En la mitología griega encontramos el caso paradigmático de Pandora que es enviada por los dioses como un regalo envenenado a los hombres por la traición perpetrada por Prometeo.

(Génesis 3, 6). El segundo mal se cumple al reconocer la propia desnudez y la del prójimo, el pecado se desplaza hacia el ámbito sexual. El tercer mal se centra en el trato entre el demonio y Eva que conversan como si tuvieran una antigua amistad (García Estébanez, 2008: 21-22).

En consecuencia, el pecado original se puede vincular directamente como un pecado sexual, al ser Eva la que come primero del árbol de la sabiduría, y es la mujer la que según la Biblia actúa como un objeto de los deseos carnales del varón. Tras comer de la manzana, Adán se esconde de Dios, avergonzado de su desnudez, con lo que volvemos a trasladar el pecado al plano sexual. Amén del conocimiento y conciencia de la desnudez, está el elemento del fruto, ya que en el relato no se menciona específicamente el fruto, pero según la tradición tomaría la forma de una manzana, que en muchas culturas representa los senos femeninos, así los griegos y romanos denominaban «robar manzanas» a los juegos sexuales. Cuando Eva dice: «la serpiente me engañó y comí» (Gen 3, 13) se está realizando un eufemismo de tener relaciones sexuales, de lo que deriva también que cuando Adán manifiesta que: «La mujer que me diste por compañera me dió de él [del fruto] y comí» (Gen 3, 12) se puede entender que Adán mantuvo relaciones sexuales con Eva antes de tener el consentimiento divino para ello, el verdadero pecado era la práctica de la sexualidad sin permiso y por ello, Adán y Eva y toda su extirpe, recibieron un férreo castigo. Aunque no fue el único castigo relacionado con la sexualidad recogida en la Biblia, también el diluvio universal fue provocado por el sexo y por una mujer, por no hablar de la destrucción de Sodoma y Gomorra (Íbidem, 2008).

El depósito de toda culpa del pecado y la ira de Dios sobre Eva, como representante de todas las mujeres, no es un tema trivial, en la sociedad occidental durante dos milenios ha prevalecido hegemoníamente la religión cristiana, influenciando decisivamente a la sociedad. La religión predica y enseña una posición para cada sexo a través de sus figuras más relevantes. Esta situación en la actualidad ha llevado a teólogos y teólogas a revisar minuciosamente las escrituras para intentar separar el mensaje divino de la visión patriarcal que poseían sus autores. A este respecto Emilio García Estébanez nos dice:

La pertinacia con que la religión patriarcal se representa la divinidad como perteneciente al orden masculino tiene el rango de una idolatría. El pecado original consistió en que los hombres quisieron ser como dioses (Íbidem: 170).

No sólo la Iglesia se ha enfrentado a la desnudez, sino que desde un punto de vista antropológico, una de las primeras consecuencias del paso a bípedo del ser humano, sea la ocultación de los genitales, bajo el punto de vista del etólogo Desmond Morris mantiene que:

Cuando nuestros primeros antepasados se pusieron por primera vez sobre sus patas traseras se encontraron con que, inevitablemente, ofrecían una exhibición frontal completa (de sus zonas sexuales) cuando se acercaban a sus compañeros. Antes de eso lo normal era avanzar a cuatro patas, con los genitales completamente ocultos y bien protegidos. En esas circunstancias, exhibir los genitales requería una postura especial, mientras que con la postura erguida estaban expuestos siempre que un animal humano estuviese frente a otro. Esto significaba que era imposible que un adulto se estuviese frente a otro. Esto significaba que era imposible que un adulto se acercara a otro sin emitir un mensaje sexual. El modo de mitigar estas señales tanto en los varones como en los hombres fue finalmente cubrirse con cualquier tipo de prenda la región genital: había nacido el taparrabos (Morris, 1969: 41).

En los pueblos primitivos el cuerpo desnudo forma parte del semblante. Mientras el ornamento se aplicaba sobre el cuerpo, éste se fundía con aquel, pero a partir de la introducción de la indumentaria se produjo una fractura entre cuerpo y prenda de vestir. El cuerpo se convirtió en sexo y de ahí en sexo oculto (por las prendas de vestir físicamente) y tabú (psicológicamente) recayendo la mayor parte en la de ser el sexo oculto. Para muchos etnólogos el origen de la ornamentación del cuerpo humano tiene un carácter mágico preferentemente, frente a la necesidad de cubrir el cuerpo debido a las inclemencias climáticas, o por el pudor sentido por la propia desnudez del cuerpo. No se sabe ni cuándo ni cómo comenzó el hombre a ornamentarse, parece ser que la primera necesidad que tuvo fue la utilización de collares, anillos, pulseras o pendientes, cuyo cometido no era ornamental, sino como un método que aseguraba la permanencia del alma en el cuerpo, a modo de talismán prisión, o por otro lado como puerta que mantiene al cuerpo cerrado de manera que los espíritus, (a menudo dirigidos por una fuerza chamánica) no puedan invadir el interior del cuerpo. Todos estos elementos actúan como puertas simbólicas que impiden el acceso o evitan la evasión de los espíritus, tanto del portador como de foráneos.

También se plantea que la primera indumentaria que portó el ser humano fue un hilo por los costados. Indudablemente este cordón no poseía ningún valor como prenda que protegiera frente al frío o al calor y carecía del poder de ocultación necesario del cuerpo por pudor. Por el contrario este cordón poseía poderes mágicos protectores, llegando incluso a utilizarse como medio infalible para mantener la fidelidad de la esposa. Por otra parte parece haberse olvidado el aspecto lúdico que podía tener la introducción de elementos ornamentales sobre el cuerpo desnudo. Esta idea lúdica correría paralela al despliegue de colores y formas que realiza la naturaleza.

En 1930, Enrique Casas Gaspar en su obra *El Principio del pudor*, habla de cómo el traje ha venido a subrayar el sexo llamando la atención sobre él a través de la ocultación y relata cómo:

Las mujeres australianas que van generalmente desnudas, se ponen un delantalillo de plumas cuando ejecutan danzas libertinas, con toda evidencia destinadas a excitar el sentimiento sexual de los asistentes; comprendemos porqué en idénticas condiciones las Mincopias se ponen una hoja particularmente grande. Hojas, faldillas de plumas, etc., no prueban que se quiera tapar, sino que se quiere mostrar alguna cosa. En suma, estos objetos en su primera significación no son un vestido, sino un adorno que sirve para asegurar a su portador los favores del otro sexo.

Y en otro entorno cultural, pero manteniendo la misma idea, recoge las palabras de Montaigne:

¿Por qué se ha velado hasta por debajo de los talones esas bellezas que cada una desea mostrar y cada uno desea ver? ¿Por qué cubren de tantos impedimentos, unos sobre otros, las partes en que residen principalmente nuestro deseo y el suyo? ¿Y para qué sirven todos estos hastiones sino para abrir nuestro apetito y atraernos a ellas alejándonos? (Casas, 1930: 19-20).

El nivel del impulso de exhibición, aparte de cuestiones morales, también se encuentra directamente relacionado con el aspecto físico, con la belleza o la fealdad, de manera que una persona que se considere bella, según los cánones imperantes en cada época y civilización, será más proclive al exhibicionismo y a mostrar su cuerpo que una persona que no se

considere agraciada, el impulso del pudor seguramente será más elevado. Este aspecto físico no solo se verá enfocado a la inhibición, o no, de la tendencia al exhibicionismo, sino que tendrá una traslación real hacia sus posibilidades de éxito sociales o laborales. Aunque no se trate de una regla inmutable, generalmente las personas cuyo aspecto físico resulta agradable probablemente tendrán más oportunidades de éxito *a priori*, ya que el resto de las personas muestran una mayor predisposición de aceptación ante estas personas, que ante aquellas cuya apariencia se aleje decididamente de los cánones imperantes, así como hay estudios sociológicos de la mayor probabilidad de éxito de los altos, que comienzan por tener una mayor aceptación por parte del profesorado hasta acabar seguramente cobrando más que una persona de talla inferior. Aunque indudablemente, ni la belleza ni la altura tengan ningún papel en el plano de la supervivencia del ser humano, una vez dio el paso de nómada a sedentario.

Podríamos considerar que es la mente libidinosa del otro la que promueve la ocultación, inculcando el pudor en el sujeto de deseo y cargándolo con la provocación hacia el otro. Una muestra de esto la podríamos encontrar en algunas sentencias de juicios por violación en las que se deja una puerta abierta a la culpabilidad de la víctima por llevar pantalones vaqueros demasiado ceñidos, que bajo la experta opinión del juez, el agresor no los podría quitar, si no es con la participación y ayuda de la propia víctima. Otras en las que la supuesta víctima ha ido provocando la situación de agresión y violencia por vestir con faldas demasiado cortas o escotes generosos. Argumentos que pueden encontrarse al mismo nivel de juicios de valor como el que Weininger manifiesta en *Sexo y Carácter*: «el pudor de una mujer no quiere decir sino que está de tal modo poseída por un hombre que se retira del frente a todo otro hombre» (Íbidem: 16).

Según Bourdieu, en la actualidad hay mujeres que vencen al pudor a través de una exhibición «controlada» de su propio cuerpo, esquivando las formalidades tradicionales alcanzando una especie de «libertad». Esta libertad es totalmente ficticia, ya que está subordinada al punto de vista masculino:

El cuerpo femenino ofrecido y negado simultáneamente manifiesta la disponibilidad simbólica que, como tantos estudios feministas han demostrado, conviene a la mujer, pues es una combinación de poder de atracción y de seducción conocida y reconocida por todos, hombres y mujeres, y adecuada para

honrar a los hombres de los que depende o a los que está vinculada, y de un poder de rechazo selectivo que añade al efecto de «consumo ostentoso» el premio de exclusividad (Bourdieu, 2007: 44-5).

Alcanzamos a ver que entre otras cosas que separa al hombre de la senda animal se encuentra la sexualidad, y el cuerpo desnudo que se transforma en cuerpo vestido. La vergüenza tras la trasgresión del tabú genera el pudor. El pudor requiere la ocultación del cuerpo desnudo mediante la ropa. El pudor construye parte de la identidad y en el caso de la identidad femenina podemos reflexionar a partir de las irónicas palabras de Diderot:

La única cosa que se les enseña es a llevar bien la hoja de parra que recibieron de su primer abuelo. Todo lo que se les ha dicho y repetido diez y nueve siglos seguidos se reduce a esto: Hija mía, ten cuidado de tu hoja de parra; tu hoja de parra va bien; tu hoja de parra va mal.

El pudor es recogido por numerosos autores desde diversas ópticas. Si el pudor, decía Mantegazza:

Tuviera su origen en la necesidad de cubrir las carnes y defenderlas de las ofensas exteriores, los hombres tendrían que ser más pudorosos que las mujeres, porque éstas tienen mejor defendidos por la naturaleza sus genitales. Sin embargo, es ley casi universal que las mujeres se los cubran donde los hombres vayan descubiertos (Gaspar, 1989).

Pensamos que la postura de Mantegazza se basa en el pudor fundamentado tan sólo en la disposición física de los órganos sexuales, mientras que el pudor se erige sobre los cimientos de una construcción social. Mientras, para Hegel es la pugna entre la humanidad y la animalidad de hombre:

El pudor es el inicio de la ira contra algo que no debe ser. El hombre que se vuelve consciente de su destino superior, de su esencia espiritual, no puede no considerar inadecuado aquella que sólo es bestial, y no puede no esforzarse por esconder esas partes de su cuerpo que sólo sirven para las funciones animales que no tienen una directa determinación espiritual, ni una expresión espiritual (Galimberti: 931).

Galimberti define el pudor en su diccionario de psicología como la tendencia a conservar la posesión de la intimidad defendiéndola de las posibles

intrusiones del otro. Para construirse el pudor necesita tres condiciones; el cuerpo, el otro, que puede ser tanto una presencia real cuanto una presencia interiorizada, y la dialéctica del ver y del ser visto (Íbidem: 931). «Aparta tus ojos de mujer muy compuesta y no fijes la vista en la hermosura ajena. Por la hermosura de la mujer muchos se extraviaron, y con eso se enciende como fuego la pasión» (Eclo 9, 8-9).

El pudor se puede manifestar motivado por diversas circunstancias, sin duda uno de los principales motivos podríamos considerarlo el sexual: el mostrar el cuerpo desnudo o sus distintas partes que socialmente se consideren indecorosas. Pero también puede dirigirse hacia la exhibición de prendas suntuosas, o según la sociedad, hacia la ostentación (Flügel, 1964: 47). Una de estas pautas la podemos encontrar en San Pablo cuando muestra los modelos que han de seguirse para la oración:

Así pues quiero que los hombres oren en todo lugar, levantando las manos puras, sin ira ni discusiones. Asimismo que las mujeres, en hábito honesto, con recato y modestia, sin rizado de cabellos, ni oro, ni perlas, ni vestidos costosos (1 Tim 2, 8-9).

Podemos decir que el pudor se trata mayoritariamente de un impulso negativo, que nos urge a reprimir ciertas acciones, que de otra manera nos permitiríamos. Psicológicamente, implicaría la existencia y posesión de unas tendencias desarrolladas primitivamente, y consiste esencialmente en la inhibición de esas tendencias primarias (Íbidem: 43). Simplificando mucho, en términos psicoanalíticos, el pudor es aquello que se interpone entre la tendencia natural del niño a exhibir su cuerpo desnudo, y la posterior prohibición social que hace que el cuerpo sea cubierto por modestia.

Flügel realiza una clasificación del pudor partiendo de considerar el pudor como la inhibición de la tendencia opuesta y más primitiva de la exhibición. La primera, iría dirigida contra formas de exhibición orientadas principalmente hacia el ámbito social o sexual. La segunda, se dirigiría básicamente hacia la tendencia a exhibir el cuerpo desnudo por un lado, y a exhibir vestidos suntuosos en exceso. La tercera, podría referirse principalmente a las tendencias propias o ajenas. La cuarta, delataría la tendencia a obstaculizar el deseo y la satisfacción tanto social como sexual o evitar preventivamente el disgusto, la vergüenza o la desaprobación. Y por

último, este pudor puede estar relacionado con distintas partes del cuerpo, en este caso podemos encontrar ejemplos muy marcados en distintas épocas de la historia o en distintas culturas (Íbidem: 68).

A nivel histórico, con la caída del imperio Greco-romano asistimos a un ascenso del pudor y a unas restricciones del cuerpo en occidente, sin precedentes en ninguna cultura anterior. Auspiciado por la extensión del cristianismo en occidente durante este periodo, y decididamente impulsada por la iglesia católica, cuyo ascenso era imparable hacia el poder político, se comenzó una campaña que negaba el cuerpo a favor del alma inmortal.

Esta idea no era novedosa, venía heredada de Platón tal y como recoge en su obra *Fedón*, en la que el cuidado del alma consiste en «separar lo más posible el alma del cuerpo, habituándola al recogimiento y a quedarse a solas consigo misma, liberada de los vínculos del soma como de unas cadenas». En la filosofía platónica se crea un triángulo entre la *psique* (alma, entendimiento), *logos* (palabra) y *soma* (cuerpo) en el que el *logos* se forma la expresión del alma que se opone al *soma*. Este concepto sería recogido por la antropología bíblica (Squicciarino, 1990).

En esta lucha entre el cuerpo y el alma, las enseñanzas del cristianismo predicaban que la atención dirigida al cuerpo era perjudicial para la salvación del alma. Había que cubrir el cuerpo a toda costa, cada centímetro cuadrado de piel que exudara sexualidad debía ser ocultado. Una de las formas más fáciles de apartar los pensamientos del cuerpo era ocultarlo, y por tanto cualquier exhibición del cuerpo se convirtió en impúdica y vergonzante. Pero esta ocultación obsesiva también se convirtió a través de la riqueza de los ropajes, del exceso de brocados, bordados, puntillas en una canalización de la necesidad de exhibición, transfiriéndose del cuerpo a la exhibición de la ropa (Flügel, 1964: 70-75). Esta nueva modalidad de exhibicionismo fue vista con desagrado por parte de la autoridad eclesiástica, que comenzó una cruzada orientada hacia un nuevo pudor que mantuviera a la población en contra de la fastuosidad y de la ostentación. Esta visión del pudor se mantiene amalgamada en los basamentos de la educación social, quizá siendo más patente en algunas congregaciones religiosas intentar mantener estilos de vida anclados en el siglo XIX.

En lo que se podría considerar un exceso de celo pudoroso, se tiene constancia de personas que atendiendo a las admoniciones de sus consejeros religiosos, nunca mostraban sus cuerpos desnudos, manteniendo sus cuerpos

cubiertos con vestimentas, incluso durante el baño, temiendo el efecto de su propia desnudez sobre sí mismos. Según Flügel, en este aspecto la función del pudor es, en cierto modo, comparable con la de una «fobia», que, como parece demostrarlo la investigación psicoanalítica, sirve para proteger al individuo de la dolorosa ansiedad que sobrevendría si se enfrentara con la situación (psicológicamente) «peligrosa» (Íbidem: 78).

Este simple acto realizado en la intimidad, transgrede las normas del pudor de una sociedad reprimida bajo el yugo religioso y moral, fielmente guardado por las puritanas del lugar, que observan y acechan la vida de los demás, en busca de parámetros que no coincidan con los suyos, y de esta manera llevar a cabo una guerra encarnizada de rumores y escarnios. El autodeleite y placer está vedado, se ha de controlar la mente y el cuerpo, de manera que la propia sociedad se convierte en una especie de gran panóptico, en el que todo es observado y conocido, donde lo íntimo y privado desaparece, el pudor actúa como inhibidor de la intimidad, el individuo se convierte en carcelero y encarcelado, se adelanta al acto punitivo con el recato y la vergüenza promovida por el pudor social. La exhibición del cuerpo cubierto, pero destacando zonas descubiertas, se convierte en un placer impío y el pudor se convierte en un rechazo personal que actúa sin la necesidad de referencia a otros, desde el placer de mostrar, el pudor arrastra hacia la vergüenza y la necesidad de ocultación.

Dicha ocultación puede venir motivada por el pudor desde distintos puntos de vista, siempre bajo la expectativa y la dicotomía de deseo y rechazo:

- El impulso del pudor puede dirigirse contra del deseo más que contra el rechazo, se relaciona con los sentimientos que despierta en la persona, más que en los que puede originar en los otros.
- En segundo lugar, aunque no manifieste este rechazo por pudor hacia los otros, la persona tiene miedo de despertar indebidamente el deseo sexual. En este caso, el pudor se dirige hacia el deseo, pero más hacia los sentimientos de otros que los propios.
- Puede ser resultado de la repulsión ante la propia imagen, en la que la persona se ve imbuida de un doble rechazo sobre sí misma por un lado, y por otro sobre los otros, en estos casos invade la dualidad del pudor dirigido hacia el placer por un lado y hacia el rechazo por otro (Íbidem: 81).

Existe una relación directa de la dependencia del pudor con respecto a motivos psicológicos que parten de la propia persona, pero una gran parte deviene de la apreciación de la actitud mantenida por otras personas, y su mantenimiento depende directamente de la existencia de esta referencia. Cuando esta referencia cambia o desaparece, ya sea por la evolución o por el traslado físico, gran parte de este pudor adquirido puede desaparecer ante la asimilación del nuevo referente externo.

Esta antítesis de deseo y rechazo no es más que la traslación de impulsos de tendencia hacia la exhibición, o de tendencia hacia el pudor. La inhibición de la tendencia hacia la exhibición puede darse en distintos niveles mentales. Si se manifiesta en el subconsciente, puede darse el rechazo conscientemente. La función de los aspectos más conscientes de la tendencia al pudor se desvía entonces de su objetivo original de combatir el deseo, al objetivo secundario de evitar el desarrollo de la desagradable emoción del rechazo. Si, por el contrario, la tendencia a la exhibición es lo suficientemente fuerte (en cuanto a las resistencias), como para hacerse consciente, entonces estos mismos aspectos conscientes del pudor desempeñan su función original y se oponen a la exhibición.

Para la Iglesia la naturaleza rodea la sexualidad humana de incentivos para la procreación, pero el ser humano busca esa procreación de una forma responsable, aquí podría pareceros que ha realizado su intrusión la razón a la que alude Kant, pero no es el amor y la fidelidad la que nos da esta visión, sino que está orientada hacia una procreación responsable, no se trata de procrear con cualquiera o en cualquier situación, sino siempre con la pretensión de encontrar a una única persona a la que debe amarse para siempre, y con el fin de formar una familia y dedicarse a los hijos. Por eso el apareamiento, simplemente por placer, nos animaliza. El pudor es reservar para el ser amado esos incentivos sensitivos y placenteros que llevan a tener hijos. El amor convierte el cuerpo humano en sagrado, en dádiva exclusiva para el ser amado. No ocultamos nuestro cuerpo porque sea feo o nos dé vergüenza, sino porque es bello, pero ya tiene, o queremos que tenga, un dueño o dueña para siempre³.

Los líderes de distintas religiones encuentran un punto de concomitancia en lo que se refiere al cuerpo de la mujer y a la necesidad de que ésta lo

³ Declaraciones del obispo Sergio G. Román para el diario digital La Fe el 12 agosto de 2008. www.emf2009.com, consultada el 15 de febrero de 2011.

oculte como objeto de pecado. En los países islámicos se observa un ascenso de prohibiciones suntuarias en la vestimenta femenina, y se impone una ocultación generalizada, que abarca desde el hiyab al burka. También resulta una controversia de las interpretaciones del Corán a este respecto, ya que lo que éste manifiesta es que se debe vestir con humildad y sin ostentación, parece ser que no se habla de una ocultación explícita del cuerpo femenino.

La serpiente tentadora sufre una traslación y se personifica en la figura de Eva y por ende en el cuerpo de las mujeres. Esta idea es anterior al cristianismo y la podemos encontrar en una manifestación escrita en el *Timeo* de Platón, en el que para excusar la posible responsabilidad de Dios ante el mal, nos plantea la preexistencia de las almas. Estas almas intentan realizar un ascenso hacia el cielo, las almas que hayan visto más, se encarnarán en hombres que serán luego filósofos, amantes del saber y lo bello. Las que hayan visto menos que las primeras, se encarnarán en un rey justo o en un guerrero obediente y así sucesivamente. Las almas puestas en los cuerpos sufrirán fuertes impresiones provenientes de las pasiones, las que las soporten y se mantengan justas volverán a su estrella, las que no, las que sucumban a las injusticias, tornarán en un segundo nacimiento, bajo la forma de mujeres y si su malicia continúa, serán encarnadas en un animal, el que mejor responda a la naturaleza de su vicio dominante. También se especifica que los varones cobardes e injustos se encarnan en mujeres (García Estébanez, 2008: 16-17).

El sentido del pudor, relacionado con las partes del cuerpo que son indecorosas para ser mostradas, varía de una cultura a otra, o simplemente de una época a otra. En la época minoica las mujeres vestían un ceñido corsé con un cinturón de metal que marcaba la estrechez de la cintura y mostraba la totalidad del pecho, mientras que los hombros debían permanecer ocultos. El acto indecoroso era mostrar los hombros, que poseían un fuerte carácter erótico (Casas, 2007: 12).

En culturas como la egipcia, que tenía un visión muy abierta de la sexualidad, el cuerpo es asumido con libertad y la vestimenta está ligada al estatus, la nobleza se viste con delicados linos, ganando en calidad según el hilado del lino sea más fino, consiguiendo de esta manera un tejido semitransparente que permite la visión del cuerpo, pese a estar cubierto. Para el hombre la prenda básica es el shenti (faldellín) y los adornos y amuletos que se porten irán también en función del nivel social que se posea. Podríamos

decir que la ropa actúa como una muestra de la posición social y poder, más que como elemento de ocultación pudorosa, en todo caso es un velo destinado a la incitación sexual.

Las modificaciones corporales para adecuar la forma física a las modas imperantes se ha dado a lo largo de la historia. En la Edad Media, quizá por la idea de decoro del cuerpo que imperaba, la tendencia estética de las mujeres era la tenencia de unos pechos lo más planos posibles, puede que ésta fuera una de las primeras funciones del corsé como elemento constreñidor, no como elemento ensalzador. No sabemos cuando comenzaron las mujeres a comprimir su pecho y cintura, pero se pueden encontrar rastros en las figuras y pinturas de culturas ágrafas. En Grecia arcaica las mujeres utilizaban el *apodesmos*, que consistía en una banda de tela que ceñían sobre sus pechos y sus caderas, para posteriormente en la época clásica subir y realzar el pecho.

Durante la Baja Edad Media y el Renacimiento se deslizó la ensalación erótica a la parte baja abdominal, realzando su protuberancia con los ropajes en una exaltación del embarazo como el estadio ideal femenino. Esta situación la podemos observar en muchos retratos femeninos de la época en los que es imposible discernir sin otra documentación si la mujer en cuestión está embarazada o es tan sólo el efecto de la moda del momento.

Siguiendo la estela de pudor impuesta desde la Edad Media, a menudo nos encontramos con la paradójica situación en la que la tan ansiada zona erógena corporal se ve sepultada bajo una inusual cantidad de telas, brocados, puntillas y artilugios varios construidos para tal fin.

En la época de Enrique VIII se encontraba indecoroso mostrar los hombros y sobre todo los brazos desnudos, quedando como testimonio numerosas denuncias a mujeres por indecentes por mostrar estas zonas corporales, mientras que era socialmente aceptado y promovido la exhibición de generosos escotes. También en esta época una muestra de higiene promovió la moda de los cuellos blancos con puntilla que sobresalían por encima de los ricos brocados [la demostración de la higiene no se realizaba en base al número de veces que se bañaban, sino a mostrar los cuellos de las camisolas impolutamente blancos]. La evolución de esta demostración de limpieza derivó en implementar estos cuellos de las camisolas con ricos encajes, que progresivamente se iban complicando más hasta devenir en las incómodas gorgueras que podemos ver en los retratos de la época. Las damas francesas del siglo XVIII, que enmascaraban sus aromas

corporales tras las fragancias de lo que se convertiría en la importante industria de perfume, podía lucir unos escotes que casi llegaban a mostrar los senos al completo, pero en contraposición, a partir de donde se inician los hombros y los brazos se consideraban una zona altamente erótica y por lo tanto debía mostrarse convenientemente cubierta.

En Venecia en el siglo XV nos encontramos que las prostitutas debían mostrar su pecho totalmente descubierto para mostrar así su sexo, ya que se daba a menudo la situación de hombres que se travestían para atraer la compañía de jóvenes que buscaban compañía masculina. Y en el polo opuesto, nos hallamos ante la conversión en escándalo lo que debiera ser natural, en 1975 tres mujeres fueron arrestadas por «exposición indecente» en Miami por dar de mamar a sus bebés en un parque público.

En este viaje en el que las zonas del cuerpo consideradas eróticas van variando de una parte a otra, con la acentuación producida por los ropajes, llegamos al siglo XVIII, en el que el embarazo ficticio deja de tener interés y se retoma la inclinación hacia una creciente acentuación del pecho y de las caderas. Esta acentuación se podía alcanzar por dos vías: la primera mediante la constricción de la cintura con un riguroso ceñido, y la subsiguiente elevación de la parte afectada, y la segunda manera era la utilización de elevados tacones, con los que se realizaba una variación del centro de equilibrio corporal y acentuando el arqueamiento de la espalda, lo que nos lleva nuevamente a una mayor exhibición tanto del pecho como de la parte baja de la espalda.

En el siglo XVIII, el cuerpo parece haber pasado a un segundo plano, tan solo semeja servir como soporte para la exhibición de suntuosos y ricos ropajes. Tras la Revolución Francesa, el cuerpo recuperó sus derechos, y la función de la vestimenta intentó pasar a un plano secundario, convirtiéndose en algo totalmente simple y exiguo (teniendo en cuenta las épocas precedentes, no bajo los cánones actuales), la ropa interior casi se eliminó. En el periodo en el que imperó la moda imperio, el cuerpo se deshizo de los aparatosos complementos constreñidores del cuerpo⁴, se abogó por un vestido liviano que tan sólo realzaba el pecho con la utilización de una cintura inusualmente alta, pero quizá es la época en la que se vistió el cuerpo como un todo,

~~~~~  
 4 En contra de épocas tanto precedentes como posteriores el ideal de vestido de la época imperio no debía pesar más de 200 gramos, y debía ser de un tejido tan fino que todo el vestido debía pasar por el interior del anillo de boda sin dificultad y a menudo la dama en cuestión mojaba el vestido antes de ponérselo para que se ciñera más al cuerpo.

no solo tendente a realzar unas zonas determinadas. Aparentemente llegó una época que otorgaba libertad al cuerpo de la mujer, los vestidos eran livianos y vaporosos, compuestos de algodón, muselinas y sedas; se dice que para demostrar la vaporosidad de un vestido, éste debía poder pasar a través de un anillo. Pero esta libertad tenía un precio, la mujer no dejaba de estar esclavizada por la moda, no constreñida por aparatos, pero sí por su coquetería, de esta época se recoge en los tratados médicos la denominada muerte de la muselina. No se trataba de una muselina tóxica, sino que la mujer debía enfrentarse a bajas temperaturas tan solo con estos insustanciales tejidos y la exclusiva ayuda de un estrecho chal.

Al llegar el cambio de siglo y acceder a la denominada época victoriana, esta libertad corporal cedió el paso a una exaltación de las caderas por medio de aparatosos y pesados artilugios alrededor de las piernas como eran las crinolinas, con volumétricas y pesadas faldas, que fueron evolucionando hasta la década de los setenta y de los ochenta de ese siglo, en las que irrumpió el polisón con abandono de la pasión por las caderas en pos del arrebató por un desmesurado e impostado trasero.

En este punto nos encontramos con que aquellas prendas que ocultan adquieren un carácter erótico que alientan la imaginación, y ejercen un poder de sublimación del deseo. Incluso algunas prendas de uso cotidiano en el pasado han llegado a convertirse, sobre todo en el siglo XX, en prendas de exaltación erótica como el corsé, las medias o los zapatos de tacón, llegando a cristalizar como verdaderos fetiches.

Dentro de la evolución de la indumentaria encontramos que las mujeres han ido progresivamente despojándose de los aparatosos atavíos que ocultaban sus cuerpos derivando hacia la exhibición que marca una libertad del cuerpo conseguida tras una lucha de liberación personal que va más allá de la vestimenta.

En la actualidad en países considerados moderados y donde una parte de la población practica la religión musulmana, el visitante se ve impelido a manifestar su religión siendo algo socialmente aceptado que se pueda pertenecer a una religión diferente, lo que es incomprensible es la idea del laicismo o del ateísmo. Esta imbricación entre sociedad y religión se puede apreciar en que en la actualidad en que el 95 por ciento de las mujeres musulmanas egipcias se cubren la cabeza en una vuelta del



conservadurismo del que no somos ajenos en occidente. En un giro de lo que podríamos considerar que son las revistas femeninas occidentales, en las que se trata fundamentalmente el aspecto externo de la mujer sometida a tiránicos prototipos, y que a menudo dan terribles consejos psicológicos, en Egipto la revista femenina, con un estilo formal marcadamente occidental, *Enigma* lucha por la libertad de la mujer, transgrediendo tabúes del papel de la misma con reportajes fotográficos de mujeres destacadas del país, con indumentaria y actitudes independientes que bajo nuestro prisma nos parecerían tópicas, irrelevantes y en absoluto provocativas, pero que allí pueden resultar escandalosas y revolucionarias. Frente a esta actitud aun persisten poblaciones en las que las mujeres permanecen encerradas en sus hogares y no pueden salir prácticamente de casa, si lo hacen debe ser ocultas de la mirada ajena, bajo varias capas de prisión textil, y en las que el hombre es el único poseedor de la esfera pública.

En algunas de estas sociedades las niñas podrán mostrarse al exterior hasta que alcancen la pubertad, momento en que deberán cubrirse y que alcanzará su punto máximo de encierro y ocultación al desposarse. Son costumbres que no difieren mucho de las prácticas arcaicas griegas. De todas formas el pudor no es sino el reflejo de unas normas sociales y religiosas instauradas como algo colectivo, pero que con el paso del tiempo y el cambio de las formas de la sociedad pasa de ser colectivo a convertirse en algo individual.

Existe otro tipo de pudor en la actualidad, al margen del poso religioso, y que está ligado a la tiranía de la belleza por el cual a medida que se van cumpliendo años el cuerpo se ha de ir cubriendo y zonas del cuerpo se ocultan como ofensivas e inapropiadas, está mal visto mostrar la degeneración y el paso del tiempo en el cuerpo, sobre todo más en las mujeres que en los hombres. Cuando comienzan a aparecer las imperfecciones corporales, la celulitis se asienta y el tono muscular no es todo lo deseable que debiera ser, se autoimpone un pudor preventivo ante el rechazo, y la previsible ausencia de atracción sexual que puede producir nuestro cuerpo, con ello nos vemos más proclives a no mostrarlo en público, por lo menos conocido, con poca ropa o en traje de baño:

En esta permutación que sufre el pudor con un cierto resabio religioso nos encontramos que ese pudor... admite

gustoso la banalización y la comercialización a ultranza del cuerpo de la mujer pero (...) todavía se escandaliza ante la reinterpretación del arte sacro y la aparición de un hombre desnudo en cualquier imagen (Varela, 1987: 152).

El cuerpo de la mujer se ha visto sometido a una capitalización y mercantilización, que junto con su aditamento propagandístico en la cultura de consumo, que hace que nos encontremos con una nueva variación del significado del pudor. Así el cuerpo desnudo, de la mujer principalmente, se convierte en objeto de consumo a través de la publicidad y se ve asociado a menudo al lujo, sufriendo así nuevamente una cosificación del cuerpo y una anulación del ser, llevando a una esclavitud del individuo que vuelve a formar parte del ocio vicario preconizado por Veblen.

El pudor normalmente proviene de una educación con matices morales y en un principio, quizá necesitemos sanciones externas para someter nuestras demostraciones de impudor, pero llegado un determinado momento este pudor externo se convierte en algo que no dependerá de las sanciones, si no que son manifestaciones de sanciones internas. Para Foucault, en el cristianismo el lazo con el pastor es un lazo individual de sumisión personal:

En oposición a lo que pasaba entre los pitagóricos, los estoicos y los epicúreos que veían en el examen de conciencia una forma de contabilizar cada día el mal y el bien realizados respecto de los deberes de cada uno para que cada cual pudiera mejorar su progreso de vía de la perfección como puede ser en el dominio de uno mismo y el imperio ejercido sobre las propias pasiones (...) lo cual significa que no es, como para los griegos, un medio provisional para alcanzar un fin, sino más bien un fin en sí. Es un estado permanente; las ovejas deben someterse permanentemente a sus pastores: subditi (Foucault, 2005: 24).

El sujeto al tener el código inscrito por la religión se ve sometido doblemente, por un lado al mandato del estamento religioso y por otro el procurado por la vigilancia de sí mismo por edicto moral, lo que establece una doble relación de poder. Lo que podemos encontrar refrendado en las palabras de Foucault en las que reflexiona sobre el autocontrol como el vigilante supremo:

No hay necesidad de armas ni de violencia física ni de restricciones materiales. Tan sólo la mirada. Una mirada

inspeccionadora, interiorizándola hasta el punto de ser su propio observador, cada individuo ejerciendo la vigilancia sobre y contra él mismo (Foucault, 2005: 36).

Como resumen de lo que supone el pudor recogemos literalmente las palabras de Galimberti: «... el pudor no es una cuestión de vestidos, enaguas o lencería íntima sino una cuestión de vigilancia que decide el grado de abertura y de oclusión hacia el otro».



El ideal de la belleza se ve modificado por el prestigio pecuniario y las necesidades inherentes. En este sentido apunta Veblen que en las comunidades en las que la clase alta en las mujeres es valorada en relación con sus servicios, el ideal de belleza femenina es una mujer robusta, lo que se aprecia es la constitución física, mientras que la belleza del rostro se sitúa en un plano secundario. En la evolución de la belleza de la mujer de clase alta a lo largo de la historia una de las cumbres se alcanzaría en la época caballeresca medieval, en la que la mujer pasa a ser la representación del nivel pecuniario. Para cumplir este fin las mujeres se convierten en seres que han de someterse a un permanente estado de tutela y se tenía que ver absolutamente exenta de todo trabajo útil. La belleza se traslada del cuerpo al rostro y junto a éste, el ideal de belleza caballeresco resalta la delicadeza de las manos y pies de las damas junto con la esbeltez de la figura, sobre todo centrada en la estrechez de su talle. Este canon se perpetúa y mantiene en el tiempo hasta que se alcanza su máximo esplendor bajo el ideal romántico de la belleza femenina, que se centra en un tipo de mujer enfermizamente delicada, traslúcida y peligrosamente delgada. Todo este ideal de belleza física se ve ornamentado y aumentado mediante complicados e incómodos ropajes que limitan su libertad de movimientos y su autonomía. Esta indumentaria

contribuye notablemente a la necesidad «física» de una ayuda permanente para moverse, desplazarse e incluso para vestirse y desvestirse.

A finales del siglo XIX un pequeño invento de locomoción, básicamente individual, contribuyó a cambiar las rígidas y encorsetadas vestimentas de la mujer. Al popularizarse y perfeccionarse la bicicleta, mujeres decididas comenzaron a utilizarla logrando unos pequeños atisbos de libertad e independencia de movimiento, sobre todo en pueblos pequeños de los que difícilmente podían salir; gracias a la bicicleta fueron ampliando fronteras geográficas, visitando nuevos lugares y aumentando la visión del mundo que poseían. La extensión del uso de la bicicleta a las mujeres hizo que surgiera una fuerte presión social para disponer de prendas más ligeras y que permitiesen a la mujer una mayor libertad de movimientos. Poco a poco algunas mujeres comenzaron a liberarse del corsé, sustituyéndolo por otro más ligero, con refuerzos y respaldos, librándose de las limitantes, incómodas e incluso peligrosas y asesinas ballenas<sup>1</sup>.

Paul Poiret a comienzos del siglo XX (1906) realiza un gran paso hacia la liberación de la mujer sin proponérselo, diseña un traje ceñido directamente bajo los pechos y con una línea recta que cae hasta los pies, apartándose de la moda imperante en la que el centro de atención se centraba en una silueta de busto curvo y trasero prominente, que él consideraba ridícula; la mujer se desembaraza del incómodo y limitante corsé y descubre una nueva forma de moverse. Esta moda causó furor y fue copiada en numerosos países.

Pero el mayor empujón para el abandono definitivo del corsé, como pieza de ropa interior de uso cotidiano y obligado, viene del deber y la obligación patriótica producida por la Primera Guerra Mundial. Las mujeres ofrecen como esfuerzo bélico el desembarazarse de sus pesados corsés y del metal que contienen para fundirlo y ser utilizado en la industria armamentística. No es éste el único esfuerzo que realizan las mujeres, sino que ante la ausencia de los hombres en edad productiva, acuden a suplir estos puestos en las fábricas descubriendo un nuevo mundo, anteriormente vetado: el espacio público y el poder que les otorga el traspasar las barreras del encierro en el hogar. El abandono del corsé fue paralelo con un fortalecimiento de la clase media y del afianzamiento de la

---

<sup>1</sup> Existen casos datados en los que las mujeres morían atravesadas por las ballenas del corsé, que al desprenderse de su sujeción actuaban como afiladas lanzas provocando graves heridas o incluso la muerte.

búsqueda de la igualdad femenina, ya que es en las mujeres de esta clase en las que recaerá la lucha. Los fundamentos de la sociedad establecida se tambalean, comienza una crisis de valores y se comienza a poner en duda las normas construidas. Las mujeres reivindican una nueva libertad. La moda se libera de los asfixiantes corsés, las jóvenes quieren romper moldes y surgen las nuevas chicas alocadas, las *flappers* y las *garçonnes*.

La I Guerra Mundial supuso un profundo cambio en la sociedad y el papel de las mujeres en ésta, en este sentido la Segunda Guerra Mundial fue fundamental para este éxodo del hogar hacia el mundo del trabajo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres tomaron en muchos casos el lugar de los hombres en las cadenas de producción, comprobaron el sabor de la independencia y adquirieron unas nuevas miras hacia otros horizontes, más allá de los límites del hogar. Esta situación se chocó de frente con el regreso a casa de los supervivientes, sobre todo en el caso de los vencedores, en concreto en Norteamérica, donde la infraestructura civil se conservaba intacta, al querer retomar una vida que ya nunca podría ser igual. Los hombres querían recobrar sus antiguos trabajos y en la medida de lo posible olvidar los horrores de la guerra, mientras que muchas mujeres querían permanecer en el ámbito público, trabajar fuera del hogar y tener una vida propia, no tan solo una abnegada vida conyugal entregándose al bienestar de su marido e hijos:

Se quería volver a las relaciones sociales de poder con sus divisiones inherentes de dominación y explotación basada en las diferenciaciones de sexo. A los hombres les corresponde el ámbito público: del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares (...) por no mencionar el homicidio o la guerra, marcan unas rupturas en el curso normal de la vida (Bourdieu, 2007: 45).

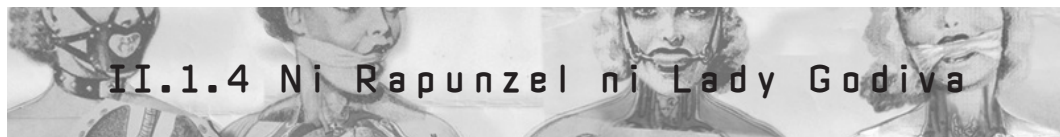
En esta especie de pugna entre géneros, la moda intentó crear unas hiperfemeninas mujeres con abombados cancanes y pechos de forma cónica, la ropa es utilizada como modificación corporal en un intento de retomar la línea maternal y hogareña. De nuevo las mujeres se veían sumergidas tras blondas, pliegues y cancanes (en una demostración de ocio vicario que haría la delicias de Veblen), en un intento de retomar la supremacía económica masculina como soporte principal de la familia y sumergiéndose a la sociedad de pleno en lo que se llamaría el *baby boom*.

En cuanto a la ropa interior, sugiere un relato de la condición y de los anhelos femeninos, así como de las fantasías y de la dominación masculina. La ropa interior, como sostiene Infante Gómez, se trata de una ropa que, en su globalidad, puede muy bien ser llamada también «interior», pues existe en aquellos espacios que, desde el triunfo de la burguesía, se sobreentienden pertenecientes a lo privado, lo secreto, lo íntimo, lo vergonzoso y lo sucio como enfrentado a lo público, lo confesable, lo superficial, lo visible y lo limpio.

Si seguimos la estela de la consigna reivindicativa lo público es privado encontramos que la ropa interior pasa de ser un objeto que es expuesto en ámbitos muy reducidos e íntimos a ser una muestra de independencia, de ausencia de pudor y de reafirmación: una manera de decir, estoy segura de mi misma y muestro lo que quiero.

Se rompe el tabú de lo privado y con ello se traspasan las barreras de lo íntimo para demostrar una seguridad y un pequeño sesgo de provocación, en parte sexual, en parte reivindicativa y en parte liberadora. Esta exhibición proviene de la moda carcelaria en la que los reclusos enseñan sus calzoncillos al carecer de cinturones que sujeten sus pantalones y de ahí salta de intramuros a extramuros, nuevamente del interior al exterior e invade la moda rebelde juvenil, de pantalones caídos y «gayumbos» a la vista, y, sin que lo sepan se convierte en una extrapolación de lo privado es político y en un intento de ruptura con lo convencional y lo establecido. En ambos casos es una muestra de reivindicación a través de la vestimenta, con un contenido y un mensaje que va más allá de una simple moda, pese al desconocimiento de los portadores y lo único que les motive es el efecto de imitación, aunque eso sí, queda la intención de romper con las convenciones, aunque ellos mismos se vean atrapados por una nueva convención. Baudrillard nos dice acerca del uso de la vestimenta y del aspecto:

Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda por hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí; sino: soy visible, soy imagen. (...) Ni siquiera se basa en una lógica de la distinción, ya no es un juego de diferentes, juega a la diferencia sin creer en ella. Es la indiferencia. Ser uno mismo se ha vuelto una hazaña efímera, sin mañana, un amaneramiento desencantado en un mundo sin modales... (Baudrillard, 1993: 29-39).



Aunque no tan solo la forma de vestir ha influido en la provocación o el abuso, sino que la propia cabellera femenina a lo largo de distintas civilizaciones ha tenido un elevado componente sexual y erótico, alcanzando el estatus de fetiche. Para el hombre, una sedosa y larga cabellera contiene unos tintes de voluptuosidad que puede ser determinante en la elección de una compañera. La cabellera se convierte en signo, entendiendo como signo todo aquello que puede ser percibido como un sustituto significativo de alguna cosa (Eco en Squiarino, 1990).

No obstante, este componente de atracción no sólo lo comparte la parte masculina de la sociedad, sino que se convierte en un elemento de envidia y codicia por parte de las demás mujeres, como si la pérdida de exultantes cabelleras supusiera la pérdida de identidad y entidad cual Sansón, que mantenía una relación directa entre su cabellera y su fuerza, ya que si perdía la primera, carecía directamente de la segunda. Y como si se tratara de una venganza ante el sentimiento inverso de la envidia del pene, Dalila le cortó la cabellera mientras dormía. La cabellera no es en origen un patrimonio exclusivo femenino, pero sí en la mujer es entendido como un componente sexual e incitador que le añade un plus de valor.

En la mitología griega encontramos a una de las Gorgonas, Medusa, cuyo aspecto e historia va variando a lo largo del tiempo. En la versión de Ovidio, Medusa era una hermosa sacerdotisa del templo de Atenea, poseía una gran belleza, aderezada con un largo y sedoso cabello, que era la atracción de los hombres y la envidia de las mujeres. Tal era la capacidad de seducción que poseía que no alcanzaba tan solo a los simples humanos, sino que llegaba hasta los dioses. Posidón se sintió atraído por ella y comenzó la conquista al modo de los dioses, que consistió en la violación de Medusa en el interior del templo de Atenea. La Diosa Atenea se sintió muy ofendida, no por el acto violento de Posidón contra Medusa, sino porque fuera perpetrado en su templo. Como venganza Atenea tornó los dúctiles cabellos de Medusa en indómitas culebras y a partir de ese momento cualquier ser vivo que cruzara su mirada con la de la Gorgona, se convertiría en piedra.

La cabellera femenina tiene tal componente erótico y en algunos casos fetichista, que se ha convertido hasta en un medio de fuga del encierro, eso sí con la actuación estelar del príncipe al uso. La princesa, encerrada en la torre por el malvado de la historia, dejará que caigan sus largas trenzas para que el príncipe trepe para salvarla y tener un final feliz. Debía ser una cabellera igual de poderosa que la de Sansón y poseer una fuerza como la de éste para permitir que el príncipe trepara por ella. Y como ésta todos almacenamos historias relacionadas con damas y sus largas guedejas como las de Lady Godiva.

La construcción social que otorga connotaciones sexuales a la cabellera femenina llega hasta tal punto que se establece un paralelismo entre una cabellera suelta y expuesta a las miradas ajenas, con un cierto tipo de desnudez, por lo que en muchas culturas las mujeres han de cubrirse el cabello, ya sea desde el inicio de la pubertad en unas, o al entrar en la vida matrimonial en otras. De la misma manera, el cabello, bajo una ley no escrita, se ha de portar recogido a partir de una cierta edad. Cuanto menos, se ha convertido prácticamente en norma que las mujeres que ya han criado a los hijos lleven el pelo corto o recogido, aludiendo a la comodidad, cuando toda la vida lo han llevado largo y suelto, como una especie de cortarse la coleta torera, al retirarse hipotéticamente del ruedo erótico y reproductivo.

Para evitar la incitación y excitación sexual masculina, las mujeres debían cubrirse la cabeza, se conoce una ley asiria promulgada hacia el año 1200 A. C. que obligaba a las mujeres a cubrirse la cabeza con un velo cuando se mostrasen en público. Incluso en la liberal Roma, con sus elaborados peinados, que a menudo imponía la familia imperial, podemos encontrar que las mujeres se cubrían el cabello como símbolo de decoro.

En la tradición religiosa judía uno de los motivos para el uso del velo está relacionado con el diluvio, que fue provocado por la atracción que sintieron los vigilantes por las mujeres; con el velo se ocultan de esas miradas y evitan el peligro. En el Talmud se atribuyen connotaciones sexuales a la pierna, a la voz y al cabello de la mujer; el vestido modesto, el callarse y el velo son los remedios adecuados para neutralizar esa connotación (García Estébanez, 2008).

San Pablo y los otros apóstoles recogen esta tradición recogiendo el uso del velo en su doctrina aplicándolo al modo en que deben orar o profetizar los hombres y las mujeres en la asamblea en Corintios 11:3-16:



Ahora bien, quiero que entienda que Cristo es cabeza de todo hombre, mientras que el hombre es cabeza de la mujer y Dios es cabeza de Cristo. Todo hombre que ora o profetiza con la cabeza cubierta deshonra al que es su cabeza. En cambio, toda mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta deshonra al que es su cabeza, que se corte también el cabello; pero si es vergonzoso para la mujer tener el pelo corto o la cabeza rasurada, que se la cubra. El hombre no debe cubrirse la cabeza, ya que él es imagen y gloria de Dios, mientras que la mujer es gloria del hombre. De hecho, el hombre no procede de la mujer sino la mujer del hombre; ni tampoco fue creado el hombre a causa de la mujer, sino la mujer a causa del hombre. Por esta razón, y a causa de los ángeles, la mujer debe llevar sobre la cabeza señal de autoridad.

Sin embargo, en el Señor, ni la mujer existe aparte del hombre ni el hombre aparte de la mujer. Porque así como la mujer procede del hombre, también el hombre nace de la mujer; pero todo proviene de Dios. Juzguen ustedes mismos: ¿Es apropiado que la mujer ore a Dios sin cubrirse la cabeza? ¿No les enseña el mismo orden natural de las cosas que es una vergüenza para el hombre dejarse crecer el cabello, mientras que es una gloria para la mujer llevar cabello larga? Es que a ella se le ha dado su cabellera como velo. Si alguien insiste en discutir este asunto, tenga en cuenta que nosotros no tenemos otra costumbre, ni tampoco la iglesia de Dios.

Todo ello deriva del pecado original y de la perpetua estigmatización de la mujer que realiza la visión religiosa judeo-cristiana, convirtiéndose en un tópico habitual de la teología como vemos por ejemplo en las palabras de Tertuliano (160-230):

¿No sabes que eres Eva, la puerta del diablo, la primera transgresora de la ley divina, la que persuadiste, a quien ni el mismo diablo tuvo el coraje de abordar? Por lo que nos mereciste, a saber, la muerte, hubo de morir el Hijo de Dios. Vive como acusada.

Juan Crisóstomo (347-407) recogerá el testigo de depositar en la mujer todos los males del mundo como resultado del pecado cometido por ella, y por eso toda mujer ha de ser mirada con desconfianza.

A lo largo de la historia del arte contemplamos kilómetros de exuberantes cabelleras, en muchos casos sobre cuerpos desnudos, como uno de los principales atributos femeninos y uno de los fetiches que se situaría en

los primeros lugares de las preferencias masculinas. Si tomamos una temática recurrente como es el nacimiento de Venus, observamos que la importancia de la cabellera aparece inmutable, incluso en algunas versiones la propia Venus se encuentra extasiada con su propia cabellera, o adquiere el tropo de la representación del éxtasis sensual. También las figuras bíblicas han sido utilizadas exponiendo sus ondulantes cabelleras y su exuberancia corporal, que las sitúa más próximas al erotismo que al éxtasis místico.

Una de las figuras que se presta a este juego, por el equívoco ensalzado de la figura como prostituta y pecadora redimida, es María Magdalena. El pasaje de los evangelios tradicionalmente recoge como, estando Jesús cenando en casa de un fariseo entró una mujer que comenzó a unguir los pies de Jesús con un costoso perfume a la vez que se los besaba fervorosamente, por último acabó secándoselos con su larga cabellera. La mujer fue duramente recriminada por Judas, por su actitud y por utilizar tan costoso perfume, pero Jesús lo atemperó diciéndole que estaba ungiéndolo para su sepultura.

El tema de María Magdalena es interesante desde el punto de vista de cómo la Iglesia ha modificado la imagen de la mujer en consonancia con las ideas de la sociedad patriarcal, en contra de lo manifestado por el hijo de Dios. Existe una gran confusión respecto a este personaje que a lo largo de siglos ha sido retratada como una prostituta, una pecadora de la que Jesús expulsó siete demonios, pero en contraposición fue a ella a quien Jesús se apareció tras la resurrección y fue ella la que estuvo a los pies de la cruz junto con María, su madre. En los evangelios apócrifos conocidos como los textos de Qumran, la imagen que se recoge de María Magdalena es muy diferente, encontramos una mujer culta, gnóstica, con la que Jesús podía hablar de igual a igual frente a los demás seguidores que, aunque buenas personas, eran tremendamente incultas. María Magdalena, como hemos mencionado, pertenecía a una corriente gnóstica en la que se preponderaba una unidad con Dios que parte desde el interior de la persona, se trata de una teología basada en el conocimiento, no en el pecado, el mal proviene de la ignorancia; en la Iglesia de Pedro y Pablo la teología se basa en el pecado y la salvación a través de la fe, y la ayuda nos viene del exterior a través de los sacramentos.

A lo largo de la historia, la mujer que primero se había cubierto con velos, poco a poco los fue convirtiendo en elaborados tocados, hasta alcanzar el metro de altura durante la Alta Edad Media. La explicación que

algunos estudiosos proporcionan, alude a un intento de elevar a la persona, alcanzar la máxima visibilidad y con ello intentar arañar posiciones de poder en la vida pública social (Squicciarino, 1990). Se transforma en una forma consciente o inconsciente de mostrar el poder, asimismo todos estos tocados tienen un alto valor simbólico y en muchos casos se basan en elementos arquitectónicos, cuyas técnicas de elaboración utilizadas son desconocidas en la actualidad. En esta misma época, en una manifestación de mestizaje intercultural, los caballeros que fueron a luchar en las cruzadas importaron los usos de los velos mahometanos. Las damas occidentales adoptaron, con variaciones, el velo que cubre parte del rostro, transformándose en occidente en una banda que pasaba por debajo del mentón y llegaba hasta las sienes, junto con un tocado que cubría la cabeza.

Durante la alta edad media las mujeres decentes debían portar los cabellos ocultos, incluso parte del rostro con el barboquejo, hasta tal punto era importante que quedan leyes escritas que mencionan como acto delictivo el descubrir a una mujer tocada, acto penado con duros castigos. Por el contrario el velo que ocultaba el cabello estaba reservado tan solo para las mujeres decentes, ya que como menciona Erika Bornay, cuando una mujer decente se cruzaba con una prostituta con la cabeza tocada, se veía en la obligación de arrancárselo para evitar la confusión. El descubrir el cabello actuaba como afrenta o denuncia, ya que si a una mujer se le quitaba el tocado, equivalía a un modo de delación pública de llevar una vida licenciosa o de prostitución.

Tanto la ocultación como la muestra de los cabellos femeninos han sido objeto de las diatribas de los representantes eclesiásticos. En la edad media cuando los tocados en forma de cucurucho alcanzaron alturas desmedidas, y con ellos un gran encarecimiento en los costos, algún que otro prelado entabló una cruzada en contra de dichos tocados, aunque tuvo poca fortuna para acabar con las imposiciones de la moda imperante.

En muchas sociedades tanto occidentales como orientales, siendo palpable en la actualidad en Medio Oriente, las mujeres y particularmente las casadas han de mostrarse con más capas de vestimentas en público. Asimismo, para seguir la corriente de los tiempos las mujeres judías casadas practicantes, que no deben mostrar su verdadero cabello fuera del hogar, recurren a subterfugio de utilizar pelucas elaboradas con pelo natural siguiendo las últimas tendencias estéticas para cubrir sus verdaderos cabellos,

con ello consiguen no contradecir la norma religiosa y no menoscabar sus posibilidades sociales y laborales.

La utilización de las pelucas ha ido y venido a lo largo de la historia de la humanidad. En Egipto era común el uso de pelucas, dando lugar en la actualidad a una rama de la arqueología especializada en el estudio de las mismas. Pero quizá una de las épocas de esplendor de las pelucas se dio durante el siglo XVIII en Francia, con esas voluminosas pelucas blancas, aunque no eran patrimonio exclusivo de las mujeres, los hombres no podían rivalizar con las damas en extravagancia. Las pelucas fueron sumando poco a poco altura y complejidad en su elaboración, con lo cual las mujeres necesitaban la ayuda constante de peluqueros profesionales para la colocación de tan complicada parafernalia. En tono irónico Montesquieu dejó escritas algunas palabras en torno a las pelucas de la aristocracia:

A veces suben poco a poco (las cabelleras) y luego una revolución las hace bajar de repente. Tiempo hubo que su inmensa elevación colocaba el rostro de una mujer en medio de su persona.<sup>1</sup>

La tiranía de la moda se convirtió en una pugna en complejidad e ingenio en que se realizaban tocados aderezados con todo tipo de materiales, e incluso formaban parte del elaborado peinado seres vivos como palomas, loros o mariposas, sin duda las más livianas de todas ellas. Esta obsesión motivó la promulgación de leyes que impedían ocupar las primeras filas de los espectáculos a las damas que portaran tan excelsos tocados. Pero todos estos excesos tuvieron un drástico final propiciado por un corte radical de la guillotina. La época del terror también afectó a las cabelleras que a partir de esos momentos se mostraron comedidas y recortadas con cortes denominados de diferentes maneras, no sin cierta ironía, una de ellos a la *victime*...

Los tocados femeninos en el siglo XIX también llegarían al exceso con voluminosos y costosos sombreros. Nuevamente generaría una «guerra» de géneros con la prohibición y exhibición de estos tocados en los teatros, incluso con la promulgación de bandos y prohibiciones municipales.

Tras la I Guerra Mundial surge en Inglaterra y Francia dos tipos de mujeres jóvenes que a través de sus peinados y vestidos reivindican con el frenesí de la locura juvenil la independencia sobre sus cuerpos y sus vidas:

<sup>1</sup> Cartas persas, Barcelona, 1989, mencionado por Erika Bornay en La cabellera femenina, Cátedra, Madrid, 1994.

se trata de las *flapper*, entusiastas de las faldas locas y las *garçonne*. Estas jóvenes quieren conquistar su independencia económica ejerciendo una carrera profesional y hacen gala de una libertad sexual sin precedentes, tensando la moral vigente a través de una práctica sexual desinhibida y haciendo uso de la bisexualidad como epítome de libertad. Como forma de alcanzar la libertad actúan como hombres, toman sus propias decisiones y manejan su propio dinero. El cabello, o mejor dicho su corte y forma de portarlos se constituyeron en reivindicación de libertad y modernidad, son los denominados años locos. Las jóvenes cortan sus cabellos en un corte denominado a la *garçonne*, se desprenden de las melenas, moños y tocados de sus madres o abuelas, se imponen tiempos de libertad y alegría tras la inconmensurable tragedia global vivida durante la I Guerra Mundial, en la que el mundo experimentó una violencia masiva y tecnológica que afectó a toda la población, tanto en la de vanguardia como en la de retaguardia. Se convierte en una reivindicación de libertad y por otra parte como desafío de género, jugando en algunos casos a la ambigüedad y androginia y en otros desafiando directamente el orden establecido.

En la actualidad la preocupación por la caballera no ha disminuido, nos vemos rodeados de extensiones, todo tipo de productos y tratamientos capilares, hasta tal punto tenemos imbuida nuestra dependencia de un buen aspecto capilar que puede ser motivo de incomodidad psicológica el no llevar una correcta limpieza, corte o peinado de nuestro cabello. En la televisión nos bombardean en cada corte publicitario con todo tipo de champús, tintes, mascarillas o geles fijadores que obrarán milagros sobre nuestra abundante y sedosa cabellera femenina, en aplastante mayoría frente a los productos capilares orientados al mercado masculino.

El rasurado de la cabeza como muestra de castigo es muy antiguo, ya aparece en el código mesopotámico de Hammurabi<sup>2</sup>. En un delito realizado al honor, si un hombre acusa a la mujer de otro de promiscuidad, si no puede probarlo se le castigará a cuarenta bastonazos, se le rasurará la cabeza y realizará trabajos forzados para el rey durante un mes, además de abonar un talento de plata (Rivero, s.d.).

La palabra rapar tiene un origen etimológico que proviene del gótico, del indoeuropeo y del latín (*rapere*) y en todas ellas básicamente significa

<sup>2</sup> El código de Hammurabi es el primer código de leyes de la humanidad del que se tiene registro, datado en el 1760 a. c.

arrancar, arrebatar incluso robar. En inglés se utiliza el vocablo *rape*, también de origen etimológico del latín *rapere*, para designar tanto el acto, violación, como la acción, violar.

El rasurado de la cabellera femenina como castigo se mantiene a lo largo de la historia, el estigma inocultable de la desnudez capilar como símbolo visible de su delito. El rasurado del cabello se convierte en la letra escarlata de la delación pública, de la vergüenza y de la deshonra. Son conocidas estas purgas de la tijera tras la guerra civil española primero y la II Guerra Mundial después. Durante la II República, dentro de unos límites, las mujeres en España alcanzaron cierto nivel de libertad y sobre todo de visibilidad. Las mujeres trabajaban y participaban activamente en la política y la educación y posteriormente durante la guerra civil como guerrilleras tomando una actitud activa en la contienda. Durante la guerra, a medida que las tropas franquistas avanzaban sobre los territorios republicanos, los hombres de esta facción o bien habían caído en la contienda, se replegaban o se «echaban» al monte, mientras que las mujeres se quedaban en las poblaciones al frente de las familias. Se implantó una práctica punitiva institucional sobre las mujeres sospechosas o acusadas de disidencia, o por simplemente de ser familiar de disidente. El castigo, con un marcado carácter de mortificación y maltrato físico, y sobre todo psicológico, consistía en el «rapado» de la cabeza y la ingesta de aceite de ricino, para posteriormente recibir el rechazo social y la vergüenza al ser exhibidas en la plaza pública. Generalmente esta pena se imponía tras un juicio oral, o tras las acusaciones verbales, ciertas o no, que se realizaban sobre estas mujeres, y que a menudo eran el resultado de rencillas subyacentes sin que fueran ciertos los supuestos hechos que se requerían para este castigo, perpetuándose los tiempos de las caza de brujas que reaparecen cíclicamente en distintos contextos históricos.

En 2010 una mujer andaluza pidió a la junta de Andalucía una indemnización por las vejaciones sufridas durante el franquismo. Cuando tenía 20 años fue sacada de su casa para ser rapada. Las autoridades falangistas le prohibieron ocultar su cabeza pelada, y para un mayor escarnio, la obligaron a barrer las calles del pueblo para que todo el mundo pudiera verla.

En Europa, después de un breve periodo de libertad, volvieron tiempos aciagos con la llegada de una nueva guerra, con todos los traumas, dolor y vejaciones que una guerra supone para la población: la II Segunda Guerra

Mundial. El rasurado del cabello ha sido un castigo infligido a lo largo de la historia a hombres y mujeres, pero mientras que en los hombres tan sólo tiene un carácter delatorio del delito, en las mujeres tiene éste más el carácter de la pérdida de un importante aspecto sexual y sensual, de uno de los componentes culturales básicos de la feminidad. Por ello, a las mujeres que habían mantenido relaciones con los oficiales alemanes, tras la liberación, acusadas y rechazadas por la sociedad como colaboracionistas, les rasuraban la cabeza como estigma visible de su delito, nuevamente el rasurado del cabello se convierte en la vergüenza pública de su delito.

Durante la década de los años 60 del siglo XX reapareció nuevamente el rapado del pelo femenino como forma de castigo y escarnio público durante las represiones de las huelgas y manifestaciones de la minería asturiana.

Aún más escalofriantemente resulta el rasurado que sufrían los prisioneros en los campos de concentración. En un goce del mal estatalizado o normalizado, como apunta Elisabeth Roudinesco, se manifestaba en los campos de concentración a través del esclavismo, torturas psíquicas y corporales, tonsura del cabello, ahogamiento, degollamiento, asesinato, electrocución, humillación, degradación, violaciones, sevicias, deshonor, vivisección, tatuajes, desnutrición, violencias sexuales varias, proxenetismo, experimentaciones médicas, devoración por perros, etc. En los campos de exterminio tanto hombres como mujeres eran despojados de sus cabellos, que eran pesados y reutilizados para tejer calcetines para los soldados. Erika Bornay recoge un poema que escribió una mujer prisionera en un campo de concentración de lo que supuso la pérdida de su cabello:

En Auschwitz  
 Cortaron nuestros cabellos,  
 Grandes copos de cabellos  
 De cada cabeza.  
 Por higiene dijeron.  
 Mi cabello  
 Negro, largo y brillante,  
 El cabello que amaba cepillar  
 Y derramar sobre mis hombros  
 Como un manto envolviéndome  
 Dentro mi misma.  
 No soy más una mujer  
 Ni siquiera una hembra.  
 Me siento violada.

Por higiene dijeron.  
Pero es ahora que estoy sucia,  
Mancillada, degradada.  
Soy una cosa despojada,  
más descalvada y desnuda  
que a la hora de nacer.

Thelma Scarce

Estas palabras demuestran la importancia del cabello en la construcción social de la persona, que va desde las elaboradas pelucas de las clases superiores de los egipcios, el establecimiento de las pautas de moda en los peinados de las mujeres del César, las excéntricas construcciones capilares de la corte francesa hasta los costosos tratamientos y la creación de tendencia de las estrellas de la música, el deporte y el cine actuales.



En la construcción de la inferioridad «natural» femenina los aspectos biológicos propios de la mujer serán utilizados en su contra para avergonzarla y estigmatizarla. La ciencia médica, con sus diversas especializaciones, tiene tendencia a tratar a la mujer, en sus diferentes etapas biológicas, como una enferma, así la menstruación, el embarazo y la menopausia se convierten en estados alterados que necesitan una supervisión terapéutica constante.

A medida que se avanza en la vida se va pasando por distintas etapas, discurren los primeros años de vida y la niña y el niño pasan a la etapa de la pubertad. La pubertad puede ser entendida dentro de dos marcos, por un lado el marco biológico, que representa una serie de cambios físicos marcados en los púberes, , la aparición de vello púbico, el cambio de las formas corporales, en las chicas abultamiento de los pechos y el sangrado menstrual y en los chicos cambio en las cuerdas vocales y la producción de esperma. Todo estos cambios se enmarcan la pubertad biológica, pero hay también una pubertad social que



es aquella en la que, llegados a una determinada edad, la sociedad separa al adolescente del mundo «asexuado» infantil en el que habían vivido hasta ese momento, para pasar al mundo sexual adulto. A partir de este momento se sume a los púberes en una serie de ritos de iniciación a la edad adulta y en el conocimiento de los tabúes, sobre todo sexuales, como el del incesto, el de la virginidad o el de la menstruación, que a menudo se mantendrán para el resto de la vida.

En la mitología griega, Hera, la hermana de Zeus, recuperaba su virginidad todos los años tras bañarse en una río (Lorente, 1999: 126). En Grecia clásica las mujeres pasaban la noche de bodas en el hogar paterno, en una habitación engalanada para tales fines, normalmente el matrimonio era fruto de un pacto político, ya que, para los griegos, el amor era irrelevante o inexistente. A fin de evitar todo acto de una violencia dolorosa en la noche de bodas las niñas griegas, en torno a la edad de diez años, eran sometidas a un ritual de iniciación sexual en el santuario de Artemis Bauronia. En una ceremonia, en las que las niñas iban vestidas con túnicas de color azafrán, una sacerdotisa cubierta con una piel de oso rompía el himen de las niñas con un falo artificial, denominado *olisbos*, para acto seguido ofrecer a la diosa todos los componentes de su infancia, sus vestidos virginales, juguetes, los lazos de los cabellos etc. Con esta ceremonia las niñas se encontraban supuestamente preparadas para desposarse y mantener relaciones sexuales con sus futuros maridos en pos de la procreación.

Las mujeres, determinadas por su naturaleza, estaban alejadas de la esfera del conocimiento y del poder, excluidas de la vida pública de la *polis*, ya que sólo a través de aquellos que poseen el *logos* (el discurso masculino) ven fijadas sus características y controlada su naturaleza para que no se exceda de los límites impuestos por la civilización. Cuando las mujeres no se comportan bajo los modelos establecidos traen todos los males y la desdicha, a sus familias en primer término y a las ciudades por extensión. Estas ideas son el soporte ideal para la culpabilización de las mujeres por aquellos males que acaezcan, cual sea su origen y de ahí la justificación para «la intervención masculina para corregir las siempre posibles desviaciones femeninas» y su tendencia natural «al desorden» (Muñoz, 1998: 145).

En la época romana la mujer era valorada en gran parte en relación a su fertilidad, y se consideraba que la virginidad preservaba la fuerza y el

vigor requerido para la procreación en el matrimonio. Bajo esta premisa, la pérdida de la virginidad se consideraba una afrenta y una mancilla al honor de la familia, puesto que la mujer carecía de individualidad y se encontraba en todo momento sujeta a la tutela del padre o del marido, de este modo pasaba de pertenecer a una familia a ser propiedad de otra. Cuando una mujer mancillaba el honor de la familia, el *pater familias* poseía la potestad de matar a la mujer en cuestión, sin necesidad de juicio ni temor al castigo.

Como ya hemos indicado, uno de los trances que podía mancillar este honor familiar era la pérdida de la virginidad por parte de una doncella, ya fuera voluntaria o forzadamente. Lo que no sabemos exactamente es hasta que punto llegaba la aplicación del castigo, o el nivel de intransigencia que se tenía frente a la afrenta de la cívica virtud de las mujeres. En este sentido, la literatura latina recoge la leyenda de la muerte de Virginia a manos de su padre tras haber ofendido el honor de la familia:

...Hija mía, te devuelvo la libertad del único modo que puedo. Luego le atravesó el pecho a la joven y, mirando a la tribuna, dijo: «Apio, por esta sangre te maldigo a ti y a tu cabeza»  
(Livio en Martínez, 1994: 175).

Las mujeres en Roma durante la infancia y la pubertad, hasta el momento del matrimonio, se denominaban vírgenes y debían mantenerse intactas para reservar todas sus fuerzas para la procreación. Las jóvenes vírgenes estaban imbuidas de unas características especiales propicias para que sus plegarias y súplicas, en nombre de la familia, fueran aceptadas por los dioses y diosas. Por ello, la virginidad dio paso a una serie de rituales y sacerdocios femeninos de gran relevancia social. En el caso de las virgo se distinguían por el atuendo, que las definía como tal, el cambio de estatus requería por ello un cambio de vestimenta; en un rito de iniciación las vírgenes consagraban su toga y sus *bullae* (amuletos) a Venus o a la Fortuna *virginalis*, en ese momento vestían con una túnica recta, cambiaban su peinado y se cubrían con un velo. La imagen de la mujer queda escindida en dos, la mujer casta y la que no lo es, la virginidad en las jóvenes y la *pudicitia* en las casadas. Esta condición de *pudicitia* era fundamental para sostener el honor de la familia, y también era primordial para la relación de la familia con los dioses y diosas (Íbidem). Debido a la importancia que se le daba a la virginidad en Roma, una virgen no podía ser condenada a muerte, para subsanar este detalle y poder llevar a cabo la pena impuesta, el verdugo violaba a la rea al mismo tiempo que la ajusticiaba.

En torno a la virginidad en Roma se instituyó un sacerdocio femenino en el que las mujeres comenzaban su periodo como sacerdotisas entre los 6 y los 10 años durante 30 años, tras el cual quedaban liberadas y podían contraer matrimonio. Para Grimal, la magia de la virginidad que contenía el cuerpo de las vestales actuaba como salvaguarda de la sociedad, la virginidad conservaba su feminidad y su potencial de maternidad de forma permanente. Por tanto, la fuerza de la virginidad se ponía al servicio de la ciudad para restablecer el equilibrio de fuerzas, defenderla ante amenazas o recuperar la armonía entre los dioses. La virginidad era una condición fundamental de las vestales hasta tal punto que su pérdida suponía la muerte (Íbidem).

Cuando una virgen vestal transgredía la norma y era acusada de perder la virginidad, se la juzgaba, y si era considerada culpable se la encerraba en un subterráneo, con un poco de agua y de pan, y se sellaba la salida. Si era inocente, Vesta acudiría en su ayuda y la salvaría. Las crónicas también recogen una especie de caza de brujas entre las vírgenes vestales, en este caso fueron los augurios, la derrota militar y una situación política tensa y convulsa las que se dispusieron para desatar esta persecución. En el año 114 a. d. C. un rayo cayó sobre una vestal, que era hija de una de las más ilustres familias romanas, arrancándole la ropa, dejando su cuerpo desnudo a la vista de todos y arrebatándole la vida en el acto. Este hecho, por medio de la interpretación de los augures, determinó para el pueblo romano la transgresión y violación de los votos de las Vírgenes Vestales. Pronto comenzó un juicio a tres de las Vestales, todas ellas hijas de familias distinguidas de Roma, que culminó con el veredicto de muerte para las tres Vírgenes Vestales. La violación de los votos se convirtió en la vulneración del honor colectivo del pueblo romano, y por ello la desgracia había caído sobre él; la muerte era el mecanismo establecido para devolver el equilibrio del pueblo romano con los dioses.

Durante los primeros siglos del cristianismo comienza a extenderse el concepto de la virginidad como valor y joya más preciada de la mujer, que ha de ser conservada hasta el matrimonio y otorgada tan sólo tras éste al esposo, ésta fue una idea propugnada tanto por los padres de la iglesia occidental como de la oriental, idea que alcanzó su plenitud durante la alta edad media. Resulta sorprendente que la virginidad de María como madre de Dios, se convierta en una de las piedras angulares de la iglesia católica, cuando solo los evangelios de dos apóstoles refieren este hecho. Sin

duda, de haberse dado, por lo notorio, extraordinario del hecho y su gran relevancia habría alcanzado una gran importancia y trascendencia en todos los evangelios (García Estébanez, 2008).

Previamente, en la tradición judaica se le otorga un gran valor a la virginidad antes del matrimonio, siendo imprescindible para aquella mujer que quisiera convertirse en la esposa del sumo sacerdote. Pero lo que sí introduce el cristianismo es la virginidad vitalicia como ideal ascético. De este modo, el cristianismo crea para las mujeres, como política del cuerpo, el binomio de exigencia de la virginidad y prohibición de relaciones sexuales fuera del matrimonio, lo que sólo permitía dos resoluciones: o el matrimonio indisoluble hasta la muerte de uno de los cónyuges, o la soltería sometida a la abstinencia permanente. Este incremento del interés por lo virginidad femenina se dio durante los siglos I y III después de Cristo, y perdura con mayor o menor vigencia hasta la actualidad. Clemente de Roma reflexiona sobre el sentido de la virginidad, y en estas reflexiones le otorga uno de los mayores rangos, ya que sería capaz de otorgar a su titular el derecho a ocupar, tras la ascensión a los cielos, un lugar más elevado que el del resto de los feligreses. Todas estas circunstancias permitieron la institucionalización de la virginidad como uno de los mayores baluartes de la feminidad. Alcanzado el siglo IV la iglesia reconoce el valor de las *ordo virginum*, mujeres dotadas de un comportamiento conforme a las disposiciones religiosas, pero que no se atenían a un único modo de vida, sino que iban desde las que se recluían en un monasterio, hasta las que llevaban una vida secular en la casa familiar. En estos casos, la mayor parte de las veces, la virginidad era entregada como ofrenda por parte de los padres, que de igual forma que la prometían, podían retirarla cuando las expectativas familiares, por unas circunstancias u otras, cambiaban y podían encontrar un mejor uso de sus hijas (Churruga en Mentxaca, 2015: 75-78).

En la tradición cristiana la mujer, por el hecho de nacer mujer, es contemplada como un ser impuro, en la batalla contra su propia naturaleza las mártires, debían transmutar su sangre, de la impura menstrual y femenina a la pura sacrificial, debían purificarse por medio de la:

Metamorfosis de una sangre consagrada a la fecundidad en una sangre sacrificial ofrecida a Cristo [...] para poder «desposarse» con Cristo no debía haberla mancillado jamás el pecado de la carne. A través de su virginidad se convertía en soldado de Dios (Roudinescu, 2009: 23).

La percepción de la virginidad como ideal femenino tras los pasos de la madre del Dios hecho hombre, se convierte en el ideal inalcanzable de las expectativas femeninas. En el siglo XIX, conjugando la pureza y virginidad de las niñas con la maternidad, se materializa en una perversión del ideal, inalcanzable de la mujer casada, que la mantiene atrapada eternamente en el estatus mental de la inocencia infantil ya que:

La mujer auténticamente virtuosa era, después de todo, tan inocente como un niño. (...) ella crece/ más infantil, auroral, suave, / y cuanto más vive y más sabe, / más graciosamente se expresa como un niño (Dijkstra, 1984: 18).

Estas palabras fueron escritas por Coventry Patmore en *El ángel de la casa* y a las que añadía que tras las nupcias: «Vuelta a ser un bebé, muere la mujer».

Para solucionar la ansiedad entre virginidad y maternidad, que era todo principio y fin de la mujer y actuaba como salvaguarda espiritual de una sociedad mercantilizada, Comte, en *El sistema de la política positiva* (1851-54), proponía la inseminación artificial como alternativa para mantener a las mujeres en su doble condición de madonna virginal y madre abnegada (Íbidem: 19). Asimismo, el tema de la «desfloración» es tratada por Rubén Darío, que tiene una composición titulada *Canto a la sangre* en la que le dedica toda una estrofa a la pérdida de la virginidad de una joven:

¡Oh sangre de las vírgenes! La lira  
Encanto de abejas y de mariposas.  
La estrella de Venus desde el cielo mira  
el purpúreo triunfo de las reinas rosas.

El tema de la virginidad femenina ha sido muy tratado a nivel científico, cultural y religioso entremezclándose en una serie de ideas inoculadas a la sociedad por vía intravenosa.

La idea de la importancia de la virginidad como bien preciado de las mujeres permanece en la actualidad, en 2009 una campaña de Tampax en Estados Unidos retoma la importancia de la virginidad para las jóvenes. La campaña a través de un texto explica a las jóvenes que la utilización de tampones usados con aplicador desde la primera menstruación no conlleva peligro de pérdida de la virginidad.



En el polo opuesto de la virginidad como tesoro y valor para la mujer se encuentra la menstruación. Las jóvenes vírgenes, si permanecían en este estado cuando les llegaba el momento de la menstruación, al no poder salir toda la sangre, se acumula hasta que sube al corazón y la cabeza, con resultados funestos:

A las vírgenes a las que les llega el momento de casarse y no se casan, les ocurre, sobre todo con la llegada de la regla, lo que antes no les había pasado, pues entonces la sangre gotea en la matriz como si quisiera salir fuera. Así pues, cuando el orificio de salida no está abierto y la sangre afluye en mayor cantidad a causa de la alimentación y el aumento del cuerpo, entonces, como no tiene salida, sube en virtud de su cantidad hacia el corazón y el diafragma. De este modo, cuando estas zonas están llenas, el corazón se entorpece y, tras el entorpecimiento, llega el sopor y luego a consecuencia de éste, estas jóvenes se ven asaltadas por desvaríos. Estando así las cosas, la mujer se vuelve loca a consecuencia de la inflamación aguda; a consecuencia de la putrefacción, siente deseos de matar; a consecuencia de la presión ejercida sobre el corazón, desea estrangular y a consecuencia del deterioro de la sangre, su espíritu agitado y angustiado se pervierte. Además, la enferma dice cosas terribles... La liberación de este mal está cuando se logra que nada impida la salida de la sangre. Por eso, yo aconsejo a las vírgenes que cuando tengan tales trastornos, enseguida se casen con un hombre, pues si quedan embarazadas se cura, y si no, al llegar a la pubertad a poco después, son atrapadas por este mal, si no por otro (Gordonio en Canet, 1996).

A lo largo de la historia la menstruación femenina se ha observado como algo pérfido e impuro. Debido a este carácter viciado y manchado, sobre la menstruación se establecen una serie de tabúes e interdictos (no escritos). Las tradiciones y creencias populares, atribuyen poderes cuasi «sobrenaturales» al sangrado femenino, por lo que las mujeres durante este periodo no podían o debían tocar o manipular una serie de alimentos. Las mujeres bajo estas circunstancias no podían tocar los alimentos de origen animal, los considerados de un mayor aporte proteínico ya que si entraban en contacto con: la carne, se pudría *ipso facto*; la mantequilla, no cuajaba; la mayonesa, se cortaba, todos aquellos alimentos que tuviesen que cuajar se cortaban irremediabilmente,

tampoco el vino se libraba, se agriaba, etc. La prohibición y los poderes nefastos de la menstruación podían llegar hasta el límite, tan asombroso, que incluso entrar en la habitación donde estaban los alimentos, podía malograrlos. Estas creencias tienen un profundo arraigo temporal y cultural, avalado desde la antigüedad por los médicos y filósofos, que se interioriza en el saber ágrafo popular y se convierte en dogma, creencia y superstición.

Yvonne Verdier, en un estudio reciente sobre las tradiciones que perduran en Minot, un pequeño pueblo de la Borgoña francesa, le dedicó hermosas páginas al análisis de la fisiología simbólica de la mujer, especialmente durante las menstruaciones. Durante esos días, en efecto, la mujer no baja nunca a la bodega en la que están depositadas las reservas de comida de la familia: carnes saladas, pepinillos, barriles de vino, aguardiente, etc., para no arruinar, total e irremediablemente, los alimentos que toca. Por los mismos motivos, nunca se mata a un cerdo mientras la mujer menstrúa. La influencia mortífera de la sangre que surge de ella se extiende a las tareas más familiares:

Tortas, cremas, ¡imposible! Una mujer tampoco podrá hacer una mayonesa o lograr que las claras a nieve suban así. No agarran (...) se tejen vínculos simbólicos entre el cuerpo de la mujer y su entorno y éstos influyen en los procesos naturales o en las acciones habituales, como si el cuerpo, transformado por el flujo de sangre, tuviese la facultad de expandirse fuera de sus fronteras para modificar, de ese modo, el orden de las cosas de la vida (Le Bretón. 2002: 99-100).

La mujer como este ser asimilable a la naturaleza en consonancia con las fuerzas telúricas, parece emanar vibraciones asonantes durante la menstruación, capaces de estropear las fuerzas nutricias en proceso de maduración o creación. No es la heredera de la madre tierra, si no que aparece marcada por el estigma maldito de la sangre dismenorreica, de poderes que podrían catalogarse de sobrenaturales. Plinio el Viejo también recoge los poderes mortales y venenosos de la menstruación, que provoca males irremediables si el hombre realiza el coito coincidiendo con un eclipse de luna o de sol. También si se practica con ausencia de luna el coito es mortal para los hombres.

En esta amalgama de creencias funestas y dañinas sobre la menstruación, y por ende de las mujeres, en la Edad Media también se extendió la creencia

del uso de la sangre menstrual como filtro de amor. Hasta tal punto se creía en éste que figuraba como una pregunta inquisitorial y funcionaba como confesión si se había utilizado esta poción con el marido. También figura en un proceso inquisitorial el uso de la sangre menstrual como poción amorosa con resultado de muerte del marido (Canet, 1996).

Otro de los preceptos aplicados al sangrado mensual se refería al contacto con el agua, que se encontraba severamente restringido. La mujer, impura por nacimiento, aun se encontraba en un nivel superior de impureza durante este periodo. En tal «estado», se debía mantener alejada del agua<sup>1</sup>, el contacto con el medio acuoso podía suponer un peligro de muerte inminente, probablemente debido al choque ente lo puro e impuro, del bien y del mal.

Bajo los conceptos bíblicos y rabínicos la mujer durante su época de menstruación es impura y tras este periodo deberá someterse a un rito de purificación mediante la inmersión en la *miqwah* o baño ritual. En la religión católica, la capacidad procreadora y como consecuencia del parto, la mujer se ve excluida del sacerdocio.

A la vez, la menstruación era considerada una patología que sumía a las mujeres en el plano de lo sentimental, emocional y afectivo, proporcionando asimismo la justificación de la inferioridad intelectual de las mujeres. A propósito de la cuestión en el siglo XIX se afirmaba que:

Incluso si las mujeres poseyeran cerebros iguales a los de los hombres en su poder intelectual, la eterna distinción en la organización física de los sexos haría al hombre mentalmente superior a la mujer inevitablemente por la razón obvia de que la naturaleza no interrumpe periódicamente su pensamiento y aplicación (McGrigor en Gómez, 2004: 65).

Esto lo afirmaba James Allan McGrigor junto con su pensamiento de que la menstruación acercaba a las mujeres a los animales, lo que fortalecía la idea de la posición de la mujer, más cercana a la naturaleza que la civilización:

La menstruación es un indicativo de la mayor animalidad femenina [...] y de su cercanía a las razas inferiores. La descarga menstrual es también una característica de la hembra antropoide y de otros mamíferos (Íbidem: 65).

---

1 El agua tiene un componente purificador en las diversas religiones, las abluciones limpian física y espiritualmente a los feligreses: baño lustral, abluciones antes del rezo, agua bendita...



Pero mucho antes, el sangrado mensual femenino preocupó a filósofos y pensadores. Aristóteles, en Grecia clásica, aseveraba sobre la venenosa naturaleza de la menstruación femenina. De hecho el filósofo explicaba que era tan ponzoñosa, que la mujer menstruante contamina de sangre el espejo al mirarse en él: «cuando las mujeres les dirigen su mirada durante la menstruación, la superficie de los espejos, encontrándose perfectamente limpios, se torna cual nube sangrienta» (Navarro, 2008).

Esta idea que realiza un nudo de gordiano entre el espejo, la mirada y el menstuo de la mujer es retomando nuevamente por Plinio el Viejo (23-79 a.c.):

Pero no encontraremos difícilmente nada más prodigioso que el flujo menstrual. La proximidad de una mujer en este estado hace agriar el mosto; a su contacto, los cereales se convierten en estériles, los injertos mueren, las plantas de los jardines se secan, los frutos de los árboles donde ella está sentada caen; el resplandor de los espejos se enturbian nada más que por su mirada; el filo del acero se debilita; el brillo del marfil desaparece, los enjambres de las abejas mueren; incluso el bronce y el hierro se oxidan inmediatamente y el bronce toma un olor espantoso; en fin, la rabia le entra a los perros que prueban de dicho líquido y su mordedura inocular un veneno sin remedio. Hay más: el asfalto, esa sustancia tenaz y viscosa que, a una época precisa del año sobrenada un lago de Judea, que se llama Asphaltites, no se deja dividir por nada, pues se adhiere a todo lo que toca, excepto por un hilo infectado por este veneno. Se dice incluso que las hormigas, esos animalejos minúsculos, le son sensibles; ellas echan los granos que transportan y no los vuelven a recoger. Este flujo tan curioso y tan pernicioso aparece todos los treinta días de en la mujer, y con más intensidad todos los tres meses [Hist. Nat. VII, 64-66].

Esta asociación entre la mujer menstruante se asimilará a la imagen mítica del basilisco y su capacidad para matar tan solo con un cruce de miradas. El poder de las mujeres es tal, que como si fueran la Gorgona Medusa, con su mirada matan o «por sola catadura mata a otrie e a sí mesmo, reflectando su vista del espejo» (Villena, s. d.). Recoge asimismo la idea de Aristóteles: «E avemos doméstico enxemplo del daño de la vista e infección de las mugeres mestruosas, que, catando en el espejo, fazen máculas e señales en él». En el Talmud se asevera que si una mujer en

el principio de su menstruación cruza entre dos hombres, ha condenado a muerte a uno de los dos, mientras que si pasa entre ellos a final de su periodo menstrual provocará que estos dos hombres se querellen.

Avanzando en el tiempo, en el siglo XV o XVI, se busca explicaciones científicas a las creencias en la brujería y los males acaecidos por ella (Navarro, 2008). Cuando la mujer alcanzaba el climaterio no se libraba de su malignidad ante la ausencia de sangrado, sino que los eruditos coligieron, tras profundos estudios, que el mal de ojo que afectaba en forma de enfermedades a muchos infantes, provenía de las mujeres mayores. La explicación científica relacionaba este hecho con la ausencia de menstruación en las mujeres que alcanzaban el climaterio; de forma que los humores malignos, de los que se desprende la mujer a través de la menstruación, les suben a los ojos, y de ahí a la transmisión de estos males mediante la mirada. Esta curiosa transferencia recibía en nombre de fascinación o aojamiento:

Algunas personas tanto venenosas en su complisión e tan apartados de la eucrasia, que por vista emponzoñan el aire e los a quien aquel aire tañe e los resíbe por atracción respirativa (...) sean mujeres que por sola catadura matan (Marqués de Villena, s. d.).

Pero este poder dañino no tan sólo afectaba a los infantes, si no que la sangre menstrual no expulsada, acumulada en la matriz por las mujeres a partir de los 50 años, producía unos vapores que subían hasta la cabeza y producían una serie de enfermedades, casi todas a la propia de la mujer (histeria, epilepsia, síncope), pero que podía afectar a los que se encontrasen cerca de ellas, por lo que recomendaba a los hombres que no se relacionasen con mujeres carentes de menstruación. Era la excusa perfecta para separarse de la mujer cuando dejaba de ser fértil. La ausencia o presencia del sangrado femenino marcaba a la mujer en sus relaciones con los hombres a lo largo de su vida, debían casarse para mantener relaciones sexuales para no perecer por su propia biología, ya que junto al menstuo (venenoso), la mujer debía expulsar el exceso de semen que también se le atribuía. Desde la ausencia de semen aristotélica en la mujer por falta de calor vital, se pasa al exceso de semen de Hipócrates, Galeno y Avicena. Durante la Edad Media se prescribía el matrimonio como solución médica, y de no poder realizarse, la matrona debía realizar masajes genitales con aceites, terapia que retornaría en el siglo XIX.

La mujer mirándose en el espejo simboliza la lujuria, la soberbia, la

búsqueda de su naturaleza precivilizada y la vanidad. También es un objeto de adivinación en el que la mujer puede vislumbrar la imagen de su futuro esposo, y por último el amo al que la mujer debe rendir su esclavitud para mantener su apariencia.

La mirada de la mujer es tortuosa y peligrosa, al igual que su lengua que ha de retenerse y dominarse, al fin y al cabo las mujeres y los niños tenían el mismo estatus legal, el de débiles mentales, mientras en el caso de los muchachos esto tenía cura al llegar a la madurez. Esta tradición de mutismo exigido a la mujer es recogida por diversos autores como Demócrito, en la época grecorromana se asume como una de las mayores afrentas que la esposa hablara, ya que ello iba en contra de su condición subordinada y era indecoroso para su marido, ya que podía parecer que la mujer domina al esposo y esto supone la violación del honor. En la época romana una parte fundamental de la *puditia* se debía manifestar con la modestia en el vestir, la palabra, la fertilidad y el comportamiento social en su conjunto. El colectivo patriarcal cristiano recoge el testigo y propone como explicación para la prohibición de que la mujer hable con el varón que carece de luces para decir algo sensato, aunque las palabras dichas sean santas no dejan de estar dichas por una mujer.<sup>2</sup> San Pablo arguye que la mujer no debe hablar ya que esta facultad pertenece al marido que es el proveedor (de los medios de subsistencia material y espiritual) y el genitor (de la descendencia y de la sabiduría requerida para mantener y gobernar una familia). Algunos autores que abogan por la educación de las mujeres como Luis Vives, reparan en que no deben estudiar ni filosofía ni teología. Fray Luis de León resume la deficiencia intelectual de las mujeres en que ya que son poco sabias, se esfuercen en ser muy calladas (García Estébanez, 2008).

No es extraño que se mezcle la mirada de la mujer y el espejo, ya que es un elemento que se asocia a la mujer como símbolo de la lujuria, y de la unión de la mujer con el diablo, herencia de Lilith, que utiliza los espejos como puertas para moverse entre mundos. La mujer y el espejo han ido entrelazando su imagen desde los primeros textos que siguen en activo como guía religiosa de los hombres.

En la tradición rabínica Lilith es la primera mujer creada modelada de

2 ~~~~~  
Ésta sería una explicación para la oposición de la Iglesia ante las palabras escritas por las autoras místicas.

barro por el dios único, y surgida directamente de la tierra en contraposición con Eva, que surgió de la costilla de Adán. Lilith fue por tanto la primera esposa de Adán, poseía un fuerte carácter, y mantenía un plano de igualdad con él ya que habían sido creados iguales. Lilith no se dejaba doblegar ni quería mantener un status inferior a su esposo, y en busca de libertad abandonó el paraíso. Al abandonar el paraíso se convirtió en un ser maldito que se llevaba la vida de los neonatos al frustrar los partos, convirtiéndose en el temor de toda mujer embarazada. Al abandonar el paraíso por voluntad propia, Lilith se convirtió en un ser inmortal, ya que no se vió sometida al edicto de expulsión del paraíso por parte de Dios. Pasó así a convertirse en un demonio, cohabitaba con demonios y parió miles de ellos, que se distribuyeron por el mundo. Lilith utiliza los espejos como puertas, a través de las cuales puede pasar del mundo infernal al mundo terrenal. Howard Schwartz recoge la tradición judía del espejo como entrada del infierno, y con Lilith, las mujeres jóvenes que se miran con frecuencia en ellos pueden correr el riesgo de caer dentro de ese mundo, con el consiguiente impedimento de regreso, pues todos los espejos son un vía de entrada al Otro Mundo y conducen directamente a la cueva de Lilith. Ésta es la cueva donde fue Lilith cuando abandonó a Adán y el Jardín del Edén para siempre, la cueva donde se divirtió con sus amantes los demonios. De estas uniones nacieron multitud de demonios, que salieron en tropel de esa cueva y se infiltraron en el mundo. Y cuando quieren volver, sencillamente entran en el espejo más cercano. Por esa razón se dice que Lilith ha hecho su hogar en todos los espejos (Schwartz, 1988).

El espejo tiene esta doble connotación de reflejo divino y de puerta del infierno. Esto es posible al asignarle una opción a cada lado del espejo. La parte luminosa y reflejante pertenece a las fuerzas de la Luz y la divinidad. El envés pertenece a las potencias de la oscuridad, a las fuerzas demoniacas e infernales (Navarro., 2008).

En la Edad Media se extendió el dicho «el espejo es el verdadero culo del diablo» asociado a la multitud de imágenes surgidas en las que el diablo sujeta un espejo para que el pecador contemple su propia tortura en el infierno (Íbidem).

Hieronimus Bosch en su tríptico *El jardín de las delicias* en la parte dedicada al infierno muestra a una mujer desnuda sentada, con un sapo entre los pechos, que ve su imagen reflejada en un espejo que ocupa las nalgas de

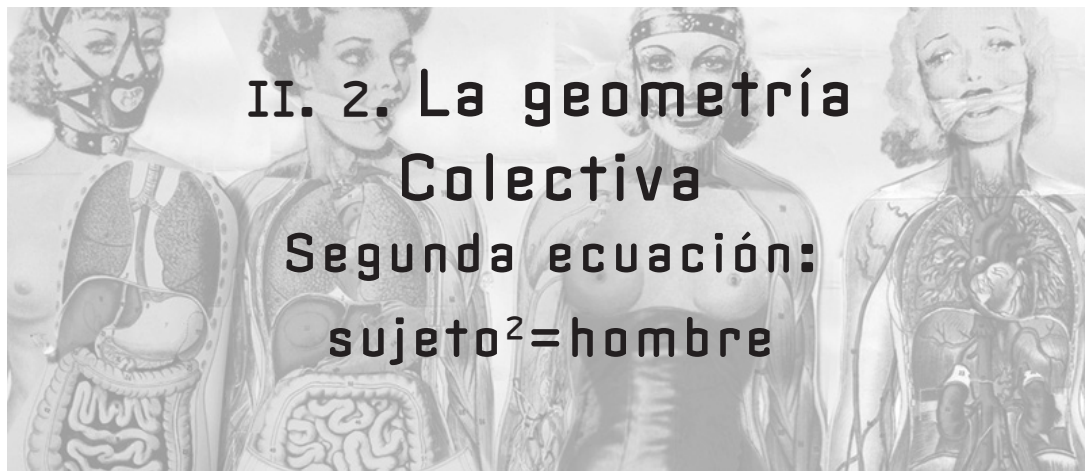
un demonio. En esta representación el sapo según la iconografía de la época representaba la lujuria, y el lugar en el que se coloca el espejo es el lugar en el que las brujas besaban al diabólico macho cabrío durante los aquelarres. En otro cuadro, el Bosco representa la soberbia mediante la imagen de una mujer mirándose en el espejo. Un demonio que aparece por un lado del armario sujeta un espejo con la mano para que la mujer pueda mirarse cómodamente. Desde la antigüedad mirarse en el espejo significaba soberbia, lujuria y engaño, en la Edad Media estas ideas se encuentran extendidas socialmente, lo que se recoge en diversos dichos judeo-cristianos: «Quen se mire muchu al espeju, no va in caminus buenus», «Mujer de mercader, por la tarde la veréis; mujer del plazetero, dia entero en el espejo» y «¿De quién es el tomar consejo? De la que se toca sin espejo» (Zafra, 2000: 297).

El espejo es una superficie que refleja, vemos lo que en él se refleja, pero esto que aparentemente es sencillo tiene múltiples estratos interpretativos. El espejo es utilizado como herramienta de autoconocimiento, Sócrates conminaba a sus discípulos a observarse atentamente ante el espejo todas las mañanas para conocerse a sí mismos (Volvi, 2010). Para Platón el espejo es el gran engañador, lo que el espejo produce son simples fenómenos, no seres conforme a la verdad. En la mitología griega, Ovidio en las *Metamorfosis* presenta a Narciso como un hermoso joven, cuyo corazón está lleno de soberbia y vanidad, y que enamora por igual a mujeres y hombres, mientras que él es incapaz de enamorarse de nadie. Después de una cacería se acerca a una fuente de agua cristalina, y al ir a beber observa un hermoso rostro, del que queda enamorado al instante; se trata de su propio reflejo. Es tal el amor que siente por la imagen reflejada en el agua que es incapaz de alejarse de ella. Con el paso del tiempo Narciso morirá de inanición, pero no habrá abandonado su propia imagen. En el caso de Narciso el espejo muestra la falta de conocimiento de uno mismo a la que conminaban los filósofos, al enamorarse de su imagen y dedicarse a contemplarse a sí mismo deja de ver la realidad (Íbidem). La contrapartida femenina de Narciso sería Afrodita que es representada a menudo mirándose, desnuda, en una fuente o baño. A Afrodita se la conoce como la diosa del sexo y del amor sexual, según estudiosos como Hinz posee un carácter bisexual como Narciso, y pasa como imagen de la lujuria para la cultura occidental a partir del románico. Asimismo junto con esta imagen de lujuria también poseerán el carácter de símbolo diabólico (Zafra, 2000: 297). Según Cacciari hasta la tradición

representativa manierista, en la tradición filosófica se hacía una clara distinción entre dos tipos de espejos: el espejo engañoso que tergiversa la realidad y el espejo *sine macula*, que refleja los objetos en su pureza original. Dentro de esta segunda visión se encontraría la representación de Jan Van Eyck, *Los esposos Arnolfini*, con la precisión representada de la realidad a través un espejo convexo en «un intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos» (Gombrich, 1981: 243).

En cuanto al espejo engañoso, Cacciari menciona aquellas pinturas en las que las figuras centrales son jovencitas frívolas, que centradas en su propia contemplación pierden de vista el horizonte de la realidad. Esta imagen se perpetúa en la historia del arte asociada a la frivolidad y la vanidad.

Las superficies que permiten reflejo, como el agua, están pobladas de mitos y leyendas en las que el espíritu de los vivos puede ser secuestrado por las almas de los muertos que moran en ellas. Como parte de nuestra esencia también pueden capturar nuestra sombra, y con ella nuestro espíritu. Pueden estar asociadas a seres hipnóticos como las sirenas, o provocar la obnubilación y la pérdida del juicio. Según Bram Dijkstra, esta agua representaría el espejo de Venus, convertido en el charco paradigmático de la identidad femenina en el que se ven reflejadas sobre la superficie plana y virginal. Dijkstra plantea que la visión de su reflejo les proporciona tranquilidad, aunque son sabedoras de que en el momento que esta superficie se mueva y distorsione su reflejo, actuará como la ruptura del espejo y con ello de su identidad, que Dijkstra entiende como colectiva y entrelazada, y como terrible efecto de estos acontecimientos morirán (Dijkstra, 1984). El espejo sin mácula era una metáfora de la castidad y la pureza de la mujer, y su ruptura era la anulación de su identidad y la devoción y el sometimiento espiritual e intelectual al marido. Si este espejo figurado se rompía antes de haber conseguido la tutela y el cuidado masculino, suponía la desorientación intelectual y la locura. Ante esta locura a la mujer, retornada a su estado más animal, no le quedaba más remedio que reptar hasta volver a introducirse en el espejo de agua, como situación de la identidad femenina en un estado precivilizado. Eran las histéricas, las mujeres guiadas por sus instintos, en eterna búsqueda narcisista de su propio reflejo, que esperaban encontrar en el espejo de la indiferenciada feminidad de su totalidad urobórica perdida.



Podemos observar el entorno sociocultural, con todos los elementos a su disposición, que funciona como una suma de poderes que actúan creando un plano de asimetría y desigualdad entre hombres y mujeres. Se dejan de lado las medidas punitivas, el poder se convierte en un traumatólogo que necesita fracturar los huesos para poder recomponerlos y permitir que suelden nuevamente. Recurriendo al mecanismo de poder que explora, desarticula y recompone (Foucault, 1976) el cuerpo y la psique de la mujer, procediendo con sutiles maniobras:

El poder disciplinario que inscribe la femineidad en el cuerpo femenino está en todos los lugares y en ninguno; los que disciplinan son todos y nadie en particular. El anonimato de los poderes disciplinarios y su amplia dispersión tienen consecuencias cruciales para entender correctamente la subordinación de las mujeres. La ausencia de una estructura formal institucional y de autoridades investidas con poderes formales para aplicar las directrices institucionales crean la impresión de que la producción de la femineidad es enteramente voluntaria y natural (Lorente, 1999: 66).



## II.2.1 Pociones, ungüentos y ciencia

A partir de los movimientos feministas de los años 70 del siglo XX las mujeres denunciaron el sesgo androcéntrico de los estudios de las diferentes ciencias. Los estudios historiográficos de género empezaron a desvelar la mirada patriarcal con la que se determinaba la alteridad de la mujer y sobre los que reposaba el aval científico que certificaba la inferioridad femenina.

Bajo el paraguas de la verdad inmutable otorgada por la ciencia, la sociedad acata y acoge en su seno con recato y fruición aquellas ideas acreditadas por la ciencia. La ciencia es un producto del momento histórico al que pertenece, rebatiéndose a sí misma constantemente, aún así perviven como verdades inmutables ciertos «hallazgos» científicos que prácticamente no han tenido contestación a lo largo de los siglos. En la sociedad actual perviven muchas creencias «científicas» decimonónicas en el ideario social sin apenas contestación. Esta mirada distorsionada por el foco antropocentrista y patriarcal de ser sostenido no pone en riesgo la historia pasada, si no que compromete la historia futura:

...la ciencia no es un regalo gratuito legado por nuestros antecesores; al contrario, se ha producido socialmente y la han hecho nacer grupos sociales específicos para fines igualmente específicos [...] Si la ciencia de hoy ha nacido de la ciencia que hubo y ya está condicionando la ciencia que habrá, la tendrá que recuperar críticamente la historia y el proyecto futuro de la ciencia no admite espera (Durán, 1999: 55-63).

El lenguaje oral sirve para comunicarse, para expresar ideas, conceptos, sentimientos, es un modo de construcción social, así el lenguaje, la palabra hablada, como indica la socióloga M<sup>º</sup> Ángeles Durán, se puede ajustar a nuestras necesidades de transmisión emocional a través de la variación de tono, la cadencia, la intensidad que le damos a cada palabra, que puede oscilar entre la caricia y el latigazo; la podemos acompañar con un gesto o mirada; se pueden llenar de pausas, entrecortarlas, aniñarlas con diminutivos o giros, un mundo repleto de matices que trascienden la comunicación exclusivamente



verbal. Al introducir el lenguaje escrito incluimos una serie de normas y reglas, se introduce una especialización que deriva en dominio, «se convierte en norma lo que en su origen fue práctica social» (Íbidem). Siguiendo esta reflexión, la socióloga determina cómo la huella de la dominación y subordinación de la mujer a través del lenguaje se puede seguir en tres órdenes:

- En los conceptos, en cuanto que normalmente son contruidos sobre una base que no es la suya.
- En la estructura, que se basa en las reglas referentes a las relaciones.
- El uso, que se traslada hacia lenguajes específicos a cada sexo y con ello las valoraciones connotativas que se asocian a la esfera femenina.

Con todo ello podemos colegir que el uso del lenguaje no es imparcial, y tiene un marcado componente político, ello se traslada al conocimiento y a la investigación. Ya que al margen de la presencia o no de mujeres, en dichos ámbitos el lenguaje académico construido en las diferentes áreas tiene un «yo» genérico masculino, con un fuerte carácter simbólico que permite la negación e imposibilidad de un «yo» femenino, al carecer de validez gramatical. A su vez, el lenguaje determinado para cada sexo forma parte de una socialización divergente desde la primera infancia. El lenguaje abstracto y concreto está situado en la parte masculina, la parte de la ciencia y la tecnología, se trata de un lenguaje distanciado. Por oposición, el lenguaje empleado en la vida cotidiana, un lenguaje gestual, sensorial, afectivo y contextualizado se convierte en el lenguaje femenino. Esta distinción se realiza como ya hemos dicho desde la primera infancia, volvemos a oír resonar la campanilla de Pavlov, por ello en la vida profesional la mujer ha de hacer uso de un lenguaje distanciado y en cierta manera, ajeno al tener que realizar un cambio de código.

La elección de los temas de investigación también pueden denotar un sesgo de género, ya que existen unas preferencias femeninas en algunos temas, y ello conlleva el riesgo de ser considerados temas «menores» al no entrar en la esfera de interés masculino. Aquellos temas que puedan plantear una crítica o cambio de discurso pueden encontrarse con falta de apoyo, ya sea económico o social, por parte de los compañeros, jurados, consejos de admisión, etc. Dicha elección puede llevar aparejada un riesgo elevado no tan solo en el momento actual de la investigación, sino que puede trascender más allá y comprometer futuras investigaciones al perder posibilidades de

respaldo social. Todo ello actúa como un torniquete que impide el correcto flujo que permita la igualdad, tanto en la capacidad investigadora de las mujeres así como en la temática elegida. A todo ello podemos sumar los prejuicios de valoración de los tribunales, o jurados, que no valoran consciente o inconscientemente los trabajos en base a que estén firmados con un nombre masculino o femenino (Durán, 2015).

Prácticamente hasta el siglo XVII no existió una nomenclatura específica para la anatomía femenina, el conocimiento de la biología femenina provenía de la visión aristotélica, perpetuada por Hipócrates y Galeno.

La biología femenina con sus particularidades propias era entendida como una patología, idea derivada de la concepción del cuerpo femenino como un cuerpo imperfecto frente al reflejo del cuerpo masculino. De ahí que el cuerpo femenino está enfermo durante el proceso del embarazo, menstruación, lactancia y climaterio, por lo que necesita una supervisión médica como ya dijimos.

Las ideas de Galeno parten de la concepción de un cuerpo único, el hombre y la mujer son similares, pero la mujer pese a ser parecida al hombre carece del calor vital de éste, lo que deriva en una falta de perfección, por ello la mujer ocupa un papel inferior en la sociedad. Este calor vital inferior femenino tiene su causa en los órganos sexuales de la mujer, que son como los del hombre pero están del revés, en el hombre están hacia afuera y en la mujer son interiores. Las mujeres tienen pene, testículos y flujos al igual que el hombre, de hecho la menstruación es concebida como el semen, pero impuro: «volved hacia fuera (los órganos genitales) de la mujer, doblad y replegad hacia dentro, por así decirlo, los del hombre y los encontraréis semejantes en todos los aspectos» (Laqueur, 1994: 55).

A pesar de que desde el siglo XIV se realizaban disecciones anatómicas, durante el renacimiento se perpetuaron las ideas de una sola carne entre hombre y mujer. Los tratados anatómicos de Vesalio mantenían la tesis de Galeno, en la que los órganos femeninos eran como los masculinos, se mantiene el paralelismo del cuello del útero como el pene y los ovarios como testículos. Pero estos órganos que mantienen un paralelismo, aunque los de la mujer se encuentran hacia adentro, no funcionan como un espejo, ya que los de la mujer siempre son inferiores. Estas ideas se mantendrán vigentes en los siglos posteriores pese al avance de la anatomía.

En el siglo XVIII se realizó un giro copernicano y la idea de «una sola carne» se convirtió en una biología escindida y la biología femenina convirtió a la mujer en «mujer útero», con una biología completamente diferente a la del hombre. El cuerpo «natural» quedaba científicamente corroborado y establecía la existencia de dos naturalezas completamente distintas en todos los órdenes. De modo que desaparecieron las semejanzas y pasaron a primer plano las diferencias, los cuerpos pasaron a ser opuestos e irreconciliables, intelectual, biológica, anatómica y socialmente (Gómez, 2004). Esta construcción de la «mujer útero» será fundamental para la construcción «científica» de la inferioridad femenina.

Si el estudio de la biología femenina se encontró fuera del estudio hasta hace relativamente poco en términos históricos, la sexualidad femenina se mantuvo mucho más tiempo fuera del interés del campo científico, hasta que en la década de los años 60 del siglo XX, el *Informe Hite* elaborado por Masters y Johnson, desveló la complejidad de la sexualidad femenina. En oposición al rigor científico, muchos manuales de ginecología seguían transmitiendo ideas basadas en la ideología androcentrista dominante.

Podemos encontrar ejemplos de la perpetuación de esta ideología en citas como la que Vallejo Nájera manifestó en *La Política racial del nuevo Estado*: «(...) delicia estética de la monogamia, de no entregarse al placer más que con la finalidad de procrear hijos».

○ las recogidas en la Enciclopedia de la vida conyugal y sexual:

El hombre representa el elemento activo, y aún podremos decir agresivo; la mujer es el elemento pasivo. El hombre da, la mujer recibe; aquél persigue, ésta desea ser perseguida; la mujer, más que amar, desea ser amada, y por éste motivo su impulso genésico está menos desarrollado que en el hombre (Moraga en Conill en Campamá, 1980: 253).

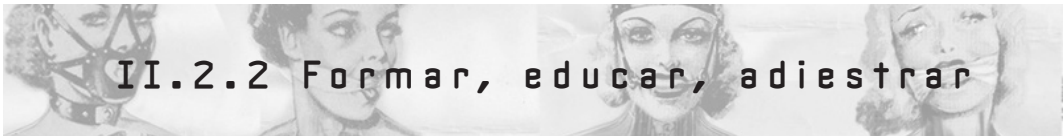
La idea transmitida continuada de que la mujer debía soportar el sexo como vehículo necesario para conseguir la plenitud como mujer a través de la maternidad, desembocó en una especie de represión sexual tratada por psicólogos y psiquiatras, llegando a afirmar que la mayoría de las mujeres eran frías en la década de los 60, a la misma vez que se estaba realizando el informe Hite:

De acuerdo con ginecólogos y psiquiatras, afirman que el 75% de las mujeres son frías, dato que no debe estar muy

lejos de la realidad dada la indiferencia que siente la mujer por el acto carnal sin otra finalidad... La frigidez es fisiológica en la mujer (íbidem).

Esta visión de la frigidez femenina es analizada por la ginecología tradicional, y como resultado de ello se recogen una serie de causas «endémicas» femeninas que se pueden resumir en los siguientes puntos:

- Es debida a una falta de maduración de la personalidad.
- Falta de aceptación del papel femenino (Dexeus, Íbidem).
- Ausencia de la influencia dominante por parte del varón.
- Antecedentes de homosexualidad femenina.
- Descubrimiento de relaciones extramatrimoniales en el esposo.



La educación, a lo largo de la historia ha estado vedada a la mujer, amparándose en teorías comúnmente aceptadas y como una realidad constatable empíricamente bajo la premisa de su inferioridad y escasa capacidad mental femenina, todo ello bajo el envoltorio establecido por la «naturaleza inferior» como hecho incuestionable.

En la época romana, hasta que las niñas estaban preparadas para el matrimonio y los varones para la vida cívica, en teoría recibían la misma educación, pero en la práctica la educación era diferente. Desde el momento del nacimiento los varones eran más apreciados y en el caso de los grupos sociales menos favorecidos, el reparto de alimentos era desigual, los varones siempre recibían mayores y mejores raciones que las mujeres.

Aurelios Agustinus de Hipponensis (San Agustín de Hiponia) se encontraba totalmente en desacuerdo con que las mujeres tuvieran cualquier tipo de educación, y abogaba directamente por la segregación de sexos, ya que podían (las mujeres) provocar estados sexuales incontenibles

para el varón: «Las mujeres no deber ser iluminadas ni educadas en forma alguna. De hecho, deberían ser segregadas, ya que son causa de insidiosas e involuntarias erecciones en los santos varones».

En el siglo XII, en la mayor parte de las universidades era obligatorio el estudio del pensamiento de Aristóteles, en los medios académicos se estudió y divulgó la teoría aristotélica sobre la relación entre los sexos, según la cual la mujer era considerada como inferior sustancialmente al hombre. Con anterioridad se había extendido la teoría de la complementariedad de los sexos, en la que se contempla que los dos sexos son sustancialmente diferentes, pero iguales en valor, y que gozaba de muchas defensoras entre la alta alcurnia de la sociedad. Este giro hacia las ideas aristotélicas fomentó una literatura que abogaba y defendía la posición de inferioridad de la mujer.

Martín Lutero que con su contrarreforma y el acceso a la lectura directa de la Biblia por parte de la población (a partir de la conjunción de la traducción al lenguaje común de la lengua alemana de las santas escrituras, y de la difusión en masa de las mismas a partir de la invención de Gutenberg de la imprenta de tipos móviles), promovió la alfabetización de la población, opinaba en cuanto a la rapidez de aprendizaje de las niñas: «Las niñas empiezan a caminar y a hablar antes que los niños, porque la maleza crece siempre más rápido que las buenas semillas».

La mujer aristócrata tenía acceso a la educación y a la cultura, eso sí, a una educación femenina, toda aquella educación que requiriera estudios universitarios se consideraban inapropiados para el intelecto femenino. Lady Winchilsea (1661-1720), noble de cuna y por matrimonio, escribió poesía en la que plasmó su inconformidad sobre la educación de las mujeres:

Ay, a la mujer que prueba la pluma se la considera una criatura tan presuntuosa que ninguna virtud puede redimir su falta. Nos equivocamos de sexo, nos dicen, de modo de ser: la urbanidad, la moda, la danza, el bien vestir, los juegos son las realizaciones que nos deben gustar; escribir, leer, pensar o estudiar nublarían nuestra belleza, nos harían perder el tiempo e interrumpir las conquistas de nuestro apogeo, mientras que la aburrida administración de una casa con criados algunos la consideran nuestro máximo arte y uso (Woolf, 1929: 99).

Michelet pensaba que con el estudio de una flor se podía educar completamente a una niña:

El cuidado y la contemplación asidua de esta flor, las relaciones que se le explicarán entre la planta y tal o cual influencia de la atmósfera o la estación –sólo con esto puede llevarse a cabo su educación completa. (...) una flor es un mundo entero, puro, inocente, pacificador; la pequeña flor humana armoniza con la otra tanto más cuanto no es como ella en su forma esencial. La mujer, sobre todo la niña, es toda ella vida nerviosa, y así, la planta, que no tiene nervios, es su dulce compañera, calmándola y refrescándola, con una relativa inocencia (Michelet, 1999: 53).

En definitiva, la mujer como una flor debe deleitar la vista y el olfato, debe apaciguar, pero no ha de ser ni escuchada ni oída, una especie de ser estático que debe absorber las malas energías devolviendo paz y bienestar. Estas ideas continúan la visión aristotélico-galénicas de la mujer como *error de la naturaleza*. Al igual que el cuerpo femenino al carecer del calor vital que le permita la correcta cocción de los alimentos, sus mentes son poco propicias al cultivo intelectual pues: «los vapores desprendidos les impedían el recto juicio» (Bolufer, 1998: 49). Estas ideas se encontraban imperantes en el saber científico y filosófico de los siglos XVI al XVIII, en las que se seguía apostando por la «blandura y sensibilidad» de las fibras cerebrales femeninas. Estas ideas eran respaldadas por la afirmación que relacionaba la menor fuerza física con un menor intelecto, y una mayor fuerza física con una superioridad intelectual, quedando así las mujeres atrapadas por su propia naturaleza. Y cuando las razones «científicas» no eran suficientes, siempre se podía apelar a la ley divina:

Pero ¿por qué habiendo de ser superior el uno, siendo iguales los talentos, quiso Dios que lo fuese el hombre? Pueden discurrirse varios motivos en el exceso de otras prendas, como en la constancia, ó en la fortaleza (...) Pero es mejor decir, que en las divinas resoluciones ignoramos por la mayor parte los motivos (Feijoo en idem: 57).

La Ilustración supuso un cambio de aires y la llegada de la libertad, del intelecto, pero en lo referente a los derechos de las mujeres fue un asunto que quedó bastante relegado frente a las expectativas de cambio suscitadas tras la revolución francesa; la Igualdad y la Libertad tan sólo eran aplicables a los hombres. Para la filosofía del siglo XVIII los fenómenos físicos y mentales

se mostraban estrechamente entrelazados. Se decantó por la diferencia sexual como primordial en lugar de algo accidental, con lo que el sexo invadía todos los ámbitos: lo físico, lo moral y lo intelectual.

No obstante, en este periodo se consiguió un relevante avance en la escolarización de las mujeres, y ahí surgió un movimiento en pos de la búsqueda de los derechos jurídicos, civiles y políticos de la mujer. Se buscaba la consecución de la esfera pública para la mujer. En 1792, Mary Wollstonecraft publicó su libro *Vindicación de los derechos de la mujer*, en el que reclamaba la educación como aspecto fundamental para la autonomía de las mujeres y su libertad.

Mary Woolstonecraft describe como se crea la dependencia de la mujer a través de su «educación» para convencerla a ella principalmente y a la sociedad en su conjunto, que dicha dependencia es completamente natural. Por ello reivindica el conocimiento de los dos sexos en igualdad, para que las mujeres no sean consideradas tan solo seres morales, sino que también sean consideradas seres racionales en contra de todo lo predicado por Rousseau en su obra *Emilio*, donde propone que todo el conocimiento de las mujeres debe aplicarse al conocimiento del hombre, no del hombre en genérico, sino que debe enfocar todos sus esfuerzos al estudio:

De aquellos a quienes se encuentra sujeta, [...] Ha de aprender a penetrar en sus sentimientos reales a través de su conversación, sus acciones, su apariencia y sus gestos. También mediante su conversación, sus actos, sus gestos y su apariencia, tiene que dominar el arte de comunicar los sentimientos que a ellos les resultan agradables, sin parecer intentarlo. Los hombres argumentarán de modo más filosófico sobre el corazón humano, pero las mujeres leerán en él mejor. A éstas corresponde [...] formar una moralidad empírica y reducir el estudio del hombre a un sistema. Las mujeres poseen más ingenio, los hombres más genio; las mujeres observan, los hombres razonan. [...] el mundo es el libro de las mujeres.

Mary Woolstonecraft no fue la única que levantó su voz contra el texto de Rousseau, Mme. D'Épinay escribió para su nieta *Conversaciones de Emilia*. En este texto recomienda cultivar ávidamente el intelecto y la razón, y procurarse como el mejor complemento el conocimiento. Una mente cultivada resulta ser el mejor antídoto contra el tedio de una vida ociosa y funciona como una fuente inagotable de placer y satisfacción, a la vez que procura la independencia emocional y la dependencia de otros.

En España mujeres de profundo calado intelectual se sumaron a la discusión de los sexos. Josefa Amar (1749-1833) no entendía como se podía mantener en disputa la capacidad y talento de las mujeres, como si éstas no poblaran la tierra desde el inicio de los tiempos junto al hombre. Como justificación intelectual de la igualdad entre los sexos realizó un recorrido histórico resaltando las figuras de mujeres ilustres. Por si la justificación basada en la lógica no fuera suficiente, recurrió también a las fuentes bíblicas invirtiendo los parámetros patriarcales: si Eva acudió al árbol de la sabiduría, pese al interdicto divino, fue precisamente por su sed de conocimiento y su inquietud intelectual. La educación de las mujeres se convirtió en uno de los principales puntos de interés de Josefa Amar, la educación entendida como un todo, un plan pedagógico integral, en el que se debía cuidar tanto el cuerpo como la mente para crear individuos saludables y autónomos (Bolufer, 1998).

Entre los numerosos tratados pedagógicos de la época existían diferencias entre la educación de la nobleza y la educación popular, y a su vez entre la educación de los hombres y de las mujeres. En el caso de la educación de la clase popular se pretendía la educación de sujetos dóciles y útiles. En las escuelas masculinas se impartía una educación denominada de «primeras letras», mientras que en las femeninas la educación se centraba en la educación religiosa y en labores textiles. Aún las mujeres partidarias de la educación realizaban una distinción de la educación según la clase social.

Desde el siglo XVIII en el pensamiento ilustrado se buscaría una explicación científica a la inferioridad intelectual de las mujeres, que se extendería durante todo el siglo XIX y perduraría parte del XX. Primero se apoyarían en las teorías sobre el exceso de sensibilidad o de «blandura» de las fibras nerviosas del cerebro femenino, que las dotaba de una razón defectuosa; después con la influencia determinante del útero que la afectaba física e intelectualmente, pasando por el evolucionismo y la frenología. Algunas teorías tenían unos fundamentos tan peregrinos como los de Mañer, para el que la superioridad física de los animales machos sobre las hembras demostraba la superioridad y supremacía de los hombres sobre las mujeres. Algunos intelectuales y científicos como Feijoo y Martín Martínez, en contraposición, no pensaban que se pudiera encontrar una evidencia científica que avalara la inferioridad de la mujer:

A lo menos, yo como Profesor Anatómico puedo decir,  
que no siendo la organización que diversifica los dos sexos



instrumento de los pensamientos, y conviniendo hombre y mujer en la fábrica del pensamiento (única silla y emporio de las ideas) debo creer que en la aptitud para las Ciencias no son desiguales los oficios pues no son diferentes los órganos (1726, Martín Martínez en idem: 46).

Ya en el siglo XIX Emilia Pardo Bazán se lamentaría de las dificultades de la educación de la mujer:

Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas de instrucción primaria; luego al Instituto, a la Academia, a la Universidad, sin darse punto de reposo, engrana los estudios (...). Todo ventajas, y para la mujer, obstáculos todos (Pardo Bazán en Paredes, 1992).

Pardo Bazán, una mujer convencida de la igualdad entre hombres y mujeres, aboga por la educación como la única vía posible para la liberación de la mujer. Hay que tener en cuenta que en 1891 se matricula la primera mujer en España, María Goyoi, en la Facultad de Filosofía mediante un permiso especial de las autoridades. Uno de los mayores logros de Emilia Pardo Bazán fue la aprobación en el Congreso Pedagógico de 1892 de la constitución de la **Biblioteca de la Mujer**, que publicó obras como *La esclavitud femenina* de Stuart Mill, o *La mujer ante el socialismo* de August Bebel. Su idea era la de extender el feminismo entre la mujer española, pero por desgracia, hastiada de la nula respuesta de las mujeres por su independencia, da un giro a la Biblioteca de la Mujer y la devuelve al mundo de las recetas de cocina y de la economía doméstica.

En España hasta 1910 estuvo prohibida la matrícula universitaria para las mujeres, y hasta la década de los 60 del siglo XX se mantuvo dicha prohibición para algunas escuelas técnicas superiores.

Pese a todo ello, la ciencia, o mejor dicho, los hombres de ciencia, mantienen tesis arraigadas en la «inferioridad natural» de la mujer, socialmente adquirida, para mantener a las mujeres alejadas de la educación. Con interferencias realmente inaceptables, pero basadas en la premisa de acogerse a la imparcialidad de la ciencia, en el *Tratado de Ginecología* del año 1967 podemos encontrar las indicaciones educativas para la mujer otorgada por Víctor Conill Motobbio y Víctor Conill Serra:

A las bien dotadas, inteligentes, o intersexuales o con motivos de orden social que no vienen al caso, pueden convenir los estudios superiores, pero no como regla general. Esta ha de ser la de coordinar los estudios con las diversiones propias de la juventud y el cuidado de la casa.

La novela contemporánea ha de constituir una parte, tan solo mínima, entre las fuentes de conocimiento, y es aquí donde la selección, confiada al educador, ha de ser más severa. A la formación del carácter contribuye la epopeya, a la del estilo, la novela clásica; pero lo demás no sirve de nada a la educada, como no sea para convertirla prematuramente en pedante, fantasiosa y perturbadora.

En cambio, la especialización técnica en el ramo del vestido, alimentación, de la orfebrería, perfumería (oficios en suma), la contabilidad y particularmente los idiomas, abren cauces al desenvolvimiento eficiente de las actividades femeninas.

Centremos, empero, de nuevo la cuestión. El hombre cuanto más dinámico e inteligente, más aprecia la paz del hogar; a ella contribuye, en general, la mujer con una educación exquisita y una instrucción extensa y poco profunda (Conill en Campamá, 1980).

En este mismo tratado también se habla de los esfuerzos psíquicos que no son nada aconsejables para la frágil mente femenina, como dice Dexeus: «Es desaconsejable la tensión que producen los exámenes escolares mal enfocados o no adaptados a la idiosincrasia femenina». Lo que no se aclara en este texto, es cuál es esa idiosincrasia particular de la mujer, pero sirve de recurso como aval científico para cualquier consideración o prejuicio masculino al acceso de la mujer a los estudios profesionales.

En cuanto a la formación física de la mujer, los ejercicios recomendados son: danza, ballet, gimnasia, y son del todo desaconsejables aquellos ejercicios que vayan encaminados hacia un desarrollo muscular o competitivo, que carecen del componente estético requerido para la mujer, ya que no mantienen los ideales femeninos de equilibrio, musicalidad y delicadeza. En cuanto a la pervivencia de estas ideas, basadas únicamente en premisas culturales más cercanas a la superstición que a la ciencia, podemos encontrar una contestación, escrita con más de doscientos cincuenta

años de antigüedad al momento en que se escribieron estas aseveraciones «científicas», cuando Mary Woolstoncraft referente a la inferioridad física y debilidad de las mujeres escribió:

Si se concede que la mujer no fue creada simplemente para satisfacer el apetito del hombre o para ser la sirvienta más elevada, que le proporciona a sus comidas y atiende su ropa, se seguiría que el primer cuidado de las madres o padres que se ocupan realmente de la educación de las mujeres debería ser, si no fortalecer el cuerpo, al menos no destruir su constitución por nociones erróneas sobre la belleza y la excelencia femenina; y no debería permitirse nunca a las jóvenes asimilar la noción perniciosa de que un defecto (la debilidad física) puede, por cierto proceso químico de razonamiento, convertirse en una excelencia (Woolstonecraft, 2000: 158-9).

Woolstonecraft recoge la experiencia de un padre que en la educación de su hija incluye las tareas de índole física, en las que él mismo participaba en los trabajos del huerto y de la granja como compañera habitual de tareas:

Si las mujeres son en general débiles de cuerpo y alma, es menos por naturaleza que por su educación. Fomentamos una indolencia e inactividad viciosas, que denominamos falsamente delicadeza. En lugar de fortalecer sus mentes mediante los principios más severos de la razón y la filosofía, las educamos para artes inútiles, que terminan en vanidad y sensualidad (Íbidem: 170).

Para Ruth Hartley hay cuatro fases básicas para el desarrollo de los papeles de género: socialización por medio de la manipulación, canalización, tratamiento verbal y exposición a la actividad.

En la manipulación que se da en el periodo de entre uno a cinco años, la madre se inclinaba por el aspecto de la hija, enviando el mensaje de sentirse «guapa» y «femenina». Las madres estimulan más a los niños, táctil y visualmente y la respuesta a la irritabilidad del niño decrece a medida que el niño crece y se califica y confunde «irritabilidad» como «virilidad». En esta época la adquisición de los papeles de género se basa en una educación corporal con diferenciación de movimientos y gestualidades, incluso en actos que no tienen una justificación anatómica, sino tan sólo cultural (como ejemplo la postura al orinar).

En la canalización, se dirige hacia una elección diferenciada de objetos en función de la adquisición de roles de género. A través de los juguetes, su preferencia y distinción, se anticipan comportamientos futuros y que actúa en paralelo con la división sexual del trabajo.

El tratamiento verbal, abarca tanto la forma en la que los adultos se dirigen a los niños en función de su sexo, y también lo que los niños perciben a través de las conversaciones de los adultos, así como de las adjetivaciones que se realizan. Dentro de la verbalización, al margen del vocabulario, también se realizan distinciones con los matices de tonos, musicalidad, cadencia e incluso volumen que se utiliza con las niñas y con los niños. Con las niñas suele ser más melodioso, suave y melífluo, frente al utilizado con los niños que suele ser más contundente y asertivo.

En la exposición a la actividad, generalmente durante los primeros años de vida, los niños pasan más tiempo con las madres, pero no aprenden las mismas actitudes, ya que éstas potencian determinadas conductas en base al sexo del niño y desalientan otras. Asimismo, los niños asimilan las actitudes del padre, pese a los cambios sociales que se realizan en el hogar, la construcción social de los géneros necesitará más de una generación para desaparecer (Jayme, 1996: 137-142).



### II.2.3 Capitalismo, religión y brujas

La iglesia católica «castiga al hereje, pero es indulgente con el pecador» (Weber, 2004: 37). En una sociedad occidental, marcada por las fuertes convicciones religiosas que impregnaban todas las esferas de la misma, se desarrolló la sociedad capitalista tal y como hoy la conocemos. En la época feudal los medios de producción se encontraban en manos del poder político. Este mismo poder político se otorga el derecho de disponer de la producción de los campesinos. Esta distribución no puede parecer «natural» *per se*, por lo que necesitará un sustento «divino» para mantener el poder de la clase dominante sobre la clase dominada. Para conseguir esta visión de naturalidad de posesión de los bienes, se concitará la unión de una tercera fuerza. El

discurso religioso expondrá y reforzará la «atribución de la posesión de la tierra a un ser divino (dios abstracto o personaje real divinizado), quien luego la otorga, por delegación a los agentes de una clase señorial o sacerdotal» (Houart, 2001: 92-3).

En el antiguo testamento, se afirma que los bienes materiales son una manifestación de la benevolencia divina, por lo que, la acumulación es una actitud otorgada por Dios, y la posesión y acopio de bienes está avalada por una ética religiosa. La acumulación es producto de una ética del trabajo, de clase, y de ahí se colige mediante una lectura religiosa la excelencia de la clase capitalista, y ocupan un lugar superior en las posiciones de dominio, ya que al cumplir con el mandato religioso son mejores. La acumulación y el ahorro suponen la constatación de una rectitud y observancia de las normas marcadas por los agentes económicos, que otorgan una autojustificación de la sociedad capitalista (Íbidem: 92-93).

En la Edad Media, la cultura y el acceso a los libros estaba restringido casi exclusivamente a los monjes. Los monasterios eran los garantes y depositarios de los libros, éstos eran minuciosamente y laboriosamente copiados e iluminados por los monjes escribanos. Como depositarios del legado científico, cultural y filosófico de la humanidad los poderes religiosos tenían en su mano la conservación o la destrucción del saber. En la sociedad feudal, la educación que comprendiera el conocimiento de la lectura, no estaba al alcance de todos, ni siquiera de la nobleza. El descubrimiento de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg, permitió una «socialización» de la cultura, la lectura se convirtió en algo alcanzable. La revolución protestante permitió el reasentamiento de las clases sociales. Uno de los movimientos de gran alcance que realizó Lutero, fue la traducción de la Biblia al lenguaje cotidiano, ya que hasta ese momento la biblia y la misa estaba reservada a aquellos que conocían el latín. De esta manera aquel que pudiera leer podía acceder a una biblia en su lengua materna, para leerla y realizar su propia interpretación, ya no necesitaba intermediarios que la interpretasen del latín y les descifrara el mensaje divino. Esto produjo una revolución en la sociedad, el signifiante y el significado ya no eran un código encriptado al alcance de unos pocos, ahora estaba a disposición de los legos que ya podían realizar la interpretación de los textos sagrados por sí mismos. La revolución estaba servida y alcanzaría niveles profundos y de un espectro amplio.

En un entorno en el que las minorías nacionales o religiosas se ven apartadas, con maniobras intencionadas, de aquellos puestos cercanos a las esferas de influencia política de la sociedad, pueden producir una sensación de opresión por exclusión sobre estas minorías. El efecto que ello puede producir, en ocasiones, es que estas minorías contrarresten este distanciamiento obligado de la esfera de influencia, dedicándose a una actividad industrial y económica exitosa, produciéndose una desviación del poder político a poder económico.

Según Weber, la ética protestante se basa en una cierta austeridad que se sustenta en utilizar sólo lo necesario y no realizar un consumo ostentoso, que derivaría de este modo en una acumulación que desarrollaría la mentalidad capitalista. Esta lectura no se basa en la estructura de clases, como indica Houart, sino en la posición que ocupan las clases dominantes. Esta posición permite trascender de la economía a la sociedad en su conjunto, y la manera en la que ésta es permeable a las ideas religiosas que terminan rigiendo de una manera u otra a toda la sociedad.

Durante la Edad Media la humanidad vivió un periodo aciago, en el que el fervor religioso inundó de irracionalidad los países europeos con la institución de la Inquisición. En un primer momento esta institución se creó para la persecución, juicio y castigo de los clérigos díscolos y exaltados. Pronto, este fervor se trasladó hacia la persecución al hereje, y se desplazó de los estamentos eclesiásticos a una sociedad que terminó por convertirse en fundamentalista. La Inquisición podía perseguir a hombres, mujeres o niños, pero tuvo una deriva especial hacia la persecución de las mujeres acusadas de ser brujas. La Alta Edad Media se preocupa por muchas cosas, hay menos miedo por las amenazas externas, como los sarracenos y los paganos, los miedos se desplazan hacia el peligro del demonio en el interior de la gente, hacia sus sueños, sus fantasías y vidas privadas, a lo que se dedican en el interior de la santidad de su hogar.

Una bruja, en general era una mujer (aunque también podían ser los hombres e incluso los niños), que había realizado un pacto o contrato con el Diablo con el fin de servirle a cambio de algunas prebendas, que generalmente no eran pecuniarias ni sexuales, sino que consistían en dotar a la bruja de ciertos poderes. La bruja debe renunciar a Dios y a la religión cristiana. Entre los mitos sobre las brujas se encuentran las relaciones sexuales con el diablo (que siempre eran dolorosas), el canibalismo (especialmente de

carne de bebé), el asesinato de bebés y niños (necesitaban su grasa como uno de los ingredientes para crear el unguento que les permite volar), su capacidad de volar para realizar grandes desplazamientos, capacidad de variar el clima para facilitar la pérdida de cosechas, realizar hechizos varios (arruinar matrimonios, provocar accidentes, abortos, esterilidad e incluso la muerte). Las brujas eran capaces de crear grandes engaños, de manera que el cónyuge podía pasar muchos años sin percatarse de la condición de la esposa, que mediante hechizos podían cubrir su ausencia en el lecho marital, en el que un palo ocupaba su lugar mientras volaba a grandes distancias para acudir al sabbat ecuménico o aquelarre. Tras el aquelarre, con la cópula consiguiente con el Diabolo, la bruja volvía a su casa con las instrucciones para realizar todos los maleficios concebibles para atraer el mal y todas las desgracias sobre sus piadosos vecinos cristianos.

Durante tres siglos, miles de mujeres fueron torturadas y asesinadas bajo la acusación de ser las sirvientas del Diabolo, de ser brujas, pero este hecho que en cifras y dolor es muy elevado, pasa totalmente inadvertido en los libros de historia, convirtiéndose en prácticamente relatos anecdóticos atribuibles al folklore, y cuya base parte de la ignorancia y la superstición. Pero la caza de brujas tiene unas causas y unas consecuencias mucho más profundas y extensas que las anteriormente citadas. La caza de brujas y de brujos, surgió en el paso de una sociedad feudal a una sociedad capitalista, y supuso un cambio profundo en la estructura social en la que se dio en comienzo de la desarticulación de las pequeñas sociedades colaborativas. El capitalismo, fue la respuesta de los estamentos privilegiados civiles y religiosos (señores feudales, los mercaderes, los obispos y los papas), a la lucha que comenzó en los estamentos «inferiores» de la sociedad (artesanos, campesinos, siervos...). Silvia Federici plantea, que en esta lucha anti-feudal trajo también los primeros intentos organizados de desafío a las normas sexuales establecidas, con la pretensión de establecer unas relaciones entre mujeres y hombres igualitarias. Convirtiéndose esta transgresión en una alternativa viable al poder, viejo poder feudal y al naciente capitalista, ya que fue una época de luchas sociales, en las que se buscaba un orden igualitario, en el que la riqueza fuese compartida y la sociedad no se basase en rígidas jerarquías y autoritarismos (históricamente se había pasado de un sistema esclavista a un sistema de siervos). Desafortunadamente, el final de la Alta Edad Media estuvo plagado de guerra, enfermedades y hambre.

Aunque en la práctica el siervo pertenecía al señor feudal, pero se liberó del trabajo engrilletado, la crucifixión, y otros crueles castigos, y pese a estar sometidos a la justicia del señor, normalmente se amparaban en acuerdos consuetudinarios, y lo principal obtuvo la libertad de acceso a los medios de reproducción. A cambio del trabajo en la tierra, recibían una pequeña parcela que podían dejar en herencia a su descendencia. Este cambio, introdujo un cambio sustancial en la mentalidad del siervo, al poseer una tierra propia la sentía como suya, a la vez le confería cierta independencia alimenticia, con lo que empezaron a sentir la restricción de la libertad que la aristocracia les imponía, y al tener los recursos alimenticios propios, el hambre dejó de ser un arma fundamental de los señores, y comenzaron la reivindicación sobre la posesión de la tierra para el que la trabajase, en lugar que la perteneciese a los grandes señores. La tierra se heredaba siguiendo la línea paterna, y era para los varones, aunque también algunas mujeres la heredaban y administraban, pero en general tenían un estatus de segunda clase. El señor disponía del control de las personas, de su trabajo, de su vida y de su conducta sexual, y podía decidir quién se casaba con quién. En contraposición, la tierra era otorgada a la unidad familiar, por lo que las mujeres trabajaban la tierra y disponían de los productos que ésta les otorgaba, por lo que podían mantenerse a sí mismas, sin la necesidad de que fuera el marido las que las mantuviese, ya que al ser una economía básicamente de subsistencia, la división sexual del trabajo no era tan acusada como en fases posteriores. Las actividades domésticas no estaban devaluadas, ya que formaba parte del trabajo real y necesario para el conjunto familiar.

En el trabajo en la sociedad medieval las relaciones colectivas prevalecían, y la mayoría de las labores se realizaban de una forma comunitaria (lavar, hilar, cosechar, el cuidado de los animales...), lo que permitía una cohesión femenina, y solidaridad que les dotaba de fortaleza para hacer frente a los hombres, pese a la prédica de sumisión de la Ley Canónica.

Como resultado de todas estas luchas serviles, se otorgaron fueros y determinados privilegios que permitían formas de autogobierno locales. Estos cambios permitieron la eliminación de arrestos arbitrarios, la obligación de alistarse como soldados y obtener un «puesto» para la venta de bienes en los mercados locales, y lo más importante, la sustitución de los servicios laborales a cambio de pagos en dinero, (arrendamientos en dinero, pago de



impuestos en moneda). Con estos cambios, se terminó con la servidumbre feudal y cercenó los motivos de la lucha, y actuó como un disolvente que provocó la división social, y poco a poco la disolución de la aldea feudal. Como resultado, al margen de la clase privilegiada, surgieron los campesinos acaudalados, que podían permitirse el empleo de otros trabajadores. En contrapartida, el individuo pasó a depender de sí mismo, a través de la venta de su fuerza de trabajo, de la venta de éste para su subsistencia, de manera que muchos perdieron sus tierras y muchos también cayeron en una trampa de préstamos y deudas crónicas, que hizo un poco más profunda la grieta entre clases sociales. Todos estos hechos tuvieron una repercusión negativa en las mujeres que hizo que perdieran parte de sus escasos privilegios, fueron excluidas en las áreas rurales de la posesión de la tierra. Al no poder mantener su propio sustento por sí mismas, en particular las mujeres solteras o viudas, provocó un éxodo masivo de mujeres a la ciudad, donde vivían precariamente, realizando trabajos de hilado, tejido, servidumbre, comercio, o como artesanas o prostitutas. Pese a estas dolorosas circunstancias de vida, las mujeres en las ciudades se encontraban más libres en referencia a la tutela masculina, pudiendo vivir solas o en compartiendo vivienda con otras mujeres. Durante este periodo, las mujeres podían realizar trabajos como la elaboración de pan, cerveza, dedicarse a la herrería, sombrerería, la fabricación de velas, eran cirujanas, doctoras o comerciantes, formaban parte de la mayoría de los gremios en actividades que posteriormente serían vedadas a las mujeres.

Pese a la Inquisición, hasta el siglo XVIII y principios del XIX, no comenzó a cuestionarse, entre la gente instruida, la existencia de una secta de brujas. A partir de 1830, se comenzó a cuestionar estas ideas, no se daba crédito a que las brujas volaran, o que el diablo presidiera los aquelarres, pero sí que mantenían la idea de que las brujas se encontraban organizadas en grupos, que se reunían en lugares remotos y en secreto por la noche para practicar un culto religioso enemigo del cristianismo. Esas ideas encontraban los pilares que las fundamentaban en el estudio de las actas de investigación y juicio durante el amplio periodo que abarcó la caza de brujas. Estos hechos transmitidos en medios académicos, perpetúan la idea de que dicha caza se basaba, en la persecución de una organización real y establecida. En estos mismos medios académicos del siglo XVIII, al fragor de la revolución francesa y la obsesión imperante por las sociedades secretas, especularon sobre el origen sectario de

las brujas. Las teorías se dirigían hacia la continuación de cultos germanos de épocas precristianas, que en ocasiones también indicaban la fusión de estos cultos con los cultos griegos de Dionisios y Hécate.

Jules Michelet en el siglo XIX sostiene que la brujería es un modo de protesta de los siervos durante los siglos XII, XIII y XIV contra una sociedad de clases fuertemente estamentada y opresora, y con una Iglesia y nobleza desacreditadas. Michelet también denomina el rito realizado en el *sabbat* como “*misa negra*” y realiza cambios en la estructura, en el que el rito no es presidido por el Diablo, sino por una mujer de unos treinta años que:

Con un rostro parecido al de Medea, una belleza nacida de los sufrimientos, de mirada profunda, trágica y febril, con un torrente de cabellos negros y salvajes que le caen a ambos lados descuidadamente, como olas de serpientes. Sobre la cabeza quizá, una corona de verbena, como la hiedra de las tumbas, como las violetas de la muerte (Michelet, 1999: 144).

Esta deriva hacia la representación de una mujer soltera, independiente, que dirige la ceremonia, ha sido recogida en numerosas representaciones decimonónicas, a medida que dicha ceremonia continuaba, la bruja realizaba el coito con Satanás, posteriormente ofrecía su cuerpo como altar sobre el que se servía un festín para alimentar a la multitud presente, en un ritual que pretende asegurar la buena cosecha y que se reparte como la Eucaristía.

El control de la natalidad ejercido por las mujeres, se ha considerado uno de los actos más abyectos y depravados, y aquellas que ejercían el «poder» de la contracepción o practicaban abortos eran consideradas brujas malvadas, por ello la presión sobre las curanderas y parteras que tenían conocimientos del medio fue implacable. El evitar que un niño nazca por cualquier método sigue levantando ampollas en algunos sectores de la sociedad, y mantiene una fuerte controversia en la actualidad. Con el cambio de modelo económico que se comenzó a partir del siglo XII, y que se extiende hasta la actualidad, era necesario un flujo incesante de crecimiento de la población, la masificación y la necesidad proveía de ingentes masas de mano de obra, una clase baja al servicio de las clases gobernantes capitalistas. Esta necesidad de mantener un ritmo elevado de procreación en la sociedad se encontraba enfrentada al control de la natalidad en cualquiera de sus formas, ya que debía mantener el nivel de seres humanos superfluos como carga de trabajo para mantener

los sueldos bajos; por otra parte en una economía expansiva se necesitaba mantener la presión demográfica en Europa, para propiciar la emigración de millones de personas a nuevos territorios para ser conquistados, y mantener el crecimiento continuado del flujo de capitales.

En el periodo del espacio histórico que va desde finales del siglo XVIII hasta los años sesenta de nuestro siglo, se ha desarrollado el lento pero potentísimo proceso de domesticación de la vida social, de normalización de los espacios y los comportamientos y de moralización de la población, proceso basado en técnicas de control de los impulsos y de canalización de los deseos hacia el ciclo producción-consumo... Este proyecto, que se concreta en la regulación de los hábitos de la intimidad, ha sido puesto a punto por dos siglos de ciencias humanas... Han hecho falta más de tres siglos para convencernos de la idea de que la búsqueda de los intereses privados era muy propicia para asegurar un orden social armonioso (Cevedio, 2010: 50).

En una doble carambola en la que se perseguía la sumisión de la mujer a través de la conjunción de la virginidad, maternidad, encierro e infantilidad, Comte predicaba como, hemos mencionado, la inseminación artificial como un remedio para las mujeres. Estos parámetros no se encontraban dirigidos hacia la independencia de la mujer, sino todo lo contrario.

La justa independencia del sexo debe ser vista bajo dos condiciones muy conectadas entre sí; la exención de todas las mujeres del trabajo fuera del hogar y la absoluta y voluntaria renuncia a toda riqueza. Porque las mujeres padecen más a causa de las aspiraciones que crea la ambición de lo que lo hacen por la presión de la pobreza. Sacerdotisas de la humanidad en el círculo familiar, nacidas para mitigar con su cariño la ley, la necesaria ley, de la fuerza, las mujeres deben apartarse de toda participación en el poder como algo degradante en sí mismo (Dijkstra, 1984: 19).

Para justificar la separación entre la mujer y el espacio público y concretándose en la incapacidad de la mujer para la vida laboral, Jules Michelet argumentaba en *Nuestros hijos*:

En realidad, la mujer no puede trabajar largo tiempo ni de pie, ni sentada. Si está siempre sentada, la sangre le sube, el pecho se irrita, el estómago se congestiona y la cabeza se inyecta. Si se la tiene mucho tiempo de pie, como la planchadora, como

aquella que trabaja en una imprenta, padece de otros accidentes sanguíneos. Ella puede trabajar mucho, pero variando su actitud, como lo hace en el hogar, yendo y viniendo. Es necesario que ella tenga un hogar, es necesario que ella sea casada.

En términos de economía moderna las sociedades occidentales actuales se denominan como «sociedades industriales o postindustriales» o «economías de libre empresa», en las que nos vemos sometidos a un imponderable absoluto: los mercados; en realidad nos encontramos en unas sociedades en las que la mayoría de sus miembros realizan una producción en base a técnicas artesanales, en entornos de baja tecnología y reducidas dimensiones. Ante este panorama, normalmente las mujeres han de realizar una doble jornada, y en el caso de los trabajos altamente cualificados, al no estar liberada la mujer del trabajo productivo, la expectativa de éxito en el trabajo altamente cualificado nunca resulta rentable en términos estrictamente económicos frente a la de sus compañeros varones.

A la par, el discurso sexista sigue utilizándose como comodín para la eliminación de la diferencia de clase y poder. Este sexismo juega la carta del poder y del simulacro del poder sobre la mujer, convirtiéndola en «**Objeto transaccional de la dominación**» (Valcárcel. 1994: 106). Este se basa en la asunción del discurso en el que dos son iguales en base a la superioridad sobre una tercero-segunda, que se haya sin discurso fuera del discurso.

En el entorno de los negocios, el hablar de mujeres (no a nivel profesional) rompe la incomunicación, facilita el plano de igualdad, de horizonte común, sirve para tratar o cerrar pactos y transacciones, de manera que la «carne femenina», real o simbólica, forma parte en la esfera de poder económico y político.

Con la creación del espacio virtual en el que se puede realizar transacciones, comprar, vender, delinquir, en el que existe una moneda virtual, se ha alcanzado el virtuosismo de lo invisible. Para el antropólogo Marc Augé, el resultado extremo de las sociedades capitalistas de finales del siglo XX y del XXI, es la sustitución del «lugar» por el «no lugar». ¿En qué lugar deja esto a la mujer? Tendrá que pasar un tiempo, pero si ello repercute directamente sobre la masa asalariada existe un alto nivel de probabilidades que impacte doblemente en la economía de las mujeres, y en las mujeres como masa laboral.



## II.2.4 Sangre, sudor, lágrimas y trabajo

En este apartado quizá fuera conveniente recordar las palabras de Simone de Beauvoir «no siempre hubo proletarios, pero siempre ha habido mujeres» (Beauvoir, 2005: 14). Hasta bien entrado el siglo XX las fronteras que existían entre la actividad doméstica y la actividad productiva eran muy difusas. La percepción de las mujeres trabajadoras era paralela a la sensación de venta o alquiler, del cuerpo al igual que las nodrizas, las prostitutas o las sirvientas que se encontraban muy expuestas a cualquier tipo de violencia o de abusos sexuales (Maruani, 2000: 39). La costura, a través de la autoproducción y reparación, ocupaba largas jornadas a las mujeres. La crianza, el cuidado de ancianos y enfermos y el trabajo de aguja parecen establecer el triángulo por el que la mujer es absorbida hasta su desaparición individual. El trabajo de aguja se construye como un elaborado bordado que, puntada a puntada, escribe e inscribe la identidad femenina. En el aprendizaje y uso de la aguja, también se plasma los diversos recorridos que se realiza atendiendo a la clase social. En el caso de las clases populares, la iniciación de las niñas se dirige al aprendizaje para el empleo, y ayuda al sostenimiento familiar. En contraposición los «delicados trabajos de costura» realizados por las jóvenes, están orientados hacia el aprendizaje de la feminidad y de la sociabilización, es un signo de ostentación de la clase ociosa.

Yvonne Verdier mostró, por medio del estudio de una pequeña aldea de la Borgoña del norte, como las jóvenes se inician en el aprendizaje de la feminidad, a través de la instrucción para la preparación del ajuar que formará posteriormente parte de la dote. Esta constitución de la identidad femenina a partir del aprendizaje del manejo de la aguja y el bordado, comienza con el léxico «marca». Esta señal la compondrá el bordado de su nombre o monograma. En este caso la primera obra consistirá en la llamada «marqueta», una labor que se realiza con un hilo rojo sobre un paño blanco, realizando con punto de cruz una serie de prácticas con el bordado del abecedario, números, su nombre, fecha de nacimiento...

Este ejercicio se realizaba en la época de la pubertad, en el momento en el que las muchachas tienen su primera menstruación, se aúna el rojo y el blanco, la marca de la sangre (lo impuro) sobre el lienzo blanco (la pureza y virginidad). La costurera, la mujer que enseña, simbólicamente «hace» a las muchachas mediante la introducción de las jóvenes en el mundo del adorno:

Al bordar la escritura, al tejer los textos, las muchachas y las mujeres no tan jóvenes respetan las normas que les asignan tareas particulares y aprendizajes propios. Pero, al mismo tiempo precisamente cuando deberían ser tan sólo lectoras obedientes, la escritura con la aguja, juego la pluma, les permiten construir otra imagen de sí mismas y la posibilidad de una existencia no tan completamente sometida al orden masculino. Por ello, la proximidad entre texto y tejido puede ser comprendida como uno de los recursos que autorizaron a las mujeres a aflojar las coerciones tradicionales y entrar en la escritura (Chartier, 2006: 182).

En las primeras historiografías sobre el trabajo femenino, como ya dijimos, las profesiones ligadas a las mujeres en la era preindustrial, estaban vinculadas al hogar y el cuidado de niños y enfermos, por lo que las profesiones habituales de las mujeres eran enfermera, comadrona, institutriz, costurera, sirvienta, sombrerera, etc. Todas profesiones orientadas básicamente al entorno femenino y privado, en las que vemos una confluencia entre la labor cotidiana de la mujer y una profesionalización de esta labor. Se transmite y refuerza una idea de cultura femenina, en la que los valores de permanencia y repetición, y la producción y repetición se ve relacionada con el trabajo femenino.

En cuanto a la igualdad laboral entre mujeres y hombres, nunca ha existido, de hecho con la progresiva incorporación de la mujer al ámbito laboral en la época postindustrial, los legisladores no dudaron en ponerse manos a la obra para la protección de las mujeres. Esta protección se vió reflejada en disposiciones que negaban los derechos derivados de la libertad y la igualdad. Se basaban en la diferencia de estatus legal de las mujeres, de su supuesta vulnerabilidad y necesidad de «protección»:

Esos hechos no existían de manera objetiva señala Joan Scott. Los anunciaban los historiadores, cuando resaltaban las

consecuencias de la separación entre el domicilio y el trabajo, los economistas con sus teorías sobre el salario, los patronos cuyas preferencias habían generado una segregación de la fuerza de trabajo. Los estudio de los reformadores, de los médicos, de los legisladores, de los estadísticos autentificaban esos hechos, como lo hacían también las orientaciones políticas del movimiento sindical, que raras veces pusieron en duda la inferioridad del trabajo de las mujeres en el ámbito de la producción (Scott en Maruani, 2000: 174).

Era necesario tomar resoluciones sobre la incorporación de la mujer al ámbito laboral remunerado y las implicaciones que ello conllevaba. En qué forma podía influir esta actividad laboral en la vida familiar, ¿era la actividad remunerada compatible con la feminidad?, se debatía si esta actividad laboral asalariada podía influir en el cuerpo de la mujer, y de esa manera qué consecuencias podía tener sobre la capacidad reproductora de la mujer y el papel que ésta desempeñaba en la familia. Surgió a partir del desplazamiento de la actividad económica fuera del entorno familiar si era apropiado o conveniente que la mujer realizara trabajos extradomésticos, y las repercusiones sobre la vida familiar y la preocupación sobre la desatención que ésta podía sufrir. El conflicto estaba servido al debatirse la sociedad entre las necesidades económicas, la mano de obra barata y el sostenimiento del modelo de mujer social y moralmente aceptable que sociedad había construido.

Perpetuando la visión androcéntrica del cuerpo femenino se mantiene las ideas asentadas en la necesidad de la inactividad para las mujeres como elemento necesario para su labor reproductiva. La ciencia acude en ayuda de los intereses capitalistas, utilizando el subterfugio de la protección de la familia y la salud mental de la mujer. A este respecto, José Botella y José A. Clavero en el *Tratado de Ginecología* de 1967, sostienen la teoría de que la incorporación progresiva de las mujeres a las denominadas *profesiones masculinas* provocan una sobrecarga emocional sobre la mujer moderna, que mantiene una lucha entre su *misión sexual*, la procreación, y la laboral, hecho que le provoca problemas psíquicos. Otra serie de trastornos psicósomáticos de la mujer deberían su origen a la *masculinización del oficio de mujer*:

(...) Lo importante de la ginecología psicósomática, cada vez más llena de cuadros clínicos que a la vez cada día

son más frecuentes, no es su diagnóstico ni su tratamiento, sino su profilaxis. Y su profilaxis es social, atacando el mal de la vida moderna en su raíz, volviendo la mujer a su rango y a su misión biológica, y en vez de reducir la semana de trabajo a 40 o 36 horas para los hombres, como ahora está de moda, dejar a éstos que trabajen más y que la sociedad utilice las ventajas del maquinismo y del automatismo, no para la holganza del varón, sino para procurar un descaso a la mujer y evitar así que ésta se convierta en una 'obrero' asexual de un hormiguero o de una colmena. (Botella; Clavero en Campamá, 1967).

De este texto se extrae que los problemas de la mujer vienen provocados por el intento de convertir un hecho biológico y natural, como es el papel procreador del hogar de la mujer, en ocupar el espacio público y laboral.

En este sentido la historiografía del trabajo femenino recoge que la mayor parte de éste, a lo largo de la historia, se desarrolla en la esfera doméstica, (aunque el trabajo se realice alejado del domicilio), en ésta se incluye el trabajo realizado en el servicio doméstico y en las granjas. A este respecto se recoge también una involución sufrida en el nivel y calidad del trabajo femenino a partir del siglo XIX, y con ello la pérdida de poder y de independencia de las mujeres de la burguesía; ahí participaría activamente la forma en la que se construye y deconstruye históricamente la profesionalidad del trabajo femenino.

Meredith Tax recoge los pensamientos de algunas mujeres en las que se observa la valoración social del trabajo que ellas realizan frente al trabajo masculino que se realiza en el ámbito público:

Otras personas reconocen que es real y lo tienen en cuenta. Influye en otras personas y en los acontecimientos. Hace cosas y las cambia y luego son distintas. Yo me quedo en mi mundo imaginario en esta casa, haciendo trabajos que muchas veces me invento, y no le importa a nadie más que a mí. Yo no cambio las cosas. El trabajo que hago no cambia nada; lo que cocino desaparece, lo que limpio un día hay que volver a limpiarlo al día siguiente. Me parece que estoy atrapada en algún proceso misterioso (Tax, 1995: 162).



A finales del siglo XIX se popularizó el término de «oficio femenino» en el que se encuadran todas aquellas labores que se consideran «naturales» de la mujer, con ello lo que se consigue es la anulación de la profesionalización de la mujer de todos aquellos trabajos que desempeñe, pese a toda la cualificación necesaria para su realización. La cualificación en el tejido industrial de la mujer se minusvalora y no es reconocida, la obrera no puede tener un oficio y los oficios femeninos reconocidos no pueden tener un claro reconocimiento como profesión. En el caso concreto de las profesiones relacionadas con el cuidado de enfermos, mayores o niños conlleva una doble «condena» ya que, además de ser labores tradicionalmente relegadas al ámbito femenino, se le añade que durante largo tiempo en la historia, estas labores fueron realizadas por religiosas, con lo que adquieren un valor «vocacional» frente al «profesional».

La incorporación de la mujer en el tejido industrial se realizó básicamente en la industria textil, que podría considerarse una prolongación natural del trabajo de aguja realizado por la mujer. Todo ello contribuye a la construcción de lo femenino y lo técnico como naturalmente excluyentes entre sí. Según Ana Aguado:

Dentro del conjunto de transformaciones económicas que se produjeron en el siglo XIX con el desarrollo capitalista, los cambios con relación al trabajo asalariado femenino fueron decisivos en la reorganización de la producción y en los debates sobre el papel ocupado por las mujeres en ella. Las mujeres habían trabajado tradicionalmente tanto en el campo, dentro de la economía familiar campesina y en el trabajo a domicilio, como en el mundo urbano, en los talleres artesanales dentro de la unidad familiar. Pero su presencia laboral se hizo especialmente visible con el desarrollo del trabajo asalariado, porque se presentó como resultado del proceso de industrialización capitalista que separó la casa de la fábrica y del taller como lugar de trabajo. (Aguado, 2008: 197).

Pese a todo ello el grueso del trabajo femenino lo representaba el servicio doméstico frente a la representación en la industria textil.

El trabajo femenino se veía como una ayuda económica al sostenimiento familiar, cuyo peso recaía en el salario del hombre de la casa, pero no dejaba de plantear el dilema de la independencia que este trabajo podía suponer para las mujeres, a pesar de que su sueldo era inferior al de los hombres. El salario femenino siempre ha sido inferior al de los hombres, al considerar el trabajo femenino a su vez inferior y suponer que su producción era menor, amén de su capacidad técnica disminuida, y la profunda convicción del valor inferior en el mercado de lo producido por las mujeres.

A finales del siglo XIX muchos empresarios, llegaron al convencimiento de la escasa o nula diferencia existente entre los productos manufacturados por mujeres o por hombres, pero sí por el contrario de la diferencia salarial entre ellos y por lo tanto de costo de producción, por lo que contratando mujeres se obtenía igual producción por menor costo, lo que conllevó un aumento de la contratación de mujeres. A esta doble circunstancia había que añadirle una tercera nada despreciable, al carecer de una legislación laboral específica se podía explotar a las mujeres sin temor a penalización o sanción de ningún tipo. En algunos países se tomaron medidas legislativas orientadas a la protección de la mujer, como la prohibición del trabajo nocturno femenino, ya que por un lado podía desestabilizar la vida familiar, y por otro que el insuficiente descanso podía provocar problemas físicos en la mujer, e incluso llevarla al alcoholismo, y no debemos dejar de lado las cuestiones morales a las que estaba sometido en trabajo femenino nocturno. Por todo esto se consideraba que la mujer podía trabajar antes del matrimonio, cuando se pensaba que la productividad femenina se encontraba en un momento óptimo y que con la edad decaía; una vez se convertía en mujer casada debía abandonar la vida laboral asalariada para convertirse a jornada completa en esposa y madre. A la sombra de todas estas ideas el ideal de respetabilidad que se asentó en la clase obrera era el de la esposa que no realizaba labores extradomésticas remuneradas, y que dependía completamente de su marido para su sustento y el de sus hijos. En este entorno surgieron las voces discrepantes de las feministas que exigían el acceso a todos los trabajos de las mujeres en planos de igualdad profesional y económica.

En el siglo XX debido a la I Guerra Mundial y a la II Guerra Mundial, la mujer de clase media y burguesa, que tras casarse abandonaba el mundo del trabajo asalariado, sufre una masiva incorporación al mundo laboral, y aunque de hecho el mundo industrial tenía una importante cantidad de mujeres obreras, esta incorporación se realiza en trabajos que anteriormente le eran vedados. Con esta introducción de la mujer en el campo laboral a distintas escalas lo que se produce es una mayor visibilización de ésta en la esfera pública. Una vez acabada la contienda la coyuntura exige la reincorporación de los hombres al trabajo y el retorno en gran medida obligado de la mujer a la esfera doméstica.

A partir de la década de los años 20 y 30 del siglo XX la mujer se incorpora a los trabajos denominados de cuello blanco, trabajos administrativos en los que la mujer alcanza masivamente los ámbitos del secretariado. Aun cuando la mujer ingresa en la banca o en las empresas, su estatus o posible ascenso se verá limitado, no alcanzará el nivel de profesionalización reservada a los hombres, los niveles considerados de mayor «profesionalización» en general le serán vedados. Si observamos una concepción «relativista» sobre la concepción de la cualificación, podríamos resumir la cualificación del trabajo en base a la idea de Pierre Naville según la cual:

La cualificación es un juicio social sobre la calidad de los trabajos [...] en ella interviene un proceso negociado de categorización, en el que se decide lo que es susceptible de cualificación y se ordenan unas categorías (Daune-Richard en Maruani, 2000: 72).

En nuestro país, a pesar de que hacía décadas que se había permitido la matriculación en los estudios universitarios a las mujeres y que habían acabado dichos estudios, en el caso de las profesiones que precisaban para su ejercicio la colegiación se mantuvo el veto durante décadas. De igual modo, se impedía el acceso de las mujeres al funcionariado de la administración pública que requería titulación universitaria.

En la actualidad con la implantación del trabajo mixto se consigue desfeminizar o desmasculinizar algunos trabajos, en ese sentido aunque la propia interrelación entre géneros atenúa esta división de los trabajos por sexos, a nivel laboral se realizan movimientos para masculinizar

o feminizar éstos. En el caso de los trabajos hiperfeminizados, los trabajadores masculinos tienden a utilizar la frecuencia de las actividades externas (presupone una independencia respecto a la esfera doméstica) como método de masculinización del trabajo; mientras que en el caso de las directivas se procura reducir el número de reuniones que estén en horarios intempestivos, hasta avanzadas horas o el número de viajes o desplazamientos. Este mismo patrón se encuentra en los estudios realizados sobre los trabajadores en la administración pública, donde se utilizan estas estrategias para diferenciar, pese a poseer una misma titulación académica, el trabajo masculino del femenino, con lo que se acaba nuevamente asimilando como natural el trabajo masculino como de mayor autonomía y mayor movilidad, frente al femenino que se observa como rutinario y sedentario. De facto el funcionamiento cotidiano de muchas instituciones se sustenta en la labor realizada por trabajadoras auxiliares, que en su mayoría son mujeres.

Durante los últimos 50 años la sociedad ha sufrido un cambio en cuanto al acceso a los estudios y a la incorporación de las mujeres a la vida laboral, pero sigue existiendo un desfase entre la preparación, las aspiraciones, la realidad y la sociedad en general y el ámbito laboral para alcanzar una equidad entre géneros. Paralelamente se han registrado alguna transformación en la lógica del derecho que ha abandonado la lógica de protección (supresión de la prohibición del trabajo nocturno para las mujeres, p. e.) con una tendencia de la jurisprudencia del Tribunal de Justicia Europeo, que permite la lucha contra las discriminaciones indirectas (legislación sobre los uniformes laborales, p. e.).

En contraposición podemos encontrarnos con el poco peso que ha adquirido la cuestión de la igualdad de géneros por parte de los principales actores sociales, por ejemplo en las negociaciones colectivas. La diferencia salarial se asienta sobre la base de la cualificación, no sobre la capacidad, la calidad o la productividad, a este respecto, Marie-Thérèse Lanquetin, propone la alternativa de que sea el empresario quien deba justificar esa diferenciación salarial.

Esta telaraña de discriminación salarial se teje con la complejidad de las relaciones sociales entre sexos, la feminización del trabajo, la visión reduccionista de la discriminación por sectores, la distribución

diferenciada de empleos entre mujeres y hombres, la división de los papeles asignados en la esfera familiar y privada, y también resulta determinante la negociación colectiva o los métodos de clasificación y evaluación profesional y de los empleos. De esta manera existe una relación directa entre la discriminación de género y la capacidad de movilización de los actores sociales y la negociación colectiva, en los países en los que éstos son más fuertes, la discriminación es menor, y en relación inversa su debilidad lleva aparejada una mayor discriminación (Lafeur et al. en Maruani, 2000). La calidad de las mujeres que puedan actuar en los canales de negociación de los actores sociales, influye de una manera decisiva en la reivindicación y la consecución de la igualdad. La actuación en la esfera política local redefine las relaciones de género y la manera en que se distribuye y se actúa sobre la vida cotidiana.

Asimismo, el conflicto conocido como «conciliación laboral», cuando se reduce a resolver el problema de compaginar el trabajo doméstico y el trabajo remunerado, se ve como una problemática individual y de mala gestión personal de los recursos, no se realiza un diseño con políticas de Estado para trabajarlo en el conjunto de la sociedad.

Tampoco se presta atención a las tasas de accidentes laborales con un componente asociado a la diferencia de género. En algunas actividades se da una mayor incidencia de accidentes laborales en el sector femenino, frecuentemente se achaca a una falta de atención y a errores humanos, cuando una de las causas es el uso de un material de protección no adecuado, que está diseñado bajo unos parámetros antropométricos masculinos.

Volvemos a formar el círculo virtuoso de la relación espacio-tiempo, público-privado, en el que, atendiendo a los valores de mercado, el hombre nuevamente se ve ligado al espacio-tiempo público y su espacio y su tiempo, por lo tanto, serán productivos, y no hemos de olvidar que los espacios han sido determinados y pensados por la mirada masculina.

Mientras, la economía doméstica pertenece al espacio-tiempo privado, por lo tanto su espacio y su tiempo serán improductivos y no valorados.



A la luz de lo que sabemos de la etología, sería útil ver al hombre como un organismo que ha elaborado y especializado hasta tal punto sus prolongaciones, que éstas han tomado el mando y están reemplazando rápidamente a la naturaleza. Es decir, el hombre ha creado una nueva dimensión, la dimensión cultural, de la que la proxémica es sólo una parte.

La relación entre el hombre y la dimensión cultural es tal, que tanto el hombre como su medio ambiente participan en un moldeamiento mutuo. El hombre está ahora en condiciones de crear realmente todo el mundo en el que vive, lo que los biólogos llaman su biotipo. Y al crear ese mundo está, en verdad, determinando la clase de organismo que será. Este pensamiento es aterrador si se tiene en cuenta lo poco que sabemos del hombre. También significa que, en un sentido muy hondo, nuestras ciudades están creando diferentes tipos de personas en sus barrios de miseria, sus hospitales para enfermos mentales, sus prisiones y suburbios. Estas sutiles interacciones hacen de los problemas de la renovación urbana y la integración de las minorías en la cultura dominante, sean más difíciles de lo que suele suponerse (Hall, 2003: 18). En este sentido la antropóloga Mary Douglas sostiene que la sociedad no es un modelo que ha seguido el pensamiento clasificador, sino que son las divisiones de la sociedad las que han servido de modelo para el sistema de clasificación (Douglas, 1988: 8).

La construcción de la sociedad se sustenta en multitud de pilares y materiales, el espacio que habitamos, que recorreremos, que se convierte en inhabitable es parte, ya sea como hogar o como prisión, de los sistemas de dominación o de independencia. Estas reflexiones cobran voz a través de las palabras de Cristina Molina Petit:

Los principios de la arquitectura no son neutrales al género; el diseño de arquitectura ha sido realizado fundamentalmente por varones, atendiendo a las

necesidades de los varones y los valores inherentes han sido transmitidos por varones que dominan las escuelas de arquitectura y escriben los libros de teoría arquitectónica (Molina, 2014: 15).

Si tomamos la idea de Umberto Eco de ver todo sistema cultural, en cualquiera de sus diferentes aspectos, como un sistema de signos, y a su vez entendemos el signo como sustituto significativo de alguna cosa, nos encontramos que la actitud corporal, aún sin mediar palabra se convierte en comunicación.

Nuestra actitud corporal, salvando las especificidades culturales, varía según el tipo de indumentaria que portamos, el trabajo que realizamos y el entorno social en el que nos movemos, y con ello la forma de comunicación no verbal, de rebelión o sometimiento que nos impone, aun sin ser nosotros conscientes de ello. Todas las actividades humanas y las relaciones que con ellas se establecen condicionan y estructuran la vida social, los valores culturales, la actividad laboral con la división del trabajo, las clases sociales y de género, todas ellas se ven diferenciadas por la utilización del espacio.

La construcción del espacio se articula en función de las necesidades de ascensión y perpetuación del poder. En cuanto que este poder fáctico se ha encontrado tradicionalmente en manos de los hombres, observamos que la arquitectura, aún en el espacio privado, la casa, se encuentra sometida a esta visión. Por ejemplo, Vitrubio estructura las viviendas atendiendo a la profesión y al estatus del *pater familias*:

Para los banqueros y recaudadores se han de hacer habitaciones muy cómodas y espaciosas y a cubierto de celadas.

Al contrario, para abogados y hombres de letras las casas han de ser elegantes y amplias, capaces para recibir a muchas personas. Finalmente para los nobles y para los que en el ejercicio de sus cargos o magistraturas deben dar audiencia a los ciudadanos, se han de construir vestíbulos regios, atrios altos, patios peristilos muy espaciosos, jardines y paseos, en relación con el decoro y respetabilidad de las personas (Vitruvio en Cevedio, 2010: 49).

Las casas se adaptaban a la profesión del hombre, tenían una parte

pública y otra privada. Esta noción de privacidad se pierde en la Edad Media, en la que las casas se convierten en elementos vitales en los que se entremezclan los negocios, la vida familiar, los animales, la vida social y pública, son también centros de reuniones, etc.

Podemos colegir que la vida privada se realizaba en público, en las ciudades el hacinamiento era manifiesto, las calles eran estrechas y tortuosas, los espacios se compartían para todos los usos, la tabernas o cantinas eran lugares de reunión en los que se combatían las inclemencias climáticas y se realizaba la socialización de la población, tanto en los lugares fríos y calurosos.

A partir del siglo XVII, cuando se comienza a plasmar la separación entre el negocio, la vida pública y el domicilio y la vida privada, como señala Cortés (2006), esta vida íntima, de espacios acogedores, silenciosos, tranquilos y placenteros se convierte en el territorio de las mujeres, como testimonio, esta domesticidad queda recogida por muchos pintores de los Países Bajos. En estos tiempos se están marcando las pautas del modelo burgués, con la separación de la familia y la intimidad y el cambio arquitectónico e ideológico en la construcción de las casas, que tienden a ser más reducidas de tamaño y menos abiertas al exterior, socialmente hablando.

Poco a poco, estos espacios semipúblicos se fueron convirtiendo en lugares privados, primero se introdujeron los cortinajes en las camas para combatir el frío. Después, estos mismos cortinajes sirvieron para preservar la intimidad sexual, ya que en un mismo espacio, a menudo, dormían los señores y los criados.

Progresivamente los espacios se fueron dividiendo, el trabajo y la vida doméstica se separaron, y durante un largo proceso el espacio doméstico, en su transformación en espacio íntimo, se fue dividiendo en distintas estancias, que al un principio aun se mantenían conectadas, para acceder a una estancia tenías que atravesar otra, tan sólo los espacios reservados para el baño y la higiene estaban totalmente separados. Pero éstos, los baños también sufren una evolución y cambio. Desde los baños comunitarios romanos, en los que se comparten letrinas y charla, pasando por los *boudoir*, cargados de telas, espejos y oropeles para ofrecer un espacio de sensualidad para los sentidos y el deleite del cuerpo (era el lugar



en el que las damas se empolvaban y engalanaban) hasta los asépticos baños actuales, destinados a la cuasi desinfección quirúrgica, de frías e higiénicas superficies de dureza implacable contra las bacterias.

A escala geográfica el espacio es conflictivo, fluido e inseguro. Lo que define el lugar son las prácticas sociespaciales, las relaciones sociales de poder y de exclusión; por eso los espacios se superponen y entrecruzan y sus límites son variados y móviles (Massey, 1991; Smith, 1993). Los espacios surgen de las relaciones de poder, y las relaciones de poder establecen las normas, y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, ya que determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido, así como determinan la situación o el emplazamiento de una determinada experiencia (McDowell, 2000).

De este modo la arquitectura, mediante edificios fríos de aristas agresivas y carentes de tactilidad, se convierte en un vigilante involuntario, que nos recuerda nuestra imperceptible presencia, frente a estos mismos edificios cerrados y autosuficientes que se encuentran rodeados de un urbanismo carente de toda referencia de la dimensión humana. Esta estructuración del espacio tomó forma bajo la luz de la Ilustración, que se transformó en un modo racional y carente de emociones de entender el espacio. Tras la Revolución francesa hubo un cambio de la conciencia del espacio, éste derivó hacia la creación de grandes espacios duros y diáfanos, sin árboles ni elementos que obstaculizaran la circulación, y sobre todo que impidieran la observación y control de las masas. Esta mirada panóptica como señala Cortés:

Tiene su origen en la obsesión cartesiana por la «mirada» y es un claro ejemplo de la masculinidad de las epistemologías ilustradas que enfatizaban lo racional a expensas de lo emocional, dando imágenes sexualmente sesgadas en las que obliteran los aspectos de la personalidad típicamente asociados con la feminidad (Cortés, 2006: 38).

Poco a poco la ciudad va quedando reducida a espacios duros, luminosos y de control al servicio de un propósito de ordenación social.

En el siglo XVIII comenzaron a publicarse manuales en los que se mostraba la grandeza de la instrucción femenina hacia la sumisión y a su confinamiento en el hogar. Al contrario que en el caso de la mujer el

entorno doméstico, la división sexual del trabajo ha permitido desarrollar a los hombres su profesión, y algunas de estas profesiones trabajaron proactivamente para universalizar el modelo masculino como neutro y referente. Una de las profesiones fue la arquitectura, que ha permitido por ende diseñar, trazar y estructurar el espacio en el que todos habitamos y «en el que el cuerpo de la mujer y el de las minorías están ausentes, reprimidos y olvidados» (Íbidem: 200).

Recientemente en España asistimos a la introducción en la normatividad de una ley que permite una sanción a aquellos individuos que con su presencia afeen el mobiliario urbano, dirigida a aquellos menos favorecidos por la fortuna y la sociedad: la pobreza ya no sólo se estigmatiza, también se sanciona.

En Estados Unidos, en el siglo XIX, alcanzó un gran predicamento la arquitecta Catharine Beecher, que influyó decisivamente en la construcción del sueño americano y en el papel que la mujer debería ocupar en ese sueño. Convirtió el hogar en un reducto ideal de la domesticidad y el sacrificio femenino. Este papel se vió trazado través de la normalización de los hogares como pequeñas comunidades, en las que las mujeres, equiparadas a sacerdotisas, debían entregarse a su labor de inmolada esposa cristiana y madre abnegada, y que debía negar, y apartar de sí, toda tentativa de dedicarse a una carrera profesional. Las casas tenían un diseño basado en la dualidad establecida entre la consagración religiosa y el consumismo eficiente. Estaban orientadas hacia una creciente clase media, con un nivel adquisitivo moderadamente alto y que podía vivir en estas casas sin servicio doméstico, en un contexto social basado en la eficiencia organizativa y en el ahorro de los costos superfluos (Durán, 1998). Fue la piedra angular del diseño de la *ideal home* que triunfó durante más de un siglo y trascendió más allá de sus fronteras.

El ámbito de la mujer se va reduciendo al entorno familiar y de la casa, parece un retorno al gineceo griego, pero dotado de tecnología. Con ciertos avances como el agua corriente, se introducen mejoras importantes en cuanto al ámbito de higiene, pero contradictoriamente, supone una pérdida de socialización y de espacio público para la mujer. Con el agua corriente llegando a las casas se elimina la necesidad de acudir al lavadero, ya que se introduce un espacio adecuado para este menester en la casa,

pero con ello se pierde un entorno en el que la mujer comparte su tiempo, sus experiencias con otras mujeres, para quedarse reclusa, realizando la tarea en solitario. Lo mismo ocurre con la fuente pública donde antes se acudía para proveer de agua a la familia (Cevedio, 2010), tareas ingratas que comportaban una socialización, con lo que se mantiene la tarea ingrata, pero se le añade el peso y el tedio de realizarlas en soledad e invisibilizando aún más las tareas domésticas, fastidiosas, repetitivas y solitarias. A este aislamiento ayudan en la actualidad los sistemas de reproducción sonora que contribuyen, involuntariamente, al silenciamiento del entorno vecinal al sustituir el canto al realizar labores o la pequeña tertulia improvisada del patio de luces, por el ensimismamiento y aislamiento de los auriculares.

Volviendo atrás, en contraposición a este aislamiento del hogar, la creación de un nuevo espacio consumista abre un escenario de socialización y salida a las mujeres. Estos nuevos espacios resultan de una concepción revolucionaria del comercio: los grandes almacenes. Los primeros grandes almacenes surgieron en el siglo XIX en París, hasta ese momento, las mujeres para salir debían ir acompañadas por sus maridos, algún hombre de la familia o por un acompañante del servicio, si no querían sucumbir a las habladurías y ser consideradas poco menos que unas prostitutas. Los grandes almacenes ofrecían un espacio limpio, decente, de amplios pasillos y escaleras, ascensores y unas zonas de servicio y aseo públicos higiénicos, cómodos y agradables, toda una osadía era la creación de las *toilettes*. Disponer de servicios a los que pudieran acceder las mujeres, que veían limitados sus movimientos fuera del hogar, por la dificultad de la ropa de múltiples capas y del corsé, supuso un nuevo aire de libertad, ya que hasta ese momento las mujeres debían esperar a retornar a su casa para ir al lavabo, de manera que abrió un mundo de independencia para las ellas sin precedentes hasta ese momento, a lo que se añadía la libertad de acceso a los almacenes, sin una necesidad explícita de compra. Un principio de liberación que vino bajo una patina de consumo para muchas mujeres, para las que el salir de compras innecesarias suponía un alivio de la claustrofóbica vida doméstica. Estos grandes almacenes disponían de diversos servicios al margen de la pura compra: cafeterías, restaurantes, pequeños entretenimientos, música, etc., todo ello para permitir una socialización de las mujeres en un entorno controlado, a la par que reportaban cuantiosos beneficios.

Los almacenes franceses Au Bon Marché no sólo realizaron cambios en el modo de consumir, sino que la conversión del comercio al servicio de las necesidades femeninas, auspiciadas por la mujer del fundador, se extendió a las condiciones de vida de sus empleados, sin distinción de sexo: podían recibir asistencia médica en el propio edificio, asimismo se ofrecían cursos de formación por las tardes, posibilidad de ascenso profesional, seguro de accidentes y de jubilación.

En el caso de los almacenes Selfridge de Londres, influyó decisivamente en la lucha de las mujeres al adoptar una postura proactiva de apoyo a las sufragistas, aunque este apoyo tuviera unos fines comerciales.

Dejando de lado el consumismo, pero sí la economía, a principios del siglo XX, la arquitectura deriva hacia la aniquilación del ornamento, en pro de la línea pura, limpia y racional. El ornato significa entretenimiento y costo de trabajo, por lo que se impone la eficiencia y el racionalismo, el «hombre» como canon, patrón y medida de todas las cosas: «Nuestras necesidades son necesidades de *hombres*... los nuevos muebles son unos continentes, unos casilleros» (Le Corbusier, 2010: 64).

El siglo XX supone un nuevo impulso de la racionalización, en aras de la funcionalidad se puede sacrificar todo, las casas se van convirtiendo en cubos blancos, prima el componente industrial sobre el humano, en palabras de Le Corbusier: «la casa es una máquina para vivir» (Cortés, 2006: 61). El espacio privado como reflexiona Cortés:

Al ser un espacio de refugio, también es el lugar de las relaciones que no son meramente instrumentales, apareciendo todo aquello que es inadecuado, impertinente, inconveniente o vergonzoso, todo aquello que no conviene mostrar a los extraños, pues nos convierte en débiles y vulnerables. La casa privada construye y refleja nuestra identidad social con la comunidad, ocupa un lugar central en la reproducción de la vida social y es el punto de conexión entre la vida emocional y sexual con la vida política y económica, así como el lugar donde se reproducen las relaciones de clase y/o género. La casa es el escenario de las luchas internas de sus habitantes, es un microcosmos atravesado por las problemáticas que enfrentan a padres y a hijos, a hombres y mujeres, a familia y a individuos,

a señores y a criados... Muchas veces el «dulce hogar» se convierte en un infierno de opresión y humillación, al ser un espacio donde reina el autoritarismo y la arbitrariedad más cruel. Para demasiadas personas es un lugar donde la distribución espacial produce y provoca la materialización de las relaciones de dominio y poder; un lugar donde, a menudo, se desarrolla la violencia física y/o psicológica contra el más débil, la opresión de género y/o las violaciones sexuales (Íbidem: 67).

Al cobijo de las vanguardias los arquitectos entienden su trabajo como un todo que cuidará el diseño desde el continente al contenido, su firma estará hasta en el último detalle. Diseñarán el edificio y el mobiliario basándose en los principios de racionalismo, productividad y materiales industriales, buscando un abaratamiento de costes para poner al alcance del mayor número de personas su trabajo. Pero el efecto colateral lo sufren las mujeres con la pérdida de la eficiencia de la planificación doméstica en aras del diseño y la idea. Toda esta tendencia arquitectónica devendrá en un urbanismo basado en grandes barriadas uniformes y alienantes, que ayudarán a la individualización y aislamiento y que, con el tiempo, darán paso a grandes zonas degradadas y aisladas, en las que la vida social y la construcción de comunidad se encuentra en unos niveles extraordinariamente bajos. Esta tendencia continúa a lo largo del siglo XX y XXI con las construcciones de grandes zonas urbanas *ad hoc*, sin la pertinente previsión de los servicios necesarios para una cómoda y práctica vida doméstica y diaria, que los cánones sociales imperantes establecen.

Se mantiene la separación entre lo público y lo privado, entre la casa y la ciudad, como indica Cristina Petit:

El diseño urbano lleva implícito todavía el principio victoriano de que los lugares públicos están reservados al hombre porque el sitio de la mujer está en su casa. Se relega a la mujer a la casa no tan sólo como espacio físico en el que desarrolla su vida y sus quehaceres domésticos sino que: la casa se va configurando como «su sitio propio», el lugar donde su ser acontece, donde su vida cobra sentido, donde se realiza y desde donde es definida (Molina, 1994: 135).

Las ciudades están pobladas por muchos tipos diversos de personas y

según la definición de ciudadanos, no todos merecerían este calificativo, de entre todo tipo de urbanita a lo largo de la historia los que más posibilidad de construcción y transmisión de conceptos, discursos o ideas son los denominados *varavos*, que son básicamente los hombres que aúnan la condición activos y sanos, y por lo general con familia, pese a representar una grupo minoritario.

La construcción de las ciudades se manifiesta cada día más compleja con la necesidad de convivencia en un mismo espacio de diversas culturas, ideologías, edades, necesidades... En la década de los 70 del siglo XX se acuñó el término *heterópolis*, que hace referencia a ciudades (basada en Los Ángeles, la primera calificada de tal manera) en la que todo este complejo y rico mestizaje vive totalmente compartimentado y sin mezclarse, dando paso a la liberación de tensiones a través de brotes esporádicos de violencia. Ante este cuadro nos situamos ante la creación de espacios municipales de uso restringido, con una apariencia, más cercana a fuertes inexpugnables, que a dotaciones abiertas a la participación, uso e integración. En cuanto al uso privado se diferencian las clases sociales mediante guetos, estos se establecen proporcionalmente al nivel económico; primero surgen los guetos de la marginalidad, impulsados por el ascenso de las drogas y la violencia, hasta progresar hacia los nuevos guetos, en los que el ascenso y pertenencia a una élite económica, se manifiesta con la creación de agrupaciones de viviendas en un espacio cerrado, con acceso restringido y vigilancia.

El problema es que si no perteneces a un estandarizado grupo social, la aceptación del individuo que se salga de la norma es nula. Se está dando la paradoja de que en la actualidad, que pese a que muchas personas realizan un cambio de estatus económico y cultural, no reconociéndose dentro del grupo «socialmente aceptable» de su nuevo estatus, prefieren quedarse en sus barrios de origen, en los que pueden realizar una socialización adecuada a sus necesidades. Como apunta Lipovetsky: «la ciudad se ha convertido en una aglomeración de viviendas donde se vive aparte» (Lipovetski, 1993).

En cuanto a otros sectores de la sociedad, el urbanismo influye tangencialmente, en el caso de la natalidad actúa de una forma excluyente en los centros de las ciudades al estar infradotadas para sus necesidades.

Los niños son improductivos en parámetros ciudadanos, por lo que ante un reparto ineficiente de las tareas domésticas, las familias con niños se ven expulsadas a los barrios periféricos o urbanizaciones de extrarradio o suburbanas, en las que se conjuga un menor peligro físico, mejor calidad del aire, precios asequibles y dotaciones en parques y zonas infantiles a la par que se realiza una segregación intangible por razón de edad, género, poder adquisitivo o clase social.

En cuanto al sector más joven de la sociedad, al carecer de vivienda propia, el desplazamiento se basa en nuevas estrategias de apropiación espacio-temporal. Éste se basa en el uso de los espacios de la ciudad en horarios diferentes de los usuales utilizados por la mayoría de la población, a la apropiación de los espacios urbanos para usos alternativos, y asumir los vehículos como una especie de extensión de la sala de estar, al margen de su utilidad como medio de transporte.

Las mujeres a menudo ven modificados sus comportamientos y gestualidades, intervenidas involuntariamente por el entorno y en función del lugar y la hora, se establece un código aceptado, de una manera tácita prácticamente por todas las mujeres, de manera que evitarán transitar por lugares apartados, mal iluminados o en entornos poco habitados en los que se acrecenta la sensación de inseguridad y peligro.

La crítica feminista plantea que si la arquitectura se ha utilizado para ejercer la superioridad androcéntrica sobre la mujer y se trata de un constructo cultural, del mismo modo que se construyó, se podrá derribar o deconstruir, y de este modo será susceptible de cambiarse para construir nuevos espacios de convergencia. Cómo realizar este cambio es lo complicado y será preciso primero un conocimiento y conciencia de donde estamos para construir un adonde vamos. Cuestión que afecta a toda la población.



## II. 3. Y el Arte se hizo Corpus

Pierre Bourdieu en su obra *La dominación masculina* escribió:

Como si la feminidad se resumiera en el arte de «empequeñecerse», las mujeres permanecen encerradas en una especie de cercado invisible que limita el territorio dejado a los movimientos y a los desplazamientos de su cuerpo (Bourdieu, 2007: 173).

Esta frase resume la construcción de un encierro simbólico individual que a lo largo de centenares de años ha sufrido la mujer. Con la realización de prendas imposibles, con puntadas de hilo o pelo que unen tejidos, muchas mujeres artistas hablan de su historia individual y de una historia universal soportada por el inconsciente colectivo. Constricción, dolor, silencio, impotencia, incomunicación, en ocasiones cohesión, soledad en otras.

Los arquetipos femeninos, los usos y costumbres, los atributos inherentes al sexo socialmente construido es una carga que nos envuelve como un caparazón invisible de tortuga. Como la tortuga mitológica sobre la que se asienta el mundo, lo malo es que ese caparazón está agrietado, y la pregunta es ¿somos capaces de ver las grietas? ¿Deberíamos ser capaces de mirar a través de las grietas, repararlas o tan solo taparlas?

Muchas mujeres utilizan los atributos o usos «femeninos» como forma de manifestación artística, y así el arte teje y teje la urdimbre de la sociedad, teje como otras muchas mujeres, las tejedoras ausentes. La telaraña social se teje y desteje continuamente, todas somos tejedoras, todas somos Penélope que podemos tejer de día y destejer de noche. Todas podemos destejer de



día y tejer de noche, así trastocaremos el «orden natural». Retomaremos las energías telúricas de la madre tierra, el tejido volverá a ser orgánico, el tejido se convertirá en órgano, el tejido se volverá corazón.

Mientras se teje se piensa, mientras se teje se reflexiona, mientras se teje se habla, mientras se teje se siente, mientras se teje se grita...

La expresión artística se ha valido desde la fabricación de la tela en el espacio museístico, pasando por el uso de telas, la construcción de piezas identificables con vestidos y la utilización del pelo o del cuerpo para tratar diferentes temas, y ha sido utilizado tanto por mujeres como por hombres, y cuyas interpretaciones se ven superadas y aumentadas más allá de las que tuviera en su origen el creador de dichas obras, ya que:

(...) El arte no es una ideología, es decir, una forma más o menos ilusoria del conocimiento, pero sin embargo es una superestructura, tiene relaciones con la ideología, tiene un contenido ideológico (más o menos claro y consciente, más o menos conscientemente político) (Liebre, 2010: 29).

En este apartado nos enfrentamos a dos aspectos quizá diametralmente opuestos: La mujer como objeto de la obra de arte frente a la mujer como creadora.

Como partícipe involuntaria del primer apartado podemos encontrar salas de museos repletas de mujeres pintadas o esculpidas, como vírgenes, madres o prostitutas, o cómo diosas o seres míticos, señoras y esclavas. Los anaqueles de las bibliotecas esperan inquietos a que los lectores descubran a las pérfidas, candorosas, manipuladoras, zafias, zalameras, viperinas, vampiresas..., como malévolas protagonistas o abnegadas heroínas. Como madres representan el amor desinteresado, la paciencia, la entrega y se mantienen en segundo plano. Como prostitutas también muestran su entrega, su entrega al placer masculino, su valor está en función de éste.

Como creadoras han estado durante siglos escasamente presentes, han tenido que firmar con pseudónimo, y en general tuvieron un difícil acceso a realizar su labor creativa como recoge Virginia Wolf en su ensayo *Una habitación propia* (1929). En muchos casos tenían que andar menudeando el espacio y los materiales para su creación, como en el caso de Jane Austen que debía realizar «piruetas» para conseguir el papel para escribir y hacerlo en una pequeña mesa en el salón familiar. Además de todas estas dificultades debían

someterse al escrutinio y muchas veces escarnio de la crítica feroz de sus coetáneos y compañeros de profesión con descalificativos como el realizado por Auguste Renoir a finales del siglo XIX:

Considero a las escritoras, abogadas y políticas (como George Sand, Mme Adam y otras pelmas) como monstruos, como tenerlas de cinco patas (...) La mujer artista es sencillamente ridícula (Poqueres en Cavedio, 2010: 28).

Ante aseveraciones de este tipo muchas artistas han utilizado diferentes elementos «femeninos» como contestación, análisis, protesta, etc. A continuación mostraremos algunas artistas que han trabajado sobre alguno de los apartados de los que hemos hablado anteriormente (el pudor, el hogar...) utilizando para ello diversas maneras de expresión y utilizando distintos materiales y tecnologías, pero sobre todo su cuerpo, el cuerpo femenino y los elementos o atributos que se le han otorgado. Estos son algunos ejemplos.



En la década de los años 60 y 70 del s. XX el discurso feminista encontró su eco en el plano artístico, mediante el cual las mujeres tomaron conciencia tanto de su cuerpo como de los tabúes imperantes sobre él, y lo impropio de la autodeterminación exhibicionista que derriba los cánones del pudor y de las buenas maneras.

Se establecen estrategias de deconstrucción con las que la vanguardia pretende provocar un choque sobre la autocomplacencia de la clase media (*épater les bourgeois*) que se había dado a lo largo de un siglo, siendo absorbida por la cultura, convirtiéndose en una parcela de la experiencia cotidiana transformando en natural la manera en que son las cosas (Sayre, 1989: 66).

En 1863, Edouard Manet trastocó los valores del decoro y el pudor de la sociedad bienpensante con la presentación de dos obras, *Dejeuner sur la Herbe* y *Olimpia*. En la primera presenta una mujer desnuda junto con

unos hombres vestidos según la moda del momento, tomando un refrigerio sobre la hierba en el campo. La obra fue rechazada en el Salón de Otoño tanto por la temática en el que el desnudo no era tratado a través de un personaje mitológico, como por la técnica pictórica utilizada, hasta esos extremos alcanzaba el encorsetamiento de la época.

Poco después presentó otra obra, titulada *Olympia*, en la que aun fue más allá en su transgresión, ya que representaba la figura real de una prostituta junto con su sirvienta, que muestra sin pudor, ni ambages su cuerpo desnudo, de una manera natural, del que no se avergüenza, sino que mantiene una actitud digna y desafiante.

Cien años después de la presentación de esta obra de Manet, en 1964 Carolee Schneemann y Robert Morris presentaron la performance titulada *Site* en la que el retrato de *Olympia* es reelaborado. La acción comienza con Robert Morris ataviado de blanco, con una máscara y botas de trabajo que desmonta una caja blanca que hay en medio del escenario, a la vez que se escucha el sonido de un martillo neumático. Realizando una serie de maniobras físicas con los paneles, Robert Morris descubre la figura de Carolee Schneemann maquillada de blanco sobre el último panel, adoptando la misma postura que la figura de *Olympia* de Manet. La acción termina con Robert Morris cubriendo nuevamente a Carolee Schneemann con un panel y él desplazándose a un lado.

En 1990, Yasumasa Morimura realizará una nueva interpretación de la obra *Olympia* de Manet, desde 1985 Morimura reconstruye obras de arte en la que el personaje principal siempre es él. En este caso no solo es una obra que trasciende el género, sino que no sabemos si traspasa la fronteras culturales, o denuncia la pérdida de la identidad cultural, de la globalización o la subyugación de la cultura occidental en la que las influencias foráneas no son contaminaciones, sino inspiraciones.

El trabajo de Carolee Schneemann abarca desde diarios realizados a mano, películas y *performances* con una gran carga política, hasta la pintura, la poesía y la instalación, pero en todas explora y subvierte las nociones preconcebidas de la sexualidad, el cuerpo y el género. Entre 1964-67 realizó la obra *Autobiographical Trilogy: Fuses*, en las cuales pintaba, rayaba y pegaba una autofilmación de ella y su compañero, James Tenneys, realizando exploraciones eróticas.

Dentro de este grupo de artistas se encuentra Valie Export, en cuyas performances el intercambio dialéctico entre cuerpo y cultura es evidente (Muller Roswitta, 1994: 20). A través del conocimiento de los movimientos feministas Export le imprime un mensaje social a su trabajo:

De alguna manera me enteré por revistas y periódicos que existía algo llamado feminismo, en concreto por medio de revistas americanas. En Europa realmente no existía, pero surgió con el movimiento estudiantil: el pensar sobre lo que significaba ser una estudiante y también se madre, tener o no una familia. Me puse a trabajar sobre la manera en que la Historia del Arte muestra los comportamientos femeninos, en cómo trata a las mujeres o los temas femeninos. A través de ello pude hacer que mi arte llevase un mensaje social. (Labandeira y Donate, s.d.)

Los temas abordados en aquellas performances aludían a los métodos en que las mujeres eran marginadas o ignoradas, de forma que el espectador tomaba conciencia de sí mismo al detectar las jerarquías de poder camufladas en la historia de la representación artística.

Estas acciones intentan realizar una ruptura con el pudor y revelarse contra los tabúes e ideas preconcebidas por medio de la cultura y de sociedad. El discurso feminista comienza a cuestionar la *Otredad* de los esquemas lacanianos, en la que la mujer se ve sumida, ignorada y marginada y que consideran a la mujer simplemente una parte de esa *Otredad* de la cual se protegen la identidad masculina y la cultura occidental. Valie Export por medio de las acciones pretende subvertir la conciencia del espectador de modo que éste reconozca las jerarquías de poder opacadas por cultura occidental que se encuentran dirigidas a la protección de la sociedad masculina. (Molina, 2004).

La primera ruptura que realiza la artista es la modificación de su nombre, Waltraud Hollinger que quiere que sea únicamente suyo, no marcado por una sociedad patriarcal: «Lo decidí cuando comencé con mi labor artística, hacia 1967. Pensé sobre mi nombre, y pensé que no quería tener el nombre de mi padre, que no quería tener el nombre de mi marido, quería tener mi propio nombre» (Labandeira y Donate, s.d.) en un intento de marcar su destino, como el personaje de cómic Corto Maltés<sup>1</sup>, adopta el nombre de Valie Export:

1 Hugo Pratt, *Corto Maltés*, Norma Editorial, Madrid. El personaje Corto Maltés modifica su propio destino, que supuestamente se encuentra escrito en las líneas de la mano. Al carecer de la línea de la fortuna se realiza un corte con la cuchilla de afeitar de su padre en la palma de la mano para dibujar su futuro, como único dueño y señor de este.

Así que elegí «Export» porque quería exportar mis ideas, salir de mi misma, y «Valie» era un mote. Así que con mi mote y con «Export» (de exportar mis ideas) me inventé mi nombre (Íbidem).

No se trata de un alter ego como han tenido otros artistas, sino de una identidad elegida y construida sobre una labor artístico-vital, tenemos una especie de identidad social, una identidad única, pero dentro de esto tenemos nuestra propia identidad. Esto hace que tengas tu propia identidad, tu ser, y la otra identidad.

En uno de sus primeros trabajos en el año 1968, su retrato es el centro de una cajetilla de tabaco que lleva su nombre y una frase en latín y alemán: «*Semper et ubique, Immer und Überall*» (Molina, 2004) que significa siempre y ubicua, toda una declaración de intenciones y de identidad.

En muchas de sus piezas el foco se centra en la ruptura de los tabúes sexuales en un intento de prevenir la explotación comercial de los tabúes. Dos de estas *expanded films* son *Tapp und Tastkino* (*touch Cinema*, 1968) y *Genitalpanik* (1969). Las dos tratan sobre el voyeurismo en las películas en las que el interés del espectador se encuentra centrado en la promesa de que le sea desvelado lo prohibido. En la mayoría de las películas lo prohibido se encuentra en el cuerpo de la mujer, específicamente en los pechos y genitales (Muller, 1994: 15).

En *Touch Cinema*, Valie Export porta en la parte del busto atada una caja que puede ser a un mini teatro, un relicario e incluso una especie de confesionario, fabricado por medio de una caja de plástico o metal con cortinas que ocultan su pecho desnudo. Con este aspecto Valie Export se encuentra en una céntrica calle de Viena, mientras su compañero Peter Weibel exhorta a los viandantes a participar, durante un tiempo cronometrado por Valie, los voluntarios pueden tocar libremente los pechos de ella en una interacción táctil. Esta obra se encuentra directamente relacionada con el énfasis feminista de los años 60 y Valie Export lo considera como un «true woman's film». Export lo describe como:

El primer paso de las mujeres de objeto a sujeto, ella dispone de sus pechos libremente y no siguiendo las prescripciones sociales, el hecho de que ocurra en la calle y que el

«consumidor» puede ser cualquiera, hombre o mujer, constituye una indisimulada infracción del tabú de la homosexualidad (Muller, 1994: 18).

En *Genital Panic* (1969) Valie Export lleva el pelo alborotado, encrespado y enmarañado, primer signo de feminidad transmutado, viste una cazadora de cuero y pantalones vaqueros y lleva una escopeta en las manos. Los pantalones se encuentran cortados en toda la zona genital, mostrando abiertamente su sexo. Su sexo ya no es oculto, receptor y pasivo para goce y disfrute exclusivamente masculino, su sexo se muestra abiertamente, es agresivo y ofensivo, se atreve a usurpar el lugar otorgado por la sociedad al hombre, y convertirlo en el otro del otro (Molina, 2004). En esta performance trabaja bajo el mismo principio de accesibilidad, lo único es que transcurre en el interior de un cine, como Export, pasea entre las filas de los espectadores con la indumentaria antes descrita y con la metralleta, la sexualidad femenino-pasiva objeto de deseo ya no se encuentra en la pantalla cinematográfica, se encuentra entre los espectadores y comienza a tomar las riendas de su destino. Estas acciones constituían los primeros pasos contra la dominación sexual masculina y hacia la insistencia femenina sobre el control del propio cuerpo (Muller Roswitta, 1994: 20).

En estas performances fílmicas, Valie Export rompe con su propio pudor, mostrando visual o sensitivamente sus partes corporales que la sociedad mantiene oculta, como símbolo de deseo o de pecado dentro de la tradición cultural patriarcal.

En sus primeros trabajos fílmicos aun se puede observar las ideas de los accionistas vieneses, aunque transformadas, son reconocibles en los trabajos como *Cutting* (1967-68) y *Genitalpanik* (1969) (Íbidem: 20). Lo que conecta el trabajo de Export en los 60 e inicios de los 70 con los Accionistas Vieneses es su tendencia hacia la ruptura de tabúes sociales, sexuales y culturales, con la predilección por utilizar el cuerpo humano como el principal material de su trabajo. La diferencia fundamental con los accionistas se basa en la introducción de tecnología y sobre todo en la utilización del cuerpo femenino, todo lo contrario a lo que hacían los accionistas vieneses que utilizaban y abusaban del cuerpo femenino tan solo como forma de liberación sexual masculina (Molina, 2004).

De acuerdo con las políticas sexuales del momento, el cuerpo femenino era fundamentalmente un objeto pasivo sobre el que actores exteriores a él podían actuar con perfecto derecho (Muller Roswitta, 1994: 21). En el empaquetado, la utilización y el abuso del cuerpo de la mujer se centra algunas de las fantasías de destrucción recogidas en sus acciones y ahí es donde comienza su propia protesta, basando su práctica accionista sobre la objetualización de la mujer.

Yoko Ono ha realizado la obra performativa *Cut Piece* seis veces en el lapso de tiempo comprendido entre 1964 y 2003. La primera vez que la realizó, Ono se encontraba en medio del escenario sentada en el suelo, vestida con su mejor traje y con unas tijeras depositadas en el suelo delante ella, mientras, el público era animado a subir de uno en uno, coger las tijeras y cortar un pequeño trozo del vestido que podían llevarse con ellos. En la grabación realizada en 1964 podemos ver como los espectadores comienzan a actuar sobre la artista recortando trozos de la ropa, mientras esto ocurre Yoko Ono intenta mantener una actitud, pasiva y distante, aunque no puede evitar que en determinados momentos su respiración se acelere. Tras la intervención de varias personas cortando, el vestido oscuro desaparece y comienza a verse la ropa interior, a partir del séptimo minuto aparece en escena un hombre con ímpetu, que incluso dirige unas palabras al público, coge las tijeras y con decisión corta la enagua dejando al descubierto el sujetador, después corta los tirantes de éste. Durante este proceso el rostro de Ono, que intenta mantener la neutralidad, muestra incomodidad mirando hacia arriba, sequedad de boca que trasluce en la pequeña expresión de los labios al intentar tragar, y cuando el zoom retrocede vemos a la artista como está sujetando la ropa interior para que no deje al descubierto sus pechos, probablemente en un acto involuntario de pudor. En la última versión de esta performance, Ono, a los setenta años de edad, se encuentra sentada en una silla en medio del escenario y al final se queda en ropa interior, le cortan el tirante del sujetador pero ella mantiene la misma actitud pasiva durante todo el acto, con los brazos caídos a ambos lados del cuerpo y la mirada siempre se mantiene al frente, podríamos aventurarnos que el pudor se encuentra bajo control.

Sobre esta pieza Ono siempre se ha manifestado en distintas líneas, situaba al espectador en una situación en la que lo implicaba en un acto

potencialmente agresivo de desnudar un cuerpo pasivo y poniendo también de manifiesto como una mirada inconsciente tiene el potencial de dañar, e incluso destruir, el objeto sobre el que se posa. En 1971 Ono comentó:

Los espectadores fueron recortando las partes de mi que no les gustaban. Al final sólo quedaba yo, firme como una piedra, pero ni siquiera eso les satisfacía: querían saber qué había en esa piedra (War, 2006: 74).

Asimismo Yoko Ono se ha caracterizado por su compromiso de la vida como arte, como cambio del ego del artista, como regalo, y como un acto espiritual. Los críticos a lo largo de los años han interpretado *Cut Piece* como un *strepatease*, una protesta contra la violencia y contra la guerra (específicamente la guerra de Vietnam), y recientemente como un trabajo feminista. Treinta y nueve años después de la primera vez que realizó esta acción, Ono declaró a la Agencia Reuters de noticias que lo hizo «contra la discriminación, contra el racismo, contra el sexismo, y contra la violencia» (Concannon, 2008: 83).

Dentro del grupo de artistas que utilizan su cuerpo como herramienta y parte primordial de la obra, Shigeko Kubota realizó en 1965, dentro del *Perpetual Fluxfest*, la intervención *Vagina Painting*. En un enroque a la pintura eyaculatoria de Pollock, Kubota invierte la relación prevalente en la época que conectaba la masculinidad con el genio creativo. En esta performance Kubota pinta con una brocha que está sujeta a su ropa interior, en una subversión de los genitales femeninos, contemplados tradicionalmente como un lugar de carencia (carencia del falo, envidia del pene), como algo reactivo, no activo que tan solo recibe. Pinta con una pintura roja, el color de la sangre, sangre menstrual, no de desecho y tabú<sup>2</sup> sino de creación y de reivindicación.

Esta obra dentro de la segunda ola feminista, es utilizada por Kubota como contestación al uso del cuerpo femenino por parte de Yves Klein como mera herramienta de pintura (War, 2006: 63), en su obra *Untitled Anthropometry* realizada a principio de la década de los sesenta.

Indubitablemente Annie Sprinkle realiza una ruptura total del pudor mediante lo que ella misma denomina «activista del porno feminista, educadora sexual extrema y ecosex». En 1992 realizó la performance en Nueva York

2 Prácticamente en todas partes del mundo la sangre menstrual se encuentra envuelta de supersticiones y tabúes.



titulada *Post-porn Modernist Show*. Sprinkle que tuvo su primer acercamiento al sexo cambió su nombre de nacimiento por el de Annie Sprinkle, a partir de ahí trabajó como prostituta, actriz porno, dominatrix, stripper y guionista de porno (Íbidem: 110).

La primera representación de esta performance se realizó en una sala de fiestas en Manhattan, Sprinkle se presentaba ante el auditorio con los atavíos propios femeninos dirigidos a la estimulación erótica y sexual. Con ropa provocativa y voz dulce narraba al auditorio su trayectoria profesional y personal en su carrera como trabajadora del sexo. En primer lugar se masturbaba con la ayuda de un vibrador, hasta alcanzar el orgasmo, y tras una ducha, se introducía un espejo en la vagina para que con la ayuda de una linterna todo el que quisiera pudiera ver su cérvix.

La última vez que realizó esta performance fue el 16/07/2011 en Barcelona, dentro de la muestra *Marrana 4*, en la que en primer lugar realiza una breve explicación del sistema reproductivo femenino y la situación exacta del cérvix, a partir de este momento pide a su colaboradora y compañera que le corte las medias panty, después, para evitar que a alguien pueda resultarle molesto sus olores vaginales, comienza una limpieza vaginal, en cucullas, en el escenario con la ayuda de unas perillas de las utilizadas para realizar lavativas. Una vez realizadas sus abluciones se recuesta en la silla y su compañera le coloca unos espéculos para que los asistentes, con la ayuda de una linterna puedan observar el cérvix de Sprinkle.

En esta ruptura de tabúes, las artistas también han trabajado sobre la naturalidad de la biología femenina frente a la incomodidad social asociada e ésta.

Hanka Nowicka realizó en 2003 la video-performance *La iniciación* en la que la hija de la artista, en plena pubertad, realiza un rito de paso de la infancia a la madurez, junto con la angustia y los miedos producidos por el desconocimiento y los tabúes en torno a la menstruación que existen en todo el mundo. En esta video-performance la niña que va vestida con un camisón blanco, lleva una fruta en las manos, la abre y tira sobre un lienzo blanco en el suelo el fruto, comienza a pisarlo, de esta manera va soltando el jugo rojo, a medida que continúa el rojo se va haciendo más intenso.

En 2004, la artista Pipilloti Rist presenta la obra *The Help*, en la que

encontramos un retrato de ella misma de pie. En la fotografía va vestida con un traje rojo con lunares, una corona de santa, lleva un calcetín rojo en una de las piernas y por la otra le cae sangre menstrual. Si esto no fuera por sí sólo reivindicativo, nos muestra sus manos alzadas, y en una de ellas los dedos están manchados de sangre, en una clara alusión a la masturbación.

Rist utiliza los medios audiovisuales y la composición de obras para crear sus propios mundos en los que nos relata la lucha de la mujer por ser precisamente eso, mujer, de construir o destruir las formas de serlo.

En esta obra Pippilotti Rist nos habla de la mujer, de su situación socio-política en la sociedad. Se presenta como bajo todos los estereotipos que se pueden tener sobre una mujer, desde una asistente, madre, jardinera... hasta una Diosa. Nos habla de formas de dominación, o mejor dicho, de lucha contra esta dominación a través de la autoreafirmación de la identidad, reclamando el orgullo de ser.

Como resultado de lo expuesto y lo visto, podemos recoger las palabras de Deleuze en las que afirma que el pudor no está ligado a un terror biológico y la formulación del pudor que hace es: «Temo menos ser tocada que vista, y temo menos a la vista que a la palabra» (Deleuze, 1979: 63).

Como mencionamos con anterioridad tradicionalmente la acción de tejer y la confección de tejidos se ha asociado tradicionalmente al papel de la mujer y este elemento ha sido utilizado por muchas artistas para tejer identidades.



El tejido como fuente, como expresión se encuentra desde el propio fundamento del lienzo sobre el que se pinta. Muchas artistas han encontrado su modo de expresión a través de la manipulación de los tejidos, el tejido como materia prima o como modo de expresión.

Susan Lacy utiliza los medios de comunicación de masa para utilizar grandes grupos de personas como material de performance, y con la intención

de unir sus proyectos con experiencias vitales. En estas performaces reúne grupos de mujeres para realizar con ellas, con su disposición en el espacio, junto a otros elementos, *patchworks* en el que se unen experiencias, colectividad, historias y tejidos para elevar la labor invisible de las mujeres a obra de arte y visibilizar, proyectar y reconocer su importancia como tejido social básico y que conforma la urdimbre invisible de la sociedad.

En algunos casos se cuenta historias comunitarias, en las que el tejido aparece como símil, los cuerpos y los objetos forman el patrón como en el caso de esta intervención de Susan Lacy, en la que reunió a 430 mujeres en 1987 para que compartiesen sus experiencias significativas acumuladas a lo largo de su vida. Estas mujeres con una dilatada experiencia vital, se sentaron en grupos de cuatro alrededor de una mesa. Las mesas se disponían en el espacio reproduciendo un patrón textil de colcha. Todo ello recogía un ambiente del matriarcado oculto bajo la capa de la cotidianeidad. La presencia de las madres y de las abuelas representaban el consuelo acogedor de unos brazos que muestran un amor incondicional.

En un viaje que recorre desde la colectividad de Lacy a la intimidad de la soledad de la noche descubrimos a Jeanine Antoni.

A lo largo de su trayectoria artística Jeanine Antoni utiliza hilos que trenza, teje o hila en un telar. Con el producto de su trabajo con estos hilos ata, circunda, guía y cubre.

En la obra *Slumber*, Jeanine Antoni teje en un telar durante el día, mientras los visitantes del museo la rodean y miran. Teje metros y metros de tela en un inmenso telar. El patrón a tejer es el encefalograma de su propio cerebro al soñar. Cuando acaba la jornada, una vez el museo ha cerrado sus puertas, por fin puede abandonarse al sueño. Pero no será un sueño normal, será un sueño monitorizado, en una cama en medio de la sala, conectado a una máquina que le realizará un encefalograma mientras sueña, así duerme Jeanine.



### II.3.3 No, no somos ni Dalila ni Sansón

En el año 1993 Janine Antoni realizó la performance en la galería Anthony D'Offray de Londres *Loving Care*. Durante esta performance Antoni introducía su pelo en un cubo lleno de tinta negra y utilizaba su pelo como una brocha con la que pintaba sobre un lienzo blanco que cubría el suelo de la sala. Janine se divide en una especie de Jano bifronte metafórico, en la que por un lado su cuerpo se convierte en una manifestación artística, y por otro la propia Janine se convierte en una limpiadora que utiliza su propio cuerpo como material de limpieza, en la que barre el suelo con su cabellera a la vez que lo cubre de oscuridad. A medida que avanza con su limpieza por la sala, los espectadores han de ir desplazándose hasta encontrarse en un momento en el que tienen que abandonar la sala o ensuciarse de tinta. La intervención cuyo nombre es tomado del tinte que utilizaba *Loving Care*, Antoni representa el papel de la limpiadora doméstica y refuerza la idea de la actividad femenina tradicional del trabajo físico (War, 2006: 66).

A Janine Antoni le gusta utilizar su cuerpo como partícipe principal de la obra de arte y en ocasiones lo lleva a situaciones límite.

Peinarse la melena es el centro de una performance realizada por Marina Abramovic en 1975 titulada *Art must be beautiful, artist must be beautiful*. Durante la acción, la artista se peina alternativamente el cabello con un cepillo y con un peine de metal con suma brusquedad, a la vez que recita como una especie de mantra la frase que da título a la performance. Ejerce violencia contra sí misma, contra el elemento que parece dotarle de feminidad, al que hay que cuidar y valorar, cuya pérdida alude al fracaso o humillación.

Abramovic que recurre al símbolo de belleza tradicional del arte como es la cabellera femenina, se ataca a sí misma con este cepillado violento, provocándose heridas en el rostro y deteriorándose visiblemente la cabellera, como un intento de redimirse del pecado de la seducción que la propia cabellera lleva implícita. Estigma heredado como hija de Eva, o peor

como descendiente demoníaca de Lilith, ambas con el estigma de demonios seductores.

Claude Cahun entre 1920 y 1930 corta su pelo y se traviste, jugando al equívoco de género, cuestionándose la importancia de éste, o preguntándose si el género nos es dado al nacer o acaso podemos elegirlo. Si hemos de elegirlo habrá que probárselo, como si de un modelo de traje se tratara, si nos conformamos con un *pret-a-porter*, o por el contrario nos decantamos por uno hecho a medida. La indefinición andrógina de género es su elección, libre de limitaciones socialmente impuestas, reescribe el significado de metamorfosis a través de la subversión de géneros.

Claude Cahun rasura su cabeza, así se desnuda ante nosotros, se muestra tal cual es, sin ambages, sin aditamentos, con valentía y fuerza, sin vergüenza, con un orgullo comedido. Cahun participó activamente en la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, Regina José Galindo lucha activamente para denunciar la situación de violencia estructural contra las mujeres en su país, y que resulta extensible a muchos otros. En 2001 realiza la performance *Piel* en la Bienal de Venecia, Galindo se rasura la cabeza, retira su ropa y se muestra doblemente desnuda ante el mundo, a partir de aquí saldrá a la calle y realizará un recorrido, andando con paso firme y mirada al frente. Con determinación y orgullo seguirá adelante, denunciará el trato humillante y denigrante que sufren muchas mujeres, mujeres altas, bajas, gordas, flacas... su pequeño cuerpo rompe el espacio, derriba muros, provoca terremotos en la conciencia, sí, ella es pequeña de cuerpo, pero demuestra que el tamaño no importa.



Regina José Galindo, *Piel*, 2001 (Captura vídeo)



Claude Cahun, *Autoretrato*, 1928



### II.3.4 Constreñir en el acto

Como hemos visto la mujer artista utiliza el cuerpo en situaciones cotidianas como dormir, comer o bañarse para realizar arte. Arte entrelazado con la vida, con sus esperanzas, sus defectos y sus denuncias. El arte como herramienta de reivindicación, del arte como lucha y como herramienta de combate y autodefinición.

Annette Messenger parte del objeto cotidiano, recogido, coleccionado, atesorado y redimido para mostrar partes perversas de la cotidianidad perturbadora, reescrita bajo los parámetros de un horror siniestro y casero.

Messenger atesora cachivaches:

Son mis pequeñas cosas de casa». Objetos insignificantes que entran en un diálogo entre ellos y cuentan su historia. Juego con muchos tejidos y retales, con imágenes de trozos del cuerpo que a veces resultan violentas; los colores de los materiales también cuentan, porque a veces los tonos pasteles afilan un mensaje como si fueran cuchillos.

Messenger es una buscadora de objetos, imágenes y palabras que recoge y colecciona. Son objetos encontrados de todo tipo, como tarjetas, imágenes que ella dibuja, aforismos, proverbios, pájaros muertos... que clasifica y cataloga sistemáticamente.

En su obra *Histoire des robes* cada vestido está decorado con pequeñas fotografías o dibujos, sujetos al vestido de diversos modos, adquiriendo la apariencia de relicario, expositor o lugar en el que colgar lo exvotos. Cada vestido se encuentra confinado en una caja expositora de madera y cristal, vuelven a entrecruzarse la imagen de expositor de reliquias religiosas o paganas, de los restos de una mártir o los tesoros de un museo, pero lo que recoge los restos de la vida de una mujer normal. Los vestidos transmiten la imagen de objetos sensuales sobre los que se eleva un interdicto iconográfico que eleva a la mujer a la altura de objeto bajo el protectorado patriarcal. A través de cinco trajes se realiza un recorrido desde la inocencia, pasando por la mujer niña hasta el traje mortaja, que preserve el decoro más allá de la

muerte. Todos ellos representan el confinamiento y la historia oculta del deseo femenino (Hurtig y Lamoreux, 1991).

Cindy Sherman realiza un viaje en el tiempo, se autorretrata emulando los retratos de la Edad Media y renacimiento en la serie de obras *Untitled* que reúne bajo el nombre genérico *History portrait*. En esta serie se basa en grandes obras de la historia del arte, principalmente retratos, en los que se autorretrata vestida con lujosos trajes y con escenografías de fondo, y donde aparece con elaborados maquillajes y prótesis. En estas obras recrea y crea distintos personajes; personajes en el sentido griego o romano, ya que actúan bajo una máscara. Realiza una autopsia artística en el que estudia el papel de la mujer, y realiza una revisión de género desde un punto de vista actual, pero con un sesgo crítico. Más que una autopsia conceptual, realiza una vivisección en la que nos ataca sin anestesia, y convulsiona nuestro cuerpo mientras interroga a nuestra mente.

Los títulos de las obras de Jana Sterbak no son meramente enumeratorios, sino que poseen un fuerte carácter semántico y participan plenamente en dotar de significado a la obra (Moser en Artforum, 2006).

Hanna Sterbak en su obra *Remote control II* (1989) construye un inmenso miriñaque en el que la mujer portadora es portada por él. La mujer se encuentra suspendida en el aire, sus pies no alcanzan el suelo, ve anulada su autonomía, su independencia, se convierte en un objeto teledirigido, en un juguete. Pese a llevar el mando que mueve el mecanismo, sus movimientos están limitados. El miriñaque actúa como metáfora de la jaula social que encierra a la mujer construida con barrotes culturales.

Otra obra de esta artista nos remite a este género encarcelado, *I want you to feel the way I do*. Un título explícito para una cuestión compleja. Un traje de tela metálica, rodeada de un hilo (¿de alambre?) luminoso que le da varias vueltas, del que salen dos cables, dos apéndices que lo unen a la corriente eléctrica. El cuerpo se ve envuelto por un traje-alambrada electrificada.

'*Te necesito*', es una petición de ayuda, de necesidad vital. La sociedad se construye, y también construye altos y fuertes muros. Igual que construye, puede derribar, podemos derribar, y para eso '*te necesito*'.

El traje como emblema, en el que la imagen y la semántica se fusionan sin límites. El miriñaque, las faldas hiperbólicas como símbolo de una feminidad

atrapada. En la obra *Defense* (mujer y perros) de 1995, Sterback aparece con un magnífico vestido de satén blanco, con un gran miriñaque, parece una gran dama del siglo XIX. Pero en este magnífico espectáculo visual hay algo que distorsiona, el vestido se ve rodeado por una pequeña barrera metálica que lo circunda. Es una barrera protectora, una especie de parachoques personal, ¿una defensa física o una prisión?

En su obra *Vanitas* cosió entre sí filetes de carne componiendo un vestido con el que enfatizaba la relación entre la vanidad y la decadencia de la carne. La carne muerta sobre carne viva refuerza la idea de la futilidad y la fugacidad de la vida, reiterando la idea de vanitas retomada a lo largo de la historia del arte. Esta obra abre un amplio espectro de interpretaciones en las que nos enfrenta a cuestionamientos de género, de tiempo y de trayectoria vital.

En esta obra la carne, que en principio debería estar oculta por la piel, se muestra a la vista. Se subvierte el orden establecido, lo que debería estar dentro está fuera, y lo que debería estar fuera, está dentro. Realizando una conexión directa con el título, nos encontramos ante una antítesis, la anorexia es una cruel enfermedad que quebranta el cuerpo y el alma. Es una enfermedad en la que la mente obliga al cuerpo a adelgazar sin piedad, no le permite ingerir comida, y el reflejo que le devuelve el espejo es siempre una imagen de gordura. El cuerpo está cubierto de carne, la carne que al cuerpo le falta por la enfermedad se la ponemos encima, pero este juego de engaños no depara ningún final feliz. Esta carne está destinada a corromperse, a descomponerse, y como toda carne muerta, carece de calor. El cuerpo tan necesitado de alimento se ampara en el subterfugio de cubrirse de carne, pero este sacrificio animal no sirve para nada, ya que la belleza será comestible o no será. Al fin y al cabo «todos somos caníbales. Después de todo el medio más sencillo de identificarse con el otro es comerlo»<sup>1</sup>.

La carne como descripción de un mundo canibalizado que todo lo devora, como Saturno devorando a sus hijos. El cuerpo devorado por sí mismo, fagocitado sin piedad por una psique torturada.

Durante la infancia el padre de Rebecca Horn le contaba cuentos que versaban sobre brujas y unicornios, esto le provocó a la pequeña niña una permanente sensación de ansiedad. Esta sensación de ansiedad no la abandonaría a lo largo de su vida, sino que se vio acrecentada con diversas

---

<sup>1</sup> Declaraciones del antropólogo Claude Lévi-Strauss al diario italiano La república en 1993.



experiencias durante su crecimiento y juventud, como el orinarse encima ante la presión psicológica sufrida al tener que dirigir la oración en una clase y verse incapaz de ello.

En la primera época artística de Rebecca Horn el material que utilizaba para expresarse era la fibra de vidrio y el poliéster. Estos materiales son elevadamente tóxicos y como consecuencia sus pulmones se vieron severamente dañados, hasta tal punto que tuvo que estar un año ingresada en un sanatorio. Este año de reclusión marcaría un drástico viraje en el material utilizado por Rebecca Horn, así como una necesidad de transmitir con su cuerpo sobre su cuerpo. A propósito de su obra dirá: «Lo que me interesa es el alma de un objeto y no sus características mecánicas».

Rebecca Horn realiza piezas en las que se ve impedida para establecer contacto con formas que le envuelven los brazos, que le incapacitan los movimientos. Elementos que convierten al cuerpo en una forma-prisión, en una manera alienante de incomunicación.

El cuerpo se ve invadido por apósitos, prótesis textiles que se adaptan al cuerpo, lo envuelven y lo poseen. En *Arm Extensions* vemos un cuerpo femenino semienvuelto por vendas o cintas de un intenso color rojo, los brazos parecen blandos petates, como si fueran elementos blandos con los que pelear. La figura está inmóvil, las piernas juntas y sin capacidad de movimiento, nos muestra la espalda, no hay mirada, no hay conexión, solo aislamiento, aislamiento de una figura cuyas ataduras parecen un hermoso traje de noche.

Sobre una urdimbre de violencia y dolor teje su obra Doris Salcedo. Se convierte en una mezcla de una Casandra inversa y de Penélope, pero sus testimonios y sus tejidos no desaparecen, no se olvidan.

En la época victoriana las mujeres realizaban delicados trabajos artesanales con pelo. De esta manera podían regalar a sus seres queridos un recordatorio a modo de relicario para estar presentes en la memoria. Se pretendía ocupar un lugar en la memoria, una presencia en la ausencia, recibían el nombre *memoria memento*. El pelo tejido, como reliquia que nos ata a los ausentes. Doris Salcedo recoge en la serie *Unland*, durante tres años, los testimonios de niños que han sido víctimas de la violencia que, dentro de la perversión absoluta de los adultos, han sido obligados a presenciar el asesinato de sus padres. Al respecto ella manifestó:

Intentaba ponerme en su situación. Los niños necesitaban que su historia se conociera. En Colombia tienes la sensación de ser invisible, especialmente en las zonas de campo. Ellos simplemente necesitaban existir (The Art Magazine, 2001).

El título de la instalación, *Uhland*, es una palabra inventada, no existe ni en inglés ni en español. No se sabe bien el significado de esta palabra, es ambiguo, no sabemos si hace referencia a la pérdida de la tierra, de las raíces, de los desplazados, o por el contrario hace referencia a la no existencia de esa tierra, la imposibilidad de vivir, a toda pérdida de espacio vital.

*La túnica del huérfano*, es una obra realizada tras la entrevista con una niña de seis años que presencié el asesinato de su madre. Durante seis días no quiso quitarse el vestido que llevaba y que se lo había hecho su mamá. La obra consiste en una mesa que desprende luz y que está cubierta por una tela de seda blanca que cae por las patas. La mesa está llena de pequeños agujeros y los hilos de seda y el cabello humano están cosidos a esta red de agujeros, como si fuera una desesperada e inútil sutura que intentara cerrar vanamente todas estas diminutas heridas. Parece como si fuera la elaboración de un laborioso sudario que se convierte en un gran relicario, emulando a los pequeños relicarios que se portaban antiguamente con un mechón de cabello del fenecido. El título de esta obra lo recoge Doris Salcedo de un poema sobre el holocausto escrito por Paul Celan.

Como modo de control social, el silencio transforma la memoria personal y los recuerdos en una dolorosa pesadilla. Este es el silencio represivo que es, como muestra Doris Salcedo, solo audible en la boca, una palabra suspendida en el momento de ser articulada que no puede llegar a convertirse en una forma de comunicación social.

La obra de Doris Salcedo posee la dimensión atemporal de la tragedia clásica. Al igual que Joseph Beuys, Doris Salcedo piensa que el artista ha de estar inmerso en todos los aspectos de la sociedad en la que vive, no solo debería plasmar lo que le rodea, sino opinar, relacionar, observar y absorber... Debe ser un transmisor, una especie de conciencia social, un testigo permanente que de voz a todos aquellos que no pueden expresarse por miedo y represión.

Ante la violencia el ser desaparece en una espiral infinita de anonadamiento. La vida, todo lo que ello comporta, su esencia y todo lo que le rodea acaba disuelta, convertida en carne triturada, masacrada que ha perdido toda forma,

toda apariencia de lo que fue. Carne destrozada por la explosión, por la violencia. Esa violencia que jamás puede ser racionalizada, esa herencia atávica de demostración del más fuerte sobre el más débil, o más bien la del más cruel.

Doris Salcedo retrata la violencia, la denuncia, la observa para que sea observada y así nuestra mirada se torna su denuncia. La violencia irracional se suele denunciar frente a la violencia del héroe inmolado que se convierte en vencedor, pero me pregunto si existe alguna violencia que no sea irracional. Tal vez yo apuntaría otra clase de violencia: la violencia narcisista, la violencia plasmada por los vencedores para vanagloria del rey, como las retratadas en los relieves egipcios con el sacrificio de los vencidos, en los crueles petroglifos aztecas o en el pasaje del terror de Chichén Itzá, no existen límites, ni físicos ni temporales, para la vanagloria.

Para las víctimas de la violencia, el mundo deviene extraño para ellos, y se encierran en un completo –mutismo–silencio... En el arte, todo permanece en silencio. El silencio de las víctimas de la violencia en Colombia, mi silencio como artista, y el silencio del espectador se unen durante un preciso momento de contemplación y solo en el espacio donde la contemplación ocurre.

A su vez esos muebles tabicados nos sumen en un alambique de sensaciones en el que sentimos que el dolor nos somete a un emparedamiento vital, bloquea toda sensación que no sea de dolor. A la vez que estos muebles bloquean todo uso real, se transforman en una mezcla de ataúd y sarcófago en el que nos falta el oxígeno y huele a luto.

Estos muebles, inundados de cemento, se transforman en los restos de un naufragio, con prendas a la deriva, convertidas en Ofelia shakesperianas, arrastradas por la corriente y congeladas en el no tiempo y no espacio, atrapadas en una cerúlea tumba fría.

*La casa viuda* (1992-95), título que hace referencia no sólo a la casa de la viuda, sino también a la casa como una viuda, una frase que en Colombia se usa para hacer referencia a aquellas casas en las que sus habitantes han sido sacados, «desaparecidos» o asesinados, dejando atrás la evidencia de los trazos de la vida cotidiana intacta (Cortés, 2006).

Jacques Lacan define la angustia como la espera de algo que sucederá, pero no sé como definirá la incerteza de lo ocurrido, pero yo la llamaría sin dudarle angustia. Según Lacan la certeza dentro de la angustia es lo que nos

hace actuar para variar la realidad, pero, en el caso de los desaparecidos no existe certeza, no se puede actuar, y de una manera dramática nos cambia la realidad de nuestro entorno.

*La casa viuda I*, consiste en una puerta apoyada contra una mesilla sobre la que se haya una tela blanca que no se sabe muy bien si es un mantel, una camisa, unas vendas... Podría ser el retal del encaje de un traje de novia, o el atavío de un altar. En la instalación *Casa Viuda* parece que estemos ante el resultado de los experimentos del horror, nos parece que asistimos a la consecuencia del experimento Filadelfia, pero la realidad es peor. No se trata de ninguna idea conspiratoria, sino la constatación de una realidad, su realidad, una de las peores realidades posibles.

En un conato de belleza cruel y terrible los huesos se funden en el interior de puertas que nos permiten el acceso a ningún lugar o tiempo.

Tras el estallido del armario de ropa blanca, el retal desgarrado se cose quirúrgicamente a esa puerta, en un intento de retener algún hálito de vida, pero es imposible, lo único que queda es el recuerdo, y, a veces, ni eso. Ropa blanca, delicada y translúcida, cosida, ropa blanca de sudario. La náusea avanza mientras lo observamos...

Quizá sean los restos de la ropa desgarrada por la violencia, si la remendamos, si la recomponemos, tal vez la vida pueda seguir. Pero no, se trata de un silencio que nos susurra: no me olvidéis, no calléis...

Una pequeña cremallera se convierte no en una pequeña herida o cicatriz, sino en un desgarro en la máscara, una fisura en el capuchón del secuestrado, por ahí podemos escapar, escapar para contar, para no olvidar.

Imagen de una vagina serrada, dolorosa y estéril, la herida abierta que supura y rezuma desesperanza. Pero, por oposición, sigue siendo una pequeña vagina, un hálito de vida, no da la vida en sí misma, sino que nos ofrece una posibilidad de seguir adelante, de no olvidar pero de avanzar.

Meret Oppenheim creó, en la época de las vanguardias, obras con guantes y zapatos de mujer. Realizando variaciones a este complemento, se convertía en una metáfora en la que los zapatos representaban a la condición femenina, hablaba de la situación de la mujer, o de algunas mujeres...

*Atrabiliarios*, es una serie en la que Doris Salcedo utiliza zapatos de víctimas, a menudo desparejados, que introduce en una especie de nichos en la pared y los recubre posteriormente con piel de animal translúcida y furiosos

puntos de sutura. Una pieza que nos evoca claramente ritos funerarios, nos podría retrotraer fácilmente a las momias de Atacama por una parte, por esa piel apergaminada, por otra, los zapatos nos recuerdan los ajuares con los que se enterraban. Pero cuando observamos la obra vemos que algo no marcha bien, los zapatos a menudo están desaparejados, ese sutil hecho nos marca esa pérdida, esa interrupción, la brusquedad con la que la vida se para por la violencia y la pérdida, atesoramos esos pequeños objetos como venerables reliquias en las que ha quedado atrapada la esencia de ese ser que los poseyó (con frecuencia ese zapato era el único método de reconocer el cuerpo para las familias). Todo queda remarcado por ese aspecto asfixiante que infiere a la pieza la piel de animal, conscientes de lo absurdo del pensamiento de que la piel ahoga a los zapatos, no podemos dejar de sentir que esa asfixia se posa sobre la víctima e incluso sobre nosotros mismos. En una de las piezas de *Atrabiliarios*, junto a los zapatos de tamaño normal, encontramos un solo zapato blanco pequeño; puede pertenecer a una mujer pequeña, pero al contemplarlo surge la imagen de las fotografías decimonónicas de niños muertos, algunas de ellas era de niñas muertas vestidas de comunión, o tal vez esta desdichada cenicienta perdió el zapato de su traje de novia mientras huía...

Aunque su registro inmediato sea hablar de la violencia y los violentados de Colombia, sin duda su obra abarca un espectro mucho más amplio, podemos leer diferentes lecturas, o mejor dicho lecturas en diferentes ámbitos. Por un lado tenemos la imagen de las montañas de zapatos pertenecientes a los reos de campos de concentración, esa imagen sin palabras pero que todos sabemos lo que nos cuenta, nuestra imaginación se dispara en la visión de miles de vidas, de familias desgarradas y aniquiladas, puede que nos aparezca de una manera muy cinematográfica, pero era real, sigue siendo real.

Estos zapatos de mujer también podrían pertenecer a una mujer de Ciudad Juárez, de la que encontramos sólo eso, un zapato. ¿Qué ha ocurrido con esta mujer? Sí, lo más probable es que lo haya perdido durante el forcejeo, cuando iba a trabajar a la fábrica a los cinco de la mañana. Una madre ansiosa espera noticias de su hija, su padre ha salido desesperado a buscarla en ninguna parte. En el mejor, o no, de los casos encontrarán su cadáver en el desierto, maltratado y maniatado. ¿Qué diferencia existe entre esta madre y la que no es capaz de quitar el plato de su hijo de la mesa? Los asesinados, los desaparecidos, desgraciadamente duelen igual, ya sea por motivos políticos, sexuales, económicos o de droga.



### II.3.5 Sangre y cuerpo

Cuando el cuerpo se convierte en herramienta, en carne, muestra su vulnerabilidad material y afectiva, como generador de emociones internas que nos sacuden trascendiendo la realidad y trasponiendo la significación semiótica entre sujeto y objeto, entre significado y significante. El cuerpo, la sangre y el dolor bordean la barrera de la vida y la muerte, de ser y de dejar de ser, entre el ego y la alteridad.

En el campo del arte encontramos performers como Gina Pane que parte de su discurso consiste en autolesionarse con cuchillas de afeitar, de modo que la ropa inmaculadamente blanca que viste se va tiñendo progresivamente de sangre.

Gina Pane hiere su carne con cuchillas, cuchillos, trozos de cristal, con todo aquello que permita realizar una incisión en la piel. La piel se abre, y de ella mana sangre, como si la tierra se abriese y manara magma. La madre tierra menstrua como símbolo de fertilidad, Gina Pane sangra como motivo de feminidad, como señal de humanidad, con sangre como señal de vida y con sangre derramada como señal de muerte, que cubre la ropa blanca, o como la sangre cubre la ropa blanca clínica del parto, o como la sangre cubre la mortaja del muerto. La sangre brota como un grito de vida, como un conjuro contra la muerte, como reivindicación estentórea a través del fluido vital.

Las acciones de Gina Pane comienzan cuando aún resuenan los adoquines de la revuelta del 68, y ante una sociedad que se encuentra con una conciencia anestesiada frente a lo que le rodea.

Su primera performance, que realiza en privado, sin público, se titula *Escalade non anesthesie* en la que en un intento de denuncia de la guerra de Vietnam, Gina Pane sube y baja varias veces por una escalera cuyos peldaños están cubiertos de afilados dientes, mientras que sus pies y sus manos se encuentran desnudos, sin protección ante los lacerantes dientes. Pane orchestra cuidadosamente sus acciones mediante dibujos previos, documentando fotográficamente la acción para posteriormente mostrar tan solo un montaje fotográfico.

En 1972 realiza *Le lait Chaud*, vestida de blanco, de espaldas al público comienza a cortar su espalda con una cuchilla de afeitar, la sangre mancha la tela blanca, la tiñe de rojo formando una pintura. En otro momento Pane se gira mostrándose de frente al público, entonces comienza a cortarse las mejillas con la cuchilla. Durante toda la acción el público se ha mantenido en silencio, como hipnotizado, pero cuando el corte se realiza en el rostro rompen su mutismo en un angustiado intento de detenerla mediante los gritos de exclamación: ¡en el rostro no!

En la obra *Psyché* de 1974 Gina Pane realiza una incisión vertical por encima y por debajo del ombligo, y otra horizontal a derecha e izquierda del mismo. Las incisiones forman una cruz cuyo centro se encuentra en el ombligo, aparecen como un estigma que cruza la única señal de lo que fue el vínculo materno: el ombligo. El ombligo es cicatriz, fue escisión y ruptura del cordón umbilical del que recibimos el alimento mientras nuestro cuerpo se va formando, es símbolo de nuestra humanidad, recordatorio del pecado primigenio femenino.

El ombligo es erógeno, en la época de la censura fílmica, establecida por el código Hays, es ocultado como si fuese el símbolo del pecado de Eva y de toda su estirpe femenina. La cruz se enmarca sobre el estómago, zona que se expandirá para albergar una futura vida que se escindirá y será autónoma, se taracea sobre la piel de la zona que es símbolo de fertilidad o de muerte social, en otros tiempos si la mujer no era fértil, se pensaba que tenía las entrañas secas. Es el peso de una sociedad con educación cristiana, el peso de ser mujer bajo la represión de la religión. A su vez pueden ser los estigmas de la mística que nos recibe bajo el fervor extático, es en el nombre del padre, del hijo... Gina Pane cree Dios (Cortés, 1996).

El trabajo de Gina Pane se caracteriza por una profunda influencia de la estética religiosa católica. Para ella el dolor y el corte son conceptos profundamente simbólicos como parte de un discurso de redención y trascendencia. Gina Pane, doblemente estigmatizada como mujer y lesbiana, en un París bajo la dominación masculina, creaba sus acciones y performances como un medio en el que el psicoanálisis lacaniano del artista y el trabajo coexistían junto a una intensa radicalización de la protesta política.

En otra acción titulada *Sentimental Action* nos encontramos ante tres salas, en la primera sobre un terciopelo negro se encuentra depositada una rosa blanca en el medio, en las paredes encontramos tres fotografías de rosas

en recipientes de plata y la inscripción: hecho por una mujer para una mujer. En la siguiente estancia se encuentra una proyección de diapositivas que muestra a la artista sentada, vestida de blanco y abrazando un ramo de rosas rojas. En la tercera habitación, hay dibujados en el suelo con tiza círculos en los que pone la palabra *donna*, la acción solo puede ser presenciada por las mujeres que se sienten en estos círculos. Gina Pane realiza una referencia al catolicismo como una mártir mediante la automutilación, vestida de blanco y portando un ramo de rosas rojas va clavándose las espinas de las rosas en los antebrazos y entonces las rosas rojas son sustituidas por rosas blancas y por último se realiza un corte con una cuchilla de afeitar en la palma de su mano dejando que la sangre fluya.

Durante la acción se puede escuchar las voces de dos mujeres, una hablando en francés y otra en italiano, que leen las cartas redactadas de una a la otra, se trata de un diálogo de amor en el que se tratan temas como la muerte, muerte de la madre de una de ellas y como su amante le envía un ramo de rosas rojas como consuelo. La acción terminará escuchándose en otra sala el tema de Frank Sinatra *Strangers in the night* (Leskovic, 2010).

Gina Pane utiliza su sangre y heridas como un texto, escribiendo «una carta a un extraño», su manifiesto artístico. En 1974 escribió: «si abro mi cuerpo y te permito ver mi sangre, es porque te quiero» (Íbidem). Las acciones de Pane tienen un cierto carácter ascético.

Marina Abramovic ha sometido a su cuerpo a situaciones extremas en las que lo ha lacerado, fustigado, punzado, desangrado, quemado, drogado e incluso asfixiado hasta tal punto que ha estado dos veces a punto de morir. En 1974 realizó la performance titulada *Rymth 0* en Nápoles, en la que permanecía durante seis horas inmóvil a merced del público que disponía de unos setenta elementos para actuar sobre ella, había tanto elementos inocuos, como perfume, manzanas, etc., otros que podían dar placer, o dañinos como cuchillas, cristales rotos o fustas, tenazas, martillos..., hasta potencialmente mortales como punzones. Cuando había transcurrido dos horas desde el inicio de la performance, parte del público le había quitado la ropa y le habían provocado heridas sangrantes en el abdomen y en los pechos, y llegados a este punto la otra parte del público no pudo continuar observando e impidió que se siguiera actuando sobre Marina Abramovic. Hace poco se realizó un experimento en Francia bajo la simulación de un concurso televisivo, en el que un concursante debía contestar preguntas, y



para acceder a siguiente nivel debía dar descargas a otro concursante que se encontraba fuera de la vista, y del que sólo se podía escuchar sus palabras o gritos. Durante el transcurso del concurso el nivel de las descargas iba aumentando progresivamente, así como los gritos del otro concursante, ante la duda del que debía dar la descarga y la petición de clemencia, y de que parara del que las recibía, el presentador le conminaba a continuar. La mayoría de las personas que participaron, pese a entrar en conflicto con sus ideas y conciencia, obedecía a la «autoridad» representada por el presentador y la realización. Tan solo una mínima parte de los participantes se opuso a la autoridad y se plantó. Extrapolándolo a la acción de Marina Abramovic, podemos pensar que el entorno artístico y la disposición de elementos y de la artista, podían actuar como una autoridad inconsciente, o simplemente podemos quedarnos con el dato estadístico que mantiene que un diez por ciento de la población es sociópata o psicópata, aunque no todos se inclinan por el asesinato, algunos simplemente escogen el camino de los negocios o se convierten en jefes despiadados.

Marina Abramovic realiza estas performances en las que se autolesiona utilizando el dolor como liberación ante los constreñimientos y condicionantes sociales, en definitiva como medio de escape ante una cultura represiva. En 1974, Marina Abramovic realizó la acción *The lips of Thomas*, en la que durante un ritual, que duraba cuatro horas, se hacía incisiones sobre el estómago, formando con los cortes una estrella de cinco puntas, llegaba a ingerir un kilo de miel y beberse un litro de vino, para terminar tumbándose sobre un trozo de hielo que le podía provocar graves quemaduras, pero el público quitó el hielo pasados treinta minutos, seguramente concedores del riesgo que asumió la artista en anteriores performances, con esta acción rompe la barrera entre espectador y accionista en una reverberación de lo público y lo privado, el observador no puede seguir ocultándose bajo su estatus de espectador pasivo, debe dejar de serlo, debe actuar y convertirse en accionista.

Valie Export en...*Remote...Remote...* (1973) utiliza el cuerpo como material filmico como una meditación McLuhaniana sobre la afirmación "*the content of writing is speech*". ...*Remote...Remote...* es abordado como una operación técnica sobre el papel determinante en la creación del film realista, donde no podemos ver la oposición con la realidad. En esta performance Valie Export utiliza un elemento asociado al ámbito masculino como es

una navaja que utiliza para cortarse las uñas y las cutículas, comenzando un profuso sangrado en los dedos. Los restos cortados los sumerge en un vaso de leche, mezcla el fluido vital y que a la vez podría ser menstrual en el caso de las mujeres, con el elemento alimenticio-femenino como es la leche. Se contamina el aspecto nutricional femenino con la sangre en una especie de rechazo de asimilación femenina con la madre tierra y la pertenencia de la mujer a la naturaleza, yo poseo mi sangre y mi cuerpo.







# III ENCIERRO POR COMPASIÓN

Las histéricas del hogar







### III. Encierro por compasión

#### Las histéricas del hogar

En la primera parte de esta investigación hemos visto la manera en la que la sociedad, al ir construyéndose mediante un patrón androcentrista, se opone diametralmente al equilibrio que conseguiría una sociedad igualitaria y equilibrada. Al contrario, la sociedad desigual se encuentra desequilibrada como una balanza descompensada, desnivelada, en la que el platillo superior golpea furiosamente el metal que lo sostiene, mientras que el platillo inferior pende oscilando con una total inseguridad. Mediante este desequilibrio, se ha construido una prisión de muros invisibles que mantiene retenida a la mujer como individuo, por el único delito de pertenecer a un colectivo genérico discriminado biológicamente.



#### III.1 La catársis del encierro

Este encierro social simbólico, construido en torno a las mujeres, propició una de las mayores antítesis difíciles de entender a partir de la Edad Media. Muchas mujeres escogían dedicarse a una vida religiosa y contemplativa como elusión de sus deberes de sumisión a la que se veían empujadas, y alcanzar mediante este método cierta independencia, ya que debían permanecer siempre bajo la tutela de algún hombre (padre o esposo). Pero para algunas esta alternativa se mostraba insuficiente. Algunas mujeres querían llevar una

vida espiritual e independiente, aunque no querían pertenecer a ninguna congregación; no deseaban sobrellevar el yugo de la obediencia y de la sumisión y por ello escogían una alternativa radical y extrema: se emparedaban.

En el siglo XII Christine de Pizan escribió una obra, en lo que podríamos considerar un profeminismo medieval, en la que propone la creación de una ciudad de las damas (*Querelle des Dames*) para que las mujeres pudieran defenderse de los ataques masculinos. Sería una ciudad amurallada que acogería a mujeres destacadas por sus méritos, divididas en cuatro categorías: mujeres mitológicas, bíblicas, santas e históricas. Pizán conmina a las mujeres a edificar unos fuertes muros a base de un mortero resistente e incorruptible, que a su vez deberían asentarse sobre unos profundos y sólidos cimientos, para que perduraran en el tiempo y no pudieran ser derribados. Los muros que imaginó Christine de Pizán se encuentran muy alejados de los muros construidos por las emparedadas, pero quizá fue una misma manera de elevar su voz para que su mensaje fuera escuchado y transmitido.

El emparedamiento es conocido como un castigo cruel, en el que a la persona sobre la que se ejercía la acción punitiva, era encerrada en una estancia, y el acceso tapiado, de manera que se impedía la entrada y la salida de dicho recinto. El lugar generalmente era angosto y se dejaba una pequeña abertura a la altura de la cara para introducir algún alimento, si lo que se pretendía era perpetuar el castigo en el tiempo.

Existen casos reales de emparedamiento en vida muy conocidos, como el de la Princesa de Éboli, recluida tras un muro en sus aposentos por orden del rey Felipe II. Ersebeth Bathory (la Condesa Sangrienta) fue condenada a cadena perpetua por sus crímenes sádicos, vivió cuatro años tapiada en su propia habitación, escasamente alimentada a través de una pequeña rendija, murió prácticamente de hambre y de frío. Y literarios como el de *El Barril de amontillado* de Edgar Allan Poe. En este relato corto, Poe sitúa la historia en un lugar inconcreto de Italia y el emparedamiento se lleva a cabo por medio de un engaño y motivado por una venganza.

En la Edad Media surgió un tipo diferente al emparedamiento por castigo, el emparedamiento voluntario de mujeres por motivos religiosos. Es el tiempo de la Inquisición, de la caza de brujas, de una sexualidad vergonzosa y vergonzante. Una sexualidad femenina duramente reprimida y encaminada exclusivamente a la reproducción, y que huye de los pecados de la carne. La



alcoba se convierte en la vía de acceso del demonio y de las brujas. Un mundo de pecado, tortura e infierno. La única huida, el único refugio, es el contacto continuado con Dios, la represión de la carne, la tortura de la carne y del espíritu como medio de salvación y camino de santidad que les acercará, un poco más, a sentarse a la diestra de Dios.

La mujer, por el hecho de serlo, nace impura, y el método de purificación será el camino hacia la santidad. En este camino deberá transmutar su sangre menstrual, su sangre procreadora en sangre sacrificial; tendrá que ofrendar su virginidad y verter su sangre, y trascender a su dolor para conseguir su transmutación, para convertirse en soldado de Dios (o esclava del Señor). La mortificación del cuerpo, la superación de los tormentos, los márgenes, lo que se aparta de lo común y ordinario y que lleva al éxtasis, es lo que conforma y constituye el misticismo: la trascendencia del otro que se encuentra en el interior de uno mismo, la parte olvidada o reprimida. Las mujeres serán capaces de superaciones más salvajes en la relación entre las actuaciones corporales más abyectas y la espiritualidad más sublime (Roudinescu, 2009: 23-27).

En el caso de los hombres, para alejarse del mundo terrenal y acercarse al espiritual, buscaban un lugar apartado y en soledad para convertirse en eremitas. Pero en el caso de la mujer, esta forma de *apartarse* del mundo en espacios abiertos, generalmente era bastante complicado, podía confundirse con otras motivaciones menos pías, y además había que añadirle la peligrosidad consustancial asociada al sexo y la violencia a la que se podía ver expuesta la mujer. Para subsanar este pequeño inconveniente surgió una figura: las emparedadas. Generalmente se trataba de mujeres jóvenes que decidían dedicar su vida al rezo y a la contemplación. Para retraerse del mundo espiritualmente se aislaban físicamente, generalmente en una alcoba de su propio hogar.

La jerarquía eclesiástica no siempre observó con aquiescencia esta situación y en el siglo XVI se ordenó a los sacerdotes que no visitaran a las emparedadas para recibir la eucaristía. Muchas de ellas llevaban a cabo su encierro en solitario en su hogar, sin salir prácticamente nunca a la calle, pero otras se emparedaban adosadas a las paredes exteriores de las iglesias, o en pleno campo. En este último caso, las emparedadas podían formar pequeñas congregaciones, siempre que su número no excediera de cinco emparedadas, aunque no estaban adscritas a ninguna congregación religiosa concreta.

Al contrario que el emparedamiento por castigo, las mujeres que se

reclúan tras los tabiques lo hacían gustosamente, sin pena e incluso con alegría. El emparedamiento se celebraba con una ceremonia pública. Gonzalo de Berceo recoge la historia de una joven emparedada en Burgos:

«Una manceba era que avie nomne Oria  
niña era de días como diz la historia  
fazer a Dios servicio essa era su gloria...  
era esta manceba de Dios enamorada,  
por otras vanidades non dava ella nada,  
más querrie ser ciega que verse casada...  
fo end a pocos días fecha emparedada,  
ovo gran alegría cuando fo encerrada»

Este poema recoge la alegría que representaba la entrega de una joven a Dios, en un sacrificio supremo, abandonando la vida mundanal. Pero, por otro lado recoge la negativa de la mujer a desposarse; en este caso concreto indica que preferiría verse ciega a casada. Esta negativa tiene diversas lecturas: en primer lugar podemos estar asistiendo sin duda a un fervor religioso redundante en el fanatismo, en una época que algunos historiadores describen como la edad de oro religiosa de España, aunque no fuera un fenómeno exclusivamente español. Con este encierro extremo autoinfligido las mujeres buscaban la mortificación del cuerpo como vehículo para alcanzar la santidad. Al encierro en un diminuto espacio y la escasez de alimentos básicos para la sustentación de la vida, (manutención proporcionada por la caridad) hay que sumarle la penitencia a través del castigo físico. Nos encontramos en una época de terror y fe absoluta en la existencia del infierno. Para la sociedad de la época el infierno era tan real y físico como el propio mundo en el que moraban. La mortificación del cuerpo con situaciones extremas de privación y castigos físicos, era un elemento que a la vez que lo aproximaba a Dios, permitía el acercamiento a una vida ascética. Otra vez Gonzalo de Berceo nos proporciona las claves sobre el castigo físico:

«Desamparó el mundo Oria, toca negra,  
en un rencón angosto entró emparedada,  
sifrié Grant astinencia, vivié vida lazrada,  
por ond gano en cabo de Dios rica soldada.  
quiso ser la madre de más aspera vida,  
Entró emparedada, de celicio vestida,  
martirava sus carnes a la mayor medida  
que no fuesse la alma del diablo vencida.»

Estas emparedadas levantaban verdadero fervor, es el caso de Benedicta, que vio invadida su celda de fervorosas mujeres vírgenes y matronas que querían dedicar su vida a la contemplación ascética, por la fama que había alcanzado a través de su correspondencia con San Fructuoso (Fernández, Alonso, 2009).

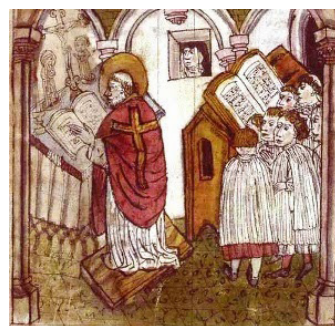
En segundo lugar hay que considerar la negativa a casarse, hasta el punto de que el emparedamiento fuera la mejor opción ¿qué manifiesta esta negativa? Fernández y Alonso recogen que fue un fiero rasgo de independencia y de negativa a la subyugación masculina por parte de algunas mujeres, ya que para preservar su independencia tenían que renunciar al mundo.

Este voto de las tinieblas, como es conocido el emparedamiento voluntario, creaba la paradoja de la libertad de espíritu en un cuerpo cautivo. Las emparedadas se encontraban a salvo del peligro físico, y además contaban con una libertad de expresión que podían manifestar a todo aquel que se acercase a ser aconsejado por ellas, *gratis et amore*, ya que los muros podían actuar como protección de ser acusadas de herejía o brujería. Por otra parte, en una sociedad religiosa, bajo la tutela vigilante de la Inquisición, y en la que se advertía permanentemente de los pecados de la carne, se podía crear un terror irracional hacia las relaciones maritales íntimas, que podía derivar en una psicosis aterradora para algunas mujeres.

Nunca llegaremos a conocer los pensamientos individuales de estas mujeres, ni sus circunstancias, si sufrían un estado de enajenación o de lucidez, pero sin duda como elección personal solo la podían llevar adelante mujeres valientes, fuertes y de una férrea voluntad.

Durante el Antiguo Régimen, muchas mujeres pudieron alcanzar una vida intelectualmente cultivada a través del encierro en las celdas de un convento, en las que podían apartarse de los demás para orar, leer y escribir (Bolufer, 1998).

El encierro y la flagelación son utilizados por la mujer como un medio para obtener voz y libertad de pensamiento y a la vez de respeto social. Paradójicamente se aíslan para comunicarse, para ser oídas como personas, sin pretensiones de notoriedad o fama, su transmisión es de boca a oído. Son mujeres cultas, escriben misivas, mantienen correspondencia con próceres de la sociedad, sus palabras están escritas con sangre en la prisión de la sociedad.



Iluminación medieval de una emparedada escuchando al sacerdote, s.d.

El emparedamiento se convierte pues, en un altavoz de las que no pueden hablar, ya que aun quedan muchas mujeres sin voz, sin vida. La artista Regina José Galindo recoge el testigo de las emparedadas, no lo hace por ella, no es su vehículo de libertad, pero sí lo es de su expresión.

En la época de los místicas el sufrimiento incondicional es el método por el que se accederá a la salvación de la humanidad. Este sufrimiento adopta una forma ritual mediante la tortura y mortificación del propio cuerpo -desde la flagelación hasta devorar inmundicias-, en un camino de purificación que va desde lo abyecto<sup>1</sup> a lo sublime (Roudinesco, 2009). Las emparedadas harán de la reclusión y la destrucción de su cuerpo carnal un arte de vivir, mientras que Galindo recoge la vida, las miserias, violencias y hostilidades contra el cuerpo de la mujer, y utiliza el arte como reflexión y denuncia.

Galindo se encierra (*Golpes*, 2005), se empareda en un bloque de cemento; no se recluye por fe, ni por espiritualidad: se enclaustra por dolor, por ira. En su emparedamiento no hay un ventanuco de unión con el exterior

ni con el interior, afuera estamos ciegos, no vemos lo que ocurre en el dentro. La rendija se transforma en altavoces, los ladrillos en grandes bloques de pulido cemento gris. Los altavoces transmiten el silencio hasta que se escucha el primer golpe, el primer contacto del flagelo (un cinturón masculino) contra la piel,



Regina José Galindo, *Golpes*, 2005 (Performance)

gemidos, respiración agitada... y de nuevo otro flagelo y la piel se desgarrar. Como en una película de intriga, no vemos la acción, solo nuestra imaginación actúa, pero esta vez no es ficción.

Durante veinticuatro horas la artista castiga su cuerpo con 279 golpes de flagelo, expía sobre su cuerpo *in memoriam*, sí por la memoria de las 279 mujeres asesinadas ese año en Guatemala entre el 1 de enero y el 9 de junio.

~~~~~  
¹ En la actualidad el término abyección remite a prácticas sexuales ligadas a la fetichización de los fluidos corporales, según Julia Kristeva y Georges Bataille, aunque en la tradición judeocristiana se encontraba unida a la aspiración a la santidad.

Una cifra estremecedora, sólo en Guatemala... En el exterior unos altavoces amplifican los sonidos del interior, el sonido de los golpes, de los sollozos... El encierro actúa como altavoz, no vemos a la persona que se encuentra en el interior, pero su mensaje se escucha en el exterior, el emparedamiento actúa como catarsis para la libertad de espíritu, pero hay que ser muy fuerte para tomar esta determinación.

Las connotaciones del flagelo y la flagelación son muchas y variadas, presentes a lo largo de la historia y en diferentes culturas, con desiguales fines han variado en el tortuoso camino histórico. El látigo en forma de autoflagelación en el mundo chamánico tiene la finalidad de conseguir la unión del ser humano con Dios (o dioses), y establecer una comunión entre la persona y el universo.

Los monjes cristianos transformaron el flagelo como goce en sanción del cuerpo, a modo de expiación de la carne que transforma al cuerpo en débil y abyecto, de manera que hay que educarlo y dominarlo:

La flagelación en cuanto práctica de la servidumbre voluntaria unía a víctima y verdugo. Quien se entregaba a ella se acusaba a sí mismo con el fin de compensar mediante su sufrimiento el placer que el vicio procura al hombre: placer del crimen, del sexo, del desenfreno [...] mediante la cual el sujeto ocupaba por turnos el lugar del juez y de del culpable, el lugar de Dios padre y el del hijo de Dios (Íbidem: 33).

Cuando la flagelación cayó en el exceso² creó un efecto inverso: de la lucha contra el demonio a través de la mortificación de la carne, los flagelantes comenzaron a ser vistos, con sus actitudes desmesuradas, como víctimas de las pasiones demoniacas. De ahí pasó a ser terreno de los libertinos, del universo sadiano. Con Sacher-Masoch entró en el terreno de las perversiones sexuales.

El flagelo utilizado como expiación, placer o castigo, no sabemos cuál de todos, o todos a la vez, es el que utiliza Regina José Galindo o si quiere actuar como víctima, juez y verdugo, pero nos enfrenta con las víctimas, nos visibiliza a los verdugos y nos convierte en los jueces de nuestra integridad.

² A partir del siglo XIII los flagelantes rompieron con la Iglesia y se agruparon en cofradías. La flagelación devino en un rito disciplinario semipagano. Los hombres se vestían con una camisa blanca y se cubrían con una capucha, se flagelaban dos veces al día y luchaban contra los pecados de la carne evitando todo contacto sexual ya que estaban consagrados al culto de la Inmaculada Concepción. A través de las mortificaciones perseguían desposarse con la virginal María para completar la metamorfosis de su cuerpo masculino y convertirse en jóvenes vírgenes asexuadas sin mancillar y carentes del pecado original (Roudinesco, 2009).



III.2 De emparedadas a empapeladas

Fatalmente la historia está llena de mujeres encerradas, que desgraciadamente no son las bellas princesas retenidas en la torre a la espera de que llegue el príncipe, valiente o azul, a rescatarla, ni tan sólo pueden hacer uso de sus largas trenzas para que pueda subir su salvador.

En un tiempo en el que las emparedadas como tal han desaparecido, han sido prohibidas y su recuerdo disipado en el tiempo, muchas mujeres continúan emparedadas, son las emparedadas (simbólicas) del hogar. Mujeres librepensadoras, inteligentes, creativas, enfrentadas permanentemente a la tutela masculina, a-ser-en-el-otro sin poder ser-en-sí-mismas. Son las locas del desván, las apartadas, las olvidadas, las suicidadas por la sociedad.

Virginia Woolf propone un juego de ficción histórica de género, y reflexionando en torno a las geniales creadoras perdidas para la historia, recrea la biografía de la hermana imaginada de Shakespeare, de nombre Judith. Igual de genial, si no más, Judith lee a escondidas los libros para la educación de su hermano, en la buhardilla, fuera de la vista de todos escribe para no ser leída. Pronto su familia segará sus intenciones, huirá, intentará ser actriz, ya que el veneno del teatro corre por sus venas, pero que tontería, jamás una mujer podrá ser actriz. Sola, hambrienta vagará por Londres hasta que un caballero se apiadará de ella y la preñará. Su cuerpo yace en un cruce de caminos: «¿Quién puede medir el calor y la violencia de un corazón de poeta apresado y embrollado en un cuerpo de mujer?» (Woolf, 2008: 81).

Como la hermana de Shakespeare, la poetisa, las mujeres creadoras no disponen de tiempo ni espacio para realizar su trabajo, deben compartir el espacio familiar, y deben abandonar su «afición» para dedicarse a los quehaceres domésticos.

Mujeres locas, mujeres enloquecidas, mujeres encerradas hasta volverse locas, el manicomio se convierte en el armario de los trastos molestos, se crea una iconografía de las enajenadas. Dijkstra (1984) sostiene que la sociedad

represiva y estranguladora de normas sociales implacables hace sentirse a las mujeres a punto de perder la cabeza; y así desquiciadas y ociosas manifiestan a través de sus expresiones de locura, la verdadera devoción al varón.

Producto de la ciencia y de las creencias masculinas de la época aplicadas a la mujer con devastadores efectos, Charlotte Perkins Gillman publica en 1892 el relato corto *The Yellow Wallpaper* (El empapelado amarillo). Se trata de un hecho autobiográfico de la autora que provenía de una familia de pensamiento libre y abierto. Su padre fue un político demócrata americano, pero sin duda la influencia de sus tres tías paternas fue ineludible. Una de sus tías era Catherine Beecher, una maestra feminista que luchó y logró que el sistema educativo estadounidense incorporara los parvularios en las escuelas. Su segunda tía era una abolicionista convencida y militante, Harriet Beecher Stowe, escritora de *La cabaña del tío Tom* (1908). Y por último su tercera tía era Isabella Beecher Hooker, fundadora de la asociación de mujeres sufragistas de Nueva Inglaterra, escritora y defensora del «amor libre». Charlotte Perkins Gillman realizó un angustioso y demoledor retrato de su propio encierro sufrido por prescripción terapéutica.

Cuando Charlotte tenía veinticuatro años se casó con el pintor Charles Walter Stetson tras haber vivido un apasionado romance con la escritora Martha Luther. El marido de Charlotte no veía con buenos ojos sus inquietudes literarias y su pensamiento independiente. Cuando un año después de la boda Charlotte alumbró a su hija, las presiones de la vida marital insatisfactoria, la maternidad y los deberes de esposa socialmente impuestos, le provocaron una crisis con un cuadro de ansiedad y depresión diagnosticada como «agotamiento nervioso». La prescripción médica para la cura consistía en una pauta de cinco elementos: aislamiento de la familia, inmovilidad total en el lecho, sobrealimentación, masajes y aplicación de electricidad contra la atrofia muscular, trabajo de aguja y prohibición explícita de lectura y escritura. Con esta receta la paciente empeoró drásticamente, dejó de hablar y de comer.

En la ficción la protagonista se enfrenta a un muro de incompreensión de su entorno masculino, su marido y su hermano, ambos médicos, que consideran que no está enferma, que tan sólo manifiesta una ligera histeria y episodios depresivos.

A escondidas escribe, lo que le resulta agotador por el secretismo en el que debe envolver esta acción. Se muestra reticente a la prescripción de inactividad y aislamiento a la que se ve sometida, piensa que con distracciones sociales mejoraría:

A veces, incluso fantaseo con la posibilidad de que mi estado mejore si cuento con menos oposición, con más relaciones sociales y estímulos, pero John dice que lo peor que podría hacer es pensar precisamente en mi estado, cosa que me hace sentir muy mal, he de confesarlo (Perkins en Navarro, 2007: 132).

En este relato se enfrentan dos tipos de mentalidades que se muestran antagónicas, la pragmática y convencional del marido y la creativa y liberal de ella, amén del choque del papel de los sexos en la sociedad. El relato está escrito en primera persona, la autora habla de «John y Yo», el marido es el único que posee un nombre, ella habla desde su individualidad, una individualidad que no le pertenece por completo. Se enfrenta una y otra vez a la incomprensión y actitud condescendiente del marido y se siente realmente frustrada:

A veces experimento una cólera irracional hacia John. Estoy segura de que nunca había estado tan sensible. Creo que es cosa de mis nervios.

Pero John dice que, si experimento esos sentimientos, se debe a la merma de mi autocontrol: así que me esfuerzo dolorosamente en autocontrolarme, sobre todo si estoy con él, cosa que al final me deja agotada (Ibídem: 133).

En contra de su voluntad se traslada a una casa de campo que no le inspira ninguna confianza, no puede elegir la habitación en la que se siente más a gusto, sino que su marido le indica cual es la apropiada para ella: una habitación en la parte superior de la casa, con una sola ventana con barrotes, con argollas «y cosas de ese estilo» en la pared. Ella enmascara la actitud dominante de su marido, intentando hacerlo pasar por cuidado y amor, al fin y al cabo el solo la «instruye» acerca de lo que debe hacer.

La habitación escogida para ella está empapelada con un horrible y monótono papel amarillo: «tan aburrido que acaba por confundir al ojo que lo mira» (Ibídem: 134). Está encerrada, sin nada que hacer salvo mirar por las ventanas que dan al jardín y a la bahía con el embarcadero, pero por donde no pasa ninguna persona, su marido pasa el día fuera y algunas noches también. Debe alegrarse de que lo suyo no sea nada grave, otras no tienen tanta suerte, pero ella sufre, y sufre mucho: «John no sabe realmente cuánto sufro. Sólo sabe que no hay ninguna razón para que sufra, cosa que lo deja muy satisfecho» (Ibídem: 134).

En Montreal en junio de 1958, en la Universidad McGill, se realizó un

experimento sobre el aislamiento con estudiantes. La duración alcanzó los siete días, tras lo que fue suspendido por el alto riesgo que suponía para la salud mental de los voluntarios y por los problemas éticos derivados. Los estudiantes eran introducidos en celdas, con la luz encendida permanentemente, con privación auditiva a través del zumbido monótono provocado por los ventiladores, también sufrían privación táctil con guantes de cartón en las manos y con un estricto régimen de comidas. Algunos estudiantes participaron para hacer literalmente «nada», estar tumbados en la cama salvo cuando comían o bebían. Casi todos describieron la experiencia como muy desagradable y la mitad de ellos querían abandonar el experimento antes de las 48 horas. Algunos de los estudiantes comenzaron a tener distorsiones visuales y sensoriales, de corta duración, no relacionadas con los contenidos mentales de los sujetos¹. Tras unas horas los estudiantes empezaron a cantar, hablar, recitar, etc., cualquier acción que permitiera a su mente romper la monotonía, se encontraban ansiosos y sensibles, su capacidad mental puesta a prueba se vio mermada. Tras esto llegaron las alucinaciones, en un principio con puntos, líneas y formas, pero poco a poco se fueron convirtiendo en extrañas escenas, como ardillas marchando con sacos sobre los hombros (Bond, 2014).

Cuando la protagonista de *El empapelado amarillo* (Chalotte Perkins) lleva poco más de dos semanas de reclusión terapéutica, comienza a percibir vida en el horrendo papel amarillo, dos ojos bulbosos la observan. En el relato, la escritora realiza constantes alusiones al conflicto entre lo que debe ser una mujer y como debe comportarse, y sus inquietudes creativas alternativas a lo que la buena sociedad demanda. Junto con su marido tan sólo ve a su jovial cuñada a la que describe, sin acritud, como una auténtica ama de casa, cuyo sentido de la vida es ser la esclava del hogar. Los días pasan y pese a que puede salir del cuarto, tras breves paseos, vuelve cuanto antes, alguien tiene que vigilar a ese papel. Su marido lo ha hecho bien, es mejor que la que esté encerrada en ese cuarto sea ella, no su bebé, ella es más fuerte para lidiar con los seres que habitan tras el papel. Una forma oscura crece debajo del papel, día a día, ella lo vigila: «Es como una mujer que reptara encorvada por la parte más baja de la pared, bajo el dibujo del papel amarillo» (Perkins en Navarro, 2007: 141). El criterio médico y el pensamiento pragmático se impone ante sus

~~~~~  
 1 Cuando se padece una situación de monotonía estimular se pueden sufrir trastornos y periodos alucinacinatorios. Los camioneros que realizan rutas en carreteras rectas y monótonas sufren periodos de alucinaciones provocadas por la ausencia de estímulos.

temores: se comporta como una niña falta de coraje. Ella contempla el papel, lo observa, lo vigila, hasta que por fin descubre que lo que se encuentra detrás es... ¡una mujer! Las alucinaciones de la protagonista son notorias para sus dos cuidadores, que intentan averiguar que la obsesiona de tal manera.

El aislamiento se comporta como un elemento desestructurante de la personalidad. En el caso de los sujetos que se han visto sometidos a aislamiento, esta desestructuración se manifiesta a través de estados alterados de conciencia, en los que no se distingue lo que es real de lo que no lo es. Se manifiesta también una alteración del pensamiento, se confunde la causa y efecto y se trastorna la valoración y capacidad de juicio. Otro efecto de la monotonía y la restricción de movimiento es el cambio de la percepción del tiempo, éste se dilata, pasa más despacio o en otras ocasiones se acelera. También se pierde el control de las emociones, la persona se puede introvertir o estallar en un ataque incontrolable de agresividad. La percepción del propio cuerpo también se ve variada, y con frecuencia se sufre una alteración de la percepción general.

Otras alteraciones derivadas del aislamiento son el déficit motivacional que se manifiesta mediante la pasividad (en ocasiones tras un trauma) y la incapacidad de desarrollar nuevas conductas. A todo ello habría que sumarle el déficit emocional que provoca sentimientos de indefensión, impotencia, frustración y depresión. Y por último, el déficit cognitivo que impide nuevos aprendizajes y experiencias; si partimos de una necesidad de controlar las experiencias pasadas y presentes para construir una expectativa de futuro nos encontramos con una ruptura de expectativas (Tarrío, 2004).

La observación metódica de la mujer de la pared se convierte en una obsesión, en una finalidad: «La vida es ahora mucho más excitante de lo que solía. Verán... Tengo una expectativa, algo por lo que aguardar, algo a lo que atender...» (Perkins en Navarro, 2007: 144).

Esta vigilancia da sus frutos, lo que se mueve, lo que habita debajo del papel amarillo es una mujer, una mujer que intenta huir, pero el dibujo del papel actúa como los barrotes de una cárcel que le impide salir de su encierro, la emparedada está «empapelada».

La mujer de la pared se desdobra en muchas mujeres, que reptan, suben y bajan, se desplazan por debajo del papel, pero detrás de esta multiplicidad tan solo es una. ¿Qué será esa marca que recorre toda la pared a un palmo del suelo?, ¿qué más da?, tan sólo hay que ayudar a

salir a la mujer que está atrapada en la pared, para ello hay que arrancar el papel para encontrar una vía de escape.

Ella arranca y arranca durante toda la noche el papel hasta que la mujer empapelada puede escapar, sale por la ventana y se va reptando, convertida en muchas mujeres, por el camino, ha sustituido el amarillo del papel por el verde de la vegetación.

Ahora está sola, se ha quedado sola en la alcoba, con la puerta cerrada con llave (desde dentro). La habitación amarilla, la habitación del encierro se convierte en el único universo de la mujer que reptaba, que se arrastra en contacto con la pared, bordeando los límites del mundo amarillo.

Cuando el amarillo de la habitación se transforma en rojo nos encontramos en el ambiente sofocante, constreñido y opresor de *Red Room* (1994), donde Louise Bourgeois nos muestra la alcoba de sus progenitores, lugar vertebrador de las relaciones conyugales y familiares. Una colcha roja cubre la cama, el espejo oval la refleja, y el espectador se sitúa como *voyeur*. El punto de observación, en el que podemos mirar a hurtadillas nos introduce involuntariamente en la escena, nos encontramos al otro lado del espejo, cruzamos al mundo oscuro de Bourgeois, un mundo que necesita matar al padre.



Louise Bourgeois, *Red Rooms (Fathers)*, 1994



Louise Bourgeois, *Red Rooms (Childs)*, 1994

Una constante traumática de muchas mujeres es esta tutela no demanda, no necesitada, Louise Bourgeois incluso desarrolla el concepto de «La destrucción del padre». Bourgeois se encontraba sometida por un padre controlador que la descalificaba constantemente con el calificativo de «*bouche inutile*». Pronto reconoció los papeles

asignados por la sociedad a los géneros, la vida familiar compuesta por el padre egoísta y promiscuo, y la madre luchando por mantener una familia estable a nivel económico y emocional. Bourgeois siente el peso de una culpa que no le pertenece, una opresión que no le corresponde:

Incapaces de culpar a sus padres algunos niños aceptan la culpa como propia, y quieren pagar por ella (Bourgeois, 1952).

El mundo emocional se convierte en un laberinto, Louise buscará el hilo que le permita seguir por el laberinto, salir del laberinto. Mientras, hilará con el hilo rojo del dolor, el hilo que utilizaba su madre cuando restauraba tapices, cuando sustituía los genitales por flores, cuando guardaba toda esta colección de genitales extirpados en un cajón. La habitación de la niña es la habitación del recuerdo materno, la habitación del trabajo en familia, la habitación roja, donde mientras trabajaban, madre e hija hablaban:

El rojo es el color de la sangre

El rojo es el color del dolor

El rojo es el color de la violencia

El rojo es el color del peligro

El rojo es el color de la vergüenza

El rojo es el color de los celos

El rojo es el color de los rencores

El rojo es el color de la culpa (Bourgeois en Colominas, 2006: 170)

Louise Bourgeois vivirá la ausencia/presencia de un padre alcohólico y egoísta y la presencia de una madre que intenta reunir los retazos de la familia y que pronto se convertirá en ausente por la muerte. Cuando se

trasladó a Nueva York y se desprendió del dominio del padre, se encontró con que tuvo que luchar contra la «tutela paterna» ejercida por figuras relevantes del surrealismo como Duchamp o Breton.

Louise Bourgeois comenzará a construir pequeños recintos con materiales encontrados, puertas, rejjas, paneles, etc., que llenará de objetos variados, vasos, almohadas, etc. Pequeñas celdas que nos permiten liberar nuestro lado *voyerístico*, tendremos que mirar en el interior, a veces por rendijas, a veces a través del reflejo de un espejo, nuestra mirada actuará como el ojo lúbrico del universo inconsciente de la intimidad reprimida. Formaremos parte del juego de miradas y reflexiones lumínicas, sentiremos la vibración del dolor y de la angustia, de la represión y la incompreensión.

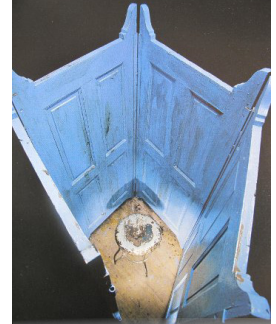
En otras cuando miremos a través de rejjas, como jaulas gigantes la intimidad del dolor y el sufrimiento ajeno, seremos nosotras las que nos avergoncemos de nuestra mirada escoptofílica.

La seguridad de la guarida puede también volverse una trampa, diría Louise Bourgeois. El sufrimiento emocional se hace físico, se convierte en celdas tan fuertes, frías y lúgubres como el metal que las forman. La celda es una prisión, un manicomio pero nunca es un hogar.

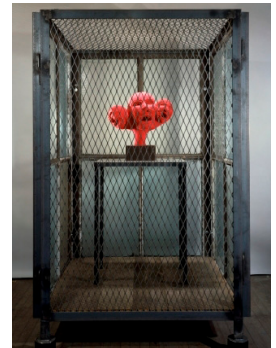
Louise Bourgeois saca el interior al exterior, lo íntimo se convierte en público, mientras que Regina José Galindo convierte lo público en personal. Las historias que narra con su cuerpo no son sus historias personales, su dolor es la correa de transmisión del dolor colectivo, de la injusticia social, de la violencia institucional o instituida.

Y contra esta violencia Regina José Galindo se encierra, somete a su cuerpo al dolor, al sufrimiento en un compromiso político, de denuncia, contra el olvido y la indiferencia como declara la propia Galindo:

Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no



Louise Bourgeois,  
Red Rooms  
(Fathers), 1994



Louise Bourgeois,  
Cell XIV, 2000

como politiquería, sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global (Villena, 2010).

Galindo trabaja con un lenguaje metafórico sobre realidades sociales, no se encuentra ajena a su entorno. Utiliza su cuerpo, el cuerpo desnudo de mujer, como instrumento y herramienta al margen de la concepción estética del desnudo. Es a la vez un cuerpo sexualizado y desexualizado, víctima y superviviente. El pequeño y frágil cuerpo de mujer se enfrenta al poder y a la violencia mediante un lenguaje simbólico, la estrategia del otro.



Regina José Galindo, *Todos estamos muriendo*, 2000

En *Todos estamos muertos* (2000) se encierra en un pequeño cubículo fuera del espacio expositivo, conectada a una pequeña bomba de oxígeno. Galindo recoge la presión exterior de sociedad sobre el individuo y la introduce en un pequeño espacio que constriñe su cuerpo y su espíritu. La violencia actúa modelando y deformando la sociedad, la estrangula y la asfixia, no la deja crecer, cambiar o modelarse.

Las obras de Galindo introducen a los espectadores en el juego, conmueven y emocionan, nos involucra como a los asistentes del circo romano. Ante una violencia convertida en espectáculo como recoge Thomas de Quincey en su obra *El asesinato como una de las Bellas Artes* (1827) en la cita de Lactancio:

¿Qué cosa hay más horrible, más funesta y repugnante que el asesinato de una criatura humana?... Ahora bien, si sólo por hallarme presente en un asesinato se adquiere la calidad de cómplice, si por ser un mero espectador se nos implica en la culpa del perpetrador, se deduce necesariamente, que en los crímenes del circo romano, la mano que asesta el golpe mortal está tan teñida de sangre como la de quien contempla pasivamente el espectáculo... o aplaude al asesino o recoge los premios [y victorias] en su nombre (Quincey, 1984: 15).





### III.3 Las histéricas del hogar

Durante el siglo XIX incontables mujeres fueron sometidas a encierros terapéuticos, la idea decimonónica de la mujer loca encerrada en el desván (o en el psiquiátrico), mientras el abnegado marido sufre en silencio tamaña desventura, forma parte de nuestra memoria. Muchas damas traspasaron el umbral de la insatisfacción, del tedio hasta la muerte, y de la desesperanza ante el no reconocimiento intelectual. Mujeres plenas de energía, de inteligencia y capacidad intelectual, fueron condenadas al bordado, las flores, el té y la conversación banal, una condena a cadena perpetua sin revisión, una pena impuesta sin juicio, ni abogado defensor, por el único y exclusivo delito de haber nacido mujer.

Este insufrible modo de vida desbordó a una buena cantidad de mujeres que cayeron en crisis diversas, una de las más llamativas, y que despertó gran interés en los pro-hombres de ciencia de la época, fueron las histéricas. Las sintomatologías eran muy diversas, entre ellas se encontraban los vómitos histéricos, la voluntad contraria histérica, neuralgias, anestias, contracturas, parálisis, ataques histéricos, epilepsia, tics, anorexia, perturbaciones de la visión, alucinaciones, etc.

Sigmund Freud cuando se encuentra frente a frente con las mujeres «histéricas» las describe como alejadas de todo lo esperable del ideal femenino. Compara la histeria con los jeroglíficos egipcios, necesitan ser descifrados uno a uno, pero desgraciadamente no existe una piedra Rosseta que dé la clave para su interpretación. A todas estas mujeres parece que les sobra algo, que padecen de un exceso. Pero ¿un exceso de qué? Puede ser un exceso de intelecto, de inquietudes, de inteligencia, de independencia, todo ello más allá de lo que les corresponde a su naturaleza femenina. El propio Freud describe así la situación de una paciente:

(...) que Isabel R. se enlazase más íntimamente a su padre, hombre de carácter alegre y sereno, el cual solía decir que aquella hija era para él más bien un hijo y un amigo con el que podía sostener un intercambio de ideas. No se le ocultaba, sin embargo, que si bien su hija ganaba así en estímulo intelectual, se alejaba, en cambio, del ideal que nos complace ver realizado en

una muchacha. Bromeando, la calificaba de «atrevida y discutidora», le prevenía contra su decidida seguridad en sus juicios y contra su inclinación a decirle a todo el mundo las verdades, sin consideración alguna, y le predecía que había de serle difícil encontrar marido. En realidad, se hallaba la muchacha muy poco conforme con su sexo, abrigaba ambiciosos proyectos, quería estudiar una disciplina científica o llegar a dominar el arte musical, y se rebelaba contra la idea de tener que sacrificar en el matrimonio sus inclinaciones y su libertad de juicio (Freud, 2012: 138).

Cuando ser mujer se convierte en el propio encierro, las paredes oprimen, las murallas son altas y los corsés aprisionan el espíritu hasta ahogarlo. El hogar se transforma en un lugar de confinamiento, el traje de novia en un ataúd en vida.

Muchos estudiosos consideran la obra de Louise Bourgeois como un estudio dedicado a la relación existente entre la mujer y la arquitectura; Mieke Bal (1999) considera que la arquitectura ofrece una solución para la obra de Bourgeois, que se convierte en un punto de encuentro. Nosotras creemos que la arquitectura se encuentra en el punto de partida, que conforma un material metafórico del encierro metafísico al que se ve sometida la artista como mujer.

El miedo actúa como el eje sobre el que articula su discurso, miedo por el hábitat de agresión que crea el entorno de la guerra, la migración, la maternidad, la independencia, incluso el feminismo y la liberación social:

Lo que me interesa es la capacidad de dominar el miedo, ocultarlo, huir de él, enfrentarlo, exorcizarlo, avergonzarse de él y finalmente, tener miedo a tener miedo. Ese es el tema.

La casa es uno de los principios de integración fundamentales de nuestros pensamientos, de nuestros recuerdos, de nuestros sueños. La casa es el primer escenario de la memoria. El sótano, la escalera, la habitación, el desván, el armario, la ventana son formas sobre las cuales, inconscientes o racionalmente, se modelan y se fijan nuestros deseos y nuestras obsesiones (Frémon, 2010: 63)

Si nos permitimos una licencia artística y observamos la casa desde el punto de vista del gótico suburbano, dejaríamos volar nuestra imaginación y tras este cristal veríamos que:



El *sótano*, es la mazmorra, el lugar oculto en la profundidad de la tierra, excavado, húmedo, acuoso, donde la luz no llega, donde los gritos no se escuchan...

La *escalera*, por donde subimos o bajamos al infierno, donde podemos resbalar o ser empujadas...

La *habitación* donde las fantasías y el deseo se consuman o consumen. Donde los demonios de la infancia nos atrapan o nos acechan

El *desván* el lugar donde se encierra a la loca o las cosas inservibles. El mundo del pasado o del no futuro

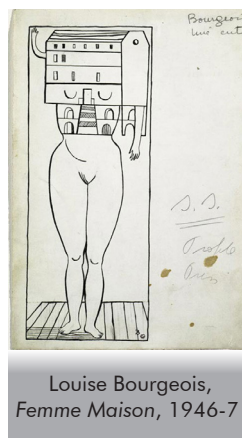
El *armario* donde se encierran los sueños, donde se esconden las necesidades, las verdades...<sup>1</sup>

La *ventana* que nos muestra el exterior, que nos muestra al exterior, que nos obliga a proyectar una imagen, una construcción ficcional o quimérica. Quien no tiene nada que ocultar no necesita cortinas...

Cuando lo masculino define y lo femenino es lo definido, aunque la mujer se reconoce como sujeto está sujeta: «*la mujer*, cuyo ser sujeto es un estar, 'serestar' sujeta, cuyo estar no se diferencia de su ser, esencialismo e inmanencia conjugados» (Valcárcel, 1994: 106).

La fusión de la casa y la mujer, como entorno natural y universo unívoco acompañó a Louise Bourgeois con sus *Femme Maison* (1947-2004). La casa-mujer o la mujer-casa se muestran como la pérdida de la identidad, devoradas o absorbidas por la casa, la prisión. La mujer sufre una cruel metamorfosis: la cabeza y el cuerpo se transmuta en paredes, ventanas y techos sobre los que resbala el agua, la lluvia, las lágrimas. De la casa sobresalen pequeños brazos que intentan saludar, o llamar la atención: ¡aquí estoy!, parecen querer decirnos.

La casa ocupa la parte superior del cuerpo, los hombros y la cabeza, mantiene su forma geométrica, reconocible arquitectónicamente. A partir de la zona donde le correspondería estar a los pechos, las formas arquitectónicas se amoldan a las formas femeninas, la casa y el cuerpo se funden y confunden, son uno y no son nadie. En la parte inferior de esta arquitectura biológica nuestra mirada se centra en unas escaleras. Peldaño a peldaño, de una manera descendente nos dirige a la parte inferior, a la zona púbica, que se muestra pública, expuesta a la mirada extraña y ajena.



1 Muchas artistas han utilizado armarios en su obra artística: Claude Cahun, Bourgeois, Sandy Orgel, etc.

Como describe la propia Bourgeois: «Ojalá pudiera hacer mi privacidad más pública y, al hacerlo, perderla» (Caro, 2010: 29).

En sus escritos Louise Bourgeois tiene una relación turbulenta con la casa, la casa representa un espacio ausente, la ausencia de un padre que vive en un hotel y la ausencia de la madre muerta. Un padre que ofrecía dos caras como un Jano bifronte: la cara de la intimidad del hogar y del dolor y la cara de la comunidad y del éxito en familia.

La casa, siempre la casa en su doble papel de prisión de la que evadirse y de refugio, otra vez el juego de Jano, o tal vez esta vez sea Jekyll y Hyde, el honorable y el perverso, la experiencia de la mujer como «ser-en-su-casa» frente al «ser-en-el-mundo»<sup>2</sup>.

Este confinamiento en vida, entregada al hogar, ahoga y estrangula a Bourgeois: «Siento mi casa como una trampa» (Idem). No le importa el reconocimiento, el arte se convierte en su refugio, el taller en su energía, en la recarga que le permite seguir con la vida cotidiana.

Bourgeois leía a Sartre, reflexiona sobre su obra *El ser y la nada*. Como también lo haría Beauvoir, quien discutiría con él sobre la libertad. Sartre planteaba el ejercicio de la libertad como una posibilidad para todas las personas, mientras que Beauvoir insistía en que hay situaciones en las que la libertad no puede ejercerse. La situación actúa como el contexto en el que se desarrolla el ejercicio de la libertad y ésta se ve reducida o ampliada por el entorno social; que en el caso de las mujeres, se ven sometidas a una situación impuesta y de opresión (Caro, 2010; Bourgeois, 1959). Louise Bourgeois se ve subyugada por la cotidianeidad. En el año 2008 Louise Bourgeois escribirá:

Nunca dejes que me libre  
de esta carga que nunca  
me dejará ser libre.

Palabras que podrían estar en perfecta sintonía con las escritas por Emily Dickinson, una mujer que vivió el encierro del hogar como única expectativa de vida:

Acudió a Su Llamada – abandonó  
Los Juegos de Su Vida  
No Para aceptar el honroso Trabajo

~~~~~  
2 Heidegger acuñó el término *dasein* que significa «estar en el mundo», representando para Heidegger el mundo ontológicamente un carácter del existir mismo. Existir implica siempre el pronombre personal, yo soy, tu eres, y de ahí que existir sea siempre una posibilidad que puede ganarse o perderse.

De mujer y de Esposa –

Y si algo echó de menos en ese nuevo Día,

De Amplitud o de Espanto –

O primera Esperanza – O si el Oro

Al usarse se gasta,

Quedó sin mencionar – lo mismo que en el Mar

Crece el Alga y la Perla,

Mas sólo Él – sabe

De las Profundidades donde habitan

(Emily Dickinson, *Poemas*, p. 233)



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-7

Poco a poco el cuerpo se va mutilando: primero la cabeza, la mujer se convierte en la dama *sans tête*, su pensamiento se disipa en la bruma de lo doméstico, transformado en su horizonte y su frontera. Después las extremidades: sin apéndices que permitan tocar, se limita el tacto, el contacto. El cemento y los ladrillos van ganando espacio, el cuerpo sufre una mastectomía, realizada sin que exista una enfermedad de por medio, sólo una pena: haber nacido mujer.

La mujer como (*Femme Maison*) hogar y vulva, encerrada y bloqueada, enloquecida en su emparedamiento del hogar. Este hogar se expande para

acoger nueva vida, la maternidad se incorpora al entorno de la mujer. Otro nuevo ser compartirá el espacio de confinamiento. Cuando el confinamiento lo comparten madre e hijo el cuerpo se mutila, los brazos desaparecen, ya no pueden sacarse a través de los barrotes de la prisión para pedir ayuda, a lo que Bourgeois dirá: «La seguridad de la guarida se puede convertir en una trampa».



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994

Por fin la mujer «realizada», la mujer preñada, generadora de vida, entregada a la vida, entregada de por vida. La profundidad de las entrañas desgarradas y escindidas, el propio generado, concebido y los hijos amparados bajo la decisión y la cobertura materna. Una elección de mujer, no de hombre o como hombre³.

Progresivamente el cuerpo marmóreo de suaves y limpias líneas se convierte en un cuerpo hecho a girones, reconstruido de retazos, volvemos a vernos cara a cara con la criatura de Mary Shelley. La figura que da la vida se ve mutilada por la vida, acallada, sin voz, pensamiento. Doblemente encerrada, decapitada y desmembrada, tan sólo perpetuamente preñada del hogar.



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2001



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2004

Si a la sombra de Freud ya ha conseguido el ansiado falo-hijo, ¿por qué se transforma en mujer castrada? ¿Es el deseo de toda mujer la maternidad? Si a la ausencia de falo solo se ve respondido por lo femenino a través del vacío: «Esa es la pregunta histórica: ¿qué es ser mujer, si no es ser madre?» (Lombardi, 2005).

3 Algunos biografos de la artista consideran la elección de Louise Bourgeois de adoptar dos hijos como una decisión valiente y masculina.

El gran ataque histérico sobreviene por la manifestación alucinatoria de un recuerdo traumático, la espalda convulsa arquea su cuerpo andrógino que sus brazos ausentes no pueden acompañar con sus movimientos espasmódicos.

¿Qué ocurre entonces cuando lo que se sufre es la ausencia de la madre? Cuando se encuentra bajo la sombra del padre, el padre amado, el padre odiado, el traidor. Bourgeois recuerda como sentada a la mesa familiar moldeó a su padre con una mezcla de masa de pan y saliva. El alimento facilitado, provisto por su progenitor y sus propios dientes triturándolo, ablandándolo, mezclándolo con su húmeda saliva hasta formar una masa informe y dúctil que le permitiera modelar la figura del padre, el tótem paterno. Cuando obtuvo la figura simbólica del padre, la cortó, le mutiló el cuerpo para después devorarlo. El odio a través de la mutilación y el retorno del amor a través de la deglución, o tal vez la posesión, la rebeldía y supervivencia a la traición. Su padre no forma parte de su vida, pero es parte de su vida, lo lleva dentro, es parte de ella. La parca cortó el hilo de su madre, el hilo que la mantenía unida a la vida y a su hija, y Louise cortó el hilo que la unía a su padre:



Louise Bourgeois, *Celda de la Histeria*, 1993

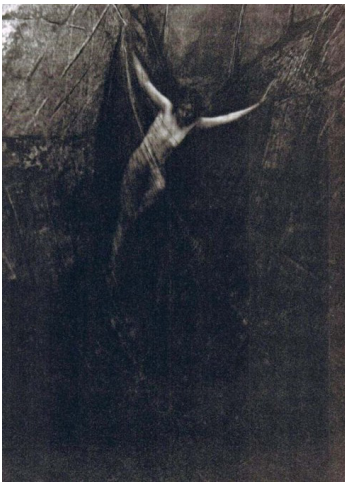
Louise Bourgeois buscó pertenecer al mundo, no solo desde su figura femenina, sino desde un más allá, desde lo masculino y transgresor defendiendo así subjetivamente que tanto hombres como mujeres, están capacitados para realizar las mismas cosas (Solange, 2011).

Pensamos que Louise Bourgeois sí que buscó pertenecer al mundo, de hecho pertenecía al mundo, un mundo que le resultaba oclusivo por ser mujer, pero no renegaba de serlo, sino tan sólo de sus consecuencias. Se arqueaba en un arco de la histeria revulsivo, compulsivo y extenuante. Habló poco, pero dijo mucho y legó más.

A la luz del evolucionismo se estudia la naturaleza femenina y su desarrollo como un entomólogo estudia a un insecto, y de semejante manera se ve el ansia reproductora de la mujer como una relación vampírica en la que el que el hombre ha de realizar esforzados sacrificios reproductivos. Como indica Bram Dijkstra (1984) la mantis religiosa, que devora al

marido y la araña, que lo atrapa en su telaraña, son extrapolados desde las teorías de los naturalistas, y llevados como ejemplos moralizantes al arte, la ficción escrita y el cine. Esta forma reproductiva de los insectos hembra que devoran al macho durante la reproducción, en paralelismo entre la masculinidad y la naturaleza femenina, establece una relación de vampirismo reproductivo entre los sexos. En esta época se realiza una carambola entre evolucionismo y moralidad, a través del darwinismo social de Herbert Spencer, que ratifica que la evolución biológica a través de la «selección natural» actúa como una forma de ingeniería genética intuitiva que marca inexorablemente la desigualdad entre razas, clases sociales y además entre hombres y mujeres. Este darwinismo social también observará la pobreza como un rasgo de inferioridad, como un rasgo autoinfligido debido a su inferioridad moral.

En el siglo XIX se representa a la mujer como seres mitológicos y monstruosos o entomológicamente atrapadas en telarañas. La mujer como tejedora, teje y teje hasta construir telarañas que todo lo envuelven, que atrapa a su presa sin piedad en un estado primigenio. A la mujer reptiliana, la relación entre la mujer y la serpiente, herencia del pecado original, se une a la mujer insecto, reducida a un instinto primario de caza y alimentación de presas vivas.



Ann Brigman, *The Spider*, 1908



Jean Veber, *Spider*, 1889

Y como todo insecto exótico se integrará en una catalogación taxonómica, será presentada minuciosamente sujeta y clavada con alfileres. Inmóvil con sus patas extendidas que al morir se curvan paroxísticamente.



Louise Bourgeois, *Spider*, 2003



Louise Bourgeois, *Woman in Waiting*, 2003

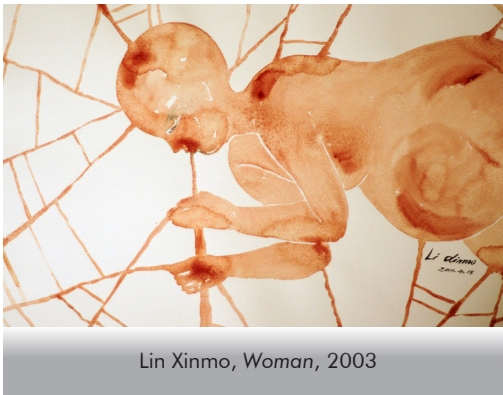
Bourgeois convertida en araña, con tantas personalidades como patas: como Penélope que tejiendo y destejiendo aguarda la llegada de su hombre para acogerlo. Como Casandra con el don de la clarividencia y la profecía, pero a la que nadie escucha ni cree. Como Clitemnestra, que espera pacientemente a su marido (padre), casi tantos años como Penélope, pero ella para asesinarlo; que extenderá un tapiz púrpura ante los pies del rey que lo llevará: «con el pérfido deseo de la reina –lo llevará en un mismo movimiento al interior de palacio y al Más Allá» (Iriarte, 2008: 231). Como tantas mujeres que tejerán tapices (mágicos) para provocar el engaño, quizá porque ellas fueron engañadas antes. O como Aracne, la desafiante tejedora que osará desafiar a los dioses y diosas (padres, madres, maridos, sociedad) y que convertida en laboriosa araña tejerá y tejerá, alejándose de la depresión y la desesperación, hasta el mundo envolver en un capullo que la protegerá:

Las madejas de lana son un refugio acogedor, como una telaraña o un capullo. La oruga saca la seda de su boca, construye su capullo y cuando lo ha completado muere. El capullo ha agotado al animal. Yo soy el capullo. No tengo ego. Yo soy mi obra (Bourgeois en Colomina, 2006: 173).

Bourgeois se cubre con una araña, se protege y se defiende, ya no es la mujer atrapada del XIX, es la mujer que lucha, la mujer que crea del XX. La mujer que como una araña pondrá millones de huevos y alumbrará una generación de mujeres arañas, mujeres tejedoras, independientes y que serán capaces de cazar o atrapar su propia comida (independencia). Tejerán

extraordinarias telarañas, preciosas y complicadas, pero como toda tela de araña, es resistente y al mismo tiempo es frágil, hay que vigilarla, arreglarla y ampliarla hasta que lo envuelva todo.

Sus *hijas* siguen tejiendo, hablando con un idioma universal, hablando con el lenguaje de mujer, rompiendo las barreras de las fronteras y luchando con el tiempo, o los tiempos en los que les toca vivir. Li Xin Mo vive en China, se enfrenta al androcentrismo de su sociedad, en su contexto específico, habla de lo local, pero lo podemos entender a nivel global. Ella también es una mujer araña, pero esa barrera también se difumina, ya no sabemos si es una mujer araña o una mujer atrapada en la telaraña.



Lin Xinmo, *Woman*, 2003

La telaraña es el medio para conseguir alimento, si eres la araña, pero si eres el alimento la telaraña es la trampa. Los hilos entrecruzados te atraparán sin que la hayas visto, te conviertes en mosca, en una mosca molesta, que intentan aplastar, pero, nunca hay que olvidar que por muy molesta que sea una mosca, también poliniza.

Bourgeois no está sola, son muchas las que la acompañan en el viaje, en el intento de derribar esos muros domésticos que se convierten en los sanatorios involuntarios de todas las histéricas del hogar que se niegan a serlo.

Si imaginamos el tipo de casa que se pudiera convertirse en epítome de la casa como una encantadora prisión, sin duda la casa victoriana sería una de las favoritas. En Estados Unidos el feminismo se traslada de las calles a las aulas universitarias y se comienzan a impartir talleres de arte feminista en algunas universidades de arte a partir de 1970. Bajo el cobijo de uno de estos talleres, en 1971, se pone en marcha *Womanhouse*, dirigida por Judy Chicago y Miriam Shapiro, con la participación de veintiuna estudiantes de arte. Durante un mes las participantes ocuparon una casa victoriana abandonada, sin luz, agua o calefacción. La casa fue asaltada artísticamente y deconstruida conceptualmente a través de la reflexión sobre la asignación de género que se realiza de los distintos espacios del hogar. Las políticas del cuerpo aplicadas en el día a día, en lo más profundo de la cotidianidad, en lo que se desarrolla detrás de los visillos que dejan pasar la luz, pero que esconden de la mirada ajena:

La vida cotidiana es el lugar, el espacio transicional en el que el hombre domestica al hecho de vivir y a partir del cual puede ampliar su campo de acción a través de un sentimiento de relativa transparencia. Pero esta transparencia es, sin embargo, sólo el artefacto de una mirada en la medida en que no es algo dado sino algo construido (Le Breton, 2002).

Womanhouse actúo como una ventana indiscreta sobre la división coercitiva de género que se realiza al asignar la casa como lugar de trabajo femenino. En la división sexual del trabajo se asigna el cuidado de la casa y la crianza a la mujer, por lo tanto el espacio doméstico se convierte en el lugar de «labor» de la mujer, puesto que se denomina con distintos sinónimos, faena, labor, tareas domésticas, ya que ni siquiera se nomina como «trabajo» cuando se realiza en la casa propia. En principio, la división sexual del trabajo no tendría que comportar connotaciones negativas, pero cuando a la división sexual del mismo se le asigna una diferencia de valores, el trabajo no remunerado se convierte también en una condena; se supedita a la mujer a un estado de esclavitud invisible y se liga su cualidad como persona al mantenimiento de la limpieza como principio y fin vital, lo que se convierte en una actividad rutinaria y alienante. De este modo la alteridad de la división del trabajo se convierte en un absoluto. A la supeditación del determinismo biológico, que establece la superioridad masculina sobre la femenina mediante el consenso establecido por el patriarcado (primero mediante normas y sanciones, y después mediante la socialización de la diferencia de género), Millett lo denominará «colonización interior»:

En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier otro tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases (Millett en Carro, 2010: 89).

Womanhouse abre sus puertas en un momento en el que, además de cuestionarse la influencia de las prácticas de poder discriminatorio en lo público, se revela que la opresión afecta también a la esfera de lo privado. La opresión androcéntrica se encuentra enraizada en el interior del hogar, se nutre y retroalimenta de las relaciones afectivas y de los lazos sentimentales. Estas nuevas reflexiones del feminismo sacuden la sociedad como un seísmo profundo, que ha de sacudir y romper las distintas capas, es el momento del eslogan: «lo personal es político». La exposición reinterpretará la casa, lo

privado y la/lo expondrá a la mirada pública. Bajo el examen de estas artistas, la casa se reinterpretará a sí misma y con ello a su simbiote: la mujer. Con esta actuación se da un paso más, se expone lo cotidiano, lo íntimo, lo privado y es transformado en objeto estético, de manera que «lo personal es político»:

El verdadero sentido de esta expresión es que el género como división de poder es constatable y verificable a través de una experiencia íntima que la mujer tiene de su propia objetualización sexual, lo que es definitivo para ella y sinónimo de su vida en cuanto perteneciente al género femenino (McKinnon en íbidem: 93).

Womanhouse se realiza en el entorno donde las mujeres adultas realizan preeminentemente su labor, se desarrolla su vida y donde la fantasía del «ama de casa» se derrumba mientras cocina, limpia, lava, barre, etc., durante el resto de sus días. La mujer vista desde la heterodesignación (Amorós, 2011), a la que se le atribuye una identidad que se ha manipulado, moldeado, doblgado y tabicado, hasta conseguir una feminidad normativa sometida al poder y al control heteronormativo: «las mujeres no han dejado de vivir como sujetos, aun en la retorcida y sofisticada forma del oprimido que asume el discurso del otro» (Íbidem: 93). Se convierte en la reivindicación de una habitación propia.

Han pasado 32 años desde que Virginia Woolf impartiese su conferencia, y las mujeres creadoras reclaman su espacio de expresión, y este espacio tenía que ser el de una casa. *Womanhouse* se convierte en la reivindicación de *una habitación propia*, en el lugar donde se desarrolla la vida cotidiana de la mayoría de las mujeres, y donde éstas pudieran expresar sus sentimientos, inquietudes y frustraciones.

Esta exposición/invasión de la casa se considera la primera exposición de arte feminista, y esta es la mirada a la que se somete cada una de sus partes. Previa a la intervención artística, todas las mujeres participaron en la rehabilitación del espacio que estaba abandonado e iba a ser derruido, este hecho estrechó y fortaleció las relaciones entre ellas.

Las 17 habitaciones de esta casa suponen el recorrido vital que la heterodesignación otorga a las mujeres. Lo primero que encontramos al entrar, en lo alto de las escaleras, es una nívea, virginal y pura novia (Kathy Huberland), que espera en lo alto de las escaleras, en hierática actitud, como una princesa de cuento a que venga su príncipe/novio/esposo/amo/dueño para llevarla a los altares y despertarla del hermoso sueño con un beso, teñido de rojo al poseer, que la convertirá en posesión y en un complemento de la casa. La novia convertida en maniquí, en muñeca vacía que tendrá que ser

formada, educada y creada por su futuro «hacedor», ya que todo hombre alberga un Pígalión en su interior. De esta forma, la cocina parece convertirse en el lugar natural de la mujer, en una extensión natural de ésta como lugar de provisión alimenticia, es el hogar que da calor al hogar. El lugar de humo y grasa se transforma en el entorno escrupulosamente limpio y ordenado de *Nurturan Kitchen* (Vicki Hodgetts, Robin Weltsch y Susan Frazier) un lugar de colores planos y monótonos, un mundo ausente de color y de vida, pese a su título. La cocina se comporta como la madre nutricia, amamantando permanentemente a la familia y que en la simbiosis establecida entre la mujer y la casa, se convierten en una unidad sin principio ni fin, sin solución de continuidad. De sus paredes brotan mamas, que mantienen esta forma a una altura a la que los niños puedan alimentarse, y que se convertirán en pechos a la altura de una persona adulta, hasta metamorfosearse en una especie de huevos, que como estalactitas cubren el techo.



Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Welsch,
Nurturan Kitchen, 1972

El hombre es el que trae la comida a casa, pero es la mujer la que alimenta a la familia. La cocina es un lugar donde se alimenta y se educa, pero no se educa igual a la niña que al niño (Aliaga, 2007) y en algunos lugares tampoco se alimenta igual.

Pero, salgamos de la cocina ya que la comida está servida, ipasemos al comedor! Entramos en *Dining Room* (Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen Lecoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro y Faith Wilding) donde la familia se reúne alrededor de la mesa provista de viandas. El comedor y la mesa se presenta como metáfora del artificio de las relaciones familiares, la exposición pública de la familia feliz que oculta las miserias de la vida cotidiana. Los platos de tela y la comida falsa retratan la debilidad con la que a veces se construyen las correlaciones afectivas y familiares, basadas en de-



Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen Lecoq,
Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding,
Dining Room, 1972

pendencias, conexiones o encadenamientos. El comedor se presenta como la fantasía de un teatro, es el escenario de las relaciones humanas, en las que somos incapaces de distinguir la realidad de la ficción. Las cortinas separan la vista del interior y del exterior, de lo público y lo privado, todo ello bajo la destelleante luz de una lámpara de cristal que puede confundirnos con su brillo artificial.

El resto de las estancias, cuarto de baño, alcoba, salón establecen relaciones con el cuerpo, con lo cotidiano y lo repetitivo, con la sumisión y la tiranía de la belleza, las labores de hilo y aguja que tejen el nido y lo biológicamente impuro femenino en el baño :

A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales. [...] restringen el campo de acción del hombre e introducen el penoso sentimiento de una dualidad que rompe la unidad de la presencia; el sujeto se siente cautivo dentro del cuerpo que lo abandona. [...] Pero esta dualidad que experimenta el sujeto no se asocia sólo con las crisis personales, sino también con otras situaciones, como por ejemplo el flujo de sangre de las menstruaciones, o la gestación de la mujer; puede, además, vincularse con el placer en la sexualidad, la ternura cotidiana, las conductas de seducción etc. (Le Breton, 2002: 110-111).

La casa como significante y significado se convierte en *The Doll House* (casa de muñecas) (Miriam Schapiro, Sherry Brody), en una miniatura de juego, el reflejo liliputiense de la vida apacible y confortable. Una casa amueblada al detalle, hermosa, todo lo que una mujer pudiera desear en una casa real. Pero la casa no es lo que parece, está llena de peligros ocultos: serpientes, osos tras las ventanas, etc. Es un mundo miniaturizado en el que la niña puede aprender su futuro, sus quehaceres domésticos son puestos en práctica, comienza el largo adiestramiento para «hacerse» mujer, como en la obra de Laurie Simmons (1978-79).



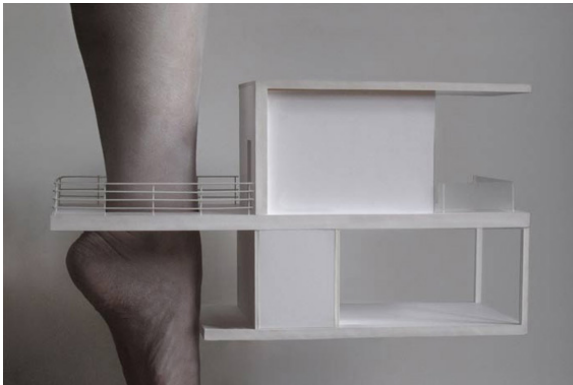
Miriam Schapiro, Sherry Brody, *Doll House*, 1972

Laurie Simmons realiza una serie de fotografías de dioramas que muestran a una muñeca en distintos quehaceres cotidianos de la perfecta e ideal ama de casa. Mediante el humor, Simmons retrata la insatisfactoria vida de muchas mujeres que repiten el papel que socialmente se les ha asignado sin posibilidad de contestación.



Laurie Simmons, *Woman Open Refrigerator*, 1978-79

La casa va tomando fuerza, avanza como una enfermedad que ataca y corroe, hasta que como las *femme maison* fagocitan a la mujer que habita en ellas. Aunque pasen los años la casa sigue ejerciendo su presión silenciosa y omnipresente. Cristina Lapeña en la serie *Espacio que Habí(tú)a* utiliza maquetas de casas de diseño moderno, limpio, de aristas lacerantes que no permiten lo orgánico. Estas arquitecturas se convierten en complementos que se adaptan a distintas partes del cuerpo. Las arquitecturas de Lapeña son casas, no hogares; las casas son estructuras de ladrillo y cristal, el hogar es el espacio construido y protegido por los sentimientos. La casa viste el cuerpo como una prótesis que provoca posturas hieráticas y forzadas. La casa se convierte en un exoesqueleto que convierte la protección en un engaño, en la trampa que te encierra en una jaula de oro.



Gloria Lapeña, *Espacio que Habí(tú)a*, 2003

Las maquetas muestran casas de un diseño arquitectónico heredero de la Bauhaus, un diseño antropomórfico adaptado a la estética y el gusto hegemónico: el masculino. Junto con las maquetas se exponen los planos de las casas, el despliegue diédrico propio del diseño arquitectónico, salvo por las indicaciones para su adhesión al cuerpo. Por último,

como construcción del discurso nos muestra fotografías de las casas invadiendo el cuerpo, sometiéndolo y aprisionándolo, pese a ser elementos pequeños en relación con el propio cuerpo al que invaden y doblegan.

La destreza arquitectónica permite la interrelación del interior con el exterior, las ventanas de los hogares se abren a la luz, al aire. Desde los pequeños vanos a la exhibición impúdica de ventanas como estatus⁴, la arquitectura exterior oculta y a la vez habla del interior. Las casas se llenan de enormes y diáfanos ventanales, se convierten en vitrinas expositoras de lo doméstico. Las líneas rectas, limpias y afiladas de la arquitectura funcional confunde y turba la intimidad, exhibida artificialmente a la mirada ajena. La vida del hogar convertida en un escaparate que miramos y admiramos hasta que apartamos la vista de todo aquello que no queremos saber o conocer, de todo aquello que se separe de la domesticidad socialmente aceptada.



Rachel Whiteread, *Ghost, Ghost II*, 2005

La casa convertida en el contenedor de cristal, toda ella transmutada en ese hermoso zapato que perdió cenicienta en su huida. Una casa de cristal que busca una princesa que la habite, la cohabite hasta que se convierta en su atúd de cristal como en el que se muestra a la bella Blancanieves, en una muerte sin muerte, hasta que la despierte su príncipe. La casa de cristal

que no es un espacio privado, no es un hogar ni un refugio, tan sólo es una convención de lo que debe ser la «normalidad socialmente aceptada». Rachel Whiteread muestra la casa miniaturizada y transparente, en la que lo íntimo y lo oculto se exhibe, de una manera impúdica, a la mirada ajena en *Ghost, Ghost II* (2005). Pero una casa transparente es tan inviable como un zapatito de cristal, y tanto uno como otro se pueden romper en miles de añicos, en el mismo número de fragmentos en los que se fracturan y despedazan los sueños de las princesas.

La casa, el espacio íntimo, interior, el lugar de la domesticidad hogareña se transforma en un lugar sin interior, cerrado, hermético y sin vida en la obra *House* de 1993. Whiteread saca moldes de las paredes interiores de una casa victoriana que se convierten en pétreas formas de sólido cemento; el interior se convierte en el exterior. Las ventanas tan sólo tienen apariencia de ventanas, pero ni la luz ni la mirada pueden atravesarla; desde el exterior no podemos ver el interior, pero ¿qué ocurre en el interior tras la fachada? El interior tam-

4 En la época Tudor en Reino Unido las viviendas pagaban impuestos en relación al número de ventanas que tuviera la vivienda, independientemente de las dimensiones de éstas.

bién se puede convertir en observador, en los fantasmas atrapados que contemplan la vida que se desarrolla fuera de su alcance, que la mira con mirada inquisitiva, plagada de envidia, de deseo de vivir otras vidas: es la vida engullida por las paredes, y los espectadores sentimos el temor de ser engullidos también, de pasar a formar parte del interior de la casa, de quedar atrapados en la prisión del hogar para siempre.



Rachel Whiteread, *House*, 1993

Mientras que Cristina Lapeña y Rachel Whiteread utilizan el edificio como mecanismo que somete a la mujer, Alison Brady refleja el cuerpo de la mujer convertido en una pieza más del mobiliario masculino, un elemento de atrezzo incorporado al entorno de la casa. Sus mujeres se funden y confunden con el mobiliario, forman parte del sofá, aparecen con medio cuerpo dentro de un cajón y el otro medio por fuera, como ese calcetín que sobresale distraídamente al guardarlo mal. Pero al contrario que un calcetín, los cuerpos fotografiados por Brady tienen un componente sexual, una sexualidad universal y objetual, la de una mujer sin rostro, nombre o apellidos; se convierte en el genérico *mujer* de uso sexual.

Bajo el pretendido manto de humor (Richardson, 2013), las imágenes de Brady se tiñen de *lo siniestro*, lo ominoso, de lugares privados, que son cotidianos, pero que mantienen una aspereza que rasca nuestros sentidos y nuestro espíritu, que actúan como un papel de lija sobre nuestro intelecto y nos hace sentir incomodidad, sin saber muy bien por qué, o simplemente porque lo sabemos muy bien...



Alison Brady, *Untitled*, 2013



Allyson Brady, *Untitled*, 2013



IV CUANDO ESTÉS MUERTA

Las Bellas Muertecitas





En el siglo XIX se comenzó a establecer una relación entre la mujer y el agua, una inexplicable relación de atracción hipnótica. El mundo se llenó de seres mitológicos o míticos surgidos de las aguas, sirenas, ondinas, etc., que desarrollaron el imaginario colectivo. Seres fantásticos y oníricos que poblaban las fantasías masculinas y que se convirtieron en una traslación de sus pulsiones sexuales sobre las recatadas amas de casa. Éstas se mostraban cual exánimes criaturas sin aliento, aparecían representadas sin fuerza, prácticamente desfallecidas, como cuerpos, que sin un esqueleto que los sostenga, son incapaces de mantenerse en pie. La mujer se convierte en una deletérea criatura (en su doble acepción de especímenes e infantes) capaz de alcanzar la ingravidez, de ser un ser más allá de la realidad, fundido y dominado por su naturaleza primigenia.

El gusto por la inactividad y la ingravidez femenina se entremezcló con la enfermedad y la muerte como símbolo de sacrificio, y la mujer comenzó a ser representada enferma, crucificada y muerta, en un gozoso estado de éxtasis en muchas ocasiones.

Junto con estas fantásticas criaturas que viven su cuerpo en la libertad de la naturaleza, entremezclándose con el culto y el gusto por las mujeres inconscientes, dormidas o muertas, surgió la figura de Ofelia, la bella suicida. La belleza con la que habitualmente retrataban los artistas a estas bellas suicidas (o suicidadas por la sociedad) era tal, que han pasado a formar parte del imaginario colectivo y del cuerpo femenino muerto como epítome de belleza.



Ofelia perece en el agua, Narciso perece por el agua, ambos enajenados de sí mismos, atraídos por el acuoso y reflejante medio. El agua se encontraría entre Gea y Urano, ni tierra ni cielo, la podemos tocar pero no podemos retenerla entre nuestra manos. Actúa como el oráculo ante el que podemos interrogarnos cual Narcisos ensimismados.

Seguramente, si nos preguntaran por la historia de Narciso, pensaríamos en la historia del joven hermoso al que habían evitado ver su reflejo alertados por la profecía, y que era incapaz de amar, a hombre o mujer sobre la faz de la tierra. Un día de cacería, el bello Narciso, al sentirse sediento se acercó a un pequeño arroyo para beber, al inclinarse vió en el agua el rostro más hermoso que jamás había visto. Prendado de tal hermosura quedó enamorado al instante, incapaz de abandonar a su amado pereció de inanición. La locura de amor lo llevó a la muerte, como llevó a Eco por el amor no correspondido de Narciso. Un Narciso semejante solo es plausible bajo el prisma de alguien que ha llevado la vida de un anacoreta, y esta concepción sólo puede darse tras la visión cristiana del mundo, no en el mundo pagano de los griegos y romanos (Quinard, 2005).

El agua se convierte en el medio y en la maldición de Narciso. La mujer convertida en mero reflejo de la voluntad masculina, como Narciso, debe mantenerse alejada del reflejo, y encontrar un referente que la guíe, de lo contrario toda aquella superficie que muestre su imagen la atraerá irremediamente. Como elemento reflejante y proyector, a la vez que sostenedor de vida, se encuentra el agua, que se convierte en la imagen natural de la identidad primigenia de la mujer. Como ocurrió con Gea, la madre tierra que se ve reflejada en Urano, el cielo, y recordemos que debajo de Gea tan sólo existía el caos. Y para no caer en ese caos, la mujer debía autocontemplarse en el reflejo del elemento acuoso, su elemento primigenio, del cual surgió Venus.

Ofelia es un personaje de la obra de William Shakespeare, *Hamlet* (ca. 1600). Es una joven doncella que es el objeto de amor del príncipe Hamlet. Ofelia y el príncipe no se encuentran en un mismo nivel social, por lo que el padre de Ofelia le desaconseja el amor del Hamlet, convencido de que ella tan sólo es un pasatiempo para él. Tal es el convencimiento del hermano, Laertes, que realiza una disquisición sobre la honra femenina a Ofelia. La joven es

retratada en todo momento como un ser infantil que ha de obedecer a la tutela de los hombres de su familia, aún en contra de sus propios sentimientos. Actúa como una muñeca automática obediente a su amo, pero cuando se fuerza la maquinaria de cualquier automático, dejará de funcionar correctamente.

El personaje de Ofelia dibuja con rapidez la situación de la mujer: debe mantener su honra como principal baluarte, ha de obedecer a los hombres que son sus tutores, su ocupación serán las labores de aguja y las flores, su alternativa al matrimonio consistirá en la clausura en un convento, y por último su devoción y amor deben terminar en muerte. Ofelia resume la abnegación, estupidez e irrelevancia con la que se construyó el ser mujer. Es un personaje manipulado y utilizado por las luchas de poder de los hombres, la única «cómplice» que la apoya con su amor a Hamlet, es la reina, que es tan débil como la propia Ofelia. Esta imagen perpetuada de la mujer sin rumbo (a no ser marcado por un hombre), ni personalidad la recogería Otto Weininger en 1903:

La mujer siempre vive en fusión con todos los seres humanos que conoce, incluso cuando está sola; no es una «mónada», porque cada mónada se diferencia marcadamente de las demás. La mujer no tiene límites individuales definidos (Wieninger, en Dijkstra, 1984: 128).

En la primera aparición de Ofelia, su hermano le habla de flores y de honra, en un claro paralelismo entre la flor y la virtud (virginidad), y en la última escena en la que aparece, la de su muerte, ella está formando una guirnalda de flores, con la que morirá sujetándola en la mano mientras se sumerge en el agua.

La inconsistencia personal y emocional de Ofelia provoca una profunda fractura en su estabilidad mental, inducida por las tensiones que sobre ella ejerce el polígono establecido entre Hamlet, el Rey, su padre y su hermano.

Ofelia es convertida en heroína clásica por quitarse la vida al ver rechazado su amor. En su epitafio podría rezar: su único mérito fue obedecer a los hombres que la condujeron hasta su locura y muerte. Esta es la Ofelia que ofrece la obra de Shakespeare y la visión decadente finisecular: la mujer obediente e inmolada en el altar del amor y en defensa de su honra. La imagen recurrente de Ofelia en la memoria de nuestra retina sin duda es la



John Everett Millais, *Ofelia*, 1852

representada por Sir John Everett Millais en 1852, en la que una bella joven fluye con el ritmo de la corriente que la transporta como si del cortejo fúnebre más hermoso de la historia se tratase. Rodeada de las flores y la vegetación que parecen acunar y acoger a Ofelia en sus últimos momentos, reconociéndose entre sí como propios, como iguales, como la doncella que vuelve a casa, a su hogar con su madre, la diosa, la tierra. Resulta una imagen tan plácida y atractiva que sentimos como si todas quisieramos ser Ofelia. Nunca una muerta se mostró tan bella.

A pesar de la belleza que nos muestra y traslada en la actualidad, en el momento de su presentación en el salón de la British Royal Academy de 1852 no fue bien recibida, sus coetáneos observaron sobre la obra: «sin *pathos*, sin melancolía, sin una iluminación superior, sin ese último intervalo lúcido», estas fueron las opiniones vertidas por académicos del salón en el que fue presentada. El momento de la muerte, el *augmentum* de los romanos no está presente, su apariencia no es el de una muerta como la que esperaban disfrutar los caballeros decimonónicos.

Pero pese a ello, la obra sembró reconocimiento en su época, sobre todo por la meticulosidad y el rigor botánico desplegado por Millet para congelar ese último momento de vida terrenal y el primero de la vida eterna de la finada. Las flores que se escapan de las frías manos de la muchacha están cargadas de simbolismo: las amapolas que lleva en la mano derecha significan muerte, mientras que las margaritas son el símbolo de la inocencia, el de las rosas de la juventud, y los pensamientos aluden al amor no correspondido. Las violetas que rodean el cuello de Ofelia significan la desesperanza, junto con los lirios que la envuelven, que simbolizan el dolor; el artista realiza a través de la vegetación una narración del estado anímico en el que se encontraba la joven, enajenada en esa locura de amor que tan sólo las grandes tragedias son capaces de recoger. Y esas tragedias son engrandecidas por las representaciones de los artistas, perpetuadas y colocadas como referentes a alcanzar. Y ninguna Ofelia alcanza el nivel de patetismo y desconsuelo como la de Millet. Los ojos de mirada desenfocada y ensimismada, junto con la boca entreabierta, dotan a Ofelia de una desesperanza mezclada con la incredulidad, que nos deja abierta la puerta de la duda: ¿se ha suicidado o se ha caído de la rama al romperse?

Cuando Ofelia deja de ser la representación de un sueño inalcanzable de cualidades místicas, dejamos atrás a la trágica Ofelia shakesperiana y nos adentramos en el mundano universo de las Ofelias suicidadas por la sociedad. Ofelia deja de ser ese oscuro objeto de deseo inalcanzable, para convertirse en la vampira metamórfica de Munch. La mujer que el agua no puede matar, en la que ella flota y baila con las ondas, su cabello se extiende y se apropia del



Edvard Munch, *Meer der Liebe*, 1896

líquido elemento. La mujer vuelve al origen, retorna al líquido amniótico de la tierra, la fecunda y llena de felicidad. Ya no es una suicida, es la doncella de la muerte.

Toda acción tiene su reacción igual y opuesta, esta ley fundamental de la física la podemos extrapolar a la visión sobre el cuerpo de la mujer y sus circunstancias, y también a la reacción opuesta e igual dada por las mujeres. Pero al contrario que

en la física, la reacción no ha de producirse en el mismo momento histórico. Aquellas representaciones que han llegado a formar parte del inconsciente colectivo son reelaboradas y reinterpretadas por las mujeres.

La naturaleza segunda es una naturaleza sometida a sus propias reglas y a sus propias leyes; lo negativo se encuentra en todas partes, pero no todo es negación. Las mismas destrucciones son el reverso de otras creaciones y metamorfosis; el desorden es otro tipo de orden, la putrefacción de la muerte es también composición de otra vida. Así pues, lo negativo está por todas partes, pero sólo como proceso parcial de muerte y de destrucción (Deleuze, 1968: 30).

Ofelia flotando en el agua probablemente es una de las representaciones más reinterpretadas de la historia del arte contemporáneo, la encontramos en todos los tamaños y colores, en publicidad, en moda y en películas, el eterno homenaje a Ofelia siempre está presente.

Narciso es el hijo de la violación de un arroyo cometida por un río, el agua es su origen y su final, como el de Ofelia. Los dos perecen por el *augmentum* en el que creían los romanos, que es ese instante mismo antes de la muerte, que si somos capaces de verlo, nos fascinará y quedaremos atrapados en él.

Cuando Ofelia descendió al Hades conoció a Narciso, que le contó su leyenda, que no fue una historia de amor al uso, fue como la de Ofelia, una historia de dolor. Cuando Narciso llegó al mundo no lo hizo sólo, con él compartía el útero materno una hermana gemela que murió en la adolescencia. Narciso, desgajado de una parte de sí mismo, sintió tanto dolor que no pudo amar a nadie más. Cuando se asomó a una fuente, lo que vió fue la cara de su hermana amada, este rostro es lo que buscará Narciso a partir de ese momento

en todos los reflejos acuosos. En esta búsqueda, un día, al asomarse al arroyo lo que vió no es a su hermana, sino el *fascinus*, la mirada de la muerte que se oculta en el reflejo, el *augmentum*, esto es lo que provocó la muerte de Narciso.

Es el poder mortífero de la mirada, como la mirada de Medusa, que ni ella misma puede soportar. La muerte reflejada, como si todos nos pudiéramos convertir en Alicia, atravesando el espejo para llegar a un no lugar. Este tortuoso camino es el que parecen haber recorrido las nuevas Ofelias, las que se encuentran con un mundo en el que los sueños son irrealidades que es mejor disipar.



Hellen van Meene, *Untitled*, 2004



Hellen van Meene, *Untitled*, 2004

En esta búsqueda de las Ofelias modernas, las que burlan a la muerte, Hellen van Meene realiza retratos, especialmente de chicas adolescentes, a las que aborda en la calle durante sus viajes, son completas desconocidas generalmente. Les indica como deben colocarse y la sesión no suele durar más de diez minutos. Esto sería una pequeña ficha técnica, junto con su uso de la luz natural que baña los cuerpos, pero es mucho más inquietante lo que la imagen esconde. En las fotografías aparecen jóvenes mujeres en formación, extremadamente blancas, en actitudes completamente estáticas y pasivas, algunas de ellas se asemejan más a la aparición de un espectro que a un ser vivo de este mundo o plano.

Mujeres de agua, tan traslúcidas y transparentes que se diluyen en la prosaica realidad que las circunda. Su quietud y estatismo nos sumergen en la indolencia de la ausencia de expectativas, una vida apática que ni tan sólo teme al *augmentum*, porque ni siquiera sabe lo que significa, y tampoco le importa. Meene parece presentarnos mujeres y proyectos de mujeres con un pasado de escasa importancia, un presente ausente y un futuro inexistente.

Mujeres que se ven reflejadas en la *Ofelia* de Angelica Liddell (pseudónimo de la escritora Angélica González), en la dramatización *La falsa suicida* (2000), una Ofelia, de falso nombre, trabaja como bailarina en la cabina de un *peep-show* y que en toda su triste y gris vida tan sólo tiene una buena frase:

Ofelia: Me gusta. Es mi oportunidad. Nunca tuve buenas frases. Me robaron el papel. Ni siquiera muero en escena.

Esta es una dramatización del pensamiento de Ofelia y sobre su importancia, unas palabras que sólo pueden haber sido expresadas *post-mortem*, las palabras de una pobre suicidada de la sociedad, en las que revela su no-importancia como persona viva, pero cuan sorprendida que quedaría si pudiese ver su permanencia como muerta, como una de las más bellas muertas, la que otorga el carácter poético de la mujer ahogada. La mujer ahogada de largos cabellos que actúan como serpientes movidas por el agua que la circunda, como la perversión de un ídolo de perversidad.

Alicia ya no está en el País de las Maravillas, ya no puede cruzar el espejo, no existe, y el arroyo tampoco, sólo queda una piscina a la que mirar, en la que buscar nuestro reflejo, sentirnos como pequeñas Narcisos para encontrar a quien amar.

Y como Narciso nos desdoblamos en dos, en nosotras y nuestro reflejo, yo y mi gemela. Ariko Inaoka es una artista japonesa que estuvo retratando a dos hermanas gemelas islandesas durante cinco años. Las fotografías tienen un halo estilístico finisecular. Las fotografías parecen demostrar que entre uno y su doble no siempre existe un extrañamiento, es como si Narciso por fin hubiera encontrado a su hermana y en la orilla de la laguna Estigia, alcanzado el Hades, se tornaran las aguas oscuras en su opuesto, en su *otro*, en su reflejo igual y opuesto. La oscuridad se disipa para envolverse en la nada nívea.

El momento de la metamorfosis de Ofelia ha llegado, se ha encontrado con Narciso y ya saben lo que el agua transporta, el reflejo de la ausencia y la muerte, pero ¿quién quiere la muerte? Un tiempo nuevo tiene que llegar. Ofelias que como pequeñas Alicias contemplan el reflejo, sabiendo ya que el mundo del otro lado no es real, es el que crearon literatos y artistas.

Ya no son las pequeñas Alice Liddell, ya han crecido y quizá es el momento de romper el espejo. Con un marcado carácter social, Regina José Galindo utiliza su cuerpo, lo doblega para mantener en pie su espíritu, su



Hellen van Meene, *Saoirse Ronan*, 2010



Ariko Inaoka, *Erna & Hrefna*, 2010

denuncia silenciosa llena nuestra conciencia de gritos, nos incomoda en nuestra displicencia. Con un lenguaje visual potente se introduce en el agua, un agua que ya no es pasiva, ya no es el agua que mece y arrastra, sino que es un agua que golpea, agrede y violenta. El líquido vital se convierte en el sirviente fiel del humano cruel, el agua ya no es sólo transparente, el agua es sucia, ensucia, nos ensucia la conciencia y no puede limpiárnosla. El agua ni limpia ni lo arrastra todo.



Regina José Galindo,
El cielo llora tanto que debería ser mujer, 1999

Regina José Galindo comenzó a apropiarse de los métodos de tortura en 1999 con la *performance*, *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, en la que se sumerge en una bañera e intenta mantener la cabeza debajo del agua el máximo tiempo posible. Su cuerpo reacciona, cada vez que saca la cabeza, la respiración es más agitada, así como el comportamiento del agua, que deja su estado de quietud para

convertirse en un elemento pasivo-agresivo. La escena se aleja de la idea de lo plácido o placentero que pueda suponer un baño, se transforma en un elemento de violencia, en un medio de coacción y dominación.

Los condenados antes de morir, o los suicidas en ocasiones, dejan un escrito, unas palabras, y cuando se utiliza la tortura se quiere conseguir una confesión, unas palabras. Cuando el agua se convierte en violencia es utilizada como elemento de tortura, de interrogatorio al margen de los derechos.

En un entorno lúgubre, que nos recuerda a los sótanos siniestros donde se practican las torturas de cualquier régimen represor, Regina J. Galindo realiza en 2007 la *performance*, *Confesión*, en la que un voluntario ejerce sobre ella

el método de tortura denominado *waterboarding*, que consiste en sumergir la cabeza del torturado en el agua hasta casi el momento de la asfixia, entonces se le deja respirar levemente para volver a sumergírsela. El voluntario hunde la cabeza de Galindo con violencia, la mantiene debajo del agua una y otra vez, hasta el límite de resistencia



Regina José Galindo, *Confesión*, 2007

al ahogo, tras lo cual es arrojada con brutalidad al suelo, donde permanece emitiendo lastimosos jadeos e intentando aspirar nuevamente el aire que le falta a sus pulmones.

En esta *performance* Galindo muestra su preocupación contra el olvido y la impunidad, alza su cuerpo en lucha contra los elementos y el hombre, por las víctimas y por los sin voz.

Con Galindo, Ofelia ni se suicida ni se ahoga, es torturada, pero aquí Ofelia desarrolla su verdadera personalidad, la que le hubiera gustado tener: ni se doblega ni es sumisa. Como toda nueva Ofelia que se precie, ya no se suicidará por un amor no correspondido, luchará por su entorno, le plantará cara al príncipe Hamlet y se apropiará de su frase: Ser o no ser, he ahí la cuestión.

La artista Li Xinmo realiza *performances* en las que su conexión con el agua como vehículo de expresión imprime una extraordinaria impronta comunicativa a sus trabajos. Li habla de su entorno, lo ama y por eso lo denuncia: si el agua nos inunda los pulmones con su pestilencia, es difícil vivir con la nariz tapada. En la *performance* *The Death of the Xinkai River*, Li Xinmo actúa como una bella «suicidada», narra su «suicidio» con bellas imágenes¹. Vestida de blanco nupcial camina con paso firme hacia el interior del río, el verde vegetal la rodea, circunda, acoge y ahoga, y ella se deja abrazar por los tentáculos de las algas descontroladas². Como Ofelia se rodea de naturaleza, pero aquí es una naturaleza corrompida y pútrida, y como con Ofelia no sabemos si es suicida, suicidada o asesinada³.

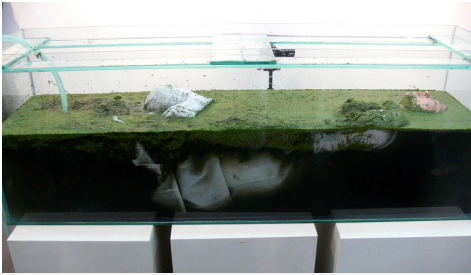


Li Xinmo, *The Death of the Xinkai River*, 2008

1 Existen numerosas imágenes (pintura, fotografía, cine) de mujeres que se suicidan en entornos acuáticos, rodeadas de naturaleza, perpetuando y reforzando la imagen de las bellas muertas. Como último ejemplo cinematográfico podemos encontrar en la película *La señorita Julia* (2014), dirigida por Liv Ullman, en sus imágenes finales el épico suicidio, entre flores y agua tintada del rojo de la sangre de la protagonista.

2 El río Xinkai se encuentra con unos niveles elevadísimos de contaminación. Como consecuencia de ello, cada verano las algas crecen de manera incontrolada, y al morir se convierten en masas putrefactas que aumentan la putridez del agua en un ciclo que se perpetúa.

3 Xinmo realizó esta *performance* después de que una joven estudiante, de primer curso de arte, fuera asesinada y arrojada al río. La artista realiza una doble denuncia sobre el asesinato del río, un río que está muerto y sobre la situación de violencia social en la que se encuentra la mujer en China.



Li Xinmo, *Fairwell Ritual*, 2008

la putridez, hacia la que avanza, hacia la que no le dejan más opción que pertenecer. Realmente ya no es una sirena, tan solo un pez que lucha por su humilde vida, por su vida y la de todos, si ella muere, todos moriremos con ella.

Li Xinmo presta su cuerpo como denuncia, una denuncia por y para la sociedad, un grito en defensa del medio ambiente, un entorno al que no somos ajenos, y al que no podemos darle la espalda. En una urna de cristal transparente, impolutamente vestida de blanco, Li Xinmo se recuesta, paciente, resignada, a la espera de lo que tiene que venir. Sus colaboradores comienzan a verter cubos de agua llena de algas proveniente del río que fluye de Tianjing a Beijing. Cubo tras cubo se va sumergiendo en el agua helada y el pestilente olor inunda la sala y oprime a su vez a los espectadores.

Cada vez le cuesta más respirar, al tiempo que su cuerpo va quedando oculto en el agua turbia, maloliente y sucia. Su respiración es agitada y costosa, boquea como un pez que se queda sin oxígeno en un agua corrupta. Esa es su denuncia, su pena y contestación. Antes de empezar la *performance* informa a los asistentes de que ella es como un pez acercándose a la muerte, flotando en un agua sucia y polucionada. Este es el entorno donde vive, donde muere, y pueden verlo. A veces el corazón puede ser mucho más frío que el agua congelada del río.



Li Xinmo, *Landscape painting painted in water*, 2011

En a *Fairwell Ritual* se transforma en una Ofelia que no quiere morir, aunque se encuentra sumida en un agua putrefacta y contaminada. De hecho no es Ofelia, es una sirena que su medio natural es el acuático, pero la putrefacción la alcanza, invade sus vías respiratorias, cubre sus escamas, sumerge su cuerpo una y otra vez en

Ofelia ya no recoge flores cual nínfula por el campo, ella se convierte en la madre protectora de la tierra, es su elección. Si los hombres no cuidan lo que da y sostiene la vida, habrá que recordárselo.

El agua que rodea a Li Xinmo es hermosa, tiene unos colores merecedores de ser retratados, pero es un agua putrefacta, es un agua

que mata. Se ha convertido en una belleza letal que ni siquiera la artista podrá retratar hermosa, porque como en el retrato de Dorian Gray, por muy hermosa que sea su apariencia, sabemos que el monstruo habita en su interior. Es un retrato-paisaje pintado con sangre, con tradición y deshonor, lo que se ama no se debe matar, pero el nombre del progreso lo soporta todo.

¿A qué se debe tantas representaciones de Ofelia por parte de las mujeres? Mujeres en el agua, unidas por ese vínculo primigenio que recoge Dijkstra (1984), que atrae y sumerge la feminidad, tan obnubilada y anulada por el atractivo líquido que neutraliza su conciencia y tan sólo queda la esencia. ¿Acaso tenemos tan asimilado el goce estético que produce la belleza de una mujer muerta? ¿En qué recae dicha belleza? ¿En la propia belleza femenina? ¿Se encuentra la belleza de la mujer cuando está muerta? ¿Cuándo es un ser inmóvil y sin voluntad? Muchas preguntas inquietan nuestra conciencia, sacudida tras el derrumbe de la estética, si el *medio es el masaje*⁴ como diría McLuhan, ¿*masaje*an estas imágenes nuestras conciencias?

O, tal vez, sentimos una identificación, consciente o inconsciente, con todas estas Ofelias, sumergidas en gélidas aguas, arrastradas por el fluido, sin tener el control de la deriva que nuestro cuerpo toma, meciéndonos por el dulce movimiento que nos acuna, nos hipnotiza y nos dirige. Cuando sumidas en el líquido elemento transmiten la paz que la opresión intangible no te permite, ¿acaso no las envidiáis?



Li Xinmo, *The Death of the Xinkai River*, 2008

4 En la obra de *El medio es el masaje* (1967), McLuhan y Fiore plantean que los medios (de comunicación) acaban convirtiéndose en una extensión de nuestros sentidos y nuestro sistema nervioso, creando entornos artificiales que acaban pareciéndonos «naturales».



Qué bella e icónica imagen nos desvela Disney: en medio de un idílico bosque, rodeada de tiernos animalillos reposa una hermosa joven en... ¡un ataúd de cristal! Es la bella muerta, el bonito cadáver en el estasis¹/éxtasis vital de una mujer: fértil, bella, dulce, encantadora y sacrificada. Así es como nos la han retratado y como se supone que ha de ser una joven: bella, risueña, dulce, servil, humilde, caritativa y abnegada.

Con toda naturalidad recibimos estas imágenes, incluso nos descubrimos derramando una lagrimita al admirar la belleza de la escena, lo sublime de esta muerte provocada por el encanto maléfico de la envidiosa madrastra/bruja de la joven/princesa. La Bella Durmiente en su ataúd de cristal se convierte en un sublime objeto expositivo. Es el ideal decadente de una hermosa mujer muerta: sin ser, sin alma que pueda molestar, es sólo el envase, sin ningún contenido. Todo está preparado para su exposición, como una obra de arte sin concepto, de la que sólo nos enamora su apariencia. Es un reflejo de todas las muñecas y autómatas que recoge la literatura, es *Olimpia*, es la estatua de la que se enamora Pigmalión, *La Eva Futura* de L'Isle Adams. Es el prototipo de una larga lista de mujeres/muñecas que tan solo necesitan el beso masculino para que les insuffle vida y poder moldearlas a su manera, y ser felices y comer perdices. Está claro que siempre se persigue la belleza, pero en el caso del hombre se podría considerar que es un bien añadido, mientras que en la mujer parece ser su única expectativa, su única valía o talento:

¿Pero que es la mujer para el hombre? Dos cosas quiere el hombre auténtico: el peligro y el juego. Por ello quiere él a la mujer, como el más peligroso de los juguetes. El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para la recreación del guerrero: Todo lo demás es tontería (Nietzsche, c.a. 1883: 107).

Mujeres muertas, mujeres locas, mujeres asesinadas, mujeres crucificadas, mujeres de duelo... La iconografía artística decimonónica recoge y estructura un gusto por la belleza de las mujeres muertas, o exangües, que a fuerza de sacrificio

¹ El estasis es una suspensión vital que implica un cese total de los procesos vitales en un estado similar a un hipersueño. A diferencia de la muerte en el caso de la estasis los procesos vitales pueden ser reiniciados.

en el altar del servicio y sostenimiento de la familia, se encuentran próximas a la muerte o abrazadas amorosamente a ésta. De este modo fue retratada Elisabeth Siddal (1829-1862), enferma, exánime, poseída por la furia y el ansia del suicidio, o como personajes míticos a punto de morir, pero, en definitiva, como una belleza femenina sin vida. Posó durante años para su esposo y sus amigos. Dante Gabriel Rosseti, como su amante esposo, la veló en la cabecera de su cama de convaleciente mientras ella era devorada por la enfermedad, hasta que, ineludiblemente sucumbió ante la muerte. Durante esta digna postración, Rosseti le escribió arrebatadores poemas de amor, que más tarde, roto de dolor, depositó entre las manos muertas de su mujer, como símbolo de su amor eterno para que la acompañaran en este viaje hacia más allá del final de los días. Pero este viaje eterno, amparada por los poemas de amor de su fiel y amoroso esposo, tan sólo duró siete años. Pasado este tiempo, cuando el artista estaba realizando una recopilación de sus poemas para su publicación, se percató de la importancia de los mismos y de su incapacidad para reelaborarlos. Con el fin de recuperar las poesías, solicitó la exhumación del cuerpo de Elisabeth y requirió a su amigo Ford Madox Brown que asistiera al descubrimiento de los restos, y que recuperara tan valiosos poemas. El buen amigo relató posteriormente el buen estado del cadáver de Elisabeth Siddal y quedó admirado de su cabello, que no había dejado de crecer inundando de una melena dorada todo el interior del ataúd (Christ en Bronfen, 1993).

Esta historia real encauza perfectamente la relación entre el arte y la necrofilia de los hombres de la época victoriana, la atracción, el gusto y el deleite como exponente del placer estético que le proporcionaba la visión de bellos (y no tan bellos) cadáveres de mujeres.

Podríamos reducir las imágenes de bellas mujeres muertas a una misoginia necrófila bajo una mirada sadomasoquista, como recoge Mario Praz (1999), pero quizá caeríamos en un reduccionismo semántico, como opina Emily Bronfen (1992) junto con Nina Auerbach, que en una argumentación contraria a la idea sostenida por Praz, considera este tipo de representaciones como un paradigma cultural que conforma una contradictoria amalgama en la que se conjuga el encierro y poder.

La construcción de la diferencia de género de la mujer se basa en su ausencia del «todo» masculino (el falo) y en considerarla un «no todo», y en ser el «otro-respecto-al-hombre». Esto permite la construcción de una esperanza ilusoria que preserva al hombre de la muerte, convirtiéndola, mediante la representación de la muerte y la mujer, en la representación de la muerte del «otro» y por lo tanto convertirse en garante de tropo de la belleza de la mujer muerta como espectáculo.

En pleno siglo XIX, Edgar Allan Poe, en su ensayo sobre estética, reclama la belleza de la muerte como el inicio literario que resuelve la tensión narrativa

inicial para la posterior composición de la historia, bajo la premisa de que todo trabajo artístico suele empezar con el final. Pero si este axioma funciona, quizá nos inquiete un poco cuando esta muerte se ve retratada bajo la forma de mujer, como dijo Poe en *La filosofía de la composición* (1846): «La muerte de una mujer hermosa es, sin duda, el tema más poético del mundo».

Lacan enfrenta la belleza de una mujer con el abismamiento ante la propia muerte, una especie de conjura contra nuestros propios miedos de decadencia y corrupción, y para Freud es la sustitución de la muerte por su opuesto: la belleza. La bella muerta es entendida como un momento estético del exceso.

La conjunción superlativa de belleza y feminidad sirve como figura para una relación siniestra con la muerte, en la que se produce una conversión ambivalente entre ansiedad y deseo (Bronfen, 1992). Desconocemos si se trata del deseo por la muerte del otro, «lo otro» de la muerte, o la muerte de «la otra».



Gabriel von Max, *Der Anatom*, 1869

Esta sería una definición conceptual plausible para la obra de Gabriel von Max, *Der Anatom* (1869). El aspecto meditabundo del anatomista, mientras observa el rostro de la joven, nos permite, en cierta manera, fabular sobre los pensamientos del profesor, desde los más metafísicos sobre el sentido de la vida, la muerte y su injusticia, hasta los más mundanos y prosaicos sobre la vida y amores de la difunta.

Gabriel von Max eligió la representación de escenas en las que se representaba el momento entre la vida y la muerte, o en las que se establecía un diálogo directo con la muerte. El artista estaba manifiestamente influenciado por las prácticas espiritistas, a menudo, mediante la hipnosis de una médium femenina, y en el interés en el más allá de la época. Bajo esta óptica, en su obra intentaba adentrarse en la esfera de la muerte y establecer un diálogo con la difunta representada. La conjunción de las médiums hipnotizadas, al mismo tiempo que Charcot utilizaba la hipnosis como tratamiento de las histéricas, estableció un paralelismo entre el cuerpo de la mujer muerta y la capacidad de transformar lo que no se ve en visible, y diluir las fronteras entre la vida y la muerte de una manera segura. Esta idea era compartida, en cierta manera, por los anatomistas de la época, que creían que durante

la disección del cuerpo, al abrirlo, permitían que el reino de lo desconocido, lo no visible, se tornase visible, de manera que toda la literatura sobre la sexualidad que rodeaba a la mujer y a la muerte, pudiera ser verificada.

Este diálogo se establece en la intimidad, el anatomista no se encuentra en una sala de autopsias, sino en el ambiente acogedor de su despacho, con la muchacha desnuda, sobre unas tablas, cubierta por una sábana. La representación de su rostro es la manifestación perfecta de la bella muerta que aun despierta interés sexual. Esta imagen es la conjunción de Eros y Tanatos. La estructura ambivalente permite que dos significados opuestos sean simultáneamente afirmativos. Esta duplicidad permite a la imaginación tornar la muerte en amor. El placer de la belleza de la mujer reside en lo desconocido de la simultaneidad del reconocimiento y el desconocimiento a través del velo de la muerte (Íbidem).

Esta idea se refleja en el verso *Bridge of Sighs* (Puente de los suspiros) de Edward Coate Pinckney, en el que el poeta suspira ante la enfermedad y la muerte de la amada:

¡Una más infortunada,	Enjuga sus pobres labios
Cansada de respirar,	Que exudan fríamente.
Temerariamente inoportuna	Mirando con espanto
Se ha ido a la muerte!	A través del barro impuro,
Álzala tiernamente,	Como cuando la desafiante
Levántala con cuidado:	Última mirada de desesperación
¡Tan joven y hermosa,	Estaba fija en el futuro.
Tan finamente formada!	Pereciendo melancólica,
[...]	Impulsada por la insultante,
No en sus manchas,	Fría inhumanidad,
Todo lo que queda de ella	Que encendía la locura
Es ahora pura feminidad.	En su descanso,
No indagues profundamente	¡Cruza humildemente sus manos
Su rebelión	Como si orara sin palabras,
Irrespetuosa y temeraria;	Sobre su pecho!
Más allá de todo deshonor	¡Reconociendo su iniquidad,
La muerte ha dejado en ella	Su mal comportamiento,
Sólo la belleza.	Y dejando, con mansedumbre,
Aun, por todos sus pecados,	Sus pecados a su Salvador
Como una hija de Eva	(Pinckney en Poe, 2006: 237-38)

Sin duda, cuando avanzamos en la lectura de este poema, y aun más cuando lo acabamos, nuestra cabeza bulle sumida en un torbellino de imágenes decadentes de «Ofelias», fluyendo cual flores arrastradas grácilmente por la corriente del río, y de sufridas y contenidas mujeres que se autoconsumen devorando su propia grasa corporal bajo los rigores de la inanición.

El hechizo y el amor romántico enfebrecido hacia la muerta objeto de este amor ultraterrenal, puebla la literatura decimonónica en los relatos como los de Edgar Allan Poe, Sheridan le Fanu, Bram Stoker e incluso, en la novela de Mary Shelley, donde el ser que no está muerto ni vivo, la criatura de Frankenstein, desea una compañera que vendrá del ominoso mundo de la muerte. Es esa fascinación oscura que desborda al amor, para convertirse en deseo de aquello que está más allá de nuestras posibilidades, el retrato suspendido en un no tiempo y no ser, que vence y es vencido por la muerte y la descomposición.

La muerta se convierte en muñeca, en una hierática receptora de amor y de estática y fugaz belleza que no superará el paso del tiempo, pero que permitirá que la memoria, y la vista, no permitan ese recuerdo de la decrepitud y caída física provocada por el paso de los años, siempre será la bella (muerta) enamorada.

La construcción de la honra de la mujer, que deposita su mayor posesión, bien y valor en su virginidad, se convierte en su condena vital, ya que este bien precioso es deseado por el hombre, conjugado con la belleza de la juventud. El día en el que la joven virgen deja de serlo forma parte del poemario finisecular, como vemos en el poema que Juan Ramón Jiménez le dedicó a la virginidad en *La canción de la carne*:

El Día más grande de la Vida lúgubre,
es el rojo día de la Desposada,
de la pura virgen
que en delirios locos gozará una dicha lujuriosa y lánguida...
(Correa, 2004: 195)

El inicio del poema con el calificativo «lúgubre» nos indica lo funesto y aciago que resulta la idea de la pérdida de la pureza y la virtud, de la valía total y absoluta de la ansiada «honra», para convertirse en un juguete roto, como indicará Jiménez en otro poema:

A la oliente sombra del rosal de sangre, del rosal florido,
Muerta su inocencia, muerta la fragancia de su frente pura
(Íbidem: 193).

Juan Ramón Jiménez, y por extensión, el varón finisecular, nos muestra la contradicción que supone la pérdida de la virginidad, la obtención del momento ansiado desde la visión patriarcal, un momento de posesión y triunfo masculino, frente al «desfloramiento» como la pérdida de la virtud femenina, del sentido de la vida, lo que convierte a la mujer en una especie de muerta en vida a través de su deshonor vital culturalmente construida. A partir de este momento se construirá esta doble condición de virgen perpetua a través de la muerte, la permanencia en un estado artificialmente crionizado en el recuerdo. El himen como la cortina rasgada que separa a la mujer como *ideal*, de la *realidad* de la mujer, un ideal que tan sólo la muerte puede preservar.

De esta perversa conjunción resulta el culto a la joven virgen muerta, ya que éste es el único estado en el que puede escaparse de la tentación carnal y preservarse de la pérdida de la pureza. La mujer de esta manera se ve escindida como objeto de deseo al que el hombre quiere poseer, y como objeto sin valor si es «manchada» al ser poseída. Si es pura debe ser inaccesible y huidiza, y nada más inalcanzable que la belleza efímera de una muerte fresca y un recuerdo perdurable en la memoria. Según Ricardo Gullón, Edgar Allan Poe, con su poema *Annabel Lee*, sería uno de los elementos claves en la difusión de estas representaciones simbólicas de difuntas perpetuamente virginales como:

El arquetipo del que han derivado tantas figuras de amantes mortales inmortalizadas por la muerte; el arquetipo de la muchacha encantadora que, de seguir viviendo, pudo perder su encanto en el desgaste cotidiano, en el deterioro inevitable de la vida; muerta es invulnerable a toda erosión, eviterna en una belleza que nada podrá alterar. (Gullón, 1990: 167).

Este inicio de una iconografía de la virgen y bella difunta inundaría el escenario artístico internacional, imbricándose en el inconsciente, hasta asumir, con cierta naturalidad, las imágenes que transmiten la belleza de la mujer muerta, y también como símbolo del amor ideal romántico. Queda perfectamente plasmado, a modo de ejemplo, este maridaje del triángulo establecido por doncella, muerta y belleza en los versos de Villaespesa que rezan: «Y a la virgen que agoniza de ternuras y de olvidos le servimos de mortaja», o «Se alimentan con los lívidos gusanos que devoran a las vírgenes», y «¡De las vírgenes difuntas que se pudren en sus tálamos de piedra, con las manos amarillas enlazadas sobre el pecho!» (Correa, 2004: 197)

La doncella muerta, como objeto de estudio de la inexplicable fuerza de la naturaleza, es diseccionada y son extirpados sus órganos en busca del alma femenina. Enrique Simonet en su obra *La autopsia* (1890), nos muestra una doncella tumbada sobre la mesa de disección, el cuerpo de la joven se



Enrique Simonet, *La autopsia*, 1890

encuentra parcialmente cubierto por una sábana blanca que, convertida en sudario, a duras penas cubre una pequeña porción de sus piernas. La postura de la difunta, de cuerpo níveo y translúcido, nos recuerda a las representaciones del arte clásico en las del cuerpo del hijo de Dios tras la bajada de la cruz, pero que en esta ocasión se ha convertido en

mujer. La luz que baña el cuerpo de la muerta, lo dota de un carácter casi místico, y que junto con la naturalidad con la que cae el brazo, y la larga cabellera de la joven, nos hace esperar la resurrección de la doncella. La contraposición compositiva de las figuras resalta el juego de contraposiciones conceptuales (hombre-mujer, joven-anciano, civilización-naturaleza), y nos intenta apartar del erotismo de la escena. El hombre, anciano y dotado de un cierto nivel intelectual, que observa atento y sorprendido el corazón extirpado de la joven (la obra también es conocida con el título *Y tenía corazón*), parece alejado de cualquier impulso libidinoso, todo en nombre de la ciencia.

Sander Gillman interpreta la obra de Simonet como la autopsia de una prostituta, convirtiéndose de esta manera en una traslación de la mujer, al ser vista como prostituta, en la portadora de los males del hombre (principalmente las enfermedades venéreas, que tradicionalmente se creía que sólo eran contagiadas por las mujeres), por lo que el médico busca en el interior femenino la enfermedad, el vicio y la impureza, convirtiendo el cuerpo de la mujer en el envase perfecto como contenedor de todas las plagas que asolan a la humanidad (Gillman en Bronfen, 1993).

Tal era la fascinación por el cuerpo femenino muerto que la poética que ofrecía la visión de una mujer muerta, aun en las peores condiciones la podemos encontrar en la descripción de la autopsia de una joven ahogada que realizó en 1912 el expresionista Gottfried Benn:

La boca de una chica, que ha permanecido largo tiempo entre
las cañas

se veía roída

Cuando finalmente se rompe su pecho, el esófago aparece lleno
de agujeros.

Finalmente en unas ramas detrás del diafragma
encontraron un nido de pequeñas ratas.

Una de las pequeñas hermanas estaba muerta.

Las otras vivían del hígado y los riñones,

bebiendo la fría sangre, y aquí teníamos

gastada una bella joven

Y la muerte les vino demasiado hermosa y rápida

Nosotros las lanzamos todas dentro del agua.

Oh, cómo chirriaban los pequeños hocicos. (Íbidem: 266) «trad. a.»

En este poema el autor entremezcla la muerte de una joven y su autopsia, con la prostitución, las ratas, el vicio, la corrupción y la decadencia que puede esconder en su interior un bello cuerpo femenino, de apariencia grácil e inocente. El tono de la composición es tal que a veces no podemos distinguir si está hablando de la joven o de las ratas, y cuál de las dos se presenta como metáfora de la otra.

En la obra de Josep Masana, *Entre la vida y la muerte* (1920), la oposición entre el binomio mujer joven y hombre anciano se convierte en un triángulo, en el que aparece, como tercer actor en la escena, la figura de la muerte encarnada en un esqueleto. En este caso no sabemos si la mujer está muerta, el médico le sostiene la mano tomándole el pulso, y con expresión expectante busca los signos que demuestren que aún



Josep Masana, *Entre la vida y la muerte*, 1920

pertenece al mundo de los vivos. A su lado también expectante, pero con intenciones contrarias, se encuentra la figura de la muerte, que espera deseosa para abrazar a la doncella. La joven casi muerta arquea la espalda, deja caer su cabeza en un abandono que nos recuerda al espasmo final. Con el juego de luces y sombras, el artista, nos invita a observar dos mundos: el mundo de la luz, el conocimiento y la vida, y el mundo de la oscuridad, lo desconocido y la muerte. Al primer mundo pertenece el médico, el hombre que posee el conocimiento, la luz impacta directamente en su cráneo, en su mente, y en sus manos se encuentra el saber necesario para luchar contra sus enemigos: la enfermedad y la muerte. El mundo opuesto está gobernado por la muerte, bañado de oscuridad, desconocimiento y dudas, a la vez temida y anhelada.

En medio de estos dos mundos se encuentra la mujer que tiene una parte del cuerpo bañada por la luz, que muestra su sexualidad, juventud y belleza, su poder de atracción y seducción; a la vez que su brazo cae en la penumbra y va sumiéndose en la oscuridad, dirigiéndose hacia la muerte, coqueteando con ella, dejándose acariciar por la huesuda mano del que maneja la guadaña.

Esta imagen de Masana podría perfectamente acompañar y poner en imágenes las palabras escritas por Maurice Barrés en *Sous l'oeil des barbares* (1888): «Desesperación de una belleza que va hacia la muerte. ¿Es éste el canto de una vieja corruptora o de una virgen sacrificada?» (Praz, 1999: 706), o bien:

«La muerte y la voluptuosidad, el dolor y el amor, se atraen unos a otros en nuestra imaginación [...] Hay rosas y magnolias que solo exhalan su perfume más embriagante y su color más fuerte en el instante en que la muerta lanza sobre ellas sus espolones secretos y nos arrastra en su vértigo» (Íbidem: 709-10).

Bram Dijkstra (1984) apuntó que el culto a la mujer enferma y/o moribunda del siglo XIX, era debido a una especie de autoinmolación que la mujer realizaba en el altar del hogar, y que actuaba como salvaguarda de la integridad espiritual de la familia, frente a la voracidad mercantilista e intelectual a la que los hombres estaban sometidos y con la que debían debatirse a diario. Con estos pensamientos se fragua una idea en la que la mujer sana, vigorosa y capaz de proezas físicas se considera antinatural. Como vimos con anterioridad, apoyando esta tesis en los tratados de ginecología de mediados del siglo XX, se sigue manifestando la prudencia ante el ejercicio físico y las mujeres, sólo aquellos ejercicios que destaquen la «melodiosidad», conjugada por la música y el movimiento, parecen aptos para el cuerpo femenino.

Ante esta tesitura decimonónica nos encontramos cuando, en una retorcida interpretación de la ostentación de la riqueza, se va un paso más allá del ocio vicario con el alarde de las casas, criados, ropajes excesivos e incómodos, y así, el sostenimiento de una mujer enferma e inválida se convierte en el paradigma de la ostentación de clase y poder económico burgués. Estas ideas, aunque puedan parecer baladíes, sometieron a unos rigores físicos de dolor y extenuación a muchas mujeres en pos de lo que indicaban los cánones de clase imperantes. A este respecto Abba Goold Woolson, que participaba de una vida intelectual muy activa, escribió sobre la invalidez como profesión, donde decía cosas como: esta invalidez y enfermedad a menudo eran consecuencia de la ingesta de productos tóxicos y venenosos por motivos de belleza, con el fin de adaptarse a los cánones y estándares de la época.

En algunos casos esta enfermedad e invalidez puede verse entremezclada, provocada o inducida por otras «cualidades» que van más allá de la esencia femenina, como parece mostrarnos la obra de Santiago Rusiñol, cuyo título nos deja margen para la imaginación: *Morphine* (Morfina). La morfina como alivio del dolor, un dolor del cuerpo o del alma, y aunque no conocemos el origen de la dolencia de la mujer convaleciente, ni si sus anhelos se encaminan hacia la vida o la muerte, mientras observamos esta pintura podemos rememorar las palabras que, con la separación del tiempo entre una obra y otra, escribió Alejandra Pizarnik:



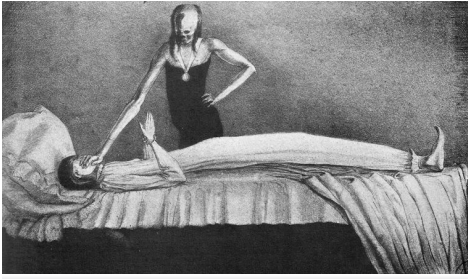
Santiago Rusiñol, *Morphine*, 1894

Hablo de morir. Si no puedo suicidarme, si no me animo a complacerme, a entrar en donde quiero... La solución, esta vez, es clara, definitiva. No quiero vivir. No espero nada. Quiero no existir. Es simple. No hay explicación que dar. Quiero morir. Ni siquiera lo quiero apasionadamente. Lo digo como si pidiera agua. Quisiera dejar de ser yo, quiero abandonar mi cuerpo y mi sufrimiento; no es demasiado pronto (Pizarnik, 2003: 278).

La mujer inválida ha de estar recluida en su casa, en el encierro del santuario hogareño «libres en el sagrado retiro de sus hogares» convertidas en enclaustradas sacerdotisas, valedoras de la educación moral de la sociedad, deletéreas figuras más cercanas al cielo que a la tierra, como escribe Edward Coate Pinckney en el verso *La salud*:

Lleno esta copa para alguien compuesta
 Sólo de belleza,
 Una mujer, del sexo débil
 Aparente dechado,
 A quien los mejores elementos
 Y amables estrellas han dado
 Una forma tan bella que, como el aire,
 Es menos de esta Tierra que del Cielo (en Poe, 2004: 234).

Alfred Kubin resume en imágenes, no carentes de ironía y cinismo, la unión de la mujer como ser enfermizo, permanentemente postrada en cama y su relación de indeleble coqueteo con una muerte que no parece llegar. En su obra *Der Beste Arzt* (El mejor médico) prescribe la llegada de una irreverente



Alfred Kubin, *Der Beste Arzt*, 1901

figura de la muerte como la única y mejor cura para todas estas mujeres «ostensiblemente» enfermas. La muerte en esta ocasión parece adoptar una siniestra apariencia femenina, que impasible actúa cruelmente contra sus compañeras de sexo. Las propias mujeres como seguidoras y valedoras de los sistemas coercitivos sobre ellas mismas.

La representación de mujeres enfermas, inválidas o como las mártires del hogar, alcanza el exceso pictórico mediante la representación de sensuales mujeres crucificadas. Estas jóvenes, generalmente, se encuentran en un gozoso éxtasis, que, en ocasiones, se parece a la merecida y placentera relajación post-orgásmica, como en las representaciones de Albert von Keller. En una de las pinturas de este autor, titulada *Im Mondschein* (Luz de luna o Mártir) (1894), una bella joven se encuentra desnuda, atada de pies y manos a unos tablones que forman una cruz latina.



Albert von Keller,
Im Mondschein, 1894

La postura es relajada, con un brazo y las piernas flexionadas y la cabeza reclinada, reposando sobre el otro brazo que está extendido. La joven, con los ojos cerrados de un reparador descanso, mantiene un gesto de placidez y plenitud que llena su rostro. En su expresión corporal no hallamos ningún síntoma de la tensión que sería la propia de una crucifixión, o por encontrarse maniatada, todo lo contrario, tan sólo la sensualidad y el gozo parecen recorrer su cuerpo. La utilización de la luz que realiza el pintor también es muy curiosa, la imagen está dotada de un potente claro-oscuro, la luz impacta, baña e irradia el torso, la parte superior del cuerpo y los muslos. El cuerpo se dirige a la luz, se entrega a ella, como si le produjese placer, en un mestizaje

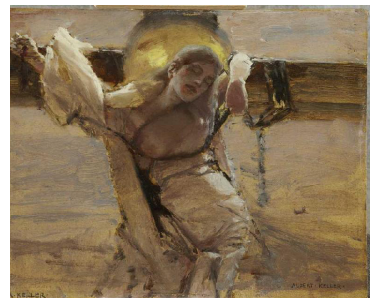
entre el placer místico de cualquier santa o mártir que recibe la luz divina, y el placer mitológico de los subterfugios adoptados por Zeus para complacer sus instintos de posesión. Como señala Dijkstra (1984), von Keller:

Se sintió llamado a pintar piadosamente lascivas imágenes de mujeres que satisfacían las demandas de autosacrificio yendo mucho más allá de los más agresivos sueños de sumisión femenina (Dijkstra, 1984: 34).

En la cultura monoteísta la cruz es un castigo aplicado a los hombres, y aplicado en concreto a un hombre determinado supuso la redención de la humanidad. La representación de la crucifixión con una figura femenina se convierte en una imagen de incitación y excitación, ora en una imagen sacrílega y de estigmatización, ora en una representación de erotismo y castigo. Mientras que el sujeto masculino se preserva a sí mismo basándose en la ilusión de ser «todo», el sujeto femenino se preserva manteniendo un estatus de «ni uno», de un doble, como un sujeto dividido en una posición movediza, que puede ser tan fatal para ella como curativa para el hombre. En lo relativo a la mujer como *Otro* significa identificarse con el infinito, lo desconocido, con el inconsciente como ausencia, como una brecha o negación. Mientras la identificación de género permite al sujeto masculino reprimir su relación con el inconsciente, posicionándolo como una totalidad, la identificación femenina de género la identifica con una superposición de carencias (Bronfen, 1992).

Son varias las pinturas de mujeres crucificadas que pintó Albert von Keller, las mujeres como mártires, sufridoras silenciosas, piadosas delicuescentes elevadas a los altares del goce masculino, con las cabezas inclinadas y los ojos cerrados del placer, maniatadas e irradiadas por una luz mística, cuasi divina que actúa como una lluvia dorada de fecundación y de placer, sumidas en el más puro hedonismo.

Gilles Deleuze en *Presentación de Sacher Masoch* (1973), mantiene que es necesaria una tensión mística para enfrentarse a la observación del cuerpo femenino desnudo. Las representaciones de mujeres en el éxtasis de la crucifixión transmiten la tensión mística en la que el dolor y el placer se entremezclan. Sacher Masoch en su obra *La mujer divorciada* (1870), en boca del protagonista declara que la necesidad de ver el cuerpo desnudo de la mujer amada es por «una necesidad de observación», pero que al observarla se siente inundado por un sentimiento religioso carente de «toda sombra de sensualidad». De ahí que: «Se da toda una ascensión progresiva del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a las Ideas, que debe hacerse a base de latigazos» (Deleuze, 1973: 26). Y siguiendo esta máxima *ante letteram*, como una mujer bellamente suplicada retrata Albert von Keller a la mártir femenina (como en *Die Märterin*, 1892), de modo que representa a hermosas jóvenes que parecen descansar cómodamente sujetas a la cruz, como si fuera el lugar natural al que estuvieran predestinadas y que se encontrase más allá del principio del placer. La



Albert von Keller, *Die Märterin*, 1892

mujer (crucificada) se somete a la mirada sádica, entregada a la obtención del placer a través del dolor (del *otro*), y nos introduce en un *vouyerismo* algofilico.

La mujer desmayada, atada, sumisa, golpeada, es la visión que nos ofrece el arte finisecular bajo la óptica masculina, como podemos observar en las palabras que Wilde escribió cuando Dorian Gray manifiesta su sentimiento de culpa por el suicidio de la actriz Sibyl Vane, a modo de consuelo Lord Wotton le dirá:

Me temo que las mujeres gustan de la crueldad, de la crueldad pura y simple, más que ninguna otra cosa. Las hemos emancipado, pero siguen siendo esclavas en busca de dueño. Les encanta que las dominen. Estoy convencido de que estuviste espléndido. (...) Sibyl Vane representaba a todas las heroínas novelescas; que una noche era Desdémona y otra Julieta; que si moría como Julieta, volvía a la vida como Imogen (Wilde, 1983: 100).

El ideario masculino decimonónico se encontraba instalado, sin ningún tipo de pudor ni de remordimiento, en la superioridad masculina, y con ella el derecho o necesidad de utilizar la violencia en todo su espectro sobre la mujer. En las imágenes finiseculares, las mujeres, pese a encontrarse en situaciones tortuosas, mantienen una expresión de gozo o éxtasis libidinoso, superadas por su animalidad y voracidad sexual frente al dolor, la educación o cualquier inhibición social. Todo ello en un claro paralelismo entre la naturaleza precivilizada y orgánica femenina, frente a la racional y civilizada masculina. La sociedad actúa como inhibidor de estos instintos primitivos de la mujer, pero como todo inhibidor puede actuar durante un tiempo, pero también puede fallar y sin la tutela masculina, la mujer se desborda en su irracionalidad femenina:

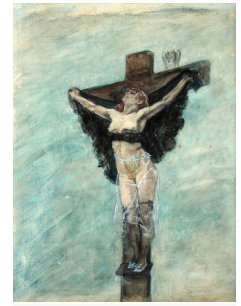
Un moderado grado de sumisión a los deseos y la voluntad del hombre que ama es [...] característico de la naturaleza femenina, y en absoluto anormal. Ni siquiera la total esclavitud sexual puede considerarse patológica, si es el medio de obtener o retener al hombre que manda. No es una perversión el que el temor a perderle y el deseo de tenerle siempre amigable, contento e inclinado al amor sean los motivos de la sumisión (Talmey, 1908).

Algunos artistas como Felicien Rops realizan una alabanza y entrega directa a la pulsión sexual. Sin subterfugios que enmascaren el contenido libidinoso imputable a las mujeres martirizadas, Rops realiza la exaltación de la sexualidad y el deseo convertido en categoría sacra y a la vez que sacrílego. Traspone la icónica imagen del hijo de Dios, como salvador de la humanidad a través de su sacrificio, en una representación de la tentación de la carne que se muestra con soberbia en la cruz. En *La tentación de San Antonio* (1878), Rops presenta a



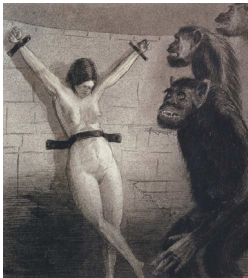
Felicien Rops, *La tentación de San Antonio*, 1878

una sugerente mujer desnuda, con los brazos extendidos sobre la cruz que despliega todos sus ardidés eróticos ante el tentado. Para Freud la obra de Rops es la representación perfecta de que todo aquello que ha sido reprimido retorna, y que emerge de la propia fuerza de la represión, por lo que el penitente intenta reprimir lo que de hecho está viendo. (Ackerman en Candem, 1989).



Felicien Rops, *Tentación (Boceto La tentación de San Antonio)*, 1878

En el boceto previo, Rops dibujó a la mujer con una tela negra detrás de ella, probablemente la falda, que se abría cual alas diabólicas de una servidora del pecado. En el boceto tan sólo aparece la figura de la mujer, mientras que, en la obra final, detrás de la cruz está el diablo disfrazado y el propio Jesucristo, que inmóvil es incapaz de actuar, como si él también pudiese sucumbir a la tentación, como le ocurre a San Antonio que está arrodillado delante de la cruz.

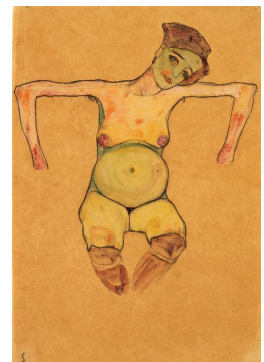


Alfred Kubin, *Eine für alle*, 1901

La crucifixión femenina mostrada, también sin ambages, como elemento de una sexualidad salvaje y animal, la proporciona Alfred Kubin en su obra, *Eine für alle* (una para todos), de 1901, en la que la intención de las figuras simiescas queda explícitamente clara. Lo que no acertamos a decodificar es la intencionalidad final de la obra, si lo que Kubin plantea es que la atracción sexual de la que son capaces de generar las hembras humanas es tal que puede traspasar la barrera de las especies. O si esta misma sexualidad convierte a los machos de

la especie humana en bestias salvajes, que bajo estas condiciones de excitación dejan de lado todo rasgo de civilización y sucumben a sus instintos más primarios. Aunque también podría estar planteando un caso de zoofilia inversa, en la que los animales serían los que practicarían el sexo con los humanos voluntariamente.

Hemos visto algunos ejemplos de crucifixiones femeninas, pero en ocasiones esta crucifixión no es tan obvia, incluso puede carecer del elemento de la cruz, como en la obra de Egon Schiele, *Schwangere Frau* (Mujer embarazada), de 1910.



Egon Schiele, *Schwangere*, 1910

En esta obra, una mujer embarazada se encuentra desnuda y sentada, y mantiene sus brazos en una inhabitual y forzada postura: ambos brazos abiertos formando, desde los hombros al codo, un ángulo recto respecto al torso, los antebrazos caídos, las manos desaparecidas y la cabeza inclinada hacia la derecha. Todo ello muestra una especie de crucifixión invisible, y la figura está sobre un fondo de manifiesta «nada» en la que se pierden y desaparecen las extremidades superiores e inferiores. La prominente barriga de una embarazada a punto de parir, se sitúa en el centro del plano, su forma esférica es marcada como una diana por el ombligo, pero pese a su situación privilegiada y su excelso volumen, se encuentra sumida en la sombra a la que le somete el uso de un color macilento y mortecino. Estableciendo una unidad discursiva a través del color, los mismos tonos macilentos utilizados en la barriga, le otorgan un carácter mortuorio al rostro, compuesto por una cara de grandes ojos de mirada perdida y sin vida. La única nota de un color cercano a la vida, en toda la obra, se despliega sobre el pecho, se eleva y se extiende por los brazos mutilados y salpicados por ¿manchas o heridas? que recorren toda la zona del torso superior. Egon Schiele retrata mujeres en las que, como diría Roland Barthes, se respira y acarrea un aire de «sensación de muerte que implica un futuro anterior» (Christ en Bronfen, 1993: 138) «trad. a.»



Max Klinger, *Tote Mutter*, 1890

Enmarcada dentro de la más pura tradición simbolista, la maternidad y la muerte entremezcladas no será un tema poco habitual. Max Klinger relató la relación del ser humano con la muerte en la serie *Vom Tote Zweitter Teil II* (Sobre la muerte, parte II), entre 1889 y 1909. En la obra *Tote Mutter* (1890), perteneciente a esta serie, el elemento central es una tumba en la que yace una bella mujer, sobre cuyo pecho se sienta un bebé, que, con su cara girada, nos mira e interpela directamente. El resto de la composición está formada por la arquitectura que termina con unas columnas giradas que enmarcan y a su vez abren paso hacia una frondosa naturaleza. En la obra podemos advertir una doble constatación de opuestos: infancia-madurez, vida-muerte, civilización-naturaleza.

Klinger en esta serie desarrolla un discurso sobre el significado de la muerte hablando desde el sentido espiritual, las consecuencias metafísicas que provoca, y con ella nos muestra lo que ocurre ante una muerte imprevista, lo que acontece antes o después. En el caso de *Tote Mutter* (La Madre Muerta) (1890), enfrenta la figura materna (y difunta) con la vitalidad del niño y el entorno. Como ocurre en muchas obras simbolistas, la elección de la

naturaleza que rodea la escena central no es intrascendente o anecdótica, sino que son un canto a la regeneración y a la vida, una advertencia al desánimo, ya que ocurra lo que ocurra la perpetuación de la vida seguirá adelante, con o sin nosotros. De este modo Klinger hace un alegato, sin ninguna referencia religiosa ni a la vida del más allá, a la continuidad de la vida más allá de la muerte.

Egon Schiele también realizará varias obras en las que el tema principal será la madre muerta (*Tote Mutter*, 1890). La mujer entregada a su maternidad, que, aun muerta sujeta a su retoño, que se encuentra tranquilo y recogido dentro de la *bolsa* materna, la mujer útero ahora es la madre útero. Schiele utiliza otra vez el uso del color para diferenciar la vida (el niño) y la muerte (la madre). En esta ocasión el color grisáceo y oscuro augura no tan sólo la muerte de la madre, sino su pertenencia al mundo de la oscuridad, de lo ominoso. La ausencia de color y de vida presagia el retorno de la tumba, es la liberación de la tierra sepulcral que la mantenía cautiva.

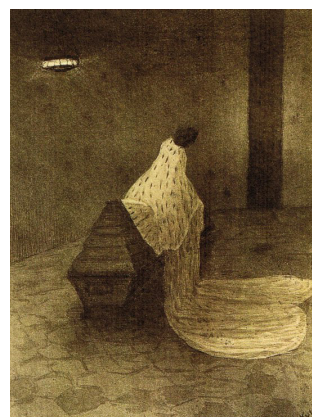


Egon Schiele,
Tote Mutter, 1910

Esta imagen potentemente turbadora nos plantea dudas sobre la figura infantil, es difícil discernir si se encuentra protegido, acurrucado y tranquilo bajo la protección de su madre. O por el contrario se encuentra sujeto y atrapado en un voraz abrazo materno de posesión y pertenencia. No sabemos tampoco en qué posición quedará, ¿podrá salir del agujero donde se encuentra?, ¿se librará alguna vez del mortuorio abrazo materno? o ¿será arrastrado por él el resto de su vida?

Schiele mantuvo una relación ambivalente con su madre, por un lado tenía el sentimiento de que él era parte de la carne y la sangre de su madre, pero sufría una fuerte escisión y enajenación materna en la parte comportamental y emocional. Su relación se basó en una fuerte contradicción de intereses, una pugna emocional constante que les dejó profundas cicatrices, que Schiele mostró en la serie de obras que realizó entre 1910 y 1915.

En este culto por la muerte, de pasión necrófila hacia el cuerpo de la mujer, Alfred Kubin, en 1903, realizará una lámina en homenaje a su novia muerta con la obra *Gebenblatt für meine 1903 westorbene Braut* (Homenaje 1903 a mi novia muerta), un dibujo realizado con plumilla, tinta china y acuarela. El dibujo muestra un

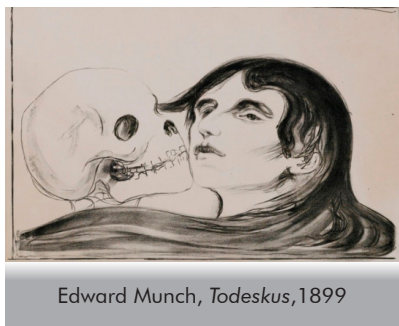


Alfred Kubin, *Gebenblatt für meine westorbene Braut*, 1903

sarcófago sobre el que está una mujer que nos da la espalda (no sabemos muy bien si emerge o está sentada encima), engalanada con un vestido blanco con una larga cola típica de un vestido de novia. La imagen nos evoca a las leyendas e historias góticas de las mujeres retornadas de la tumba, como la novia cadáver que se aparecerá y perseguirá al prometido o marido. O por el contrario, tal vez tan sólo sean los anhelos inconscientes de permanencia y retención de la persona amada, por aquel que se ha encontrado separado de ella súbitamente.

Este es el deseo y amor por la bella muerta, que se entremezcla y sostiene con el virtuoso amor perpetuo del amante, que ha de continuar con una vida de sufrimiento y soledad, únicamente sostenida por el recuerdo de su marchitez, decadencia y por último, su exquisito cadáver. A esta imagen le podría poner el texto los poemas de Thomas Hood (1799-1845), *Fair Ines* (publicado en 1848) en los que escribe:

¿No habéis visto a la bella Inés?
Ella se ha ido al Oeste
Para deslumbrar cuando el sol se ha puesto,
Y despojar de descanso al mundo;
Se llevó consigo nuestra luz del día,
Las sonrisas que más amábamos,
Con rubores matinales en su mejilla,
Y perlas sobre su pecho



Edward Munch, *Todeskuss*, 1899

Al igual que la literatura y los poemas se pueblan de bellas muertas, el arte plasma el metafórico idilio entre las doncellas y la muerte. Obras como en la de Edvard Munch, *Todeskuss* (El beso de la muerte, 1899) en las que la muerte y la doncella aparecen juntas, dos figuras entrelazadas en una danza macabra de seducción. En el dibujo vemos como la «calavérica» representación

de la muerte intenta robarle un beso a la joven difunta, mientras que ella, con su mirada perdida y distante, abraza con su cabello a la muerte. El pelo femenino parece convertido en unas ondas de agua, que sumergen y ahogan a la propia muerte, estableciéndose una extraña relación vampírica en la que la muerte es vencida por la «no muerta».

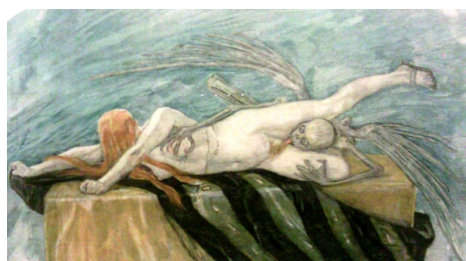
Entre la parodia y los más oscuros deseos masculinos se encuentran la obra de Edvard Munch, *Lust* (Lujuria, 1898), en la que podemos ver como

tres figuras masculinas observan con deleite libidinoso el cuerpo sin vida de una joven. Una imagen que sigue la estela de las representaciones clásicas de Susana y los viejos, que narra la historia de dos viejos jueces, aquellos insignes miembros de la sociedad civil, que sienten deseos lujuriosos hacia la hermosa, honesta y devota joven esposa. Los dos viejos rondan y se esconden para observar a Susana, aprovechándose de un momento en el que se queda sola, y la conminan para que mantenga relaciones sexuales con ellos, a lo que la piadosa Susana se niega. Los dos jueces, al no conseguir que la mujer se plegara a sus deseos de mantener relaciones sexuales con ellos, la denuncian por adulterio. Susana es juzgada y condenada a muerte, como tal delito requería. Mientras Susana realizaba el doloroso trayecto hasta el lugar donde iba a ser lapidada, rogó a Dios que intercediera por ella. Como respuesta a su plegaria, el joven Daniel pone en duda el testimonio de los viejos, y descubre las aviesas intenciones de estos dos prohombres, que acabaran siendo ellos los condenados a muerte por su uso torticero de la ley. En este caso no son dos viejos, sino tres figuras esperpénticas y prácticamente ajenas a la humanidad y una muchacha carente de vida, pero sus intenciones se adivinan parecidas a la de la historia de Susana y los viejos.



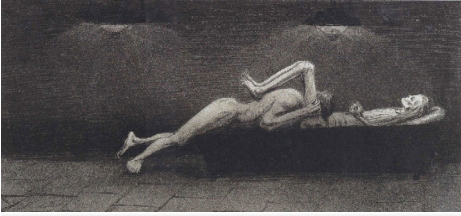
Edward Munch, *Lust*, 1899

Pero es Felicien Rops el que retrata la libidinosidad necrófila en la que hasta la propia encarnación de la muerte siente la tentación y sucumbe al poder de su antítesis, encarnada por una doncella en el esplendor de su juventud y de su vida, con lo que nos encontramos que Tanatos sucumbe al poder de Eros, en lo que sería una perversión de los opuestos. La representación de la muerte y la doncella deja de ser un juego de seducción iconográfica entre la vida y la muerte, para convertirse en una violenta posesión, en una violación. La muerte convertida en un ángel alado realiza un cunnilingus a una joven de rojos cabellos, asociados en algunas culturas a los hijos e hijas del diablo.



Felicien Rops, *Tentation*, 1872

Sin duda una asociación de imágenes irónicas, turbadoras y complicadas que plasman la idea de la mujer como un auténtico ídolo de perversidad.



Alfred Kubin, *Das Grausen*, 1903

En la obra de Alfred Kubin de 1903, *Das Grausen* (la horrorizada) va más allá del deseo y la fantasía para representar una escena de sexo oral necrófilo.

Pero fuera de la parodia o la ironía de algunas representaciones, la mujer se encuentra subsumida por la ley cultural, establecida en relación al «phallus», lo que la obliga a aceptar su posición de «carencia» o como «ausencia», suplementando y ofreciendo soporte a la cultura masculina, siempre que lo requiera, desvaneciendo su propio «sí mismo». Estableciéndose en una relación radical como «el otro», ya sea en la esfera de lo inconsciente, a través del nivel semiótico o de la muerte material, a menudo provoca la destrucción de sí misma (Bronfen, 1992).

De esta forma se representa a las mujeres muertas como goce estético, como una conjura al miedo a la muerte en su forma de la representación del «otro»; y a la vez que se la vuelve a relegar a un papel objetual frente al dolor que sienten por su pérdida los que la amaron, como vemos en la obra de Max Klinger, *Eine liebe* (La amada) (1903). La difunta yace en un lecho, cuyo ajuar tumultuoso presagia el desorden tras los lances amorosos. La expresión corporal de la finada, junto con las ropas subidas que le dejan las piernas

al descubierto y la bacina destinada al aseo íntimo que se encuentra a los pies de la cama, nos remiten a una circunstancia alejada del rito funerario y nos acerca a la cotidianidad de la representación de la mujer muerta. Los hombres lloran la pérdida de la joven, de la mártir y la amada, en el papel ubicuo ofrecido a la mujer, en el que es todo o es nada.



Max Klinger, *Eine Liebe*, 1903

Julio Romero de Torres también participó en la representación de las «bellas muertas» con su óleo *Mira qué bonita era*, de 1885, en el cual podemos asistir a una escena íntima y costumbrista, donde toda la familia llora la muerte de la pura y bella doncella que luce sus mejores galas. Pese al dolor emocional que se puede apreciar en la escena, también podemos observar como muchos están admirando a la bella difunta, incluso un niño otea curioso desde la ventana. La bella muertecita está engalanada con flores, su larga cabellera sale del ataúd y se derrama como un río desbordado, vestida de blanco como la perfecta novia de la Parca. La

imagen nos recuerda a la imagen icónica de una Ofelia, pero en la que el agua ha sido sustituida por las telas que caen y se arremolinan en el suelo. La obra, resaltando su carácter tradicional español, parece convertir a la difunta engalanada en un paso preparado para la procesión, todos los elementos están presentes: la virgen, los cirios, las flores, los penitentes y el catafalco.



Julio Romero de Torres, *Mira qué bonita era*, 1895

Esa sensación opresora y opresiva permanente la han sentido muchas mujeres (y siguen sintiéndola), sintiéndose encerradas de por vida, encarceladas por la vida, y más cercanas a una muerte en vida que a la vida, como dejó escrito Emily Dickinson:

Sentía un Funeral, en mi –Cerebro
 Los Enlutados iban y venían
 Sin parar – hasta que pareció
 Que se abría camino el Sentido –
 Cuando todos estuvieron sentados,
 El Servicio, lo mismo que Tambor –
 Redobla que redobla – y yo pensé
 Que mi Mente se estaba entumeciendo –
 Y les oí después alzar la Caja
 Y su chirrido atravesó mi Alma
 Con sus Botas de Plomo, nuevamente,
 Luego el Espacio – comenzó a doblar,
 Cual si los Cielos fueran la Campana,
 Y el Ser, sólo un Oído,
 Y yo y el Silencio, alguna extraña Raza
 Naufragada, solitaria, aquí –
 Y luego se le quebró una Tabla a la Razón,
 Y me caía más y más abajo –
 Y en cada golpe, me daba contra un Mundo,
 Y Dejé de saber – entonces –
 (Emily Dickinson, *Poemas*, p. 121)

Alejandra Pizarnik escribiría prácticamente un siglo después sobre el silencio, la muerte presente invariablemente en la vida, el abismamiento permanente a la nada, el vivir para la muerte heideggeriano:

La muerte siempre al lado

Escucho su decir

Sólo me oigo.

(Alejandra Pizarnik, *Silencios*, p. 188)

Pero llega un momento en que la mujer ya no es la bella muerta, simplemente es la muerta, como si ya ni siquiera tuviera interés y no fuera más que un elemento cualquiera de la vida cotidiana. Así aparece en el autorretrato de Leon Spillaert (c.a. 1907-09). Una mujer yace boca abajo, sin rostro y con las piernas abiertas que es observada por un rudo hombre con las manos en los bolsillos, mientras, Spillaert, a la derecha se gira y mira a un punto indefinido. La escena ocurre al margen, en el margen, la muerta se convierte en un elemento de *atrezzo*, en la auto-toma instantánea *ante letteram*, hasta nos podríamos imaginar su brazo levantado capturando la imagen. O simplemente es la sorpresa del *voyeur* cuando se ve sorprendido en plena acción, es el cazador cazado.



Leon Spillaert, *Autoretrato*, c.a. 1907-09



IV.3 El espasmo final

La presión social establecida sobre la mujer en la época decimonónica inclinaba a la mujer a la inactividad, la mujer debía permanecer estática frente a un mundo en movimiento.

En una situación de ataque o violencia se pueden experimentar diversas reacciones, una de ellas es la de verse abrumada y bajo el espectro del shock, el terror y la incredulidad, sentir impulsos de huida y confusión ante el temor, instintivo y primario, de lesión o muerte, y por tanto, sentirse sobrepasadas por la amenaza, o ser incapaces de responder sumiéndose en una especie de miedo paralizante. En el caso de una agresión continuada y mantenida en el tiempo, la víctima, como mecanismo de autodefensa interna, cae en una especie de apatía y reduce su nivel de actividad externa.

En víctimas que han sufrido un estado de terror, el nivel de respuesta agresiva por parte de las víctimas hacia los agresores es ínfimo, aun suponiendo un número superior al de los ofensores, de manera que la sensación de superioridad de los agresores es percibida como su capacidad para controlar y dañar a la víctima en cualquier momento (Lorente, 1999).

Por el contrario la literatura médica se poblará, bajo la luz irradiada por Charcot desde el Hospital de la Salpêtrerie, de espasmódicas histéricas con sus espaldas curvadas y su mirada en blanco, y extrapolará esta iconografía de mujeres arqueadas a la representación artística. Mujeres convulsas sobre las que la ciencia deberá discernir entre la convulsión epiléptica y el espasmo histérico, y que lo entremezclará hasta llegar a las histero-epilépticas (Cryle en Bronfen, 1995) que serán tan laboriosas y complicadas de encontrar como la difícil tarea de buscar la aguja en el pajar. Las mujeres histéricas son entendidas como seres que sufren más allá de los desórdenes genitales (ese placentero lugar común en el que se había acomodado la ciencia), y que recogen la emoción histérica por excelencia: el espasmo, como un espasmo de dolor.

Así, la mujer histérica se rehabilita, en cierta manera, y se convierte en una mujer que sufre, con lo que la emoción histérica por antonomasia es a su vez el espasmo del sufrimiento. Pero cada partida tiene su contrapartida, y cada espasmo femenino era tomado no tan sólo como una cuasi-epidémica

forma de sufrimiento, sino como la forma más aguda de placer. Esta forma espasmódica de dolor contra placer perló de sudor las espaldas de los estudiosos de las patologías sexuales y pobló el imaginario colectivo de imágenes de deletéreas mujeres medio desmayadas, ingravidas, arqueadas o inmóviles tras los espasmos «patológicos».

Pronto el arte recogería estos «espasmos» y añadiría el interés por el espasmo antes de la muerte. El «*dernier spasme*» es el que recogía una especie de muerte-en-el-amor, un acto extático y espasmódico en el que se entremezclaban historias de amor y muerte en una narrativa fronteriza a la necrofilia, ya que no se centraba en el amor al cuerpo muerto, sino a ese «*dernier spasme*», o «éxtasis divino», que se da cuando se entrecruzan la vida y la muerte. Este orgásmico momento se intenta retratar, suspendido en el tiempo, cuando la protagonista se entrega a los brazos de la muerte como demostración máxima de entrega y amor, esta sublime sensación quedan recogidas en las palabras de Jean Merlin cuando imagina en *La Luxure* (1905) el suicidio de su protagonista:

Sí, ella podía sentirlo ahora, la emoción del placer que deseaba. Eso era lo que la carne estaba pidiendo a gritos. Ella podría encontrarlo en ese minuto supremo. En su agonía encontraría la alegría del espasmo exquisito, delirante (Dijkstra, 1984: 86).

Este espasmo divino, o «*petit mort*», también es recogido por Adrienne Saint-Agent en 1906 en «*L’Affolante Illusion*», donde el amante observa el cuerpo de su amada después de hacer el amor, cuando tras un espasmo de dolor y éxtasis cae inconsciente con sus brazos extendidos con la forma de la cruz. El ansia del goce, obtenido por ese último espasmo antes de la muerte que ella anhela, se entrecruza con la ambición del amante despechado ante el engaño, que mantiene la fantasía de presenciar su muerte con pasión, y atesorando el placer de poder verla agonizar en el momento en que diera su último suspiro.

Las mujeres postradas y prácticamente consumidas, que tienen su mirada fija en las puertas de la muerte, a menudo se encuentran deseosas de sentir ese último placer que les dé esa postrera y pequeña sensación de vida, ya que se consideraba que la necesidad de gozo era un síntoma de la proximidad de la expiración. Mientras, el amante que les proporciona ese último goce debe pagar un terrible precio, ya que en esa «locura erótica» en la que caen las mujeres, pueden provocar que una vida de placer acabe matándolo a él, ya que «cada espasmo es un paso hacia la muerte» (Íbidem: 86).

Como en el caso de la transferencia entre psiquiatra y paciente, se confunden los deseos y las realidades, se modela y se transforma a la mujer y su imagen:

Es la víctima quien nos habla por la boca del verdugo. La dialéctica no es simplemente un proceso intelectual, consiste, sobre todo, en una serie de transferencias o desplazamientos que hacen que la misma escena se desarrolle simultáneamente a varios niveles, según los cambios y desdoblamientos de personajes y la influencia del lenguaje (Deleuze, 1968: 27).

Para Deleuze la violencia es ese lenguaje que no necesita palabras, pero a su vez ese lenguaje debe desdoblarse para conseguir una función más alta, debe ser un lenguaje imperativo y un lenguaje descriptivo a la vez. Este tipo de lenguaje es el que nos encontramos en la obra de Regina José Galindo. Un lenguaje que va más allá de la oralidad o la racionalidad, un lenguaje que nos bombardea y nos grita con su silencio y nos ahoga nuestros gritos, a la vez que nos convulsiona con miles de sensaciones y fugacidad de los pensamientos, a la par que intenta aprehender la realidad. Y cuando este lenguaje logra una función más alta «el elemento personal se refleja y proyecta en el interpersonal» (Íbidem: 30).

La diferencia está en que el arte no es vida, no es realidad, es representación. Es reinterpretación. La realidad pasa por los códigos del artista, quien la examina, observa, analiza, trabaja, maniobra, manipula... y crea a partir de esa realidad, pero su creación no es realidad. Por lo que la muerte real no es la muerte que aparece en una obra de arte, y el dolor de la realidad jamás accederá a nuestra realidad.

Hay algo intocable para el artista, inalcanzable, inaccesible... el dolor humano está más allá, por más que una pieza de arte genere una experiencia, esa experiencia nunca será la realidad (De Gracia, 2008).

Regina José Galindo utiliza su cuerpo para hablar de la muerte, habla de la muerte violenta, la muerte asentada en la sociedad, permitida y temida, la muerte que arrasa, que destruye y oprime a una persona, a una familia, a una población. Una muerte que no distingue entre hombres y mujeres, entre niños y mayores, una muerte cegada por la violencia.

Galindo esgrime su cuerpo y su obra para la denuncia, para la reflexión. En su *performance*, *Reconocimiento del cuerpo* (2008) poco más que eso encontramos, en el centro de la sala se encuentra una camilla con



Regina José Galindo,
Reconocimiento de cuerpo, 2008

un cuerpo cubierto por la sempiterna sábana blanca, pero poco más podría decir tanto. Una vez más la *performer* usa su cuerpo como un hábil bisturí, que nos abre las heridas y nos golpea con la fuerza demoledora de un martillo. En la camilla reposa anestesiada e inmóvil Galindo, a merced de su obra, a merced del público, que cuando deje de ser un mero espectador y actúe se transformará en parte de la obra, se convertirá en partícipe, se convertirá en cómplice, o ¿acaso serán los cómplices aquellos que no actúen?, ¿los que se queden arrimados a las esquinas, murmurando incómodos y desviando la mirada? Galindo nos desvela su intención:

A mí me interesan las relaciones de poder. Me interesa subvertirlas, y ahí es donde creo que entra el juego, porque se trata de una subversión de factores no muy evidente. En la primera lectura parece que soy cruel con mi cuerpo, pero luego el espectador se puede dar cuenta de que no soy una víctima, porque planifico toda la acción y, por lo tanto, aunque esté sedada o como sea, tengo el poder de haber ordenado todo. El poder está en mis manos, aunque a primera vista yo sea la víctima. Hay un juego macabro de confusión de roles (Villena, 2010).



Regina José Galindo, *Cortejo*, 2014

En su *performance*, *Cortejo* (2013), vuelve a tratar el tema de la muerte, o más bien el valor de la vida. Galindo habla de su entorno inmediato, de un «ecosistema» que sufre una violencia endémica. La muerte con violencia ataca prácticamente a todas las familias. Su poética se desarrolla entre el dolor y la resistencia, mantiene el equilibrio sobre esa fina línea entre la irracionalidad de la violencia y la tenacidad de la vida.

Regina José Galindo se «expone» a la mirada del público dentro de un ataúd blanco hecho a medida, siempre sus medidas como referencia y marco. Posteriormente el público se transformará en cortejo fúnebre que

seguirá el recorrido detrás del coche mortuario. En un entorno acostumbrado a la cotidianidad de la muerte, nadie se asombra al paso del cortejo:

De Blanco en Blanco-
 Un Camino sin Hilo
 Pisé con pies Mecánicos-
 Parar – perecer – o avanzar-
 Del mismo modo indiferentes

 Si alcanzaba el final
 Más allá terminaba
 Incierto desvelado
 Cerré los ojos – avanzando a tientas
 Era más claro – el estar Ciego -
 (Emily Dickinson, *Poemas*, p. 237)

La controvertida artista tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook va más allá de la representación de la muerte en sus obras, como en el vídeo de 25 minutos de duración, *I'm still living* de 2002. En este video, la artista probaba varios vestidos al cadáver (real) de una mujer que no había sido reclamada por nadie. Araya Rasdjarmrearnsook intenta hacer una reflexión sobre la muerte y el lugar de la mujer en la sociedad tailandesa representado por el cuerpo sin vida de una mujer sin nombre y sin identidad, olvidada y abandonada por la sociedad en la que habita. Asimismo reflexiona sobre el duelo y la forma de enfrentarse a la muerte y la precipitación que supone. Mediante el adecentamiento ritual del cadáver de la desconocida, Araya intenta devolverle su dignidad. La muerte es un tema recurrente de esta artista que ha realizado varias obras con cadáveres reales.



Araya Rasdjarmrearnsook, *I'm still living*
 (fotograma, video 25'), 2002

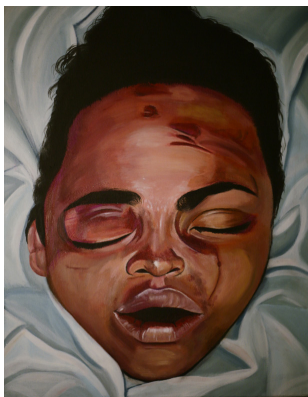
Por su parte Sara Honan también habla de la muerte, y de la expectativa que todas albergamos de que quede alguna constancia de nuestro paso por la tierra, de ese anhelo de dejar alguna huella, algún rastro para no caer en el olvido y la nada. Pero en la mayoría de los casos el recuerdo tan sólo permanece mientras vivan los que lo mantienen vivo, recordando a los que ya no están. Muchas mujeres desaparecen, no dejan rastro alguno, y en otros casos aparecen mujeres muertas, sin identidad, tras haber sufrido una muerte violencia. Sin un nombre propio se convierten en Juana Nadie

(Jane Doe), pasando a formar parte del rincón de las abandonadas, de los casos no resueltos. Cuando Sara Honan supo de la cantidad de Jane Does que esperaban a ser reconocidas en la morgue, comenzó su proyecto *Blink*, cuyo cartel nos hace reflexionar y dice así: «Cada una de estas 18 Jane Doe representa a cada una de las mujeres que a lo largo de la historia y del mundo ha sido extirpada su identidad, su potencial y su valor» (trad.a.).

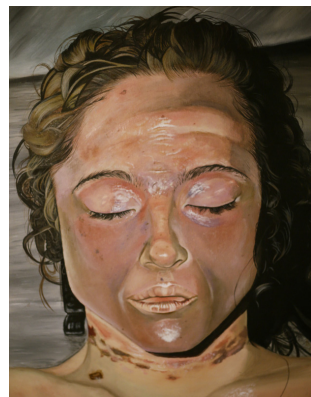
De momento su proyecto consta de dieciocho retratos de estas mujeres sin nombre, en un intento de construir un legado para que no desaparezcan de la memoria. El primero de los retratos pertenece a una desconocida aparecida en 1950, y la última a otra desconocida aparecida en 2010, un lapso de tiempo de 60 años. Mujeres que, como en el caso *Jane Doe 14-02-1988* fue encontrada desnuda y tirada en medio de la calle en una zona industrial de Mount Vernon, Nueva York. O como la *Jane Doe 27-04-2004* que fue encontrada tirada entre dos coches, después de que algo saliera mal durante una fiesta sexual (*sex party*) en Nueva York. Cada uno de estos retratos está acompañado de una ficha policial con detalles (limitados) de su antinatural muerte. Los retratos no representan «bellas muertas», sino que nos obligan a enfrentarnos directamente con el horror de la muerte violenta, del desconcierto y la amargura de una vida robada, asesinada. Una mirada que nos incomoda, sumergiéndonos en un abismo que nos golpea y remueve desde lo más profundo, pero que nos obliga a mirar cara a cara a las víctimas de la violencia, que nos hace ser conscientes de que en la violencia y la muerte no hay nada hermoso, y que las víctimas que perdieron su identidad no merecen nuestro olvido.



Sara Honan,
Jane Doe 14-05-1950, 2014-15



Sara Honan,
Jane Doe 14-02-1988, 2014-15



Sara Honan,
Jane Doe 27-04-2004, 2014-15



La mujer, como objeto de curiosidad y subyugada por una sexualidad incontenible y pre-civilizada, que es oriunda de la profundidad de la tierra y del agua primigenia, propicia una literatura científica que pasa desde las convulsas históricas de Charcot, al darwinismo social de Spencer, o a las teorías psicoanalíticas de Freud entre otros. Como relatara Freud en sus escritos de 1914, al asistir a una reunión en casa de su profesor Charcot, en la última década del siglo XIX, le oyó decir en una conversación con Broudel:

En tales casos, siempre es la cosa genital, siempre..., siempre..., siempre... (Clair, 2006: 49).

La zona genital femenina siempre ha sido un lugar misterioso y oscuro, contrapuesto al visible y poderoso pene masculino. En la antigua Roma, la vagina femenina se comparaba con el ano de los jóvenes, tan sólo como el lugar indicado para introducir el pene. Los romanos también poseían un variado vocabulario lleno de subterfugios para describir la zona genital femenina como: cueva, bolsa, puerta, vasija, hoyo, foso, chimenea, horno y altar. Ovidio hacía referencia a la estimulación genital femenina como forma de ofrecer placer a la mujer dentro de sus artes amatorias.

Pero al margen de su función sexual, hasta el siglo XVIII la mujer había sido biológicamente la versión imperfecta del hombre, un estigma arrastrado y perpetuado desde la visión aristotélica, y que fue mantenido por el pensamiento científico durante dos mil años.

Cuando esta visión cambió, el mito de la *mujer imperfecta* migró al de la *mujer útero* (Lacqueur, 1994), de manera que los órganos reproductivos femeninos se convirtieron en la clave de la diferencia y el escenario en el que la mayor parte de las enfermedades físicas y psicológicas de la mujer se originaban. En resumen, el sistema reproductor se convirtió en el eje fundamental del cuerpo y el alma de la mujer, de forma que se convirtió en la piedra angular en la que se asienta la inferioridad femenina.

Las mujeres, los idiotas y las otras razas se verían alejadas del nuevo modelo de sociedad. La universalidad y el *nuevo modelo* de humanidad no eran para ellos, se podrían difuminar las barreras sociales de clase y de estamento, pero la del sexo y el género se convertiría en la más inexpugnable de las fortalezas. La evolución de las especies, la frenología, los estudios científicos de la fisiología del cerebro, el psicoanálisis, etc., se verían distorsionados por el sesgo que otorgaban las ideas y prejuicios de la sociedad de la época sobre el sexo femenino, y es más, no sólo eso, sino que actuaban como un prisma de aumento y deformante a través del cual se analizaba a la mujer.

El el sexo como pensamiento es una construcción humana, en la que lo masculino no se concibe a sí mismo como sexo, lo masculino es el referente (ejemplar, a seguir), se entiende como lo propio de la especie, y es tomado como lo natural y lo principal, mientras que lo femenino se construye, en la mayoría de los casos, por inversión o exclusión (Valcárcel, 1994). Mientras el sujeto masculino se preserva a sí mismo basándose en la ilusión de ser «todo», el sujeto femenino se preserva manteniendo un estatus de «ni uno», de un doble, como un sujeto dividido en una posición movediza que puede ser tan fatal para ella como curativa para el hombre. En lo relativo a la mujer, su posición como *Otro* significa identificarse con el infinito, lo desconocido, con el inconsciente como ausencia, como una brecha o una negación. Mientras, la identificación de género permite al sujeto masculino reprimir su relación con el inconsciente, posicionándolo como una totalidad, en contraposición, la identificación femenina de género la reconoce con una superposición de carencias. La construcción de la diferencia de género de la mujer se basa en su ausencia del «todo» masculino (el falo) y en considerarla un «no todo» y en ser el «otro-respecto-al-hombre» (Bronfen, 1994). El sexo femenino se adorna con adjetivaciones que actúan a su vez como acotaciones: el sexo bello, el sexo débil, el sexo pío, etc. (Valcárcel, 1994). La conceptualización de la mujer como *el sexo femenino* permite la creación de un imaginario fetichista en el que el «sexo femenino» se convierte en el fetiche de los deseos y anhelos de la sexualidad masculina, cuando no, en sus terrores y miedos:

El invisible agujero que se abre delante de mí, la gran boca maternal de la ausencia, la vagina enorme que me engulle, me traga/devora y expulsa (Paz en Cortés, 1997: 66)

Las representaciones de la vulva femenina por parte de los artistas masculinos tienen una larga tradición histórica. Ha estado presente tradicionalmente en el arte clásico en los desnudos, presentada con un aspecto púber, sin vello, con un cariz más cercano a la niñez que una mujer adulta. La mujer siempre es representada como elemento grácil y para la complacencia masculina, como un elemento de belleza ornamental. Las representaciones clásicas de desnudos femeninos presentan la vagina como pequeños triángulos, herederos de la Venus Púdica, salvo en las representaciones explícitamente eróticas o pornográficas.

La vulva es representada como triángulo, como monte de Venus, hasta una época en la que se sigue pensando que los órganos femeninos son iguales que los masculinos, pero hacia adentro (Lacqueur, 1994), y en la que la disección del cuerpo humano está prohibida, pero Leonardo Da Vinci disecciona cadáveres en secreto. Su inquietud pasa por delante de su seguridad, y en 1508 dibuja meticulosamente una vagina femenina y junto a ella aparecen dibujos de flores; siempre la flor acompañando al sexo femenino. Da Vinci intenta *desflorar* a la mujer, la estudia como estudia a las flores, las resume y sintetiza a ambas en aparato reproductor. Busca el paralelismo entre el pistilo, los estambres y los labios y el clítoris; a fin y al cabo todo es naturaleza.

Da Vinci dividía prácticamente en dos su interés anatómico: la circulación (para combatir el envejecimiento) y el sistema reproductivo femenino (donde se origina la vida). Buscaba el secreto de la vida, el conocimiento del funcionamiento de la creación.

El artista renacentista se apoya en la botánica, de ahí la presencia de flores en el dibujo, para entender el sistema reproductivo. En esa época el conocimiento de la medicina y de la anatomía se realizaba mediante tratados en latín, griego y árabe, que no contenían ninguna ilustración. Pero también puede que Leonardo se encuentre bajo la influencia de los clásicos, ya que en Roma «el sexo de cada hombre estaba bajo la protección de un genio al que sacrificaba flores (los órganos sexuales femeninos)» (Quignard, 2006: 55).



Leonardo da Vinci, *Disección del cuerpo humano*, 1508

Da Vinci siguió la estela aristotélica y, pese a su curiosidad, denota una diferencia de interés en el tratamiento del estudio anatómico de los genitales masculinos y los femeninos, este hecho lo remarca Freud:

Se puede distinguir la vagina y un esbozo de *portio uteri*, pero las líneas que dibujan el útero son muy confusas.

En cambio, el artista representa mucho mejor los genitales masculinos. Por ejemplo, no se limita a dibujar los testículos, sino que en su esbozo también traza, y con gran exactitud, el epidídimo (Freud, 2000: 40).

Como un anatomista consumado, Da Vinci estudia y disecciona, física y conceptualmente el cuerpo y la sexualidad, sin erotismo. Extrae conclusiones de la reproducción, de la fertilidad y el coito, sin ceder espacio a la literatura. Es el tiempo de la mujer imperfecta, de la versión carente de *calor vital*.

El Marqués de Sade dará una lección sobre la anatomía femenina en su obra *Filosofía del tocador*, en la que la señora de Saint-Ange iluminará en este conocimiento a su pupila en el arte del libertinaje:

Examina mi coño... así es como se llama el templo de Venus. Este antro que la mano cubre, examínalo bien; voy a entreabrirlo. Esa elevación que ves que está coronada se llama el monte; se guarnece de pelos comúnmente a los catorce o quince años, cuando una muchacha comienza a tener la regla. Esa lengüeta que se encuentra debajo se llama el clítoris. Ahí yace toda la sesibilidad de las mujeres; es el foco de toda la mía: no podrían excitarme esa parte sin verme extasiar de placer (Sade, 1795: 23).

La señora de Saint-Ange continúa con las explicaciones sobre la anatomía femenina a su pupila Eugenia:

Eugenia: [...] Pero explicadme, os lo ruego, dos palabras que habéis pronunciado y que no entiendo; en primer lugar, ¿qué significa matriz?

Sra. De Saint-Ange: Es una especie de vaso, parecido a una botella, cuyo cuello abraza el miembro del hombre y que recibe el semen producido en la mujer por el rezumamiento de las glándulas, y en el hombre por la eyaculación que te haremos ver; y de la mezcla de estos licores nace el germane, que produce unas veces niños y otras niñas.

Eugenia: ¡Ah! Entiendo; esa definición me explica al mismo tiempo la palabra leche, que al principio no había comprendido bien. Y ¿es necesaria la unión de las simientes para la formación del feto?

Sra. De Saint-Ange: Probablemente, aunque esté probado sin embargo que el feto debe su existencia únicamente al semen del hombre; lanzado solo, sin mezcla con el de la mujer, no lo lograría; el que nosotras proporcionamos no hace más que elaborar; no crea nada, ayuda a la creación sin ser su causa. Muchos naturalistas modernos pretenden incluso que es inútil; por eso, los moralistas, siempre guiados por el descubrimiento de aquéllos, han deducido, con bastante verosimilitud, que en tal caso el niño formado de la sangre del padre sólo a éste debía ternura. Tal afirmación no carece de verosimilitud y, aunque mujer, no se me ocurriría combatirla (Íbidem: 25-26).

Al albur de la Ilustración nacen nuevas ideas, la religión deja de ser quien manda en la división entre moral y vicio, es un nuevo tiempo, es el tiempo de la razón y de la ciencia. Es el momento de instaurar nuevas biopolíticas, de instaurar políticas del cuerpo basadas en hechos científicos. Las políticas del sexo se convierten en políticas de Estado, se discrimina entre prácticas acorde a la norma y prácticas patológicas. El triunfo de la burguesía instaura el ideal de familia basado en unos referentes ideales o románticos, que procurará la felicidad de las mujeres basada en el matrimonio y los hijos y la figura que rige los destinos y las conciencias de la célula familiar.

Con el paso del tiempo sobreviene un cambio de mentalidad y pensamiento social y se llega a la representación de la *mujer útero*. La mujer como órgano, como elemento pasivo abierto y receptivo se presenta en la obra de Gustave Courbet, *L'origine du monde* (El origen del mundo) (1866). El desnudo es contemplado como simple gozo estético. Los libros de historia del arte recogen la relación que mantuvo Gustave Courbet con la modelo Joanna Hifferman, quien anteriormente había sido modelo de James Whistler. Al marcharse de Francia a Chile, Whistler dejó a Joanna al cuidado de Courbet, como si de un objeto preciado e inanimado se tratara. Obviamente el romance que surgió entre Courbet y la modelo provocó la ruptura de la amistad que existía entre los dos artistas previamente.

Joanna Hifferman fue la modelo que posó para la obra *L'origine du monde*, obra que convulsionó los salones de la época y la historia del arte en general. A propósito del interés por la modelo de los historiadores dicen de ella:

Se había convertido en una joven mujer cándida y desprejuiciada que ofrecía su sexo al mejor postor. En este cuadro es la virgen, la prostituta, el principio y ¿por qué no? El fin (López Mato, 2008: 62).

Hay que aclarar que Gustave Courbet nunca le puso ese título al cuadro, fue un encargo realizado para el embajador turco en París Khalil Bey, quien lo colgaría en su cuarto de baño para su propio deleite onanista.

El origen del mundo cambió de propietario varias veces, también fue



Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866

robado por los nazis, posteriormente recuperado por los soviéticos y terminó siendo propiedad de Jacques Lacan, quien lo compraría por recomendación de George Bataille. Una vez en propiedad de Lacan, lo ocultó a la vista, no se sabe si de la mirada y de los comentarios de sus amigos, de los vecinos o por petición de su mujer, existen versiones dispares sobre los motivos. Lacan solicitó a André Masson que le prepara una caja de ocultación, en la que aparecía a la vista una

representación abstracta de *El origen del mundo*, y que escondería a la realista y original *El origen del mundo* en su interior. Lacan concibe el sexo de la mujer como un lugar de horror, un agujero totalmente abierto con una esencia inescrutable envuelta en una tiniebla impenetrable: una erotología, un lugar entre el goce y el deseo en la que «la vagina entra en la relación genital mediante un mecanismo estrictamente equivalente a cualquier otro mecanismo histérico» (Lacan, 1987: 83).

La obra de Courbet, desde un punto de vista lacaniano, se convierte en objeto-cause de deseo, ya que se ha convertido en una pantalla en la que el sujeto masculino proyecta las fantasías que soportan sus deseos orgásmicos.

La mujer es observada como el gran *Otro*, siempre como ausencia, invariablemente en referencia al patrón establecido culturalmente en la que: «el hombre sirve de relevo para que la mujer se convierte en ese Otro para sí misma, como lo es para él» (Lacan, 1987: 710), a lo que añadiría que no es necesario que la mujer tenga conciencia de ser ese *otro* para serlo.

La mujer es vista como el *otro*, como un ser extraño e imperfecto, en definitiva como un mal menor que ha de sufrir la humanidad para su perpetuación. Auguste Strindberg a principios del siglo XX escribiría en una misiva, con motivo del obituario por la muerte de Otto Weininger, sus opiniones sobre las mujeres en lo que se definía como el «problema de la mujer». A este respecto Strindberg pensaba que tan sólo un retrasado mental podría dudar de la superioridad del sexo masculino frente al femenino, ya que todas las riquezas materiales y espirituales alcanzadas por la humanidad habían sido creadas por hombres. Las mujeres son negativas y pasivas mientras que los hombres son activos y positivos. Asimismo en lo referente al amor que podía sentir una mujer por un hombre estaba compuesto el 50% de calor animal y 50% de odio. (Seengopta, 2000).

En un ambiente social de repulsa y deseo hacia la mujer, los salones decimonónicos se poblaron de imágenes de mujeres desnudas, desfallecidas y desamparadas manteniendo extrañas y peculiares poses: «como una transgresión deliberada de la forma voyerista de representar a la mujer postrada» (Dijkstra, 1984: 101). Las mujeres se encuentran así retratadas desvanecidas, debilitadas, rendidas y abandonadas a sus impulsos, a la espera de ser satisfechos. Se presentan expectantes y oferentes dentro de su pasibilidad, concedidas a la mirada voyerista masculina. Estas imágenes surgen para satisfacer la fantasía sexual de una audiencia de jóvenes que habían crecido a la sombra de las ideas cedidas por sus padres de las mujeres como *monjas del hogar*, esas mujeres abnegadas y entregadas por y para la vida doméstica y sus hombres. Pero como todo tiene su contrapartida, estas fantasías están constreñidas por la moralidad de la época y ahora buscan: «alivio en sueños despiertos de «invitación a la violencia» de un abandono a una agresión de la que no se les podía considerar personalmente responsables» (Dijkstra, 1984: 100). Podremos ver cómo de estos sueños de violencia y agresión se plasman en violencia real sobre el cuerpo de la mujer en el siguiente apartado. Mientras, en las imágenes que se pueden considerar de pornografía blanda se

representa el placer femenino, aunque vaya orientado a los hombres:

Se trata de mujeres extáticas en su sexualidad, siempre sometidas al falo. Las mujeres gritan, jadean y se estremecen, pero los hombres están silenciosos, orquestando los actos que se desarrollan. Las expresiones de deleite femenino se detallan con una atención excesiva, y están muy por encima de lo que la experiencia masculina percibe. El arrebató femenino nunca es puesto en duda; aunque el clímax de la historia no tiende a entender o resaltar los orígenes y la naturaleza del placer sexual femenino, sino a domesticarlo y aislarlo. Los hechos se describen en los términos de la reacción de la mujer, pero de forma tal que el deseo femenino aparece tan episódico como el del varón. Los hombres así llegan a saber lo que quieren las mujeres y cómo luchar con el deseo femenino, en sus propios términos (Gidens, 2008: 112).

Desde este punto de vista Rodin, Schiele o Klimt entre otros, dibujan incansablemente mujeres tumbadas, con la vulva expuesta a la vista del pintor, dispuesta para ser retratada, investigada, penetrada y mostrada a una escandalizada y ansiosa sociedad practicante de la doble moral.

La mujer como objeto sexual es analizada por Krafft-Ebing, que mantiene que para la mujer el sometimiento al sexo masculino es una acto totalmente voluntario, producido por un fenómeno psicológico por el que goza con el dolor y al ser sometida por la fuerza, por lo que el masoquismo (como perversión) tan sólo se puede dar en los hombres, ya que en las mujeres forma parte de su naturaleza el sufrir cierto nivel de agresión y violencia.

La ciencia y el arte se entremezclan, ambos describen de igual manera los síntomas y las mismas actitudes de las mujeres; la pasión de las mujeres se desvoca y se vuelve incontrolable (para deleite masculino), el éxtasis femenino es descrito médicamente: «tiene espasmos en los músculos del cuello y de la espalda y todo el cuerpo se le estira hacia atrás, con la columna vertebral formando un arco convexo, el verdadero opistótonos de la histeria» (Dijkstra, 1984: 101).

El escenario artístico se puebla de *deseo femenino*, de órganos sexuales de mujeres expuestos, dispuestos para exaltar los vínculos psicológicos y biológicos primarios varoniles. Se plasma el terror masculino atávico de la castración, de ser devorado por la mujer, por el tunel sin fin que conduce



Egon Schiele, *Un femenin*, 1914



Auguste Rodin,
El túnel eterno, 1907

irremediabilmente a la vagina dentata, esa boca llena de dientes capaces de seccionar el falo. Una idea que comienza en los orígenes de occidente con Platón, quien hizo del espanto el primer presente de la belleza. El espanto conmuta los términos con lo ominoso, mientras lo ominoso es lo siniestro en lo cotidiano, el espanto es la familiaridad de algo desconocido:

Todos los hombres, todas las mujeres son pasivos cuando llega el goce. La amante alza los brazos en la pasividad primigenia. Un espanto ronda la pasividad primigenia. El goce femenino es un espanto que goza con lo que se introduce. El placer es siempre un intruso. La voluptuosidad siempre sorprende al cuerpo que desea. Su sorpresa es la sorpresa. El goce jamás distingue el terror del pasmó. (Quignard, 2006: 178-9).

En un mundo en el que la escisión de lo interno y lo externo se entremezcla, en el que la pulsión vivencial de Eros y Thanatos se sume en la bruma de un universo alternativo que hay que explorar, se desarrolla el trabajo de Alfred Kubin. El velo de la muerte se cernió sobre Kubin cuando tenía diez años, su madre murió, hecho que dejó una honda impresión en su vida. Pero no sería la única pérdida cercana que sufriría. Al morir su madre, su padre se casó con su tía, la hermana de su madre. Un año después de la boda su tía-madre pereció en el parto. Estos luctuosos hechos provocarían el distanciamiento familiar del joven Kubin, a la vez que se vio sumido por un profundo sentimiento de odio y muerte, que tomaban la forma de fantasías de sadismo y catástrofes: «En mi corazón tan sólo sentía odio, odio, odio hacia mi padre y todos los hombres» (Hoberg, [ed.], 2008: 13) «Trad. a.».

El universo femenino del que se había desgajado abruptamente, cuando murió su madre y su tía, lo reencontró y lo inundó de nuevo cuando cumplió los once años al enamorarse de una mujer adulta embarazada. Kubin se ve sumido a partir de entonces por las fuerzas internas que le dividirían: el sexo (Eros) y la muerte (Thanatos) (Cortés, en IVAM, 1998). Dentro de esta tumultuosa escisión personal, Kubin, decidió suicidarse dramáticamente sobre la tumba de su madre cuando tenía diecinueve años, pero la pistola oxidada que utilizó falló: «No tuve la fuerza de voluntad para intentarlo otra vez. Me volví miserablemente enfermo» (Hoberg, [ed.], 2008: 14) «Trad. a.».

Sumido en un mundo personal tumultuoso y tenebroso, Kubin comienza a trabajar sobre el tema de lo ominoso, ese poder intangible que lo domina con susurros desde el interior.

Alfred Kubin comenzó a frecuentar los círculos intelectuales de Munich, de los que recibiría deferentes influencias, a principios del siglo XX; allí se encontró con tertulias en las que participaban literatos importantes de su época como Frank Wedekind, el autor de la novela *La Caja de Pandora*. Asimismo, en la misma ciudad realizaba su obra Franz von Stuck, que fue profesor y posteriormente director de la Academia de Arte de Munich.

Entre faunos, ninfas y demás seres mitológicos, von Stuck despliega su muestrario de *femmes fatales*, capaces de corromper al hombre más honesto, digno e íntegro, como cualquier Pandora o Lulú que se precie. Siempre la mujer presentada como objeto del mal, como un agente perverso o pervertidor en cuya sexualidad se zambullen y se ven atrapados los hombres, como en la obra de Kubin, *Der Todessprung* (El salto a la muerte) (1901-02). En esta obra un hombre diminuto, convertido en un pequeño espermatozoide se lanza al vacío, hacia la gruta de la Gorgona. El cuerpo femenino se convierte en un



Alfred Kubin, *Der Todessprung*, 1901-02

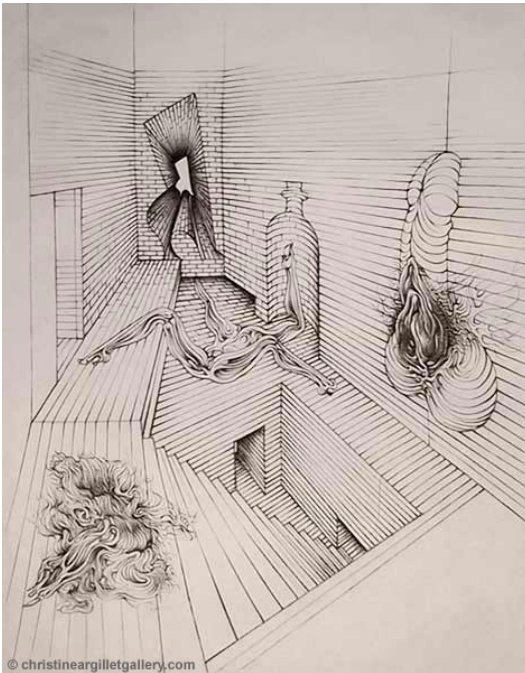
paisaje montañoso, inmóvil y agreste, lleno de montes y senos, valles y grutas. El hombre, minúsculo ante la inmensidad que es el cuerpo femenino, se transforma en el espeleólogo de lo incierto, de lo incógnito y recóndito. La mujer como representación de la madre naturaleza, que era personificada por las deidades femeninas en las antiguas religiones, como símbolo de la vida, la fertilidad, la sexualidad, el placer y el amor, diosas como Kali, Astarté o Ishtar. Pero estas diosas también tenían su cara opuesta, en una alianza entre el amor y la muerte, que pertenecía a la salvaguarda del poder de las mujeres.

El principio femenino bajo la égida de las diosas pertenece a la categoría de lo divino. Cuando las diosas se convierten tan sólo en esposas, en hijas de Eva se transforman en creaciones secundarias, en simples costillas. No tan sólo cae ella, sino que también hace que caiga el hombre, se conjuga con la serpiente y se refleja en el espejo de Lilith.

En la cosmogonía al principio tan sólo existía el vacío, al que los griegos denominaron Caos. Este vacío se extendía en una negrura infinita, una inmensidad vacua, sin principio ni fin, sombría y oscura: «Era un vacío tan impresionante como una inmensa boca siempre abierta en la que todo quedara engullido en una misma noche indiferenciada. En el origen, pues, sólo existía el Caos, abismo ciego, oscuro, ilimitado» (Vernant, 2000: 15).

En un segundo instante, cuando sólo esta negrura primigenia existía apareció la Tierra, que surgió del propio caos y que los griegos denominaron Gea. Caos y Gea, la oscuridad y el vacío y su antítesis, el espacio y la claridad, Gea es el suelo del mundo. Debajo de este suelo que sustenta a los hombres, que los acoge y abriga en sus montañas y valles, otra vez la nada, el caos, las profundidades del abismo, los límites se desdibujan y una neblina opaca confunde las fronteras entre lo femenino y el caos: la tierra tenebrosa se extiende entre la profundidad y la altura; entre la oscuridad y el enraizamiento en el Caos que representan sus profundidades, por un lado, y, por otro, las montañas coronadas de nieve que proyecta hacia el cielo, las luminosas montañas cuyas cumbres más altas alcanzan la zona del cielo continuamente inundada de luz (Vernant, 2000: 16).

Cuando la vagina se convierte en la pesadilla del deseo fantasmagórico que inunda y conquista el mundo fuera de la consciencia, nos encontramos con Hans Bellmer. ¿Por qué la persona se ha de encontrar escindida en dos



Hans Belmer, Sin título, 1942

sexualidades? Bellmer pretende conquistar las dos, sumirse en ella y abandonarse a los juegos de una niña pequeña; y en la naturalidad de los sueños pervierte y subvierte la realidad de la vigilia.

Cuando Lacan y Freud sufren una crisis histérica genital, en una vuelta a su infancia, a una época de turbia inocencia, se colapsan, el universo se vuelve inverso y se desmorona. El azote de los ladrillos al caer les obliga a esconderse, a abandonarse a sí mismos, ya a nadie le importa.

Otra vez nos encontramos con nuestro amigo

Jekyll, ¿o acaso es Hyde? El deseo y el placer se esconden por las oscuras callejuelas de ángulos imposibles. Los resquicios de Gea nos advierten del Caos: Gea y Urano, cielo y tierra, siempre enfrentados, siempre juntos, donde acaba uno empieza el otro, uno como reflejo del otro, opuestos y complementarios a perpetuidad.

La geometría entre lo femenino y lo masculino se hace imposible, el deseo lo cubre todo, lo inunda todo, las escaleras bajan al infierno mientras el temblor de la pasión derriba los muros, igual que cayeron las murallas de Jericó en los tiempos bíblicos.

Bellmer estaba familiarizado con las ideas del psicoanálisis con anterioridad a su unión al grupo surrealista francés, por lo que sus textos están plagados de términos psicoanalíticos como represión, condensación y desplazamiento:

[...] Cuestiona la importancia esencial de la reproducción sexual y la rígida diferenciación entre hombres y mujeres. Lo hace porque se interesa por el inconsciente y el deseo. El psicoanálisis postula que los individuos no son un producto definido por imperativos biológicos ni tampoco el resultado simple de las relaciones sociales:

el psicoanálisis propone que existe un ámbito psíquico, con sus propias normas e historia, en el que las posibilidades biológicas del organismo adquieren su significado. (...) Freud permite el surgimiento de un concepto de la sexualidad y de la diferencia sexual que tiene en cuenta el cuerpo, que es consciente de las relaciones sociales, y, además, sensible a la importancia de las actividades mentales. El psicoanálisis ofrece la posibilidad de abordar la sexualidad como algo más que los instintos irreprimibles que sacuden al cuerpo; es una fuerza que se construye en el proceso de acceso al ámbito de la cultura, la lengua y los significados. (Weeks, 1993: 210-11).

Bellmer a su vez estaba fascinado con la pseudociencia decimonónica de Lombroso junto con los estudios psiquiátricos contemporáneos de Paul Schilder (Gautier en Taylor, 2002).

Gautier en *Surréalisme et sexualité* (1971) cataloga las perversiones surrealistas desde el sadomasoquismo a la coprofilia, basándose en la teoría de un frustrado deseo edípico, en el que muchas imágenes surrealistas del cuerpo femenino dependen del tabú del incesto.

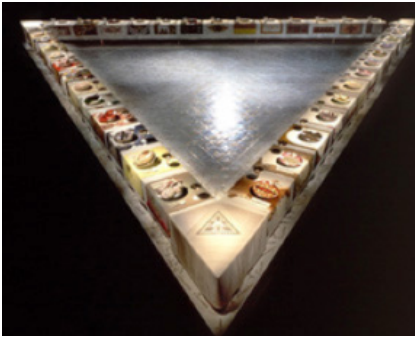
Cuando lo femenino y lo masculino se encuentran y se funden es el momento de la *petit morte*. Es el deseo *batalliano* y *lacaniano* que empuja a la muerte, entre el deseo de continuidad, de eternidad y la discontinuidad de la extinción.

Con ello llegamos a un tiempo en el que la mujer ya no tiene envidia del pene, no se siente una vagina dentada, pero sí poseedora de su propio deseo de placer, buscando el reconocimiento de su propia sexualidad, reivindicándola.

En 1974, Judy Chicago mostró al mundo su obra *Dinner Party*, en la que puso su foco de atención formal en lo que ella denominó «*central core imagery*». Esta frase describe el arte que centró la belleza del cuerpo femenino en la vagina. Chicago realizó una



Hans Bellmer, Sin título, 1946



Mary Wollstonecraft: *Man and woman*



Judy Chicago, *Dinner Party*, 1974 (instalación),
Virginia Woolf (centro, detalle),
Mary Wollstonecraft (abajo, detalle)

inversión conceptual de la vagina como órgano sexual deseado y deseado, para convertirlo en las hermosas representaciones de mujeres inteligentes, prodigiosas y preeminentes de la historia. La instalación, *Dinner Party*, estaba formada por un suelo de losetas cerámicas, en la que estaban inscritos 999 nombres de mujeres ilustres de la historia de la humanidad. Sobre este suelo de losetas se encontraba una forma triangular, que tenía dispuestos unos manteles individuales personalizados, con trabajo de aguja, con el nombre bordado de la mujer «retratada» y el juego de vajilla de porcelana correspondiente, modelada y/o pintada. Cada juego de platos, único y nominado, tenía una forma propia de vagina, haciendo referencia a cada una de las mujeres retratadas.

Chicago investiga y crea nuevas formas de representación de la vagina, de la autoconciencia del cuerpo femenino, de su afirmación y reafirmación, y promulgando la validez del cuerpo y de la mente de la mujer. La obra se convierte en una exaltación de la sexualidad femenina en positivo, en la antítesis del falocentrismo o de la vagina dentada.

Chicago, con esta obra, trata la limitación a la que se ven sometidas las mujeres, independientemente de su clase, inteligencia o capacidades, todo ello bajo un determinismo biológico imperante en la estructura patriarcal. Las mujeres se ven subyugadas incesantemente por este esencialismo biológico, que afirma que el individuo, la mujer, está limitado por un conjunto de reglas basadas en su esencia biológica. Las mujeres «retratadas» por Chicago, lucharon contra la estructuración social, la que condiciona a todo individuo

mediante los factores externos de la cultura, la sociedad y los estereotipos. La mujer como individuo, a la vez ajena y orgullosa de su biología, de su sexo y sexualidad, de su intelecto y capacidades, se abre ante las y los comensales, no como en una última cena, sino como en un banquete de iniciación. La vajilla, pese a su silencio parece gritar: si somos vagina o flor, nos abriremos, amaremos o devoraremos aquello que queramos.

En 1992, en la obra *Sin título*, Zoe Leonard utiliza, reivindica y se apropia de lo que ha sido el lenguaje masculino de la vagina femenina, entendido como objeto deseado para convertirlo en deseante. Podemos a empezar a especular con el título, *Sin Título*, el título inexistente, inconsistente, ignorado, no nombrado, pudoroso y anónimo.

En esta obra, presentada en la Documenta IX, confronta fotografías de vaginas, todas ellas individuales y diferentes, cada una con su propia entidad e identidad anónima, con cuadros del propio museo de mujeres de la buena sociedad alemana, de moral estricta del siglo XVIII. Mujeres cubiertas con incómodas y pesadas capas de brocados, envueltas con lazadas y puntillas, y con elaborados peinados, en lo que se presenta como todo un despliegue de ocio vicario, en un despliegue de ostentoso poder adquisitivo y poder social, ellas eran las ilustres esposas de los acaudalados caballeros de la época. Estas mujeres estaban vestidas con los caparazones de las apariencias, las buenas costumbres y las rígidas normas de conducta y de saber estar de su época.



Las pinturas del museo exhibidas, fueron pintadas, encargadas y disfrutadas por hombres. Otra vez el cuerpo femenino como goce visual masculino, aunque seguramente, también se sentirían plenamente orgullosas las enaltecidas modelos, ya que se encotraban en el centro del poder por poderes, alcanzado por medio del matrimonio, el único medio de ascenso

social al que podía acceder la mujer. Leonard confronta a mujeres de estricta moral con su sexualidad, propia para ellas y de ellas, para su goce y disfrute. Enfrentados a esta obra, muchos visitantes mostraban sorpresa, turbación, e incluso rechazo ante las fotografías expuestas, según recogen diversos artículos sobre la Documenta IX. Leonard utiliza los genitales femeninos como tropo de la subversión del juego de poder sexista de la sociedad patriarcal.

La representación de la zona genital tomada como la representación del *otro*, como medida del propio deseo, se presenta bajo la visión de lo obsceno. Lo *obsceno*, según la definición del diccionario, trata de aquello que presenta o sugiere maliciosa o groseramente cosas relacionadas con el sexo, o también, el dicho, hecho o imagen que ofende el pudor. En ambos casos, hace referencia a aquellas ocasiones en las que prevalece una carga sexual que socialmente es considerada fuera de contexto. Esta es en buena medida el *contexto* que se encontró Zoe Leonard con su obra, pero precisamente, lo que ella hace es ponerlo en *ob-scena*, ponerlo delante de la escena, pero rompiendo con el significado etimológico derivado: los que se ponen delante de la escena, de donde viene la significación de cosa vergonzosa y deshonesto. En este caso no sabemos donde se muestra la parte vergonzosa, si en los retratos formales o en los íntimos. Lo *obscenum* significa simplemente las partes púdicas, mientras que si desglosamos el vocablo y lo escindimos en dos, como en la presente obra, *obs* por, a causa de, y *cenum*, cieno, corrupción (Quignard, 2005), nos plantea un interesante juego mental, ¿qué es lo obsceno?, ¿lo genital o lo social?

Nos asisten dudas respecto al número de obras realizadas por mujeres que, como alternativa y reivindicación de una sexualidad propia, reproducen en una extensa y amplia gama los genitales femeninos, en un intento de subversión de papeles. ¿No puede resultar acaso un intercambio en el que se sustituye un sexo creador por otro con un mismo tipo de representaciones? ¿No es de alguna forma una simple inversión basada en la apropiación de la percepción masculina que dicta la forma de la percepción femenina?

Está claro que la vagina pertenece al cuerpo femenino y que su representación suscita una parte de rechazo y escándalo, pero la exhibición *per se* ¿no mantiene la cosificación del cuerpo, aunque sea arrogándose el derecho otorgado por la biología? La biología como lenguaje exclusivo puede llevar a confusiones:

[...] en el lenguaje de mujer, lo que se encuentra en el fondo y se transforma en figura no conforma una relación

binaria de pareja fija -ya sea la inversa o cualquier otra- con otra figura que, en el lenguaje de hombre, ya ha sido identificada y codificada como un nombre (sobre todo, no nos engañemos por las connotaciones de la palabra 'nombre' en el hecho de nombrar: la distinción nombre/ verbo tiene lugar *con posterioridad* a su percepción como 'palabra'). Esta alternativa es imaginable, pero requiere de una vigilancia constante. La atracción del paradigma patriarcal es casi irresistible y continuamos 'descubriendo' relaciones de pareja fija a medida que nuestro cerebro escanea buscando patrones (Hagen, 1982).

La conceptualización de lo femenino está ligada a la falta de significante en la enseñanza de Lacan. El orden simbólico se asienta, en cierta medida, en el pensamiento dual de «presencia-ausencia», lo que presenta un orden fragmentado en el que cada significante ocupa el lugar de los otros que no son. Esta *no significación* de la mujer es consecuencia de que no se registre una simbolización posible del órgano genital femenino. En el caso de Freud, el órgano genital masculino adquiere gran relevancia por el hecho de ser visible y su capacidad de ser nombrado, de constituir un símbolo.

A través de la simbolización conseguimos que al adquirir estatus de símbolo pueda representar otra cosa. En la contraposición de la ausencia de la presencia de la vagina en el sistema simbólico, el órgano genital masculino adquiere gran y total relevancia. Se realiza una trasposición del hombre (en sentido de generico persona) como centro de todas las cosas, por el falo como centro del universo, en una obliteración de la presencia-ausencia de lo femenino, reducido a su inexistencia, basada en una diferencia anatómico-sexual. De esta manera nos enfrentamos a una no simbolización posible en el imaginario colectivo, por lo que, el sexo femenino, en términos freudianos, aparece como menos deseable (en sentido simbólico).

La muerte de la(s) madre(s) tierra se redime en parte con la llegada de María, la madre creadora de vida, cuyo himen tan sólo se rompió tras el parto.

La perversión del estado ideal de la biología femenina y de su posibilidad de regreso a un estado anterior, tan sólo a través de la cirugía,

es utilizada por Regina José Galindo al someterse a una reconstrucción del himen en una clínica clandestina. El adjetivo clandestino-na es definido por la Real Academia de la Lengua Española como: «secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla». Nos encontramos con la unión de lo *obscenum* y lo clandestino, aludiendo directamente a lo femenino a través de una cirugía vaginal. La himenoplastia consiste en una reconstrucción estética del himen por medio de una fina sutura de las paredes vaginales. La *performance* consistió en someterse a esta operación reconstructiva, sin anestesia. Tras la dolorosa intervención clandestina, Galindo sufrió complicaciones que requirieron nuevas intervenciones y cuidados médicos.



Regina José Galindo, *Himenoplastia*, 2004

En la enloquecida búsqueda de la eterna juventud, la mujer se ha sometido a estafalarios tratamientos de belleza a lo largo de la historia. En el antiguo Egipto las mujeres para llevar los labios rojos realizaban un mezcla de elementos, entre los que figuraba el bromo, con pasar la lengua por los labios en un descuido podían morir, o matar con un beso; en el Renacimiento las mujeres dilataban sus pupilas con unas gotas de belladona, para resultar más atractivas, hasta que morían envenenadas. En la actualidad los tratamientos pasan por la cirugía y los implantes de todo tipo.

¿Qué puede llevar a una mujer a someterse a cirugía de reconstrucción del himen en una clínica (clandestina)? En una reiteración paradójica de lo perdido, lo secreto y oculto se reconstruye artificialmente, a través de un espacio y labor oculta y secreta. El himen mantiene su visión como el elemento estigmatizante: su pérdida suponía la deshonor en el pasado, la reconstrucción representa la lozanía en la actualidad, las dos visiones aluden a la pérdida.

La *cirugía vaginal* como política del cuerpo, como violencia de sexo es practicada sobre la mujer, sobre su decisión y placer, y se realiza con el acto extremo de la ablación. Podemos decir que ¿aún hablamos del origen del mundo?, pues entonces la humanidad hace mucho que le dio la espalda a sus orígenes.

La división entre los sexos biológicos se convierte en una división *natural* en la que uno posee todos los valores positivos, y al *segundo* se le conceden

tan sólo los negativos: «cuyo no honor (...) sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad» (Bourdieu, 2007: 68). Si el sexo débil se construye como el *segundo sexo*, al *primer sexo* también hay que construirlo, y los materiales utilizados serán la *virilidad*, poseedora de la capacidad reproductora, sexual, social y el valor de la violencia como vehículo de enaltecimiento y grandeza (en el combate y en la venganza).

En esta pugna entre el primer y segundo sexo, utilizando la vagina como símbolo de aquello perdido y no nacido, la artista Jing Lan, realizó la *performance*, *Who is Your Dad* (2014) en Bonn. Lan, al inicio de la *performance*, se sitúa frente a un enorme lienzo en el que aparece una imagen de un hombre recostado, con las piernas dobladas y la zona genital en primer plano, como se puede observar en tantas obras pictóricas de mujeres representadas en esa misma posición desde el siglo XIX. La salvedad en la representación de Jing Lan, aparte de que es un hombre barbudo, es que la zona de su sexo permanece en blanco, en un espacio vacío, sin definir, frente al eterno y simbólico falo. La artista comienza a pintar dicha zona delante de los espectadores y lo que va construyendo, pincelada a pincelada, no es un pene, sino una vagina. Cuando termina de pintar, realiza unas incisiones al lienzo con una cuchilla, y le inserta un tubo.

Jing Lan desaparece de la escena (obscena), y a partir de ese momento empiezan a salir muñecos de sexo masculino por el tubo, que caen al suelo,



Jing Lan, *Who is your Dad?*, 2014 (capturas de video de la *performance*)

uno tras otro. Todos estos muñecos llevan escrito un número sobre el cuerpo o la cara. El hombre, a través de su tubo-pene, pare bebés machos, en un país que mantiene una proporción de 125 hombres por cada 100 mujeres, y donde bajo la política del hijo único, curiosamente, nacen muchos más chicos que chicas. En las ciudades Chinas, normalmente se da el número estadístico habitual entre el número de hombres y mujeres. Las niñas nacidas se convierten en el centro de atención de sus dos padres y sus cuatro abuelos y los esfuerzos de todos ellos se encaminan a proporcionarles la mejor educación posible. En cambio, en el entorno rural las cosas cambian sensible y dolorosamente, el número de hombres es muy superior al de mujeres, con respecto de las cifras estadísticas «normales». Históricamente la presión sobre las mujeres chinas para procrear varones ha sido muy elevada (como prácticamente en todo el planeta) incluso llegando al asesinato de las mujeres que alumbraban niñas.

Esta situación, acallada y obviada durante años, está comenzando a ser un problema «económico»; si esta tendencia se mantiene disminuirá el índice de natalidad, y con ello, se reducirá el número de «consumidores», hecho que frenará el crecimiento económico del país. Con el fin de aminorar este déficit de potenciales consumidores, el gobierno de la República Popular China ha dejado la política del «hijo único», para subir la cifra a dos hijos por pareja, con la esperanza de que una vez se tenga un hijo, al segundo, si es niña, se le permita vivir.

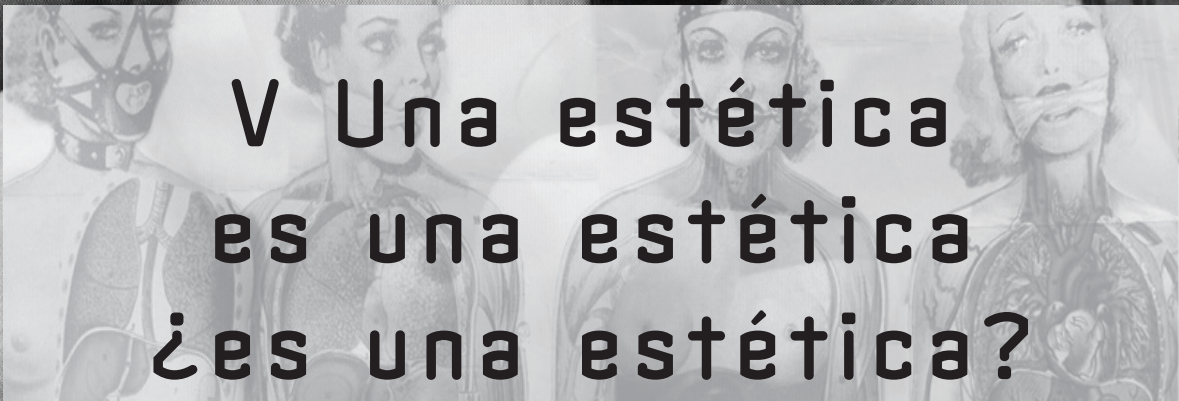
Sobre el tema de la procreación y su preferencia por los varones, el artista futurista Marinetti publicó una novela, en 1909, en la que realizaba una exaltación de la virilidad y una abominación de la feminidad. En esta obra escrita, ambientada en África en el siglo XIX, el protagonista logra construir un ser autónomo¹, la mitad humano, aunque no engendrado por mujer, sino escindido a partir de su padre y la otra mitad máquina. El protagonista, de un carácter manifiestamente violento hacia las mujeres, considera la masculinidad como un óvulo no fecundado, y su aspiración es la reproducción del hombre, por y para el hombre, sin la intervención femenina:

Es posible procrear un gigante inmortal de su propia carne sin la ayuda y la apestosa complicidad de la matriz de la mujer (Aliaga, 2007: 40).

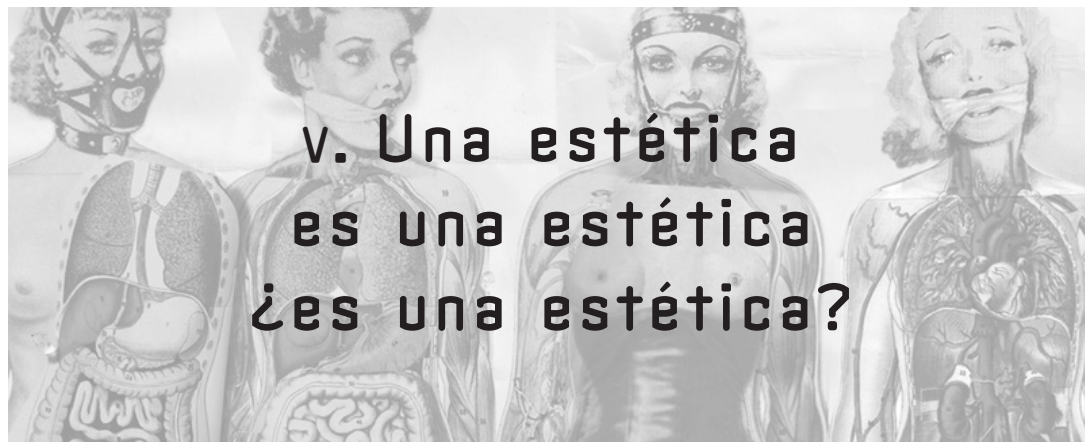
¹ Se uniría al sueño de muchos autores que como Pigmalión soñaron con crearse la mujer perfecta como la andreida de Villiers de L'Isle Adams, o que se enamoraron de la creación de un hombre, como Nathaniel que se enamora de Olimpia en la obra de E. T. A. Hoffman.

Pero mucho nos tememos que en este caso la artista Jing Lan nos pueda estar hablando del número de mujeres inexistentes, porque han dejado de preexistir, antes de nacer o de existir después de nacer, por el simple hecho de ser biológicamente mujeres.

El economista Amarya Sen revela que en Asia, y particularmente en India, faltan unos 100 millones de mujeres, y a esto habría que añadirle entre un millón y millón y medio de mujeres y niñas que perecen por culpa de la violencia, directa o indirecta, ejercida a través de la falta de asistencia básica por razones de su género, y todo lo provocado por las políticas del sexo (ABORTOS SELECTIVOS DE NIÑAS, asesinatos de honor, mutilación genital, asesinatos por la dote, falta de alimentación, educación, sanidad, etc.). Esta cifra se centra en África y Asia, pero habría que añadirle las mujeres asesinadas por cuestión de género y la necesidad de que el feminicidio sea tipificado como crimen internacional, ya que se da en los cinco continentes y en todas las culturas, y es un delito a nivel mundial (Atencio, 2015). Simplemente nos quedaremos con esta reflexión.



**V Una estética
es una estética
¿es una estética?**



Junto con la mujer como objeto pasivo, los artistas han pintado, a lo largo de la historia, innumerables obras en las que figuraba un extraordinario abanico de mujeres estáticas y extáticas enmarcadas dentro del rico martirologio católico. A partir del siglo VIII se comenzó a representar a Jesucristo crucificado, desde ese momento la pupila comenzó un largo camino de acomodación que impulsaría, al mundo occidental, a contemplar y a educarse en el **goce estético de la violencia**. Durante esta acomodación visual, hubo un desplazamiento de la *representación iconográfica* como testimonio de los hechos acaecidos, a la *representación artística* de los hechos. De ese modo, la mezcla e intensidad de los colores, la calidad y cualidad de la pincelada utilizada por los maestros se elevó por encima de lo representado, y ante todo tipo de violencias extremas y brutales, la humanidad desarrolló la **experiencia estética**:

En la experiencia estética de la pintura la comprensión tiene un valor fundamental pues parece condición necesaria para que surja la emoción. En la contemplación del fenómeno natural somos nosotros quienes «seleccionamos» aquello que hay que comprender (Bozal [ed], 2005: 27).

Entre la representación artística y la realidad representada en ella, se mantiene un distanciamiento conceptual en el que se analiza la obra con una asepsia emocional, refugiándose en el *goce estético* cuando se trata de obras en las que se representa a mujeres sometidas a violencia. Esta visión de mujeres rapadas, violadas o asesinadas ha pasado a formar parte del imaginario colectivo, de manera que a menudo no somos conscientes de la violencia inherente al contemplar una obra de Tiziano, Rubens o cualquier otro maestro del arte clásico, de la violencia intrínseca que conlleva hacia la mujer, y nos dejamos arrastrar por el aura *benjaminiana* que posee.

A partir de la década de los ochenta del siglo XX muchas teóricas de los diferentes campos de estudios humanísticos (Tatar, Bronfen, Bornay, Pedraza, Puleo, Gubern, etc.) comenzaron a observar, no sin cierta estupefacción, la mirada androcentrista y benevolente con la que los críticos y estudiosos del arte, contemplaban dichas actitudes en todos los campos de la creatividad humana. Cuando los hechos violentos se realizan sobre un hombre, se suele destacar la valentía, el heroísmo, la compostura, el dolor, la ira, la decepción, la traición o cualquier otro calificativo que seamos capaces de admitir asociado al individuo, aunque no vaya generalmente asociado a la pulsión sexual provocada por la violencia.



La banalización del mal, con estas palabras se podría definir la utilización de la violencia contra la mujer a través de la estetización del maltrato, violación y muerte focalizada sobre el cuerpo femenino.

Para llegar hasta este punto, hemos visto primero como las mujeres se convirtieron en las bellas muertas. Mujeres, que al perder el hálito vital, se trocaron en perfectos cadáveres abnegados, cuya muerte ha sido el sacrificio supremo en aras del amor, la entrega, o por un trágico y romántico suicidio. Pero la sociedad o los artistas avanzan dando nuevos pasos que retumban con los ecos de la violencia real, abandonando todo velo de romanticismo, y las bellas muertas se convierten en las asesinadas no tan bellas.

Por todo ello hemos de hacer una distinción entre la mujer como individuo, que es víctima de un delito, al igual que puede serlo cualquier hombre, y la «víctima mujer», que puede verse sometida a agresiones por su condición de mujer basada en factores socio-culturales (Acosta, 1999: 4) y este último, es el aspecto que nos interesa y que nos suscita una miríada de preguntas: ¿En qué momento el cuerpo de una mujer muerta se convierte en belleza? ¿En qué momento se convierte en un goce estético? ¿En qué momento sucumbimos a la belleza de su mano flácida?, ¿a la caída de su pelo inerte?, ¿a la hermosura de su piel translúcida? ¿Cuándo, cuándo, cuándo...? ¿Simplemente nos fascina porque es una representación artística de la muerte? En estas representaciones no asistimos a la realidad de la

muerte, sino que es una traslación de ella, a la que asistimos sin dolor, sin sangre, sin el olor de la podredumbre, y que es amortiguada por la propia representación y al ser traspasada por la mirada del *arte* (o del artista). Tal vez nuestra fascinación se deba a la plasmación de la muerte del *otro*, no es un acercamiento a la muerte en primera persona, ni de nuestros allegados o amigos, simplemente es una mujer muerta, *simplemente*. Pero la cuestión de la muerte del *otro* nos plantea la duda de si sentimos igual la representación de la muerte porque es del *otro*, o ¿es porque este *otro* es en realidad esta *otra*, en femenino? Seguramente resulte demasiado enrevesado a primera vista, pero intentaremos averiguarlo.

Los *asesinatos sexuales* no son algo nuevo y extraño en la historia, pero es a finales del siglo XIX y principios del XX, que no sólo se contempla el crimen, sino que se realiza un análisis tanto del propio crimen, como del acusado. Este tipo de crimen se transforma en un crimen-símbolo que, como dice Vigarello (1999), concentra en un punto extremo el acto de violencia y sangre, proporcionando el ejemplo de un horror límite, de una crueldad absoluta.

Dentro de la fascinación del mal, estos asesinatos conjugan la seducción y la repulsa de la sociedad, estableciéndose un juego de antítesis, que impregnan, contaminan o influyen en la cultura, desde la más baja o popular, hasta la denominada alta cultura. Bajo este prisma se crean mitos o leyendas focalizadas sobre la figura del asesino, dejando, a menudo, a las víctimas como daños colaterales o elementos de atrezzo.

Jack el Destripador quizá sea uno de los asesinos en serie más conocidos de la historia de la humanidad, más de un siglo después de sus asesinatos, todo el mundo conoce la figura de Jack el Destripador. ¿A qué se debe esta permanencia en la cultura popular? Jack no es uno de los asesinos en serie más prolíficos (5 víctimas en tres meses), hubo muchos antes y después de él con mayor número de víctimas, incluso igual o más sanguinarios y crueles.

La importancia de Jack el Destripador se la debemos, en gran parte, a los medios de comunicación de masas, y a la cobertura que realizaron sobre estos lúgubres hechos. En el verano de 1888, la sociedad se convulsionaba con cada nueva noticia sobre el destripador, la población estaba aterrorizada, los periódicos se llenaban de cartas y se barajaban diversos alias para este asesino que estrangulaba, degollaba y evisceraba a sus víctimas. El destripador, con cada asesinato, aumentaba su ira contra las mujeres que mataba, la evisceración era cada vez más violenta, e incluso, se llevaba partes de los cadáveres. Algunos de estos restos humanos se los hacía llegar a las autoridades en paquetes. Jack el destripador se convirtió en una noticia internacional, la crónica de un asesino en serie que mataba a mujeres (prostitutas), y cuyos crímenes tenían un elevado componente sexual, saltaron las fronteras insulares de Gran Bretaña.

Unos años después del verano de terror ofrecido por Jack el destripador, en 1895, Frank Wedekind publicó su novela, *Die Büchse der Pandora* (La caja de Pandora), en la que narraba como, una sexualmente atractiva y manipuladora joven, atrapa en su telaraña de engaños a los hombres, al desplegar todo su poder erótico. El final de la novela, en un malabarismo intelectual, presenta la muerte de la protagonista, Lulú, la perversa *femme fatale*, a manos de Jack el destripador, como un acto de redención. La figura de Jack el destripador no es tratada como la de un asesino sexual, sino como un redentor asesino de prostitutas, de manera que no actúa sólo como tal, sino como un garante de la integridad masculina y del orden social (Tatar, 1995). Décadas después la historia de Wedekind sería llevada al cine (Pabst, 1929) en una versión en la que Lulú (la protagonista) se muestra como una seductora mujer fatal, independiente, vestida a la moda y con el corte de pelo a lo *garçonne*, interpretada por Louise Brooks, un icono representativo de las mujeres fatales del celuloide. La pervivencia del personaje Lulú, la mujer capaz de llevar a la perdición a los hombres, a la par que ella es incapaz de sentir ningún remordimiento ni amor, volverá a principios del siglo XX, en su versión operística sobre un libreto de Berg escrito en 1935, y será llevada nuevamente a los escenarios londinenses en el año 2009. El libreto original de Berg, conjugaba y aunaba la novela de Wedekind y la película expresionista de Pabst.

Entrados en el siglo XX novelas como *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, o *El hombre sin atributos* (1920-1942) de Robert Musil introducen el personaje del *lustmörder*, que en ambos casos matan a la prostituta de turno. En las dos novelas, los personajes de los *lustmörder* se alejan del halo de misterio y caballerosidad que se le atribuye a la especulada identidad de Jack el destripador, sino que son asesinos pertenecientes a la esfera *lumpen* de la sociedad.

La conjunción del poder sexual subyugador de la voluntad de los hombres, junto con la protección de la honra masculina a través del asesinato, forma un caldo de cultivo perfecto para la popularización de este tipo de criminal. Los libros, originalmente orientados a un público especializado en el ámbito criminal, forense y jurídico, como el del criminólogo Erich Wullfen, con el título de *Der Sexualverbrecher* (El criminal sexual), o el de psiquiatras como Kraft-Ebbing, se convierten en libros de interés para un público multitudinario en el ocaso decimonónico y el nacimiento del nuevo siglo. Algunos de estos libros contenían imágenes gráficas de escenas del crimen, de violación o asesinato, que contenían un elevado componente de violencia. Dentro de este salto a un público no especializado, también se convierten en libros de referencia para muchos artistas.

Pero, aunque la figura de Jack el destripador haya llegado hasta nuestros

días envuelto en un nebuloso halo de extravagante romanticismo, o como un personaje fascinante, y probablemente como uno de los primeros psicópatas sexuales que posee una miríada de admiradores, no fue el único asesino que llenó la prensa del momento. La preferencia morbosa del público por hechos luctuosos no era una novedad, los periódicos de todos los países recogían con deleite estas efemérides, primordialmente si los cuerpos maltratados encarnizadamente pertenecían a mujeres. En 1864 se publicó por primera vez el periódico ilustrado sobre crímenes *The Illustrated Police News*, que se ganaría en el largo verano-otoño de 1888, la fama de «sensacionalista». Estos periódicos se vendían por un penique, y con ese dinero se tenía acceso al horror ilustrado, popularizándose en Inglaterra el término *penny dreadful* (penique terrible, literalmente, lo que equivale a horror a un penique). *The Illustrated Police News*, de prensa sensacionalista y morbosa derivaría en los inicios del siglo XX a una prensa impregnada de xenofobia. Esta publicación de largo recorrido desaparecería un año antes del inicio de la II Guerra Mundial.



El asesinato no es una temática nueva en el arte, pero sí es novedoso el tratamiento otorgado al asesinato, fuera de lo «cotidiano», en el que el elemento representativo sobre el que se ejerce la violencia sea mujer y las posibles connotaciones sexuales que conlleva. Es poco habitual que el sujeto asesino sexual sea una mujer, la explicación a este hecho se apoya en la construcción de la estructura de poder de la sociedad patriarcal sobre la conducta desviada.

Entre los trabajos tempranos de Paul Cezanne llama la atención de una serie de dibujos y acuarelas en los que despliega un eminente nivel de violencia y brutalidad hacia la mujer. Aproximadamente entre el año 1867-68 pinta el cuadro *Le Meurtre*, es una escena de violencia brutal, en el que un hombre y una mujer están agrediendo virulentamente a otra mujer. Mientras el hombre acuchilla a la víctima sin piedad, la mujer la sujeta por los brazos, que se encuentran abiertos en cruz. La imagen resulta perturbadora, nos confunde la posición de la víctima, la cruz que forman sus brazos, una imagen que nos transporta a la crucifixión y martirologio



Paul Cezanne, *La meurtre*, 1867

que podemos colegir que se trata de un asalto. A parte de la temática, la composición y el tratamiento, la escena nos recuerda a las pintadas por Francisco de Goya en las *Escenas de la Guerra*.



Paul Cezanne, *Femme étranglé*, c.a. 1867

es aumentado más si cabe, por la extraña figura que aparece parcialmente visible en la parte superior derecha del cuadro. Este personaje no participa, tan sólo observa con interés lo que está ocurriendo, ello nos hace pensar que es un cómplice que acompaña al homicida. Pese a ser una figura de rasgos confusos y apenas esbozados, por el peinado es una mujer. Realmente se trata de una escena turbadora y espantosa, en la que somos capaces de sentir la violencia que se está desatando y el terror que siente la víctima.

Guy Gogeval, el director del Musée d'Orsay, sugiere que estas imágenes tempranas de Cezanne se deben a la influencia ejercida por las truculentas imágenes ofrecidas por la prensa del momento que aparecían repletas de noticias de asaltos y asesinatos, principalmente de mujeres (Tomkins, 1989).

En 1907, en el barrio londinense Canded Town, se cometió el asesinato de una mujer en una habitación de un hotel barato. La mujer, que se ganaba la vida ejerciendo la prostitución, fue violada y degollada. Walter Sickert realizó una serie de pinturas y dibujos sobre este asesinato. La prensa bautizó a este asesinato con el nombre *The Canded Town Murder*, que a su vez sería el nombre que recibiría la serie que realizó Sickert, en las que jugaba con la yuxtaposición entre un hombre vestido e incorporado y una mujer desnuda, tumbada e inerte en la cama.

Walter Sickert era un personaje asiduo de los ambientes sórdidos y la vida nocturna de la noche londinense (Aliaga, 2007). Durante varios meses alquilaría las habitaciones del tercer piso, o la del primero, en la que fue asesinada la joven Emily Dimmock, en las que según Sickert: «la luz de la ventana vestía las pobres alcobas de luz y de sombra y las cuatro paredes hablaban solo de las silenciosas sombras del pasado, observándonos desde un plácido atardecer» (Tickner, 2000) «trad. a».

En la serie de cuadros no aparecen representaciones violentas explícitas, el dato violento tan sólo nos lo da en uno de ellos el título, *The Canded Town Murder or What shall We Do about the Rent?* El título realmente es ambiguo en referencia a la obra y a sus posibles significados. Nos asaltan las dudas, ¿la mujer está muerta?, si es así ¿quién es él?, ¿el asesino?, ¿el proxeneta?, ¿el siguiente cliente?, y así podríamos seguir interrogándonos sobre la figura masculina. Con la segunda parte del título, *What shall We Do about the Rent?*, si nos basamos en que la mujer es la prostituta asesinada, podemos pensar que es el proxeneta que se lamenta por la ausencia de ingresos futuros por su expresión corporal, con su cabeza cabizbaja, y sus tribulaciones económicas, que no emocionales. En cambio si fuera un cliente habitual pudiera ser que estuviera demostrando la tristeza por la pérdida. Y por último, si es el asesino, no parece que sea un frío psicópata o un temperamental asesino sexual. La obra con su título nos sigue dejando como náufragos en un mar de preguntas.

En 1934 durante una lectura en la Thanet School of Art Walter Sickert diría, refiriéndose a la influencia de los medios de comunicación y su reproducción de imágenes violentas:



Walter Sickert, *The Canded Town Murder or What shall We Do about the Rent?*, 1909

V. Una estética es una estética, ¿es una estética?

Se dice que somos una gran nación literaria, pero realmente no nos importa la literatura, nos gustan las películas y nos gusta un buen asesinato. Si no hay un asesinato cada día, ellos ponen uno. Han puesto cada asesinato que ha ocurrido durante los últimos diez años, incluso el asesinato de Candem Town. No es que yo esté en contra, ya que una vez pinté toda una serie sobre el asesinato de Candem Town. Después de que todo el asesinato es un tema tan bueno como otro cualquiera (Tickner, 2000) «trad. a».

Todo este clima socio-cultural propiciaría a principios del siglo XX que se popularizara la figura del *lust mörder* (asesino sexual), aparecía como protagonista en libros y su «trabajo» llenaba las revistas ilustradas de imágenes femeninas, antes, durante o después del ataque. Se glorificó la figura de estos asesinos, llenando el espacio cultural, hasta impregnar los profundos cimientos del inconsciente colectivo. Las páginas de los periódicos recogían todos los escabrosos detalles de las investigaciones, el sensacionalismo se apropió de las imágenes de estos asesinatos, reproduciéndolas sin pudor para acercarse a los lectores, que abarcaba desde las clases populares hasta los intelectuales. Los *lustmord* llenaban los titulares de los periódicos como un buen reclamo para las ventas, por ejemplo, en 1905, cuando treinta mujeres fueron atacadas en Berlín en una semana, el diario *Der Berliner Zeitung* titulaba a toda página «Das Schrecken von Berlín» (Los horrores de Berlín). Estas tortuosas historias se embellecían y exageraban para competir en ventas y la palabra *lustmord* se convirtió en parte habitual de los titulares de la prensa. En este desvío sensacionalista

de la prensa, los periodistas comenzaron a utilizar metáforas con licencias artísticas como subterfugio, aplicando el tratamiento de «fantasmas» o «vampiros» a los agresores de este tipo de delitos (Stevens, 2014), contribuyendo a su vez a la mitificación de estos criminales.

Los *lustmord* (crímenes de lujuria) son aquellos crímenes con una elevada pulsión sexual, en la que el atacante apuñala, perfora, corta o mutila diferentes partes u órganos de la víctima. A través de la mutilación o la penetración con objetos cortantes de la víctima, el asaltante consigue la excitación sexual. Este tipo de crímenes posee una casuística específica: que puede comportar el desplazamiento de los genitales (se puede dar en ambos sexos); la extracción de los pechos femeninos, que recibe el



Dibujo postmortem original de Catherine Eddowes, víctima de Jack el Destripador

nombre de defeminización; la colocación del cadáver en la denominada «pose» (presentación y colocación del cuerpo); o el «apuntamiento» del cuerpo, que consiste en la inserción de objetos en las cavidades corporales, la antropofagia y la necrofilia. Estas imágenes de *lustmord*, en las que las mujeres son víctimas de asesinos con pulsiones sexuales, empezaron a ser representadas por los artistas como ya dijimos. Las representaciones siempre son de cuerpos de mujeres asesinadas, descuartizadas o sometidas a una violencia extrema con un carácter lujurioso. Con estas representaciones los artistas exploran el lado oscuro de los deseos inconscientes.

En 1912, dos años antes del estallido de la I Guerra Mundial, George Grosz dibujará unas escenas de violencia a las que titulará *Mord* (muerte). En ambas muestra la agresión sexual, ya ejercida, sobre el cuerpo de la mujer, junto con una violencia hacia el exterior (sociedad). Son momentos muy convulsos, la situación política es realmente tensa. El desarrollo económico y cultural no encuentra un reflejo en las altas instancias del poder, que se mantiene en valores conservadores e imperiales. El militarismo y los valores nacionales se imponen a la sociedad, estableciendo un clima de conformismo y obediencia. En la primera representación de *Mord* (1912), un hombre de gran complexión, y de fuerza bruta manifiesta, se dirige con gran violencia a otro hombre, delgado, y que literalmente se acogota, su cabeza parece querer desaparecer dentro de su ropa, mientras que su cuerpo se retira hacia atrás. La mano del agresor no sabemos si tiene, o se transforma, en una especie de arma, mientras, a los pies de ambos yace una mujer con la ropa desgarrada, mostrando los genitales y los pechos, en una clara alusión a un ataque sexual. La curiosa composición curva la espalda de la mujer, en un arco convulso, y que oculta su cabeza, a la vez que dirige su cuerpo, como si fuera atraído por una fuerza invisible, hacia los hombres. La curva que adoptan las espaldas de los tres personajes parece dirigirlos en una misma dirección.



George Grosz, *Mord*, 1912

En la segunda escena, el nivel de cólera del agresor aumenta, no sólo por el tamaño del arma, que pasa de pistola a fusil, sino porque en este caso, la violencia contra el exterior es manifiesta, actúa como un francotirador, a la vez que patea inmisericordemente a la mujer que se encuentra a sus pies. La



George Grosz, Mord, 1912

mujer tendida en el suelo muestra, en esta ocasión, sus genitales directamente. La violencia sexual es patente, la mujer se encuentra desnuda, muerta, con la cabeza sin vida echada hacia atrás.

En los dos dibujos, el rostro está oculto, separado de la vista, ya que la cara es la parte pública del cuerpo, la que muestra la diferenciación, la que es capaz de mirar, la que establece un vínculo entre el logos y el falo, la parte

activa. Es una violencia total contra la sociedad en general y contra la mujer en particular. Mientras, la parte del cuerpo femenino que se muestra es la que habitualmente está oculta, la que tiene un componente sexual: los pechos y los genitales. El interés por parte de los asesinos sexuales por atacar, no tan sólo los genitales de sus víctimas, sino el atacar el interior uterino, el sistema reproductivo de la mujer va más allá de una compulsión y una perversión del deseo sexual (Tatar: 1995).

La realidad y la ficción se entremezclan mientras Peter Kürten, en 1913, pasea por la calle, se dedica a robar en las casas de los tenderos, a sabiendas que estos están ocupados y no volverán en unas horas. Allana una casa, como muchas otras veces, pero esta vez se encuentra una niña de 10 años durmiendo en una habitación. Una sed incontenible se apropia de él, rodea el cuello de la pequeña con sus manos y aprieta. La niña se despierta aterrada, pero enseguida pierde el sentido. Kürten utiliza sus dedos para romperle el himen, después le cortará el cuello, y como si de una pequeña fuente se tratara, se llenará las manos de sangre y se la beberá. Pero este no será su último acto sobre el cuerpo de la niña, le abre la boca y muerde su lengua. Su lujuria de sangre humana tiene un nombre: hemotomanía. Asesinó, durante 17 años, hasta que fue descubierto al ser delatado por su esposa. Tras ser detenido, fue investigado por el psiquiatra Karl Berg, los datos que recopiló eran aterradores, y con ellos se podría escribir el mayor catálogo de perversiones y aberraciones sexuales que nadie hubiera podido imaginar. Lo publicó en un libro titulado *Der Sadist. Der Fall Peter Kürten* (El sádico. La caída de Peter Kürten) (1938), en el que Kürten demuestra su buena memoria sobre los crímenes, algo que le provocaba un sumo placer, los relató numerándolos, empezando por el número 1 y terminado por el número 79. Entre su extenso catálogo de manías sexuales se encontraba:

sádico, violador, asesino, zoófilo, asesino en serie, excitación al frecuentar el entorno del crimen y observar las reacciones, y, además de los crímenes reales cometidos, fantaseaba con poder asesinar a mucha gente a la vez, provocando algún tipo de catástrofe.

El caso de Kürtzen, y otros por el estilo, llenaban los libros de ciencia y la prensa, y servía de inspiración para las creaciones literarias y artísticas. El asesino sexual, pese al horror de sus actos, recibía el tratamiento social de héroe. El mito se construye en parte con el sobrenombre que se le otorga, en el caso de Peter Kürten, el vampiro de Düsseldorf.

A principios del siglo XX no sólo se investiga el crimen, sino que surge una preocupación e interés por investigar las motivaciones del crimen y la mente del criminal, y como diría Michel Foucault:

[...] una división dicotómica entre enfermedad o responsabilidad, entre causalidad patológica o libertad del sujeto jurídico, entre terapéutica o castigo, entre medicina y penalidad. Entre hospital y prisión. Hay que elegir, pues la locura borra el crimen, no puede ser el lugar del crimen y, a la inversa, éste no puede ser en sí mismo un acto que se arraiga en la locura. Principio de la puerta giratoria: cuando lo patológico entra en escena, la criminalidad, de acuerdo con la ley, debe desaparecer. La institución médica, en caso de locura, tiene que tomar el relevo de la institución judicial. La justicia no puede prender al loco o, más bien, la locura [*rectius*: la justicia] debe desprenderse del loco. (Foucault, 2000: 39).

Este es el caso de Moosbrugger, el *lustmörder* que aparece en la novela de Robert Musil, *El hombre sin atributos* (1930-1942), un asesino que ha estado internado en manicomios en periodos intermitentes, hasta el día que asesina brutalmente a «una mujer, una prostituta de ínfima calidad de una forma macabra», hecho que es seguido ávidamente por la prensa que no repara en describir, con todo tipo de detalles tal truculento hecho:

[...]la herida, extendida desde la garganta hasta la cerviz, las dos puñaladas en el pecho atravesando el corazón, las dos en el costado izquierdo, manifestado su repugnancia y horror, pero no se habían dado por satisfechos hasta haber contado, catalogado y descrito las treinta y cinco brechas abiertas en el vientre, el corte inciso desde el ombligo hasta el hueso sacro, la infinidad de pequeñas heridas en la espalda y las huellas de estrangulamiento en el cuello» (Musil, tomo I, 1930-42: 94)

El campo de las fantasías son la motivación de los *lustmord*, que, dentro de sus irrealidades obsesivas, su incitación principal no es exclusivamente matar, sino llevar a cabo su compulsiva necesidad, realizar, sobre el cuerpo de sus víctimas, sus deseos ficticiales.

Nuevamente recurriremos al ficticio asesino sexual Moosbrugger, que en su cerebro las mujeres se aliaban en su contra, rechazaban sus galanteos, porque los consideraban como ofensas. Moosbrugger intentaba mantenerse alejado de las lindas mujeres, pero se encontraba fortuitamente con todo tipo de mujeres, que en su mente formaban largas procesiones, pero afortunadamente siempre podía ahuyentarlas a pedrazos, hasta que se vio amenazado directamente por una joven «fugitiva del servicio doméstico y agremiada en el público» (Íbidem: 124). Mientras la muchacha lo persigue mendigando e intentando conseguir los favores de Moosbrugger, éste empieza a pensar que puede ser agredido por la mujer, o que la mujer en realidad es un hombre disfrazado. Su cerebro entra en una barrena fantástica en la que invierte los papeles de agresor y de víctima. En este delirio transforma un simple abrazo en una agresión, que actúa como un interruptor que dispara el terror (ficcional) de Moosbrugger, que debe defenderse matando. Frente a lo cual el asesino declarararía: «No siento remordimiento sino sólo odio y rabia hasta el paroxismo» (Íbidem: 144)

Algunos artistas utilizan un lenguaje metafórico para plasmar la violencia que transmite las pulsiones sexuales como Alfred Kubin. En sus obras se entremezclan los elementos míticos del inconsciente colectivo, con la crudeza y la brutalidad de la realidad. Es un mundo de crueldad irreal y fantasmagórica, en el que los cuerpos son desmembrados, fileteados, decapitados, etc.

La sociedad del siglo XIX está imbuida de un ambiente en el que lo sobrenatural y terrorífico se esconde en la oscuridad de las calles, se entremezclan en el ideario colectivo, junto con teorías científicas extrañas; el mundo a la luz de gas se envuelve en tinieblas, con personajes de pesadilla que conviven alrededor,

en las sombras, y son plasmados por el arte y la literatura como reflejo de los horrores, miedos y ansiedades de la propia sociedad.



Alfred Kubin, *Strangler*, 1918

Artistas como Kubin o Klinger plasman los sueños, pesadillas o realidades alternativas que rodean a la humanidad, junto con las obras de Stevens, Stoker o Shelley, que bucean en la parte oscura de la humanidad. El siglo XX comienza arrastrado por

las sombras y brumas del XIX, y será capaz de sumir al mundo en la pesadilla total, y mostrar a la humanidad como el monstruo que puede llegar a ser, con dos guerras mundiales, capaces de desplegar una crueldad y un espanto ignoto hasta el momento, y que jamás se había alcanzado con anterioridad.

La humanidad asiste a imágenes en las que se presentan cuerpos humanos tratados como una factoría de carne para el consumo. Que transmiten la sensación de impotencia ante el entorno y que revelan el poco valor que tiene la vida humana. Ha pasado un año desde el comienzo de la I Guerra Mundial, la ciencia y la tecnología se ponen al servicio de la industria armamentística. La capacidad destructiva del hombre ya no exige el cuerpo a cuerpo, se convierte en una guerra permanente hundida en las trincheras de frío y barro. La vida se desprende del individuo para asentarse en los cuerpos, y éstos simplemente acaban siendo pedazos de carne, dispuesta para su consumo. El extrañamiento que produce la guerra se reproduce en la *Boucherie humaine* (ca. 1915), de Alfred Kubin, en la que los cuerpos desmembrados cuelgan de los ganchos de carnicero. El valor de la vida humana se reduce a su valor alimenticio, solo sobrevive el más fuerte, y no siempre es quien posee más fuerza física...



Alfred Kubin, *Boucherie humaine*, c.a.1909

Pese a que estas imágenes fueron realizadas en los inicios de la guerra, y nos envuelven en el dolor y la tragedia de la Gran Guerra, también nos dejan un anacrónico regusto amargo, con la sensación de haber sido uno de inconscientes clientes de Fritz Haarmann, el *Carnicero de Hannover*. Haarmann de un mordisco seccionaba la tráquea y la carótida de sus víctimas, pero no antes de haberlas violado. Si esto no fuera bastante atroz por sí solo, troceaba a sus víctimas, las deshuesaba y vendía su carne diciendo que era de cerdo o caballo. Asesinó, descuartizó y se comió y vendió la carne de sus víctimas entre 1918 y 1924. Lo acusaron de 27 asesinatos, pero fue condenado a muerte por 24 asesinatos.

V. Una estética es una estética, ¿es una estética?



Max Klinger, *Schlagung*, 1922

Como muchas de las obras de Alfred Kubin, *La Boucherie Humaine*, parece tener un carácter premonitorio sobre las barbaridades y crueldades que la humanidad conocerá a lo largo del siglo XX. Pero seguramente lo único que demuestran es lo buen conocedor de la naturaleza humana que era, o lo peligrosamente reales que podían ser sus fantasías. Como las de Max Klinger, que en su obra *Schlagung* (1922), se amontonan las cabezas decapitadas, mientras los cuerpos pasan levitando como en una cadena industrial espectral para su decapitación, mientras una siniestra figura observa la acción desde la oscuridad.

Observando este tipo de obras, en la que se aprecia un torso decapitado que expulsa un chorro de sangre, podemos sentir el espanto de declaraciones como las del asesino sádico Peter Kürtzen, que al ser sentenciado a muerte preguntó al psiquiatra de la prisión: «Después de que mi cabeza se haya desprendido del cuerpo, ¿podré oír, por lo menos durante un momento, el sonido de mi propia sangre cuando brote de mi cuello?», se quedó un momento callado y agregó «sería el mayor placer para terminar todos mis placeres» (Roselló, Mir, s.d.). Los artistas, a menudo, se inspiran en fotos reales (como la presente) de los asesinatos sangrientos de carácter sexual en el que se desarrolla una intensa violencia y mutilaciones en los órganos sexuales femeninos. Podemos observar una fotografía aparecida en un manual destinado a los especialistas forenses, *Der Sexualverbrecher* (1905), escrito por Erich Wullfen, y que fue adquirido por profanos del tema.



Erich Wullfen, *Der Sexualverbrecher*, 1905
(ejemplos de imágenes publicadas en el libro)



Abbildung 66. Sechs Leichenmodelle, einem Mannchen abgenommen, der sich einer Dame als „Blase“ angepasst hatte. (Erich Wullfen, *Der Sexualverbrecher*)

Dentro del crimen por lujuria, el componente sexual de tipo sádico puede que no sea la motivación, sino que es un instrumento para ejercer dominación sobre sus víctimas y como una muestra de poder.

En el tratado *Der Sexualverbrecher* también se incluyen imágenes de sado-masochismo en las que las mujeres son sometidas y tratadas como esclavas, imágenes muy en boga con las corrientes psicoanalíticas y de desviaciones sexuales de la época. En este caso se recurre a las imágenes del martirologio católico y a los métodos de tortura utilizados por la inquisición, en los que las mujeres aparecen sufriendo diversas sevicias mientras están crucificadas o inmovilizadas mediante presas.

A principios del siglo XX, Otto Weininger declaró: «(...) el hombre tiene pene, pero la vagina tiene una mujer» (Weininger, 1985: 99) frase que refuerza la idea de que el órgano sexual masculino es tan sólo una parte de la anatomía del hombre, que no rige su destino y su pensamiento, mientras que en el caso de la mujer, su vagina comporta un todo, único y exclusivo, no hay nada más allá de la vagina, que es la que rige todo, lo que restringe a la mujer a: «el albergue del pensamiento de la cópula»; estas ideas que refuerzan sin duda la superioridad masculina ya que: «aun el más inferior de los hombres está muy por encima de la mujer más elevada» (Íbidem: 103). Estas frases, junto con otras, las publicará Weininger en su única obra, *Sexo y Carácter* (1902), en la que construirá todo un discurso antisemita, racista y misógino. Podría ser un libro considerado meramente anecdótico en la historia, pero, en su momento, fue uno de los libros más vendidos durante un larguísimo periodo que abarca entre 1903, el año de su publicación, hasta 1923, y fue traducido a ocho idiomas distintos. Tuvo una gran repercusión en la sociedad a nivel internacional. Pese a ser un libro escrito por un judío, fue muy admirado por los nazis, y ayudó, en buena medida, a las ideas del nacional socialismo como precursor. El temprano suicidio de Otto Weininger, a los 23 años, no libró a la humanidad de su legado, ya que fue admirado por muchos pensadores de la época.

La prensa del momento laureó a Weininger, tratándolo de «genio», o con términos como: un gran libro escrito por un gran ser humano, profético, cada una de las palabras del libro están cargadas del espíritu de Platón, etc. Incluso aquellos que pensaron que el libro de Weininger trataba el amor y la psicología femenina como algo monstruoso, brutal y agudo a la par, recomendaban arduamente su lectura. Aquellos pensadores de mentalidad decimonónica que no apoyaron la obra de Weininger, siempre la respetaron. Ford Madox Ford, alrededor de 1906, menciona que en todos los clubes de caballeros ingleses y en los cafés franceses y alemanes,

los intelectuales hablan de *Sexo y Carácter* con pasión. Uno de sus más fervientes seguidores, Karl Kraus, reconocido antifreudiano, consideraba con desagrado que con la lucha de las mujeres por sus derechos se estaba cayendo en la feminización del siglo, denominándolo «*vaginal epoch*» (la época de la vagina) (Seengoopta, 2000).

Respecto a Weininger, Alicia Puleo afirma que:

(...) Weininger, ante el fenómeno colectivo del *sufragismo*, sostiene que el feminismo surge como imitación de mujeres masculinas por parte de otras normales y busca una explicación biológica al nombrado movimiento; se trataría de un fenómeno filogenético recurrente, debido al mayor número de seres híbridos nacidos en una generación determinada. De esta forma, se intenta biologizar la desigualdad y reducir lo político a mera naturaleza» (Puleo, 1994: 100).

El término psicopatía sexual, en un principio, fue inventado para explicar el comportamiento de las prostitutas que retornaban persistentemente a su labor sexual, y que no lamentaban, ni sentían remordimientos por sus acciones, pese a que parecían tener una inteligencia «normal» (Chenier, 2011). A partir de la segunda guerra mundial, este término derivó hacia la creación del criminal sexual, con lo que se provocó un cruce de caminos entre el sistema judicial, el sistema de salud, y los expertos médicos. Según Elisabeth Chenier, los atributos que definen a un psicópata sexual en los años treinta del siglo XX, se aplicaba en la década de 1950 y 1960 a los homosexuales, y se aplica a los pedófilos en la actualidad. Chenier también apunta a que, desgraciadamente, la creación de una psicopatía sexual devino más por la actividad y presión de los políticos, que por un riguroso y profundo trabajo médico y legal. A partir de ese momento, en el que no existía la figura del psicópata, la psiquiatría y la psicología se ve impelida a realizar la búsqueda, la construcción y los tratamientos para las desviaciones sexuales.

Surge así el estudio de estos individuos sin catalogación, los que escapan a la locura, los indecibles, que como Foucault retomaría del monstruo sadiano, una mezcla entre el antropófago y el monstruo incestuoso (Foucault, 2000). En este marco se estudia su aspecto, sus gestos, sus sentimientos y su pasado, para comprender lo incomprensible, todo aquello que deriva en lo anormal.

En cuanto a la perspectiva de la motivación de los *lüstmorder*, obedece a una construcción multidimensional. Candice Skrapec (2000)

afirma que los criminales seriales son personas que no difieren del resto, sino que revelan aspectos extremos de la normalidad, y que la violencia forma parte de uno de los aspectos de su vida, y que como tal, cumple una función. El miedo, la ira, el desprecio, el sadismo, se pueden deducir de su comportamiento delictual. En cuanto a sus experiencias vitales, suelen ser las que activan o refuerzan sus actitudes violentas y están marcadas, en la mayoría de los casos, por recuerdos angustiosos, creencias distorsionadas y conflictos no resueltos.

La obra de Otto Dix muestra todos estos aspectos. Otto Dix se presentó voluntario para ir al frente al comienzo de la Primera Guerra Mundial y no estaba preparado, como no lo está ningún ser humano, para ver y sentir lo que allí vio. La guerra, junto con las duras condiciones de la postguerra, lo marcarían de por vida. Otto Dix dijo sobre la guerra en una entrevista en 1962:

La guerra es algo embrutecedor; hambre, piojos, fangos, esos ruidos enloquecedores. Todo es distinto. Mirando cuadros más antiguos, he tenido la impresión de que falta por exponer una parte de la realidad: lo repulsivo. La guerra fue una cosa repulsiva, y pese a todo, imponente. No podía perdérmela. Hay que haber visto a los hombres en ese estado voraginoso para saber algo sobre ellos (Armada, 2013).

De todos los artistas que representaron crímenes de lujuria, probablemente los de Otto Dix son los que muestran un nivel más elevado de violencia sexual. Se entrega con pasión y furia a la representación estos crímenes, en 1920 se autoretratará como la figura de un *lustmörder*, con un rostro de expresión enloquecida y rodeado de miembros amputados que blande amenazante. Detrás de la figura principal se vislumbra un torso al que se le han extirpado un pecho, que se encuentra a los pies de Dix y al otro pecho se le ha cortado el pezón, además también se ha decapitado a la víctima. En oposición al resto de las obras de temática *lustmord*, en esta obra, el elemento central es el *lustmörder*, no la víctima.

Realizará dos versiones de la misma obra, las dos son escenas de interior y comparten el mismo cadáver, las mismas mutilaciones, lo que cambia es el mobiliario y el propio Dix. Son dos imágenes en las que Dix se autorretrata como en una especie de Dr. Jekyll y mister Hyde, pero ambos son Hyde, uno de los Hyde, es el sádico, su cara tiene una expresión de felicidad salvaje, está disfrutando del acto; el otro Hyde, es la parte oscura, el monstruo, es el otro lado del espejo, el rostro es negro, congestionado

V. Una estética es una estética, ¿es una estética?



Otto Dix, *Der Lustmörder*, 1920



Otto Dix, *Der Lustmörder*, 1920

de ira, es su parte más íntima y lóbrega, la más aterradora. No sabemos si estamos ante el perverso, el psicótico, el sádico o el alienado.

Ese mismo año pintará *Prager Strasse* y *Jugadores de skat*, obras en las que denuncia las terribles mutilaciones que sufrieron muchos hombres en el frente, con sus rostros deformados, sin piernas o brazos, o como meros torsos parlantes tendrían que sobrevivir en un mundo de postguerra, sometido a unas condiciones draconianas, ya que al fin y al cabo eran los perdedores. Esta situación de hombres maltrechos, psíquica y físicamente, es una de las proposiciones que realiza Maria Tatar (1995) como respuesta a la ira desatada hacia las mujeres, y el tratamiento de violencia sexual con las que se las retrata, ya que ellas se quedaron en casa, en la retaguardia, a cubierto y «seguras». A fin y al cabo como el propio Otto Dix declararía: «En realidad, toda guerra es librada sobre y por la vulva» (Plumb, 2006: 89) «trad. a». La sexualidad femenina es contemplada como ese agujero negro que atrapa y obnubila el raciocinio masculino, incluso capaz de sumir en la locura, hasta el punto de preferir caer en manos de un asesino que en la lascivia de una mujer, como se cuestionaría Nietzsche (Nietzsche, 1883).

El psicópata sexual suele ser una persona egocéntrica a la que no le importa ningún otro ser en la tierra, siente la tensión del placer que alcanzará con el crimen antes, durante y después del asesinato. En ocasiones piden disculpas a sus víctimas por su comportamiento, pero nunca se arrepienten de él.

Skrapec (2000) diferencia entre homicidio sexual (de motivación sexual

para obtener un orgasmo pre, peri o postmortem) y el homicidio sexualizado (cuyo motivo es matar). Entre las motivaciones sobresalen tres temas dominantes: *justificación*, *control* y *poder* y por último *vitalidad*.

En cuanto a la primera, la *justificación*, el asesino se siente como víctima y lo único que hace es castigar a quien se lo merece desde su punto de vista. El asesino es una víctima furiosa, tal y como aparece autorretratado Dix, pero que se ha convertido en un victimario omnipotente, todo ello bajo una doble moral que actúa en un sentido para ellos y en el contrario para los demás.

En cuanto al *control* y *poder* como motivación, matar o violar le concede un poder transitorio y fugaz. En esta motivación la fantasía se muestra como crucial, con ella sienten que ejercen el control tanto sobre los demás, como sobre sí mismos y su propio destino. El crimen se convierte en un revulsivo de la cotidianidad.

Al igual que Dix se basa en los mutilados de guerra, los borrachos o las prostitutas, utilizará como referencia las fotografías de crímenes reales de prostitutas. Retrata lo más repulsivo de la sociedad, una sociedad corrupta que ha de ser mostrada en toda su fealdad y crueldad.

Para sus obras, Dix, se basaba en documentación gráfica de asesinatos reales, como podemos observar en el grabado en blanco y negro *Lüstmord*, en la que la evisceración posee una evidente motivación sexual, tanto la pose como las heridas observadas en la cara mantienen un marcado paralelismo con las fotografía del cuerpo asesinado de Mary Jane Kelly por Jack el destripador.

Por último, la *vitalidad* como motivación está dirigida hacia un éxtasis eufórico o ira violenta, con consecuencias orgiásticas, y que sume posteriormente al agresor en un estado de alivio o calma.



Mary Jane Kelly, 1888



Otto Dix, *Lüstmord*, 1922

Dix desplaza la atención del *lustmörder*, el asesino, al *lustmord*, el asesinato sexual, en el que la víctima es sólo una parte del escenario. La obra *Lustmord* (1922) muestra el resultado de ese éxtasis eufórico, que recoge toda la ira y la violencia hacia un mundo contaminado por la estigmatización de la biología. El cuerpo femenino, sobre todo el de las prostitutas, se presenta como una especie de des-orden, un reflejo disruptor en el que se derriban las fronteras de lo correcto, y da vía libre a la representación de cuerpos eviscerados, de carne putrefacta en distintos estados de descomposición. La representación muestra a la víctima de un asesinato sexual, pero se difumina, concentrando la atención sobre el asesino (in)presente, sobre su método, sus motivaciones, su ansia y su identidad: «La identidad artística y la identidad masculina se pueden encontrar y construir a través de los actos de desfiguración, y violencia asesina» (Tatar, 1995: 18) «trad. a».



Otto Dix, *Lustmord*, 1922

Una mirada atenta a esta obra nos permite establecer un juego entre el orden y el caos mediante el manejo compositivo de las líneas. El exterior, que podemos percibir a través de la ventana, es el orden y la limpieza: las líneas de fuga llevan a un punto principal, claro, limpio y coherente; mientras que las líneas de fuga del interior no tienen un único punto de fuga claro: se escapan a la construcción académicamente correcta de una cónica frontal. Este uso de la perspectiva nos divide claramente entre un equilibrio y disciplina en el exterior, con reglas claras y limpias, y un interior que representa el desorden, desconcierto y la confusión, es el reino de la anarquía,

con la ausencia de reglas y sin valores. En el interior el elemento principal, obviamente, es el cadáver, con una postura anatómicamente forzada, la zona abdominal eviscerada y con las piernas abiertas, dejando la zona genital oculta a la mirada directa del espectador. Pero al igual que el mundo de los asesinatos sexuales puede ser una manifestación o reflejo de la sociedad (Tatar, 1995), el espejo inclinado colgado en la pared nos desvela y refleja la zona púbica, es el espejo como la puerta al reino de Lilith, la mujer demoniaca. El espejo, con su posición inclinada, refuerza la inestabilidad y el desorden. Pero aun queda un elemento extraño que se encuentra encima del espejo, en la pared, una forma incognoscible, que permite tres interpretaciones:

como una grieta en la pared que se dirige o parte de la parte de atrás del espejo, como el inicio de una fractura que permite el resquebrajamiento de los pilares de la sociedad; como una forma que recuerda a un crucifijo; y por último como la forma de un útero femenino. Una tríada que aúna lo sacro y lo demoníaco.

En estas obras, al igual que en muchos crímenes de lujuria, podemos encontrar rasgos de perversión que traspasan el aspecto simbólico de la sexualidad y de la muerte, aunándolo bajo el prisma del horror. La crueldad extrema de este tipo de crímenes es estudiada por primera vez a partir del siglo XIX como un sadismo reincidente, los ataques son sometidos a un escrutinio exhaustivo, descubren la marca personal del asesino, la «firma», el estilo propio, al igual que el de un artista en busca de reconocimiento. Cada elemento inimitable, como la pincelada, permite seguir la pista de los actos cometidos compulsivamente por un mismo autor, aunque exista una separación espacio temporal.

Es una forma de retratar a las mujeres que encajaría con la visión proporcionada por el pensamiento misógino, que se desarrolló en el siglo XIX y que se perpetuó en el XX, y que es nuevamente reflejado en las ideas de Weininger, que afirma que:

En un ser como la mujer que carece de fenómenos lógicos y éticos, falta también la razón para atribuirle un alma (...) La mujer absoluta no tiene yo, la mujer es la causante de las predisposiciones destructivas y nihilistas (García-Dussán, 2008).

En la obra de Otto Dix podríamos realizar la cartografía criminológica del asesino sexual, el *lüstmord* por antonomasia entre los artistas. La criminología busca la motivación que puede aparecer como objetivable, identificable y predecible en cuanto al delito, el análisis de las perversiones y de las obsesiones maníacas. En *Lustmord (Scene II)* (1922), Dix continúa con la disección de la víctima y del asesinato sexual, realzando la blancura del un cuerpo exanguinado de la mujer, con las manchas rojas y sanguinolentas del suelo, el cuello, la parte inferior de las nalgas y el interior del muslo. El rojo que



Otto Dix, *Lustmord (Scene II)*, 1922

se derrama desde la garganta y que cubre el suelo, envolviendo y destacando la blancura de la figura femenina, e incluso los matices verdes sugieren el inicio de la descomposición del cadáver, resalta el elevado nivel de violencia, que nos convierte en involuntarios y aficionados especialistas forenses en sangre, y nos ayuda a establecer el relato de la agresión sexual y el degollamiento.



Otto Dix, *Lustmord*, 1922

La acuarela *Lustmord* (1922) fue realizada por Otto Dix como regalo de cumpleaños para su mujer. En el análisis formal que realizaron muchos críticos destacaron la belleza de la composición de las formas diagonales, que revelaban un punto focal cargado de rojos brillantes, todo ello atrapado por una técnica feroz y brillante. (Irvin, en Antum [ed.], 1998). No se realiza ninguna mención al cuerpo destrozado con un elevado componente de ira y saña sexual, amplificada por el gesto de burla de la figura oscura masculina, que parece girarse a contemplar su obra antes de abandonar la escena. No hay remordimiento en la expresión de esta figura, tan solo nos muestra la lengua y

unos marcados dientes, que, pese a estar con la lengua afuera, dibujan una sarcástica sonrisa, la mofa del gesto y el desprecio que él realiza, manifiesta en una actitud maliciosa y la levedad moral que supone el acto. El lenguaje corporal del personaje se refuerza con un sombrero echado hacia atrás, una mano en el bolsillo, la otra delante del pecho en una muestra de socarronería, cómo si su acción fuera un simple entretenimiento que careciera de importancia. El cuerpo es abandonado, semiescondido debajo de la cama, en una postura imposible y abrupta en una asimetría entre el torso de frente y la parte inferior del cuerpo de espaldas, que nos deja varios elementos principales: el pecho, las nalgas ensangrentadas y las piernas con unos brillantes zapatos negros.

En contraposición de la violencia exacerbada y extrema que es desplegada en las obras de Otto Dix, encontramos las representaciones de *Lustmord* realizadas por Rudolph Schlichter.

En *Lustmord* (1924) presenciamos una representación mucho más comedida y visualmente limpia, lejos de representar una sangría violenta, nos

muestra el interior de una habitación bien amueblada, aseada y luminosa. No nos remite a una violencia pulsional e impulsiva, a una violencia desatada sin más, aquí parece que nos encontramos con una acción realizada con frialdad. El poder y sometimiento al que se ha sometido a la mujer es pleno y salvaje, el asesinato tiene un componente sádico sexual que nos desgarrta tal y como está desgarrada la piel de la víctima. En las escenas de asesinatos de lujuria de Rudolph Schlichter no contienen el aire *lumpen* que podemos observar en las representaciones de *lüstmord* de Grosz, Dix, Beckman, Kokoschka o Hofer. El tipo de mujer *a priori* no parece ser una prostituta, todo lo contrario, parece una estancia de clase media, la falta de desorden nos puede hacer presuponer que la víctima podía conocer al asesino, y no hay muestras de defensa o de lucha. El único elemento desordenado es la camisa en el suelo y una esquina de la cama que tiene la sábana levantada. La sencillez y limpieza del trabajo, alejada de todo sensacionalismo, nos muestra una acción violenta auténtica, en la que se entremezcla la violencia real y la violencia simbólica. La figura de la víctima centra toda la atención tanto expresiva como compositiva.

En la representación *Der Lustmord* de 1924 de Schlichter nos encontramos en un entorno similar al anterior, los muebles se ven de buena calidad, una habitación amplia, posiblemente burguesa. Pero frente a la limpieza de la anterior, aquí nos muestra un entorno desordenado, muebles tirados, la cama deshecha, nos enseña los rastros de una pelea, de la resistencia de la víctima y la agresividad del asesino. El propio tratamiento gráfico empleado también añade esta sensación de movimiento, de



Rudolph Schlichter, *Lustmord*, 1924



Rudolph Schlichter, *Der Lustmord*, 1924

traslación de la violencia, podemos sentir el movimiento de los muebles al caer, los cuerpos peleando... y sobre todo lo demás, ya dependerá de la imaginación de cada espectador. La composición diagonal de la cómoda y de la cama nos dirige visualmente hacia unas cortinas que se encuentran al fondo, ¿nos indican el lugar por donde se ha ido el asesino? O a lo mejor que se encuentra aún escondido detrás de estas cortinas y que podemos ser su siguiente víctima.

La composición no se centra sobre la víctima, como en la anterior, aquí sólo vemos la parte inferior del cuerpo, la parte superior está fuera de cuadro.

A los asesinos en serie, entre las diferentes clasificaciones que realizan los expertos, los dividen en organizados o desorganizados, en las dos representaciones de Schlichter parece que nos encontramos en la escena del crimen de cada uno de ellos.

Ante la «víctima» (*A Woman with her Throat cut*) (1932) de Alberto Giacometti no disponemos de un escenario del crimen que nos de pistas sobre el asesino sexual con el que tratamos.

El arte como vehículo de expresión de aquello de lo que no se puede hablar o de lo que no se puede traducir a palabras, es la visión que tiene Alberto Giacometti, un lenguaje que trasciende lo consciente y lo inconsciente:

Tan sólo puedo ser sincero conmigo mismo en los objetos, en la escultura, en los dibujos (quizá en la pintura), mucho mejor que con la poesía. No de ninguna otra manera (Wilson, 2003: 114) «trad. a».



Alberto Giacometti, *A woman with her Throat cut*, 1932

Su obra más crítica recoge unos impulsos latentes de violencia contenida, de acercamiento a la muerte provocado por el deceso de un amigo, a su lado, mientras tenían una experiencia con las drogas. A lo que habría que sumar el desgarramiento sufrido por la boda de su prima, y primer amor, y de su hermana, que supusieron una ruptura de la complicidad y la unión con ellas. A lo que habría que añadir,

como sostiene Maria Tatar, un entorno sociopolítico turbulento, y que con el ascenso del nazismo sus compañeros de izquierdas se encontraban muy inquietos.

En *A Woman with her Throat cut* (Giacometti, 1932) nos topamos con las partes ferrosas y desmembradas de una mujer, como si Jack el destripador se hubiera tropezado con la *doncella de hierro*¹. Se despliega ante nuestros ojos

1 Método de tortura utilizado por la inquisición.

todo un repertorio de las imágenes que podrían ser ofrecidas en un asesinato por lujuria. La evisceración se manifiesta claramente, la columna vertebral ha quedado al aire, formando un arco histérico en pleno paroxismo de éxtasis, y que acaba en la metáfora de las piernas abiertas y flexionadas de una mujer mostrándose para la entrega. Las distintas partes están «presentadas» como en la escenografía que nos regalaría el *lustmord* de turno: la caja torácica *dentata*, en una fusión entre cuerpo óseo que alberga el corazón (inexistente) y la (reminiscencia) de la *vagina dentada*, que se muestra agresiva, presta a la caza, como el cepeo de un cazador furtivo. Una forma cóncava, como una mano penitente, se muestra receptiva, como el cuenco que recibirá el líquido derramado por el agresor. Y por último, como si pudiéramos leer la carta *desde el infierno*², el útero y el riñón que Jack degustó, se muestran escapándose del masacrado cuerpo.

La mujer es mostrada como una mantis, como el insecto inmisericorde y depredador que ha recibido su merecido, aplastada y deshecha se muestra en la muerte tan agresiva como las fauces de un tiburón.

Un año después de *A Woman with Throat Cut*, en 1933, Giacometti publicaría sus *Fantasías de violación y asesinato de una madre, un padre y su hija* en *Le Surrealisme au service de la révolution*, un periódico publicado por André Breton.

Mientras que Alberto Giacometti muestra a la mujer eviscerada, en la que todo aspecto de feminidad real está manifiestamente ausente, y en la que tan sólo reconocemos una feminidad simbólica perversa, con Hans Bellmer asistimos a una mirada que realiza una perversión de la imagen corporal, la deconstruye y reconstruye bajo unos parámetros alternativos a los comúnmente establecidos.

El ser humano tiene una capacidad (compartida con los animales) de autorreconocimiento, es el *esquema corporal*, que nos permite ubicarnos en el espacio y movernos. En el caso del ser humano esta *imagen corporal* conseguida no deja de modificarse a través de la experiencia, y se construye por medio de sensaciones, percepciones y procesos emocionales. La *imagen corporal* pertenece al campo de lo simbólico de lo construido, trasciende y traspasa lo natural, permite la conciencia del sí-mismo y se integra en el significado cultural. Esta imagen corporal establece asimismo la conciencia del espacio y del tiempo y aprendemos a distinguir al otro a través de extrañamiento, la relación entre sí-mismo y el otro. Bellmer construye y deconstruye al *otro*, la otra, *die Puppe*, la muñeca, la Ofelia mecánica y amada. Pero hasta lo que más se ama se puede violentar. La *carne* como experiencia de lo propio y de lo extraño, lo que nos hace extrañarnos de nosotros mismos, se constituye en objeto de atención

² *From Hell* es la carta que Jack el destripador envió a Scotland Yard.

y establece una distancia entre el observador y lo observado. Nos sume en la alteridad, primero la propia, que después se trasladará al Otro.

Bellmer siente que un hermafrodita habita dentro de él, ansía ser y sentir como una adolescente. Se rompe por dentro, se desgaja en miembros separados, desgarrados y amputados a través de la limpieza de la violencia simbólica. Como a muchos otros, su realidad sociopolítica le aterra. La violencia lo impera todo y la impotencia se desplaza en ira, una ira transformada en papel maché y tubos.



Hans Bellmer, *Die puppee*, 1934



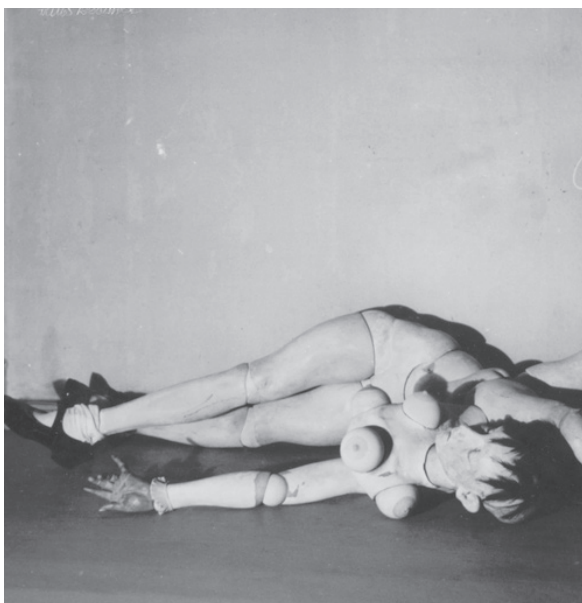
Hans Bellmer, *Die puppee*, 1934

Bellmer sentía que una parte de él era una pequeña adolescente, fantaseaba con la idea, quería pensar y sentir como una adolescente mientras continuaba siendo un hombre. En una de las distintas leyendas griegas de Narciso, éste tuvo una hermana gemela que murió al nacer. Por esta pérdida de una parte escindida de sí mismo, siente la ausencia. Cuando Narciso se inclina para beber lo que ve en el reflejo del agua no es su propio rostro, sino el de su hermana, el reencuentro con lo perdido, lo escondido es lo que lo sume en un dolor y una tristeza que desemboca en el suicidio de Narciso. La Poupée de Bellmer se transforma en su doble, en su reflejo narcisista sobre el que descargar sus pulsiones, aquí lo que no puede ser mostrado sale a la luz. Para Bellmer la construcción de la muñeca fue: «el remedio, la compensación por una cierta imposibilidad de vida» (Lichtenstein, 2001: 4) «trad. a».

Las fotografías de la muñeca que Bellmer realizó durante varios años, variarán desde las primeras muñecas recompuestas, como un primer esbozo en el que el doctor Frankenstein mantiene las distintas partes en equilibrio. El doctor ha dejado de lado la construcción del monstruo para construir a la mujer, no es la compañera para el monstruo, ya que antes se encontraría más cercana a la amada Olimpia, que a la novia Frankenstein. Tampoco se coloca Bellmer en el lugar de Pigmalión, en la muñeca no busca la belleza, ya que la muñeca es turbadoramente real en su esencia, trasciende el papel maché y el yeso para exudar sexualidad. Poco a poco esta muñeca tierna y coqueta se va endureciendo y nos va introduciendo en la mirada del monstruo. Ya no estamos ante la construcción de la compañera, del deseo y de la fantasía, nos desplazamos hacia la mirada sadiana, al sometimiento y al dolor. Las obsesiones sexuales persiguieron a Hans Bellmer a lo largo de toda su vida y plasmó en su obra repetitivamente fantasías de violencia y perversión

Pero ¿quién hace el papel de sádico y de víctima? La muñeca es descuartizada, dispuesta pieza a pieza para el deleite y el recuerdo de los buenos momentos pasados por el psicópata. El asesino sexual que transporta a su víctima desmembrada, saca una a una las partes y las dispone en el tablero de juego, como si de un bonito puzle se tratase.

Die Puppe no está organizada dentro de una narrativa lineal. Cada imagen muestra una nueva combinación de fragmentos, evocando un híbrido diferente y una compleja psicología de la muerte, desesperación y erotismo. El mestizaje de sentimientos por la atracción por su sobrina, la enfermedad y posterior muerte de su primera mujer, su padre enfermo y una situación social de violencia y miedo se encuentran en la muñeca, ella no es Olimpia, ella no es perfecta ni sumisa, no quiere agradarnos, está más cercana a una mujer pantera que nos seduce, atrapa y es capaz de jugar con nosotros, como un gato con un ratón. Es una caprichosa Lolita, seductora, con sus calcetines blancos, su mirada coqueta que insinuante,



Hans Bellmer, *Die puppe*, ca.1935-36

juega al erotismo de mujer. *Die Puppe* participa de todo aquello que los nazis rechazan, no es una representación de la bella y sana mujer alemana cuyo objetivo es dar vástagos arios a la nación.



Hans Bellmer, *Die puppe*, ca.1935-36

Bellmer canibaliza simbólicamente su pulsiones, las retrata construyéndolas una y otra vez, pero cada vez, siendo la misma, muta para ser otra bajo una mirada sadiana.

La violencia sube de intensidad sobre *la poupee*, ya no es la niña inocente que juega a ser mayor, ahora es la víctima que se siente niña, que desea ser niña para volver a la seguridad del hogar. Pero el hogar ya no existe, y ella tan sólo es el desecho abandonado, con sus piernas entreabiertas, es el destino de la víctima. O quizá son las premoniciones

de los horrores del futuro cercano, de las monstruosidades mayores que la humanidad ha conocido, y de las que tan solo los hombres «normales» son capaces de alcanzar. Ya no sabemos si Bellmer fue Jack, Cassandra o Narciso.

Llegamos a un momento en que la representación de mujeres asesinadas, en las que se muestra un componente sexual explícito, parece que comienza a disiparse. Al menos en la apariencia de la representación, la ira no es tan palpable o directa. No resulta tan explícita, o se esconde bajo otros títulos que en nada hace referencia a la violencia contra la mujer y a los asesinatos de lujuria.

Cuando vemos la obra de Balthus, *The victim* (1939-1946), observamos el cuerpo desnudo de una joven, advertimos por sus rasgos y por el desarrollo corporal que parece muy joven, carece de vello púbico, pero posee unos incipientes pechos. En principio nada nos llama la atención, es una obra más de desnudo, como cientos de ellas, en la que vemos una joven dormida sobre una cama de sábanas blancas, desechas. Nos podríamos quedar aquí, si no fuera por el título: *The victim*, la víctima. Tras una ligera reflexión volvemos a mirar detenidamente el cuadro, la postura del cuerpo es forzada, ya no nos parece la

postura relajada del sueño. Una pierna está estirada, la otra un poco flexionada, pero el giro de la cadera es violento, extraño, como lo es la postura del brazo que pasa por encima de la cabeza y los puños cerrados de las dos manos. La imagen corporal en su conjunto nos recuerda a una muñeca dejada, tirada y descoyuntada. Pero lo más inquietante se nos muestra cuando miramos frente a frente el rostro de la joven, es un rostro macilento, abotargado, de un color cerúleo que no acompaña al del resto del cuerpo. Los ojos están cerrados y la boca entreabierta, la cara denota un leve rictus de tensión. El rostro se encuentra cubierto por un velo de semisombra, ya que el punto de luz principal de la obra se encuentra centrado en la zona genital y los pechos de la muchacha. En el suelo, debajo, en la sombra, apuntando a la cabeza de la víctima el asesino ha dejado el arma del crimen, el cuchillo.

La imagen de un plácido sueño se nos torna de pronto en un mal sueño, en una pesadilla de violencia que se nos indigesta y que nos deja con la incógnita de lo acontecido. Pero nuevamente encontramos descripciones de la obra por parte de críticos o estudiosos como:

El cuerpo de una joven mujer a tamaño real cubre enteramente el largo del lienzo. Está tendida con las piernas abiertas sobre una sábana blanca tirada sobre la estructura de la cama, cuyos espléndidos pliegues evocan al estilo de los antiguos maestros (Rewald, 2013: 14).



Balthus, *The victim*, 1939-46

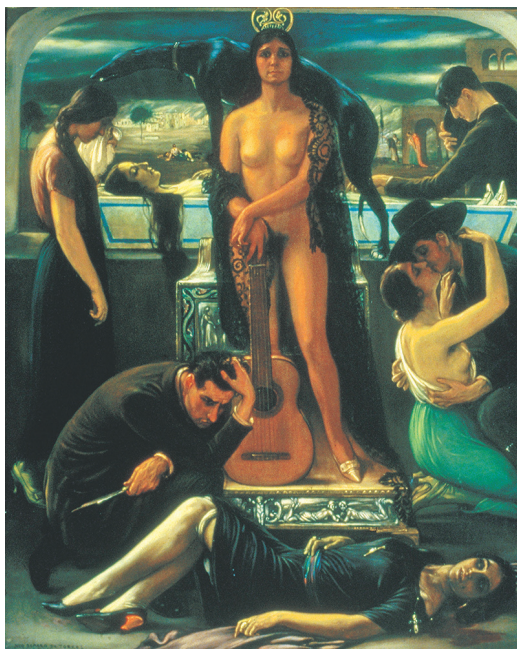
La admiración por el tratamiento pictórico del entorno, de la carnalidad, comparándola con el saber de los antiguos maestros, obvia el aspecto principal de la obra, su concepto, su mensaje o la realidad que retrata. Se rechaza o esconde cualquier posicionamiento ético, tan sólo se admira el buen hacer técnico, lo que sin duda nos aleja de la realidad y nos vuelve a hacer admisible la representación de mujeres y niñas muertas, convertidas en el buen hacer del artesano. O el convertir en anécdota el terrible hecho de los miles de niñas y adolescentes que a diario son obligadas a casarse con hombres adultos, a ser sometidas a la infibulación, a la explotación sexual, que son violadas, vendidas o a cualquier otra cosa horrible que somos incapaces de imaginar. Ante esta situación Balthus declara su posición:

Creer que mis niñas son perversamente eróticas es permanecer en el nivel de las cosas materiales. Significa no entender nada acerca de la inocencia de la languidez adolescente y la verdad de la infancia (Brink, 2007: 121).

Resulta complicado desligar la excitación pedófila de la obra de Balthus, en las que aparecen retratadas innumerables niñas, en posturas que van más allá de un *inocente exhibicionismo*, atendiendo además a todo el simbolismo del entorno que retrata sus obras como recoge Brink, con elementos como manzanas rojas, cuchillos, telas rojas, zapatos, etc. que se convierten en elementos subliminales, que transforman a sus niñas en sujetos de sacrificio en el altar de la agresión masculina, ejercida con la suavidad y la educación de una caballero, pero aún así no carentes de un carácter siniestro. Resulta aún más complicado desligar de la obra de Balthus de la excitación pedófila si contemplamos su intento de suicidio, con la ingesta masiva de lúdano, cuando una joven, de una adinerada familia suiza, sobrepasada por los requerimientos amorosos de Balthus le pidió que no volviera a contactar con ella, ni siquiera por escrito. En *The victim* parece como si Balthus depositara todo su deseo de destruir todo aquello que no puede poseer o alcanzar.

Este sentimiento se recoge perfectamente en la expresión: *la maté porque era mía*, la posesión y el eufemísticamente denominado «amor» demostrado a través de la violencia y el asesinato. Entre 1921 y 1924, Julio Romero de Torres, encumbrado como el retratista de la mujer española, pintó *Cante Hondo*, toda una descripción en imágenes de ese mundo que confunde la pasión y el amor, con el asesinato.

En esta obra toma cuerpo la concepción de la mujer que le otorga el papel de musa, amante, virgen, puta, asesinada y bella muerta. El centro de la imagen la ocupa una mujer desnuda, con peineta y mantilla, que sujeta



Julio Romero de Torres, *Cante Hondo*, 1921-24

una guitarra, literalmente subida en un pedestal. La mujer como inspiración, encumbrada hasta ocupar el lugar al lado de los dioses, como las musas del Olimpo. Esta musa se ve flanqueada por la mujer como amante (a la derecha), como sufriente (a la izquierda), como víctima de un *crimen pasional* (a los pies), como bella muerta (detrás)

La maté porque era mía, una expresión que tiene a gala escribirse e inscribirse en la cultura popular y que se ve reflejada en distintas dimensiones expresivas:

DRAMA ETERNO

¡La tragedia es vulgar por lo sencilla!

Una breve disputa acalorada:

la sangre que se agolpa a la mejilla
y que de pronto nubla la mirada.

Un grito; un arma que en el aire brilla;
y una mujer que rueda ensangrentada,
partido el corazón por la cuchilla,
por una tremebunda puñalada.
Yo miré al criminal enloquecido

V. Una estética es una estética, ¿es una estética?

de rodillas, besando el rostro ciego
donde la muerte su pavor retrata...
Siempre así es el amor, será y ha sido:
Mata de celos y de un golpe, y luego
besa y besa, llorando lo que mata.

Francisco Villaespesa

El poema de Villaespesa pone en palabras la acción que ocurre en la obra de Romero de Torres, o quizá es la obra *Cante Hondo* que transcribe la realidad que el arte ensalza como pasión y amor.



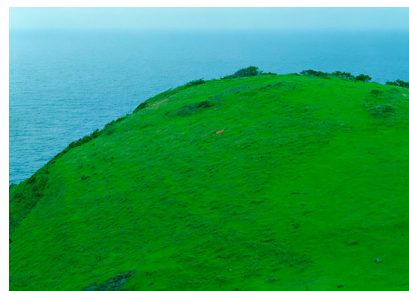
V.2 No queremos jugar al asesinato (sexual)

Durante más de un siglo se han dado diversas explicaciones sobre los asesinos sexuales bajo el prisma de la desviación: el asesino es presentado como un deficiente, corporal o mentalmente; de personalidad inadecuada: fue traumatizado en su niñez; es producto de un ambiente desestructurado; quizá aprendió una conducta antisocial; quizá pertenezca a una subcultura... Pueden existir muchas variedades y casuísticas, igual que para la representación de mujeres muertas, asesinadas, maltratadas, etc.

Pero la representación de la mujer muerta como una de las bellas artes se sigue manteniendo, por ejemplo, *Koizumi Kyoko wears Sybilla* (1993) fue la primera muerta fotografiada por Izima Kaoru. La sensualidad necrófila de Kaoru en la serie *Landscape with a Corpse* (Paisaje con cadáver), se viste de alta costura y buen gusto. Hay una pregunta intrascendente que nos hacen, sin duda, todos los días: ¿Con qué ropa de alta costura te gustaría morir? Esta es la pregunta base que realizó Kaoru a actrices y modelos, y a la que, seguramente, al sobreponerse de la primera sorpresa, prestas repasaron su guardarropa, y la muerte se vio desenfocada por la moda.

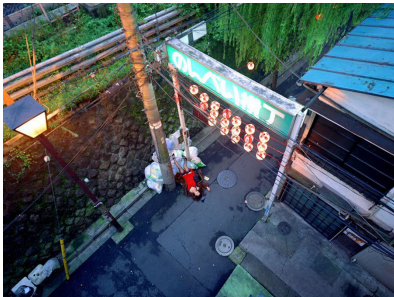
Cada uno de los paisajes (con cuerpo) de Kaoru se compone de tres fotografías, en las que actúa como el *fotógrafo del pánico*¹ que se ve atrapado por el torbellino succionador que produce

¹ *Blow up* (El fotógrafo del pánico), 1966, Dir. Antonioni. M.



Izima Kaoru,
Landscape with a Corpse, 2008

el atractivo del asesinato como una de las bellas artes. En un paseo por el campo, admirando bellos paisajes divisamos algo a lo lejos, nos parece un cuerpo, esta sería la primera imagen de la serie de tres. Presas de la curiosidad nos vamos acercando, ya tendríamos la segunda imagen de la serie. Una vez alcanzamos la ubicación del cuerpo lo miramos de frente, desde lo alto o nos agachamos, es la tercera imagen de la serie. Esta sería el orden en que veríamos la acción como agentes externos, pero desde el punto de vista de la finada el recorrido sería el inverso, en primer término, la extrañeza del cuerpo, en segundo, como en las narraciones de experiencias cercanas a la muerte, observaríamos desde arriba nuestro precioso cuerpo bien vestido, y por último le daríamos un último vistazo mientras emprendemos el vuelo hasta el cielo.



Izima Kaoru,
Landscape with a Corpse, 2008

En distintos blogs de fotografía podemos encontrar frases como: fantasías de una muerte perfecta, combina muerte y moda de una manera muy seductora; con una estética elevada las imágenes nos aproximan a las víctimas de una violencia externa o autoinfligida –a través del detalle de sus labios y ojos- que nos devuelven la experiencia de la perfecta belleza de la muerte; podemos ver en sus fotos la dignidad de la muerte, etc. Es cierto en las imágenes de Kaoru generalmente no vemos una violencia explícita, no hay sangre, hematomas o restos, no hay agresiones físicas directas, pero, frente al valor estético innegable de la obra, sí que asistimos a una buena dosis de violencia metafórico-simbólica y la pervivencia de la perversa unión de belleza y muerte que traslada la visión de los cadáveres, siempre y cuando sean femeninos. Los títulos de las obras están compuestos por el nombre de la actriz o modelo y de la ropa y complementos que lucen, nunca se hace mención al tipo de muerte, ni de quién o qué la ha provocado.

Sí, parece que Kaoru pretende retratar la belleza de la muerte (con la ayuda de la alta costura) y así lo expresa con sus propias palabras:

La dignidad de la muerte. Creo que no deberíamos evitar la muerte porque nos asuste, hay que tomarlo como algo más tranquilo y hermoso, ser conscientes de ello como una forma de acercarnos a todo el mundo. Lo que quiero decir es que el «trágico cadáver» puede resultar perturbador o hacernos sentir pena, pero el espíritu, una vez libre del cuerpo, se encuentra liberado del dolor físico y en paz. Visualizo ese concepto como espiritual e imagino el punto de vista del espíritu de los muertos (Silberman, 2010) «trad. a.».

La sociedad no mira a la muerte, según Kaoru, cuando es algo que ocurre a diario, el recuerdo trasciende la muerte. En Japón el tema de la muerte es una especie de tabú, por eso es muy cuidadoso con la imágenes que realiza. Pero al contrario que en su obra, Izima Kaoru nunca fantasea sobre su propia muerte (Silberman, 2010).

La imagen de mujeres asesinadas no tiene nada de romántico ni puede constituir un goce estético por sí mismo. Como hemos podido observar, sobre la mujer funciona desde la violencia más directa y brutal, como la de los asesinatos sexuales, a otras más sutiles, como el acoso sexual, la diferencia de oportunidades laborales o educativas, o las políticas de sexo que legislan sobre los cuerpos de las mujeres. Menos en las zonas grises, en las que impera la *alegalidad* y la *amoralidad*, espacios libres de connotaciones legales o morales como la prostitución. Un campo que proporciona cuantiosos beneficios económicos y que, pese a moverse en una zona gris, se contabiliza dentro del producto interior bruto de los países. Lo que bajo ningún concepto se contabiliza es el sufrimiento, la utilización de mujeres por la fuerza, sufriendo violencia, amenazas, privadas e incluso obligadas a reclusiones forzadas. La sociedad contempla estos hechos con laxitud, y nuevamente la culpabilización de las víctimas (prostitutas) y la visión general de que se trata de un tema circunstancial y secundario que las margina doblemente. Sí, es cierto que existen trabajadoras del sexo por elección, pero desgraciadamente es una minoría. En los últimos años se ha registrado un incremento del uso de servicios sexuales por parte de jóvenes «normales» que realizan el cálculo económico, dotado de un frío pragmatismo, de cuánto les puede costar salir con una chica (cena, copas, etc.) sin tener la certeza de acabar la noche manteniendo relaciones sexuales. Las connotaciones que ello conllevan son diversas y de un profundo alcance social, y se mantiene y refuerza la *cosificación* del cuerpo de la mujer, que puede derivar asimismo en actitudes violentas (físicas o psíquicas) hacia las mujeres, y a comportamientos conocidos tradicionalmente como machistas.

En España entró en el año 2004 la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. En esta Ley tan sólo se observa la violencia de género cuando tiene lugar dentro de la pareja, queda de esta manera fuera toda violencia ejercida sobre la mujer, por ser eso, mujer.

La agresión de género no tiene lugar tan sólo dentro del marco de las relaciones de pareja, trasciende las barreras de una supuesta «pertenencia», y se puede dirigir hacia cualquier mujer por el simple hecho de serlo. Fuera del marco del amparo de la Ley se encuentra la protección de los menores de mujeres maltratadas. Tampoco son observadas como víctimas de la violencia de género, las mujeres cuyos «maridos» han asesinado a sus hijos, en un acto de extrema crueldad, odio y violencia. Debido a la presión mediática y la contestación social, los legisladores anuncian cambios en la ley para incluir a las víctimas (las madres) de tan execrable crimen. Asimismo, en el campo de los menores, una madre, Ángela González, tuvo que recurrir a instancias internacionales para que los maltratadores no puedan mantener el régimen de visitas de los hijos. El Comité de Naciones Unidas para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer condenó, en 2014, a España por no proteger a una víctima de maltrato, y permitir las visitas no supervisadas del maltratador a su hija. Pese a existir más de treinta denuncias, en una de las visitas, mató a la niña y el asesino-maltratador se suicidó. La mujer fue maltratada por su marido hasta unos niveles inconcebibles, físicamente primero, y más allá de lo físico después, ya que la pérdida de un hijo es tan terrible que carece de nombre, y posteriormente el Estado volvió a maltratarla.

Diferentes colectivos luchan por la extensión de los delitos contra las mujeres por razón de sexo fuera de la pareja, ya que de lo contrario significa la perpetuación del modelo tradicionalmente construido en las relaciones de género, basadas en los núcleos familiares históricamente creados, y por ello, deja desprotegidas a muchas víctimas. Por lo tanto, se está luchando para la extensión e implantación, a nivel planetario, del término feminicidio o femicidio, para que permita el tratamiento adecuado cuando estos crímenes se presentan. Graciela Atencio recoge la definición de feminicidio que hicieron Russell y Radford en 2006:

El feminicidio es el extremo de un continuo terror antifemenino que incluye una gran cantidad de formas de abuso verbal y físico como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente en la prostitución), incesto y abuso sexual

infantil intrafamiliar, maltrato físico y emocional, hostigamiento sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el salón de clases), mutilación genital (clitoridectomía, escisión, infibulación), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización, forzada, maternidad forzada (mediante la criminalización de los anticonceptivos y el aborto), psicocirugía, negación de alimentos a las mujeres en algunas culturas, cirugía cosmética y otras mutilaciones en nombre de la belleza. Siempre que estas formas de terrorismo resulten en la muerte son feminicidios (Atencio, 2015: 25).

Aunque la obra de Louise Bourgeois no hace ninguna referencia explícita a la violencia sexual algunas de sus imágenes podrían ser susceptibles de tener esa lectura.

En la obra *Janus fleuri* (1968), pende de un hilo la zona genital eviscerada de un cuerpo mutilado, de las piernas tan sólo quedan dos muñones con forma de bolas, como las juntas de una muñeca articulada. Todo rastro de feminidad ha sido eliminado, convertido en un pedazo de carne. Es el resultado de un asesinato sexual, el exiguo resto humano del que dispone el forense para determinar cómo murió y como vivió la víctima. Cuando ya no quede carne será el tiempo del antropólogo forense, que con sus mediciones y observación de las hendiduras dejadas por los músculos en los huesos, determinará la altura, la complexión y la edad de lo que antes era una mujer. La mujer convertida en un amasijo informe de carne, que como la presa de caza que es colgada para su exanguinación.



Louise Bourgeois, *Janus fleuri*, 1968

Una reclamación constante del activismo feminista ha sido el tratamiento otorgado a los asesinatos de mujeres en la prensa. Y queremos pensar que gracias al ascenso del movimiento feminista en la década de los años 70 del siglo XX, y la labor realizada contra la violencia hacia las mujeres de sesgo machista, haya contribuido directamente en mitigar las representaciones explícitas de asesinatos sexuales (por lo menos en el arte).

En 1978, en Los Ángeles, un grupo de mujeres artistas, dirigidas por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz-Starus realizaron la *performance*, *In Mourning and Rage* delante del ayuntamiento de la ciudad, como reivindicación y protesta por la inadecuada cobertura mediática que se estaba produciendo por los asesinatos del denominado Estrangulador de Hillside. La prensa se centró en la aleatoriedad de la violencia, y menos en la violencia sistemática contra la mujer, así que esta desinformación contribuyó a crear un clima de superstición y miedo.

Entre el año 1977 y 78, diez mujeres, de entre 12 y 28 años, fueron violadas, torturadas y asesinadas. Los asesinos, haciéndose pasar por policías secretos, introducían a las mujeres en su coche para poder llevarlas a algún lugar, donde las violarían, torturarían y experimentarían con diversos métodos de asesinato como el estrangulamiento, el envenenamiento, la asfixia por monóxido de carbono...

Desafortunadamente, la prensa en general, otorga un tratamiento sensacionalista, a menudo vejatorio y obsceno, hacia las víctimas, regodeándose con los detalles morbosos y culpabilizando, directa o indirectamente, a éstas cuando se trata de asesinatos de mujeres con un componente sexual o lujurioso.

En la década de los años 70 del siglo XX Los Ángeles se convirtió en uno de los epicentros del movimiento feminista, las reivindicaciones de los derechos de la mujer y la visión social de ésta, devinieron en una parte inherente de muchas manifestaciones artísticas. En este entorno, junto con el arriba manifestado, mostraron Suzanne Lacy y Leslie Labowitz-Starus la violencia contra las mujeres oculta en las principales corrientes culturales. La *performance* ofrecía una visión alternativa del caso, incluyendo un análisis feminista de la violencia contra la mujer. La acción se realizó conjuntamente con la participación de la comunidad feminista, la asociación Woman's Buildings, el teléfono de asistencia de violación el The Rape Hotline Alliance, el ayuntamiento y los familiares de las víctimas. Cuando un coche fúnebre llega a las puertas del ayuntamiento descienden de él diez mujeres vestidas de negro (una por cada una de las víctimas), resultan llamativamente altas, van cubiertas con distintas capas de ropa y un velo cubre su cabeza, sobre la que llevan una especie de peineta. La visión de estas mujeres nos recuerda a las mujeres enlutadas, las mujeres de las procesiones de dolor y sufrimiento, a las mujeres dolientes que velan a las muertas, las plañideras que acompañan al ataúd en el camino al entierro. Pero en esta ocasión las plañideras no muestran tan sólo su dolor, también muestran su rabia y su ira contra los asesinatos, los asesinos y contra una sociedad machista que arremete

violentamente contra las mujeres. En las escaleras de acceso al ayuntamiento de la ciudad, ante un micrófono, cada una de estas mujeres explica un modo de violencia ejercida contra las mujeres y al terminar, la maestra de ceremonias las cubre con un manto rojo. Conectan cada una de estas actitudes con el tejido social que consiente este tipo de crímenes. Una vez acabadas las locuciones de las diez damas veladas, la maestra de ceremonias grita «In memory of our sisters, we fight back!». Por último las diez mujeres de negro, ahora cubiertas con un manto rojo, ascienden hacia el ayuntamiento para representar la lucha contra todo tipo de violencia.



Suzanne Lacy y Leslie Labowitz-Strarus,
Mourning and Rage, 1978

Esta *performance* consiguió unir a diferentes agentes sociales, familiares de las víctimas y parte de la sociedad para denunciar y visibilizar unas circunstancias que para gran parte de esa sociedad pasaban desapercibidas. Fue el logro de unas mujeres artistas que consiguieron traspasar las barreras del elitismo cultural y provocar un eco real y directo en su entorno.

Sola, sin miedo, con voz alta y clara, que nos abofetea ante nuestra impasibilidad contra la violencia androcentrista, se muestra Ana Mendieta en *Mutilated Body in Landscape*. Nuevamente Mendieta utiliza su propio cuerpo como referente, como medida de todas las cosas, y se presenta como el sacrificio inmolado en el altar de una sociedad que actúa de un modo pasivo-agresivo contra la diferencia sexual. Como si la especie estuviera construida sobre un solo sexo, lo cual crearía una situación realmente paradójica y encaminada a una rápida extinción.



Ana Mendieta, *Mutilated Body on Landscape*, 1973

La normalidad de la representación de mujeres muertas, junto con la indolencia social hacia el asesinato, violación y maltrato de mujeres, es presentada y representada en esta obra. Un cuerpo cubierto con un sudario

blanco ocupa la diagonal de la imagen, la sangre lo cubre todo, sudario, suelo... es una verdadera masacre, y un corazón demasiado grande para el cuerpo, está depositado encima del lugar que le correspondería. Una imagen que fácilmente podrían reproducir los medios de comunicación en su voraz búsqueda de sensacionalismo, aunque quizá echáramos en falta un primerísimo primer plano de la sangre y la víscera sanguinolenta.

Las obras de estas mujeres podrían convertir en imágenes el poema de Emily Dickinson, con el que desgraciadamente vemos que un desplazamiento temporal de más de un siglo no ha supuesto ningún cambio:

No vino Todo a un tiempo-
Era un Asesinato por etapas –
Una puñalada – luego una oportunidad para la Vida
La Dicha de cauterizar –

El Gato da tregua al Ratón
Lo suelta de sus dientes
Justo lo suficiente para que juegue la Esperanza –
Y luego lo machaca hasta la muerte –

Morir – es el premio de la Vida –
Mejor si es de una vez –
Que no morir a medias – luego recuperarse
Para un Eclipse más consciente -
(Emily Dickinson, *Poemas*, p. 239)



Jenny Saville, *Reverse*, 2005

Jenny Saville dibuja la corporeidad de la carne con una técnica heredada de Bacon o Freud, bajo un pincel que actúa como el bisturí disecciona la carne, la rompe y la reconstruye como si fuera la digna hija de Mary Shelley: sus criaturas nos repulsan y fascinan por partes iguales. Como si de una doctora Frankenstein moderna se tratase, una parte de su creación se nutre de fotografías de hospitales y de clínicas forenses, que operan como los actuales ladrones de tumbas de la época victoriana.

Jenny Saville se declara como una feminista concienciada, mira a la muerte cara a cara, o mejor dicho, la muerte nos mira a la cara, nos somete al escrutinio, nos interroga y nos recuerda que no hemos de caer en la *fascinatio*, la mirada que nos fascine justo en el momento antes de la muerte y nos engulla en su *augmentum*.

La muerte ya no es bella, es sucia, irracional y feroz. La violencia se disfraza con la S del plural, no es una, son muchas las violencias que existen, y la violencia siempre se mancha con otra S, la de la sangre. Por supuesto a la víctima ni le gusta ni lo disfruta, entonces ¿debemos y podemos pues disfrutar la violencia y la muerte de la *otra*?

Cuando la violencia llega a unas cifras de varios cientos, se convierte en endémica y es aceptada por las autoridades como una parte más del paisaje, nos encontramos lamentablemente en Ciudad Juárez. El número de mujeres y niñas desaparecidas en Ciudad Juárez durante 20 años puede superar las 1.800 víctimas. Las cifras son realmente escalofrantes: 2008, 326 desapariciones; 2009, 259 desapariciones; 2010, 387 desapariciones; 2011, 330 desapariciones; 2012, 390 desapariciones...

Suárez, que ha investigado sobre el terreno estas desapariciones, habla de las dimensiones que alcanzan las desapariciones y asesinatos y la total inoperancia de las autoridades:

Asesinatos de mujeres adolescentes por el mero hecho de ser mujeres. Una situación atroz amparada por las fuerzas de seguridad (...) Tienen garantía de impunidad. Porque la propia impunidad es garante de esa impunidad (...) Estamos hablando de un genocidio. Un feminicidio bestial. (Suárez en Buitre, 2013).

La versión oficial enfocaba la atención hacia el origen de las víctimas, culpabilizándolas por sus supuestas actitudes: eran prostitutas, vestían de una manera provocativa, frecuentaban malas compañías por la noche, etc., como si estas actitudes excusaran al violador y al feminicida. Actitudes perpetuadas e insertadas en el inconsciente colectivo, es el recato como escudo frente a la perdición, la persistencia del mito de Lulú, de la muerte de la licenciosa como liberación.

En México el caso de Ciudad Juárez ha trascendido sus fronteras, y lamentablemente el número de feminicidios es elevadísimo, pero lo terrorífico es que no sólo ocurre allí, en todo el país, y en muchos otros países en todo el mundo,

se cuentan por miles las mujeres desaparecidas y violadas de todas las edades, unas cifras silenciosas o silenciadas que no podemos conocer en su totalidad y que se mantienen relagadas al silencio y el olvido, y que tan sólo se hacen visibles momentáneamente por algún artículo periodístico, pero que nunca llegan a cubrir una primera página.

En este clima de crímenes feminicidas, o cuanto menos misóginos, la archidiócesis de México emitió en agosto de 2008 una recomendación a las mujeres para evitar las violaciones. Estas recomendaciones consistían en que las mujeres debían vestir de una manera recatada, de esta manera evitarán la provocación, asimismo debían evitar mantener conversaciones, de lo que ellos denominan, subidas de tono, así como contar chistes del mismo cariz con miembros del sexo opuesto. Dentro de esta línea impúdica, la archidiócesis mexicana compara la exhibición de los cuerpos femeninos que siguen la moda con la prostitución, ya que al mostrar el cuerpo sin recato, provoca en los demás sentimientos libidinosos, con lo que la mujer pasa a ser una propiedad pública y con ello se lleva a cabo, según su punto de vista, una prostitución, aunque sea de carácter intelectual, y compara la pornografía con una prostitución mental. Sólo aquellas mujeres que poseen una férrea educación moral y son más decididas, renuncian a la moda, portando ropas más amplias, cómodas y recatadas, evitando con ello las miradas de los que las rodean y faltándoles al respeto con la imaginación. Esta educación pudorosa se dirige a la privacidad y la ocultación del cuerpo, que no ha de mostrarse entre hermanos y hermanas, o padres y madres con los hijos, ya que:

[...] se basa en el respeto a la dignidad del cuerpo y en el derecho a la intimidad. Los papás deben procurar que, tanto los hijos como las hijas, tengan la privacidad que necesitan, aunque esto sea muy difícil en los departamentitos modernos. La falta de privacidad propicia el abuso sexual.

(Declaraciones de la Archidiócesis de México)

La culpabilización continua sobre el cuerpo de la mujer es el tema que trabaja Lorena Wollfer.

Sobre una camilla tumbada se encuentra Lorena Wollfer. Su atuendo es el uniforme habitual que llevan las mujeres que trabajan en las maquilas²: pantalones, camiseta, chaqueta y una redecilla en la cabeza. Coge distintos

2 Fábricas

elementos que muestra al público: unos guantes y un rotulador quirúrgico. A partir de ese momento se baja los pantalones que deja pendiendo de una pierna, y con la camiseta y el sujetador subidos, muestra el pecho. Se escucha una alocución en la que una voz de hombre, sin emoción aparente, narra uno a uno 50 expedientes de mujeres víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez. La *performance* se titula *Mientras dormíamos*, mientras la sociedad duerme de espaldas a los asesinatos y los abusos cometidos sobre las mujeres de Juárez; es el precio que ha de pagarse por la globalización, la droga, la corrupción y la inactividad de las autoridades.

Con el rotulador quirúrgico marca sobre su cuerpo las distintas heridas que se describen en los expedientes policiales. Heridas cruentas, brutales en las que las mujeres víctimas son acuchilladas, estranguladas, tiroteadas, violadas, atadas, torturadas...



Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos*, 2002-2004



No nos tendría que sorprender la violencia contra las mujeres, ya que en todas las mitologías, sobre todo la griega y la romana, la mujer es violada, vejada, ultrajada, asesinada, transformada en cualquier tipo de ser extraño o animal, enviada a los infiernos, etc.

En Grecia clásica la mujer era entendida, comúnmente, como un ser inmoral, sexualmente insaciable, siempre en busca del placer sexual, prácticamente unas degeneradas. Ante esta idea, solo es necesario un leve paso para creer que a la mujer le gusta la violación, y que de hecho es un acto que la excita y le procura placer. Esta idea se extendió entre el ideario masculino griego de modo que, en mayor o menor medida, pasó a formar parte del inconsciente colectivo.

De entre las formas de violencia aplicada sobre la mujer, el rapto se da con cierta asiduidad en la mitología, normalmente éste obedecía a un impulso de atracción sexual o amor unilateral de uno de los miembros de la pareja implicada.

El nacimiento de Roma se asienta sobre la base del rapto y violación de jóvenes doncellas, porque los romanos necesitaban realizar una alianza con el pueblo vecino, los sabinos. Este pacto se pretendía realizar a través de la denominada por Rómulo, la más dulce de las alianzas posibles entre humanos: la maternidad.

Tras un elaborado engaño de los romanos, los sabinos son invitados a Roma a presenciar unos juegos. Cuando los sabinos se dirigían hacia los juegos, los jóvenes de Roma se lanzaron al rapto de las doncellas sabinas a una señal convenida. Las más bellas entre las sabinas fueron reservadas para los senadores romanos. Durante la ceremonia de matrimonio (forzado) las jóvenes se encontraban espantadas y temblorosas, porque sufrían el terror al desarraigo de sus familias. Rómulo visitó personalmente a cada una de las doncellas raptadas para explicarles que la culpa había sido de sus padres, al negarse a permitir el matrimonio entre sabinas y romanos, y que ésta (el rapto y la violación) era la única manera de establecer las alianzas. Los hombres romanos, tras casarse con las jóvenes sabinas, se esforzaron para hacerlas felices y sustituir, en la medida de lo posible a sus familias perdidas.

La representación artística del rapto de mujeres, como un hecho heroico y en muchos casos fundacional de una civilización, comenzó a representarse a partir del siglo XV. En la época renacentista (y posteriormente), el objetivo de estas representaciones era multivalente: pedagógico, erótico y político. Estas imágenes poseían un carácter educador, porque con ellas se reflexionaba e indicaba algunas formas doctrina marital, y así eran asumidas socialmente. Este tipo de representaciones de hechos históricos, alejados en el pasado histórico o de carácter mitológico, servían como estimulación erótica, a la par que constituían una afirmación política de la autoridad de los patrones aristocráticos. Por supuesto, también establecía una política de género porque se demarcaba claramente el poder masculino sobre el femenino. Entre los temas de raptos/violaciones «heroicas», aparte del rapto de las sabinas, eran muy populares los raptos de Europa, lo, Leda, Dafne, Proserpina, Lucrecia, Amione, las hijas de Leucipo, etc.

Durante el Renacimiento, muchas de estas pinturas se realizaban por encargo con motivo de los esponsales celebrados entre dos familias aristocráticas e influyentes. Estas familias ostentaban el poder político de la época y se veían inmersas en luchas permanentes para alcanzarlo, mantenerlo o aumentarlo. De hecho, algunos estudiosos piensan que debido a que estas pinturas eran encargadas y consumidas por reyes y aristócratas, las obras siempre tenían un carácter erótico y político. El poseedor de dichas obras, a través de la identificación con el asaltante *divino* o *heroico* que se representaba en la imaginería del «rapto heroico», creaba y reforzaba los sentimientos de excitación sexual y de poder omnipotente.

En la mayoría de estas representaciones no aparece el uso de las armas, tan sólo la fuerza viril de los hombres, que sujetan estoicamente a las mujeres, que indicaban su falta de consentimiento con melodramáticos gestos de mirada al cielo, torsos contorsionados, brazos abiertos y elevados, etc. Por lo tanto, los hombres sujetan a las mujeres tan sólo con su fuerza física, hasta que éstas en un acto de reconocimiento de su superioridad, adopten una actitud de sumisión, que en ocasiones se verá recompensada con el matrimonio. En estas obras la idea que subyace es la *violencia simbólica*. Susan Brownmiller, en 1975 publicó el libro sobre la violación titulado *Against Our Will: Men, Women and Rape*, en el que establece una clara línea argumental: la violación expresa el poder de dominación ejercido por un hombre sobre una mujer.

En las representaciones artísticas de «raptos heroicos», la agresión sexual no es explícita, pero sí se encuentra implícita, porque el rapto se realiza con pretensiones sexuales sobre las mujeres, sin su consentimiento, y son el preámbulo de la violación.

Por el contrario, en las representaciones que estaban orientadas hacia el deleite erótico masculino, las mujeres aparecen representadas desnudas o semidesnudas, y el rapto se muestra transformado en un juego de seducción, en el que la mujer, como parte del juego, debe oponer resistencia a los embates masculinos. En algunas representaciones de estos *raptos*, las posturas de rechazo de las mujeres las transforma de víctimas, a través de la curvatura de espalda y de los gestos excitados del rostro, con el rubor de las mejillas y los labios entreabiertos, a pulsionales amantes deseosas.

En cualquier recopilación de historia del arte aparecen las escenas de rapto o violación como actos históricamente relevantes de la cultura occidental. A estas obras se les imprime un carácter épico a los hombres, y se ensalza la capacidad del artista para retratar el patetismo de las expresiones y las posturas evasivas de las mujeres. Se obvia, por tanto, la acción traumática y la interrupción vital que suponen estos hechos luctuosos para las mujeres.

La violación no se limita tan sólo a la fuerza utilizada contra el cuerpo de la víctima con fines sexuales, sino en cómo se somete la víctima (hombre o mujer), al agresor. El asalto es una afirmación de poder por parte del agresor, y en consecuencia la víctima sufre la subordinación y la impotencia que supone dicha manifestación violenta de dominio (Branche; Virgili, [et al.], 2012).

Por medio de los relatos mitológicos o literarios, se dulcifica un acto de violencia y abuso contra las mujeres, porque se inviste al rapto y a la violación de un carácter en el que se entremezcla la necesidad, el amor y el honor.

En la fantasía de algunos raptos y violadores, puede que permanezca este enrarecido sueño de amor y honor, como el expresado por John Fowles en su novela *El Coleccionista*, escrita en 1968. La obra narra la obsesión de un hombre, soltero y solitario, con de una ausente vida social, por una joven bella y vital:

Cuando, desde el colegio en que estaba internada regresaba a casa, yo solía verla, y a veces hasta varios días seguidos, porque sus padres vivían frente al Anexo de la Municipalidad, donde yo trabajaba (Fowles, 1968: 5).

Estas son las primeras palabras con las que comienza a narrar la historia de su obsesión por 'ella'. Como buen entomólogo aficionado, observa y anota meticulosamente todas las actividades de la chica:

Cada vez que la veía experimentaba la misma sensación que cuando conseguía atrapar un raro ejemplar de mariposa, acercándome con cautela, con el corazón en la boca como suele decirse. Por ejemplo, una Amarilla Pálida Anublada. Siempre pensaba en ella así, quiero decir, con palabras como, por

ejemplo, «elusiva» y muy «refinada», de ninguna manera como las otras muchachas, ni siquiera las bonitas. Como quien dice, en buen conocedor (Fowles, 1968: 5-6).

Las primeras anotaciones que realiza sobre las actividades de la chica, ella tan sólo era «X». Hasta que un día, por casualidad, encuentra un pequeño artículo que hablaba sobre «X», y ahí despliega un pequeño juego a partir de su nombre, que nos recuerda al realizado por Nabokov con el nombre de Lolita¹:

Otro día leí en el diario local un pequeño artículo sobre la beca que M había ganado, y lo hábil y lista que era, y su nombre, que me pareció tan hermoso como ella misma: Miranda» (idem, 1968: 6).

Esto no hace más que fomentar su fantasía:

(...) desde que lo leí me pareció que ella y yo habíamos intimado más, aunque, naturalmente, no nos conocíamos de manera común entre las personas. No puedo decir lo que me ocurrió, pero la verdad es que la primera vez que la vi tuve la seguridad de que era la única mujer en el mundo para mí (idem: 6).

Como en todo secuestrador y violador, la imagen idealizada y la fantasía, sólo está en su mente, porque la visión de la víctima es diametralmente opuesta. Desgraciadamente, los secuestros y las violaciones no pertenecen tan sólo al mundo de la imaginación, sino que en los últimos años, hemos asistido, con incredulidad, al descubrimiento de varios casos que nos han hecho ser conscientes de la realidad de los raptos, y de que son un hecho bastante más habitual de lo que nos podíamos imaginar. Y, aunque sólo conocemos algunos casos, cada año desaparecen miles de personas de todas las edades sin dejar rastro.

En la realidad, el rapto y la agresión sexual no tienen nada de literario, melancólico o romántico. Tampoco intervienen en ellos necesidades nacionales, regenerativas o del bien común o social. Nos parece importante narrar algunos casos reales y actuales de rapto y violación para situar un marco referencial, y por oposición, al narrativo y artístico.

~~~~~  
 1 «Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos paladar abajo hasta apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo.Li.Ta. » (Navokov, 2005: 15). Esta es la primera descripción que realiza Humbert Humbert de Lolita, la desconstrucción silábica de su nombre se convierte en una libidinosa descripción fonética sexualmente connotativa. Podemos paladear el nombre, nos podemos imaginar el deseo febril de Humbert Humbert sin aun conocerlo, sin saber de su obsesión, de su amor, de su vida. Tampoco conocemos el objeto de su pasión, sólo su nombre, un nombre con el que denominamos alegremente a las erotizadas adolescentes. Lo-li-ta. La imaginación divaga hacia atuendos aniñados, de colegiala adelantada, de falditas de cuadros y calcetines blancos fundiéndose en un claro-oscuro con los pulidos zapatitos de charol.

El 28 de abril de 2008, el monstruo salió a la luz. Cinco años después el preso 4546765 se sienta solo en su celda mirando distraídamente la teletienda. El convicto que se sume lenta y constantemente en la bruma de la demencia se llama Joseph Fritz.

En el año 2008, en un primer momento, las noticias hablaban de un hombre que secuestró a su propia hija, y que la mantuvo retenida en un sótano durante 24 años. El horror se va intensificando con el goteo de noticias. Raptó a su propia hija de 19 años y la mantuvo retenida en un sótano, que él mismo había construido, debajo de la vivienda familiar. El sótano original era un pequeño cubículo sin calefacción, ahí sometía a Monika, así se llama la hija del monstruo, a violaciones sistemáticas, maltrato y todo tipo de vejaciones.

El matrimonio Fritzl, formado por Josep y Rosemarie, vivía en una encantadora población austriaca, Amstetten, con bonitas calles adornadas con flores, amplias viviendas con jardín, etc, un entorno realmente agradable para un tipo de vida acomodada y apacible. Como todo matrimonio al uso, formaron una familia, tuvieron una única hija, Monika, que el 28 de agosto de 1984, cuando tenía 18 años, desapareció sin dejar rastro. Este hecho desgraciado despertó la conmiseración y la simpatía de la población hacia el matrimonio Fritzl, que con el tiempo, dejaron de ser noticia.

Durante los años de secuestro y cautiverio, Monika Fritzl, tuvo siete hijos con su agresor, de los cuales uno murió, y a tres, el monstruo los dejó delante de la puerta de su propia casa con una supuesta nota de abandono de Monika, para que los criasen sus abuelos. La «coartada» creada por Josep Fritzl sobre la desaparición de Monika y posterior abandono de sus hijos, era que la joven había sido captada por una secta, y que jamás volvería. Así, el apacible matrimonio, tan considerado de lástima adoptó a tres niños sanos, hermosos, estudiantes y educados.

Es fácil preguntarse ¿cómo es posible que el resto de la familia no supiera nada? No podemos saber, a ciencia cierta, si el resto de la familia sabía o no algo al respecto; lo que sí que podemos imaginar es el tipo de personalidad tiránica, controladora y posesiva de Josep Fritzl. Éste mantenía a su familia bajo un férreo control psicológico, con el que los sometía a base de minar la autoestima y consiguiendo con ello una parálisis emocional a través del miedo. Monika fue secuestrada a los 18 años, pero su padre llevaba violándola desde los 11 años de edad.

Durante 24 años Monika estuvo encerrada en un sótano, sin apenas poder incorporarse, ya que la altura máxima de la que disponía era de un metro veinte de altura. Al principio el sótano constaba de una sola cámara, en la que Elisabeth permanecía encadenada. Con los años, el «monstruo» fue

ampliando el sótano, con una pequeña cocina, un aseo y una conexión (sin retorno) con el exterior, a través de una pequeña televisión. El mayor de los hijos de Monika vivió sus primeros 17 años de vida sin conocer la luz del sol. Durante los años de cautiverio, Josef Fritzl continuó con su vida, tuvo vacaciones con viajes a Tailandia, en solitario o con algún amigo (no nos aventuraremos aquí a especular el tipo de turismo que realizaba). Durante estos espacios vacacionales, Monika y sus hijos se quedaban encerrados, sin la felicidad de no ver a su captor, porque existía la posibilidad de que le pudiese pasar algo y por ello, no ser encontrados jamás.

Este tipo de individuos, los secuestradores, normalmente gozan de un alto nivel de autoestima y confianza en sí mismos. En el caso de Josef Fritzl, su confianza llegó al extremo de alquilar el apartamento que se encontraba encima del sótano. El inquilino nunca notó nada, sólo advirtió un comportamiento extraño en su perro, que a menudo se ponía nervioso a rascar el suelo.

El caso se descubrió cuando una de las hijas-nietas cautivas de Fritzl, se puso extremadamente enferma, y éste, en un acto de conmiseración, la trasladó al hospital. El extraño comportamiento de la joven, así como la casuística de la enfermedad que sufría, indicaba que era el fruto de una relación incestuosa. Estas sospechas, y la celeridad de la investigación, llevó a las autoridades hasta la encantadora casa de los Fritzl, tan sólo en una semana, fue un lapso tan breve de tiempo que no dio capacidad de reacción a Josep Fritzl.

El día en el que Monika y sus hijos fueron liberados por la policía, llovía. El pequeño de los hijos de Monika, que contaba con cinco años, al salir de la mano de uno de los policías exclamó: «así que esto es lluvia, la había visto en la televisión pero no sabía cómo era», como a menudo, las palabras de un niño nos relatan con sencillez una parte del horror que nos deja sin aliento.

Ante el juez, Monika declaró el estado de horror y terror en el que vivían, y el intento de normalidad que imprimía a su vida y la de sus hijos cuando él no estaba. El trato vejatorio era constante y la violencia verbal permanente: «fue brutal conmigo. Si no aceptaba mantener relaciones sexuales con él entonces los niños sufrirían. Sabíamos que nos pegaría o que sería malo con nosotros (...) Decía que podía cerrar la puerta cuando quisiera y entonces veríamos cómo íbamos a sobrevivir» (2008, El País). Ninguno de ellos tenía la menor duda de que sería capaz de cumplir sus amenazas.

Tras su liberación, Monika se reunió con todos sus hijos, y tras un tiempo de terapia fueron trasladados a una localidad austriaca, que se intenta mantener en secreto. La población en conjunto actúa como vigilantes frente a los forasteros, en especial contra los periodistas, ya que periódicamente aparecen por la población *paparazzis* británicos, a la caza de una foto de la familia. La



madre de Monika mantiene el contacto con la familia, le han quitado la casa, aunque no es lo único que ha perdido. Josef Fritzl sigue en una cárcel de baja seguridad para enfermos y allí seguirá hasta que muera, se ha divorciado de su mujer, enfadado porque no va a visitarlo. Sigue convencido de que no es un monstruo y lo avala declarando: «podría haberlos matado a todos y no habría pasado nada, nadie lo hubiera sabido nunca»; al fin y al cabo la vida de su hijaneta estaba en sus manos: «si no fuera por mí, Kerstin no estaría viva» (Alaniz, 2008). Las autoridades declinaron declarar si Kerstin también había sido víctima de violación por parte de Josep Fritzl.

En la década de los años setenta del siglo XX, Fritzl ya había sido acusado de haber violado a una mujer. Mediante la violencia y agresión a las mujeres pretendía compensar los abusos y humillaciones que había recibido de su madre, quien lo había criado sola. Ante el psiquiatra que elaboraba el informe psiquiátrico para el juicio, Fritzl aseguró: «Nací para la violación y, pese a ello, aún me contuve largo tiempo» (2008a, El País).

Fritzl fue un hombre cruel que retornó toda la crueldad materna recibida, como la recibida por Caín, que se convirtió en el primer asesino de la historia (bíblica). De esta manera cerramos el círculo, la violencia que empieza con la mujer acaba con la mujer.

Posteriormente se supo que Josep Fritzl había mantenido encerrada a su madre en el piso de arriba durante un tiempo indeterminado, se especula que durante 20 años. Fritzl tapió las ventanas con ladrillos para que jamás volviera a ver la luz del día.

Quizá este sea un caso extremo de encierro de una mujer, pero, como ya hemos visto, tiene una larga tradición social, e incluso forma parte de la narración épica de la formación de los pueblos, a través del rapto, manteniendo la estela de la acción heroica del varón, a la vez que legitima la violencia contra la mujer.

Jaycee Dugard desapareció el 10 de junio de 1991 mientras caminaba desde su casa a la parada del autobús escolar, tenía 11 años. Pese a los medios desplegados por la sociedad, todo rastro de Jaycee había desaparecido. Dieciocho años después, el 24 de agosto de 2009, cuando la madre de Jaycee había perdido toda esperanza, recibió una llamada en su trabajo, al descolgar el auricular escuchó las palabras con las que había soñado: mamá estoy bien, soy Jaycee.

El rapto no tuvo nada de mitológico ni de heroico, Phillip Garrido, con la ayuda de su mujer cortó el paso a Jaycee con su coche, la asaltaron y paralizaron con la ayuda de una pistola eléctrica y la introdujeron en su coche. El padrastro de la niña fue testigo, pero no pudo alcanzar al vehículo con su bicicleta, tal era la seguridad y temeridad de este individuo que no dudó en realizar el rapto

a plena vista. Durante las primeras semanas de cautiverio estuvo desnuda y esposada en el sótano de la casa de sus secuestradores, a 270 kilómetros de su domicilio materno. Durante este tiempo no le permitían ni ducharse ni asearse, tan sólo veía a Phillip Garrido cuando le llevaba algo de comida, hasta que un día todo cambió. Garrido le preguntó si alguna vez había visto a un hombre desnudo, para a continuación mostrarle sus genitales. «Tócalos» le decía a Jaycee, pero la pequeña no quería hacerlo, tan sólo esperaba a que su madre acudiera a rescatarla. Pero al final sostuvo su pene con su mano: «es blando y más blando que la piel de alrededor, me ordena que pare y entre en la ducha. Allí le afeito el sobaco y la entrepierna» (200, El País). En sus memorias también relata el horror de la primera violación:

Me dijo que sería rápido y que sería mejor si no me resistía, porque entonces se tendría que poner agresivo. No entiendo nada de todo esto. Me abre las piernas con fuerza... Me siento como si me fueran a dividir en dos, de tanto estirarme. Creo que eso me va a perforar el estómago. ¿Por qué hace esto? ¿Es normal? Intento distraerme. Intento cerrar las piernas. Pero él me las sujeta y las abre aun más. Pronto comienzo a sangrar, estaba aterrorizada. ¿Me estaba muriendo? ¿Por qué tanta sangre? (idem).

Esta fue la primera de las muchas violaciones que sufriría Jaycee Dugan a lo largo de 18 años. Violaciones que podían durar horas, en las que su violador estaba drogado con metanfetamina y marihuana. El agresor depositó la carga de la responsabilidad y la culpa sobre la pequeña, debía acceder a sus violaciones como una terapia sexual para que no violara a más niñas. Cuando Jaycee tenía 14 años asistió aterrorizada a los cambios que sufría su cuerpo, el vientre se le hinchaba, pensaba que estaba muy enferma y que iba a morir. Pero lo que ocurría era una reacción biológica de su cuerpo: estaba embarazada, pasaba a formar parte del incalculable número de mujeres que han tenido un hijo tras la violación. Durante estos 18 años tuvo que pasar por este trance dos veces, a los catorce años y a los diecisiete.

Jaycee Dugan estuvo retenida a la vista de todos, viviendo en una casa y saliendo al patio trasero. Una casa que recibía la visita periódica de los agentes de libertad condicional de un convicto por pederastia, como era el de su raptor. Los agentes inspeccionaron la casa alguna que otra vez, pero no así el patio en el que se encontraba Jaycee, escondida en una tienda de campaña. Fue manipulada para borrar su identidad y su personalidad, quebrada para que su mundo se redujera a su prisión y a sus captores. Se le prohibió escribir su nombre y se lo borraron de su mente metódicamente, hasta que ella misma pidió que la llamaran Allisha. Tal era la confianza en el trabajo de anulación

realizado que su violador que le permitía realizar salidas junto a él, a su mujer y a sus dos hijas. Fue incapaz de pedir ayuda, hasta que el exceso de seguridad de su secuestrador supuso su final. En un alarde de confianza, hizo que Jaycee y sus hijas lo acompañaran a la Universidad de Columbia, donde pretendía dar una serie de conferencias. A los guardas de seguridad les sorprendió, y les inquietó, que un pederasta sentenciado fuera acompañado de dos niñas tan pequeñas, junto con la poca diferencia de edad existente entre ellas y su madre. Tal era la anulación ejercida sobre Jaycee que al principio apoyó a su captor, y se negaba a revelar su verdadera identidad. Cuando al final se decidió a sacar a la luz su verdadero nombre lo tuvo que poner por escrito, porque era incapaz de pronunciarlo en voz alta, en una voz que la hiciera perceptible para el resto de la humanidad. Por ello hemos personalizado repitiendo el nombre de Jaycee y el de su secuestrador intentamos nombrarlo por la figura de sus delitos, aunque aquí no nos sirva la norma de que aquello que no se nombra o no tiene nombre no existe y no se puede hablar de ello.

Michelle Knight fue secuestrada en 2002, cuando tenía 20 años, Amanda Berry en 2003, cuando tenía 16 años y Gina Dejesús con 14 años en 2004. Estas tres mujeres fueron secuestradas, mantenidas retenidas y ocultas en una casa del propio vecindario en el que las tres habitaban en Cleveland. Las tres fueron maltratadas y violadas, utilizadas como objetos sexuales por su principal captor, Ariel Castro y por sus dos hermanos. Ariel Castro tenía un largo historial de maltrato hacia su esposa, que poseía una orden de alejamiento para ella y sus hijos.

El sadismo del que hacía gala Ariel Castro era similar al sadismo institucionalizado de los torturadores. Mantuvo a las tres chicas encadenadas y obligadas a mantener posturas imposibles durante largos periodos. Fruto de esta aberrante situación tenían sus cuerpos llenos de llagas. Castro utilizaba el hambre y la comida como tormento, mantenía a las tres mujeres por debajo de los niveles nutricionales necesarios: tras mantenerlas privadas de alimentos durante días o con una ingesta mínima, ofrecía comida tan sólo a una de ellas, mientras las demás debían mirar cómo la «afortunada» comía. Si mala era la situación de las mujeres cuando el violador estaba en la casa, aun era peor cuando se ausentaba, envolvía toda la cara de las tres mujeres con cinta americana, dejando tan sólo libre los orificios de la nariz, para que pudieran respirar; cuando volvía les arrancaba la cinta con violencia y con ella trozos de piel y cabello.

Durante la década de cautiverio Amanda Berry tuvo una hija, esto le otorgó un estatus mejor frente a las otras dos cautivas. Los abogados del secuestrador mantienen que él adora a su hija, a quien llevaba al parque, a Mac Donalds, a la iglesia, etc. Intentando demostrar sus buenas cualidades como padre.

El informe del fiscal revela que, dentro de la anormalidad en la que se

había convertido su vida, entre las tres hicieron todo lo humanamente posible para mantener un sentido de normalidad. Durante su cautiverio pudieron documentar los abusos a los que fueron sometidas escribiendo diarios. Esta documentación recoge la conducta sexual forzada, cómo estaban encerradas en un cuarto, de sus intentos de prever el siguiente abuso, de la vida encadenadas a la pared, del sueño de escapar algún día, etc. Hasta que ese día llegó cuando un vecino pudo ver un delgado brazo que asomaba por una ventana pidiendo auxilio, y ahí el horror salió a la luz.

El 2 de marzo de 1998 una niña de 10 años se dirige a la escuela como todos los días laborables, la historia se repite otra vez, la niña nunca llegó. Natasha Kampusch fue secuestrada por Wolfgang Priklopil, un ensimismado extécnico de la empresa Siemens. Confinada en el sótano de una casa familiar, en un suburbio de Viena, vivió ocho años secuestrada, hasta el 23 de agosto de 2006, ese día Natasha consiguió escaparse. Wolfgang Priklopil al conocer la fuga de la joven, se arrojó a las vías del tren suicidándose. La joven al enterarse el suicidio de su captor lloró. Desde ese momento este caso está sumido en la confusión y la controversia. Por un lado se investigó si Priklopil había actuado sólo o tenía algún cómplice. Una testigo de doce años, que caminaba detrás de Natasha el día del secuestro, dijo que habían sido dos hombres. Natasha siempre mantuvo que había actuado solo. Los investigadores buscaron relaciones con redes pedófilas y masoquistas, con la participación de la policía internacional y del FBI, pero no encontraron nada. Natasha en el momento de su liberación pesaba tan sólo 42 kilos y medía 160 cm de altura. En un documental, unos años después, declaró que la torturaba con la comida y que ella fue ganándose su confianza, hasta que la dejó salir del zulo, e incluso pudo salir en algunas ocasiones con él y realizar algún viaje. En un primer momento declaró que los abusos sexuales habían sido consentidos, esto ocupó un puesto de honor en los titulares de la prensa internacional. La unión del llanto de Natasha por la muerte de su raptor y la declaración de la propia Natasha del consentimiento de relaciones sexuales, llevó a pensar a los investigadores que estaba bajo el síndrome de Estocolmo, pero ni en esto las autoridades se han puesto de acuerdo durante estos años. Natasha Kampusch después de su liberación no se ha escondido como la mayoría de las víctimas, sino que ha hecho infinidad de declaraciones a los medios, ha rodado un documental con su historia, ha escrito un libro sobre su experiencia (su madre ha escrito otro y su padre otro también), ha trabajado como presentadora, se ha filmado una película sobre su cautiverio, ha reclamado al Estado austriaco una indemnización, ha ganado dinero y comprado la casa en la que estuvo retenida. Un caso convulso y mediático que se ha reabierto en varias ocasiones, y cerrado precipitadamente sin ninguna conclusión y mucha polémica, que aun hoy continúa.

David Le Breton (2002) recoge los cambios que sufre el cuerpo en los estados extremos de privación de libertad, en los que la vinculación con lo cotidiano se fractura. Ante esta situación, en el cuerpo de la víctima, se instaura una especie de existencia escindida, dual, la lucha diaria por la propia supervivencia se convierte asimismo en una lucha contra el propio cuerpo. Esta lucha se convierte en un pulso mantenido para llevar un paso más lejos la tolerancia del propio cuerpo sobre el hambre, el frío, la violencia, el dolor, la falta de sueño.

Ante esta dualidad y desgarramiento entre el individuo y el cuerpo, éste se desequilibra, mientras que: «la conciencia del sujeto adquiere peso y vive la encarnación como un desgarramiento» (Le Breton, 2002: 113).

Yo iba pedaleando y «¡hop!», ¡embarcada en la camioneta! En realidad, me tenían localizada desde hacía una semana, como unos cazadores. Claro que intenté defenderme, pero no daba la talla. Doce años, con aspecto de tener diez, un metro cuarenta y cinco, y treinta tres kilos... (Dardenne, 2006: 25).

Con estas sencillas palabras describe Sabine Dardenne el momento de su secuestro. Tras unas primeras horas de duda policial ante la desaparición de una niña rebelde, las autoridades emitieron la alerta. Bélgica y los países colindantes se inundaron con carteles con su foto y la descripción:

#### Desaparición de una menor

Estatura, 1,45 m. corpulencia delgada, ojos azules, cabello rubio semi-largo. En el momento de la desaparición vestía zapatillas negras, camiseta blanca de manga larga, jersey grande rojo y chubasquero azul: Sabine llevaba su carné de identidad y su mochila de marca Kipling. Llevaba consigo una suma aproximada de 100 francos belgas.

Se marchó de su domicilio con su bicicleta todo-terreno de marca Dunlop, color verde metalizado, con una bolsa roja atada en el porta-equipajes.

Fue vista por última vez en la Chaussée D'Audenarde cerca del puente de la autopista en dirección a Tounai sobre las 7.25 H. de la mañana el 28 de Mayo de 1996.

Si usted ha visto a Sabine o dispone de información sobre su paradero, diríjase a la gendarmería de Tounai o a la comisaría de policía. (Ibidem: 17).

Sabine fue una de las dos únicas supervivientes del violador y asesino Marc Dutroux, que cometió los crímenes mientras estaba bajo vigilancia policial, tras salir de la cárcel por «buena conducta», con la oposición del psicólogo de la

prisión y del procurador.

Sabine se despierta con su cuello encadenado a una litera. Desde el primer momento del secuestro, y durante tres meses de cautiverio, la drogaba con pastillas y sometía a una dura manipulación mental. Dutroux le hizo creer que pertenecía a una banda y, que debido a una mala actuación del padre de la pequeña (ex gendarme), lo habían enviado a secuestrarla, pero que pese a todo, él era su salvador, la mantendría oculta del «jefe» y así poder salvarle la vida, ya que sus padres no querían pagar el rescate. Sumida en la confusión, Sabine no entiende por qué si ha pedido un rescate le ha hecho desnudarse, le hace fotos, no quiere devolverle la ropa y no la deja lavarse. En sus propias palabras relata esta confusión:

Primero habla de rescate, luego me hace fotos, desnuda.

Me ata, me desata.

¿Morir? ¡No podía elegir morir! Debía seguir aguantando día tras día, con la esperanza de seguir viva. Después de esos tres días me hizo bajar a su escondite (Íbidem: 40).

Así mantiene a Sabine, desnuda, sucia y malnutrida, durante los primeros días en la planta superior encadenada a la litera. Después la mantendrá en un diminuto zulo, sin espacio ni una entrada natural de aire, tan sólo un minúsculo ventilador que lo introduce desde el exterior, marcando la diferencia entre la vida y la muerte. El zulo está escondido tras una pesada estantería, que hace que pase desapercibido para el ojo desconocedor. Bajo coacciones y amenazas condiciona a la pequeña a no dar señales de vida si escucha ruidos en el exterior, eso significaría que saben que está viva y vienen a matarla, sólo ha de responder a la voz de su salvador, su amo, su torturador:

(...) Mi existencia en ese zulo se desarrolló de la siguiente manera. Para empezar, no tenía ni que gritar ni que hacer ruido. El jefe, o no sé quién, podía entrar en la casa en cualquier momento. La consigna era el silencio. (...) Cada vez que viniera a buscarme para llevarme arriba, ya fuera para comer, ya fuera por «otra cosa» –y desgraciadamente así ocurría-, se daría a conocer detrás de la puerta de hormigón, diciendo: «soy yo». Si no oía su voz, no debía hacer el más mínimo movimiento ni proferir el menor sonido. De ello dependía mi seguridad. Probablemente mi vida. Ya que en cuanto yo mostraba mala voluntad, lo cual solía hacer al rechazarle, me lanzaba su amenaza: «El jefe te hará cosas peores».

(...) De este modo, la sombra de la muerte se apoderó de mí en ese zulo siniestro y ya no me abandonó. Tenía miedo todo el

tiempo, aun cuando estaba sola en el zulo. La muerte me perseguía.

Me ponía a cavilar, no tenía otra cosa que hacer (Íbidem: 47).

Durante el cautiverio se desata una lucha entre el delincuente y Sabine, él la manipula y confunde, y ella ante el pánico, el dolor, la repugnancia y el miedo a la muerte elige vivir. Los primeros días le hace fotos y tocamientos desagradables, la situación es repugnante a todos los niveles: física, psicológica, emocional e higiénicamente. En su desesperación y soledad, Sabine le reclama que quiere una amiga, esta petición irreflexiva de una niña angustiada provocará el secuestro de su última víctima, Laetitia Delhez de 14 años. «Gracias» al secuestro de Laetitia las dos fueron encontradas con vida. Dutroux fue detenido y un agente inspeccionó su casa y no encontró nada, las chicas condicionadas por su verdugo mantuvieron silencio todo el tiempo. Un inspector apeló al ego de Dutroux, hasta que jactancioso, reconoció que tan sólo él podía desvelar donde estaban, ya que sólo respondían a su voz. En efecto, llevó a los agentes a su casa, indicó la entrada del zulo, y orgulloso dijo: SOY YO.

Las chicas aterradas ante tanta gente, esperando su inminente asesinato, una vez tranquilizadas por la policía, salieron, besaron al violador y asesino y le dieron las gracias.

Días después se descubrieron los cadáveres enterrados en la propiedad de dos chicas, Mélissa Russo y Julie Lejeune (secuestradas en junio de 1995), ambas de ocho años de edad, que murieron de inanición, encerradas y aterradas en el zulo. Mientras Dutroux estaba en la cárcel, su mujer y cómplice, Michelle Martin no acudió a alimentar a las menores, pero sí a los dos perros que había en la propiedad. Días más tarde se hallaron otros cadáveres de otras dos chicas y del socio de Dutroux en otra propiedad. Eran An Marchal, de 17 años y Eefje Lambrechts, de 19 años (secuestradas en agosto de 1995) que fueron sedadas y enterradas vivas. (Pérez Gellida, 2015)

El caso sembró la duda ante la confusión de las informaciones que aparecieron sobre una red de pederastia que se extendía por todo el país, e incluso más allá de sus fronteras, y en la que estaban implicados grandes personalidades políticas, judiciales y económicas, pero nada de esto pudo demostrarse. También surgieron noticias que apuntaban a la negligencia de las autoridades belgas que podían haber liberado a las primeras niñas que murieron, y haber evitado los subsiguientes secuestros. Antes de estos asesinatos, Marc Dutroux ya había sido juzgado y encarcelado por varios delitos de violación a menores.

Sin duda el caso que más impactó a la sociedad española fue el caso de las niñas de Alcasser, un caso de secuestro y asesinato de tres adolescentes, con unos niveles de violencia y sadismo tan elevados que su recuerdo y su carácter sombrío perduran en la actualidad.



Fue un día viernes 13 de noviembre de 1992, el país se encontraba eufórico tras la resaca olímpica, con ese sabor que deja un trabajo bien hecho, el viernes por la noche tres adolescentes tan sólo pensaban en irse a bailar un rato a una discoteca de una localidad cercana. Los padres de las chicas no pueden acercarlas a la otra localidad, deben quedarse, no hay otra opción. La necesidad imperiosa de satisfacer el deseo inmediato, hace que las tres chicas busquen otros medios de transporte. Una pareja amiga de las chicas les van a hacer el favor de llevarlas en su coche, pero éste se avería y no pueden seguir. En su empeño por seguir adelante, las tres chicas deciden hacer autostop en una gasolinera cercana, ese fue el punto donde se les perdió el rastro. Se trataba de Miriam García Iborra, de 14 años, Derirée Hernández Folch, de 14 años y Antonia Gómez, de 15 años de edad.

La búsqueda de testigos solo revela que un vecino las vio andando en dirección a la discoteca y las saludó al pasar con su ciclomotor a su lado, y otra vecina declaró a la guardia civil que las vio subir a un coche en el que había cuatro hombres.

Comienzan a aparecer noticias de la desaparición de las tres jóvenes en prensa, la familia se reúne con el President de la Generalitat, Joan Lerma; más tarde se reunirán con el Ministro del Interior, José Luis Corcuera, que, según la prensa, manifiesta su creencia de que las tres muchachas se encuentran secuestradas. El presidente Felipe González se compromete personalmente con los padres a mantener vigente la búsqueda activa de sus hijas. La noticia trasciende la frontera española, se difunden carteles por todo el país y en algunos países europeos, incluso las revistas imprimen una hoja con este llamamiento de búsqueda. Las autoridades reciben informaciones del avistamiento de las niñas en distintos lugares de España, e incluso se las busca en el norte de Marruecos. Mientras tanto se dragan acequias y canales en busca de las niñas, se realizan batidas en los montes, pero toda búsqueda resulta infructuosa.

Setenta y cinco días después un apicultor, al que acompañaba un familiar en sus labores, descubre una fosa de la que asoman unos restos en descomposición, rápidamente alertan a la Guardia Civil. Han encontrado a las tres chicas desaparecidas. El dolor y la tristeza alcanza a la sociedad con la noticia, pero nadie está preparado para los horrores que luego se desvelarían.

Los secuestradores utilizan una serie de estrategias comunes, la vulnerabilidad de sus víctimas y la *culpabilización*: te pasa esto porque no has sido buena (eres una chica rebelde, no haces caso, no sigues las normas...); utilizan la comida y el acceso a la ropa, a la higiene, o al entretenimiento de la mente, como beneficios que la secuestrada puede obtener por buena conducta (como los beneficios penitenciarios) y así complacer a la «autoridad».



Una de cada tres mujeres, a nivel mundial, sufrirá o ha sufrido una agresión física o sexual por parte de su pareja, o una agresión sexual por parte de un conocido o desconocido que no sea su pareja. Estas son las tristes y alarmantes estadísticas que muestran los últimos estudios sobre la violencia contra las mujeres.

Es una misión casi imposible tener datos sobre la violencia contra las mujeres a nivel mundial, ni siquiera europeos, debido a la disparidad de registros, si es que los hay, sobre estas agresiones. Ni siquiera existe una normativa homogénea. En algunos países se recogen las cifras de las agresiones a partir de las mujeres que son hospitalizadas, por lo que toda agresión que no pase por una hospitalización no será recogida; en otros se contabiliza cuando se realiza un juicio; en otros cuando media una denuncia, con lo que las mujeres víctimas de violencia dependen de las legislaciones para su reconocimiento. Una vez pasado este trámite, la mujer es una víctima cuestionada, cuando se denuncia un robo de un coche, por ejemplo, el policía que recoge la denuncia no duda de nuestra palabra desde el principio, mientras que las mujeres víctimas de violencia son puestas en duda, cuando son víctimas de acoso sexual tienen que demostrarlo, etc.

La Agencia por los Derechos Fundamentales de la Unión Europea declara en el informe elaborado en 2014, a partir de una macroencuesta en toda la zona de la Unión Europea, que el 33% de las mujeres en Europa ha sufrido violencia física o sexual, eso equivale a 62.000.000 de mujeres. El 33% de los menores sufre violencia física o sexual por parte de algún adulto, de los que un 12 % de ellos ha sufrido violencia sexual, de la cual, la mitad la sufrieron de un desconocido. Cuando hablamos de violencia dentro de la pareja, la cifra asciende a un 22%, y de éstas un 67% de las mujeres jamás contactan con la policía o denuncian esta situación. El número de mujeres violadas en la Comunidad Europea asciende a un 5%; de las que una de cada diez víctimas de violación fuera de la pareja sufrió el ataque de más de un perpetrador. El 43% de las mujeres sufre o ha sufrido violencia psicológica de su pareja actual o de parejas previas; esta violencia consiste en humillaciones públicas, obligadas a ver pornografía, prohibiciones de abandonar el hogar solas, o directamente son

encerradas, y sufren amenazas explícitas de violencia. El 55% de las mujeres ha sufrido acoso sexual, de las cuales el 32% lo ha sufrido por parte de su jefe, un compañero o un cliente. Las mujeres sufren la violencia de género en el hogar, en el trabajo, en público y online, a través del ciberacoso y del cyberacecho, a todo esto hay que sumarle las víctimas por su condición sexual, por su raza o religión. Por países, en Dinamarca, Suecia y Finlandia es donde hay más víctimas contabilizadas a partir de los 15 años. La violencia de género no ataca simplemente a un grupo determinado de mujeres. La violencia física, sexual o psicológica ha de contemplarse como una falta grave a los derechos humanos y es un problema no de los individuos, sino de la sociedad entera.

En el código de Hamurabi ya aparece la violación como un delito sexual, en la sociedad babilónica se consideraba a la mujer en dos estados posibles: podía ser una virgen comprometida o una mujer casada, en ningún caso la mujer podía ser independiente y no estar sometida al varón. Cuando una doncella era violada, el violador era castigado y ajusticiado, mientras que a ella se la consideraba inocente. Cuando era una mujer casada la violada, la culpa era repartida a partes iguales entre la violada y el violador. Ambos eran arrojados al río para ahogarse, en este caso el marido, si lo consideraba conveniente, se podía lanzar al río a salvar a su mujer. En el caso del hombre, solo el rey podía perdonarlo.

Como dijimos con anterioridad, a lo largo de la historia del arte el rapto de mujeres y la violación se ha representado como algo heroico, el triunfo de la masculinidad sobre la mujer. El rapto de mujeres forma parte de las historias mitológicas, de la formación de reinos, del inicio de guerras, que se recordarán durante milenios por la forma en que la expresión artística las recoge. Son uniones violentas en contra de la voluntad de la mujer.

El rapto de Europa, el rapto de las Sabinas... Nuestro continente se denomina a sí mismo con el nombre de una mujer raptada. Europa es una joven doncella de belleza deslumbrante, hermana de un extranjero de lejanas tierras, Cadmo, el primer rey de Tebas. Cuando Zeus presencia el baño de Europa desnuda en el mar, siente un acceso incontenible de deseo y posesión por la joven, de hecho nada nuevo para Zeus. Para acercarse a la joven a fin de conseguir su propósito, Zeus se transmuta en un impresionante y hermoso toro blanco. Esta gran bestia en un principio amedrenta a la joven, pero su actitud relajada y sumisa derriba las barreras del temor. Comienza acercándose a Europa, ésta pasa a acariciarlo y cuando aumenta su nivel de confianza se sube a la grupa de la bestia y coge al toro por los cuernos, momento que éste aprovecha para incorporarse y lanzarse al mar con ella encima. Zeus cruza el mar, abandonando Asia y llegando a la Isla de Creta. Una vez en este lugar, Zeus la toma, de esta unión nacerán dos (o tres, según las fuentes) hijos, Radamantis

y Minos, que se convertirán en los soberanos de Creta. La raptada Europa se encontrará encerrada en una jaula de oro, Creta se convertirá en su hogar-prisión donde estará aislada.

El padre de Europa, cuando conoce lo que le ha pasado a su hija, moviliza a su mujer y a sus tres hijos para que la busquen, con el mandato de no retornar a su hogar si no es con su hija Europa. Cada uno parte hacia un lugar de búsqueda, durante este tránsito Cadmo pide auxilio al Oráculo de Delfos, que le indica que siga a una vaca y que no encontrará jamás a su hermana. Esta búsqueda permite dar origen a otras ciudades con orígenes variopintos, como la de Tiro, fundada por Cadmo, que fue además quien trajo el alfabeto a Grecia y por ende a Europa (Vernant, 2000).

Pero, ¿qué fue de Europa? Zeus le hizo tres regalos; un lanza que jamás erraba el tiro, un perro que jamás soltaba la presa y un gigante autómatas de bronce llamado Talos. Este gigante de bronce tenía la función de vigilar Creta para convertirla en una fortaleza y mantenerla aislada del resto del mundo, no podían acceder forasteros a la isla, pero tampoco podían salir sus habitantes al exterior.

A nivel antropológico algunas culturas tienen la tradición del rapto para evitar la endogamia, pero este hecho, por estar marcado por la tradición y la cultura, no deja de ser violento y traumático para aquellas mujeres que lo padecen. Los yanomamis secuestran, con unas formas extremadamente violentas y agresivas, a mujeres de otras tribus para llevárselas a la fuerza a su poblado y desposarse con ellas. La vida conyugal se verá plagada de malos tratos y vejaciones continuas. (Levy- Strauss, 1997)

En la edad moderna el rapto y el secuestro son considerados como figuras jurídicas, o mejor dicho, como un problema de la propiedad, ya que eso es lo que se perdía tras estas usurpaciones, y afectaba tanto al padre como al marido. En esta amalgama propietaria se entremezclan los términos de robo, secuestro, violación y rapto, ya que el forzamiento de una mujer y su secuestro para tales fines, conllevaba unas altas dosis de violencia, y por la tanto, se consideraba como un delito de rapto, hubiera o no un desplazamiento espacial en el hecho. Aunque si bien los términos de violación y secuestro antiguamente eran muy confusos y se entremezclaban, lo que permanecía constante era la invisibilización del dolor de la víctima, que carecía de valor frente a la pérdida económica del «propietario» y los daños y perjuicios provocados.

A lo largo de la historia se ha establecido una diferencia entre el «rapto por violencia», en el que media una coacción, violencia y sangre, y el «rapto por seducción», en el que media la fuga, la mentira, los matrimonios clandestinos, los embarazos no deseados, etc., y en el que se actúa mediante el encanto y la persuasión. Frente a un tipo de acto u otro a ojos de la justicia, la diferencia

estriba en que en el primer caso, mediando la violencia, el autor del rapto no puede obtener perdón, mientras que el caso del autor del rapto por seducción sí (Vigarello, 1999).

En el sur y el sureste de la Península Ibérica existía la costumbre esporádica del «rapto de la novia». El novio «raptaba» a la novia y desaparecían durante unos días de la población, pasado este corto periodo de tiempo retornaban a la población y con una sencilla ceremonia se desposaban, de esta forma no debían afrontar los gastos de la celebración del desposorio. Con la fórmula de «la han raptado» y tras la ceremonia comenzaban su vida de casados, sin menoscabo de la honra de la mujer: «la gente no ve mal este rapto, ni protesta de la inmoralidad de que vivan unidos más o menos tiempo» (Frigolé, 1999:17). No en todos los casos el rapto se realizaba por las condiciones económicas, sino que se debían, en ciertas zonas, a una cuestión de tradición y costumbre, bajo la creencia de que aquellos matrimonios que no empezaban con el rapto no podían dar buen resultado.

Lo cierto es que la violencia contra las mujeres y los niños se mantiene como una constante trans-geográfica y trans-temporal, y particularmente en lo referente al abuso y violencia sexual. La violencia sexual es un delito que victimiza doblemente a la víctima frente al agresor. A menudo es un delito que no es penado, y en el caso de serlo, la víctima sufre la pena de la justicia o de la sociedad. En los países en los que existe una legislación que observa la violación como un delito, cuando el agresor es llevado a juicio se juzga igualmente a la víctima, que ve su vida escrutada hasta el último detalle y que será sometida a constantes insinuaciones de su actitud provocativa (figurada o real), lo que comporta un sesgo moral y de posible castigo inmaterial, ya que se mantiene la idea de que la mujer lo buscó, como si una mujer buscara la violación. La mujer tiene que demostrar en el juicio por violación su no consentimiento, su vida íntima es sometida a una descarnada vivisección. La justicia se basa en los hechos materiales que ratifiquen la narración: objetos rotos, heridas visibles, testimonios congruentes y concordantes. En el caso de que durante la violación se mantenga una actitud pasiva, en la que la mujer se encuentra ausente de los actos a los que está sometida, puede incidir en su contra, como validación de un consentimiento inexistente. La justicia no recoge evidencias físicas científicamente demostradas, como la paralización del cuerpo como reacción al miedo. En el caso de no existir daños físicos podemos asistir a la desestimación de la denuncia por violación.

Como la violación se ha dado en todas las culturas y épocas de la humanidad, es vista por ello con distintas sensibilidades y consideraciones. A lo largo de la historia la importancia se debía, más que a un ataque o delito contra la mujer, a comportar un ultraje al cabeza de familia o al honor familiar, depositándose la importancia del agravio en la vergüenza y ridículo que podía

suponer para el hombre, o el problema que podía significar si la mujer era soltera, debido a las dificultades para contraer matrimonio (Acosta, 1999).

Fuera del entorno mitológico, las primeras representaciones de violaciones en el plano artístico, que muestran el acto como un hecho violento y delictivo las encontramos en la obra de Jacques Callot (1592-1635) en la serie de grabados *Misères de la guerre* (1633) y en las de Francisco de Goya (1746-1828) en la serie *Los desastres de la guerra* (1810-14).

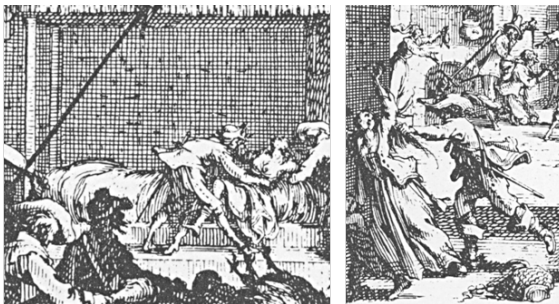
En las representaciones de estos dos artistas, la violación aparece como un acto vil e indigno, cometido por una soldadesca indisciplinada dentro de una crueldad desbocada e irracional en un entorno de guerra. En las representaciones de ambos artistas, la violación se encuentra en las antípodas de un acto heroico.



Jacques Callot, *Les misères de guerre- Le pillage*, 1633

En los grabados de Jacques Caillot (1633), las violaciones aparecen como un acto más de la barbarie y la violencia desenfrenada tras la batalla, cuando comienza el pillaje del conquistador. Las imágenes de las mujeres aún nos recuerdan, en la postura con la cabeza y mirada hacia arriba, a las

representaciones de los raptos mitológicos. La violación no es el tema principal de la representación, incluso parece menor en comparación con la violencia desencadenada en toda la imagen, efectivamente, la bestia ha roto sus cadenas y ha salido al exterior, mostrando su cara más monstruosa.



Jacques Callot, *Les misères de guerre- Le pillage*, 1633 (detalle)



En cuanto a los grabados de Francisco de Goya, muestran el padecimiento y el horror que sufren las mujeres. El artista asiste al acto, no es un mero espectador, muestra su empatía y actúa como memoria. Una pervivencia de la memoria del horror colectivo, de la barbarie y la violencia que nadie debería ver o sufrir. No nos proporciona la visión magnificada por la perspectiva del vencedor, no hay honor y caballerosidad, si no indignidad y descrédito. Nos muestra la parte más baja, la humana, demasiado humana, donde no existe la nobleza cuando hay violencia.

La imagen de los soldados con los sables se muestra doblemente fálica, doblemente violenta. Cuando vemos que uno amenaza erguido a una mujer, sus intenciones declaradas abiertamente indican que no habrá piedad, como demuestra la parte inferior derecha en la que vemos un sable dirigiéndose hacia la parte genital del cuerpo femenino, del que sólo alcanzamos a ver su parte inferior. No hay placer, tan sólo crueldad sangrante y dionisiaca.



Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, 1810-14

La violación mantiene unos cánones diferentes a cualquier otro tipo de violencia, ya que tiende a minimizar la parte de la misma que contiene. Aun cuando históricamente los códigos penales contemplaban la violencia sexual como delito, éste era absolutamente minimizado y despreciado cuando acababa en asesinato, y tan sólo se buscaban las causas de la muerte, con lo que se borraba la parte de atrocidad que el crimen conllevaba, más allá del resultado de muerte. Por otra parte, el resultado a partir de la violencia sexual es paralelo y divergente a la vez, que en otros delitos violentos, por un lado está la falta de conciencia delictiva del agresor, que actúa motivado por la culminación de un deseo inmediato, y por otra esta violencia se intensifica y se mantiene en el tiempo sobre la víctima, ya que se ve sumida en la vergüenza y la indignidad provocada por la propia agresión, porque le provoca una idea de estigma frente a la mirada de los otros. Todo ello se conjuga para que la víctima no presente denuncia y tienda a mantenerlo en silencio y en secreto (Vigarello, 1999). Lo mismo ocurre ante la violencia de género.

En la violación en tiempos de guerra no será la única vez que Francisco de Goya trate el tema de la violación. Muchos años después volverá a tratar el tema de la violación en la obra *Escena de violación y asesinato de una mujer* (1869).





Francisco de Goya, *Escena de violación y asesinato de una mujer*, 1869

Nuevamente Goya nos sitúa el punto de vista de un observador inmóvil, que asiste a la escena desde un plano en el que sabe que es un hecho pasado, detenido, sin posibilidad de cambio. El título nos da la clave: asesinato, sabemos cómo acabará, y será mal. Nos situamos ante el cuadro como observadores neutrales, aunque no impasibles a la lucha de la mujer y a los llantos del niño, el miedo es palpable en las víctimas, pero la indiferencia también lo es

en los agresores. Es un acto «natural» para los agresores, aunque comporta una violencia sexual no obedece a una pulsión sexual, la violencia es un medio para la actividad sexual, es el medio necesario para de la excitación sexual del agresor.

La violación acabará en muerte, como es el fin de muchas agresiones sexuales. Parece un hecho colateral, la violencia contra la mujer es relegada por el imaginario colectivo al espacio de lo doméstico, de lo privado y particular. La individuación de las víctimas lo convierten en hechos aislados, únicos, y de ser descubierto un patrón o causa, se deriva hacia lo psicopatológico, como la obra de un asesino en serie y no se relaciona con una forma de la expresión de la violencia masculina.

En una sociedad patriarcal, el valor de la vida establece un valor inferior a la vida de la mujer y esto desemboca en una debilidad social mayor para condenar los crímenes contra las mujeres (Atencio, 2015).

Todo ello se conjuga a menudo para que las víctimas oculten su situación, más si cabe cuando el violador es un conocido o un miembro de la familia. Normalmente la víctima es presa de la violencia psíquica, junto con un sentimiento de envilecimiento y de indignidad. En estos casos el juicio moral al que se ve sometida la víctima conlleva la pena de una presunción de incitación de la mujer hacia el violador, la carga de la provocación cae sobre la parte femenina.

Prácticamente al mismo tiempo que Goya está pintando *Escena de violación y asesinato de una mujer* (1868), Edgar Degas trabaja en su obra *Intérieur (Le viol)* (1868). Las dos tratan sobre la violación, pero el tratamiento conceptual entre ambas se encuentra muy distanciado.

En la obra de Goya la acción se perpetra en el espacio público, en una zona no urbana, la agresión parece fruto de la oportunidad, del asalto fortuito

por encontrarse en el peor sitio, en el peor momento. Los agresores tienen la apariencia de asaltadores de caminos, de criminales comunes que ejercen la violencia como medio de vida.

En la obra de Degas, por el contrario, como su propio nombre indica, asistimos a una escena en el interior, en el espacio doméstico. En el espacio privado dentro del espacio privado, la alcoba, el lugar al que no tienen acceso los extraños, tan sólo los íntimos. Lo privado se convierte en el entorno natural de la mujer, es un paisaje femenino en el que se desarrolla la infancia, lo hogareño; lo doméstico pertenece a la esfera femenina. En contraposición, lo público, es el plano donde se desarrolla la política, la cultura, la ciencia, donde se toman las decisiones importantes y donde toma forma el individuo, y todo ello pertenece a la esfera masculina.

Kant señaló que lo *privado* es el uso de la razón en el ámbito *público* y es donde la razón se hace propia, y por otra parte lo íntimo no transcurre sólo entre cuatro paredes.



Edgar Degas, *Interieur (le viol)*, 1868

Realizaremos un pequeño análisis de la escena: la representación se basa en el sistema clásico de representación de la perspectiva cónica central, la profundidad de todos los elementos parten de un solo punto que se va abriendo a medida que se aleja de ese mismo punto focal. Los elementos de la composición advertimos que se agrandan a medida que se alejan de ese punto, como manda la tradición de la representación geométrica. En el punto más alejado tenemos

la pared del fondo de la habitación con sus elementos, a la sazón, una cómoda, la chimenea, un gran espejo de pared y un búcaro de flores y la cabecera de la cama con una gran almohada. Siguiendo la perspectiva, en el plano medio, encontramos a una mujer con las piernas flexionadas, una mesilla auxiliar con el único punto de luz en toda la escena y los pies de la cama. Y por último en el plano más cercano al espectador y primer plano, se encuentra un hombre apoyado en la puerta de la habitación.

El entorno de la habitación es un ambiente agradable, sobrio para los estándares de la época, con un empapelado de flores, lo que podría indicar que se trata de los aposentos de una mujer. Dispone de chimenea, por lo que no parece que fuera una habitación del servicio, pero podría ser una posibilidad. Tampoco aparenta ser una habitación de hotel, más bien parece la habitación de una señorita.

La escena nos muestra una mujer joven, probablemente la ocupante habitual de la alcoba, en ropa interior, con el vestido sobre sus piernas y el gesto nos indica que está llorando. Se encuentra de espaldas a la luz que le incide directamente, iluminándola, depositando la atención sobre ella; en el extremo opuesto, entre las sombras se encuentra la figura erguida, ominosa, de un hombre. La obra recoge los opuestos diferenciados como el claro-oscuro, lo femenino y lo masculino, lo activo y lo pasivo.

La postura del hombre es dominante, la piernas abiertas, la espalda apoyada en la puerta, impidiendo la salida, con la mirada dura y fría sobre la mujer; la cara y la figura en penumbra resultan perturbadoras y amenazantes. El hombre ha ejercido su derecho de posesión sobre la mujer, el corsé tirado en el suelo, la cama hecha, el lugar donde se encuentra la mujer nos indica que la posesión pudo realizarse en el suelo. Resulta realmente amenazadora la cara del hombre, las orejas puntiagudas, la nariz alargada que prácticamente se funde con el bigote y la barba, dando una imagen cercana a un hocico, un rostro propio de un hombre lobo, como la parte animal y salvaje del hombre rebajado a sus instintos más bajos. No hay ventanas al exterior, la única vía de salida es la puerta, pero, su imponente figura bloquea y reclama la puerta, y con ello el derecho que conlleva, parece pensar «estos son mis dominios, lo que pasa dentro se queda dentro y a nadie le importa, a fin y al cabo lo privado es privado».

Es como si pudiéramos ver un espejo curvo de dos caras, la parte convexa, la masculina, hacia el exterior, de reflejo expansivo, distorsionado y engrandecido. La parte cóncava, le femenina, hacia el interior, de reflejo reflexivo, todo se dirige hacia adentro, hacia el interior hacia lo oculto, lo escondido.

Algunos estudiosos opinan que el collar que se encuentra encima de la mesa es el pago por la honra femenina, honra que tras perderla la joven, se arrepiente.

La pintura refleja un nivel elevadísimo de violencia simbólica, podría hacerse eco de las palabras de Schopenhauer:

El hombre tiende, por naturaleza, a la inconstancia en el amor, la mujer a la constancia. El Amor del hombre merma considerablemente tan pronto se ve satisfecho; casi todas las otras mujeres lo excitan más que aquella que ya posee, por eso desea variar. El amor de la mujer, por el contrario, aumenta precisamente a partir de aquel momento. Ello se debe al propósito de la naturaleza, que tiende a conservar la especie y, por ende, a multiplicarla al máximo posible. (Schopenhauer, 2005: 67)

El hombre una vez consigue a la mujer, por la fuerza si es necesario, la desprecia, estas enseñanzas de Schopenhauer, como el mismo indica: «mi metafísica del amor sexual es una perla», autoriza a los hombres a la posesión de multitud de mujeres que tan sólo merecerán su desprecio posterior. Con sus ideas, y las de otros pensadores y científicos de la época, darán patente de curso para el acoso, asalto sexual, la violencia y la violación de las mujeres. Se extiende la idea de la necesidad de «domar» la naturaleza primigenia de las mujeres a base de golpes, como expresa Zola sobre su tratamiento del protagonista a Nana:

A fuerza de golpes, Nana se volvió tan flexible como el lino; su piel se hizo más delicada, toda blanca y rosa, tan suave al tacto y agradable a la vista que nunca había estado tan bella (Dijkstra, 1984: 102)

En 1886 publicó el psiquiatra alemán Richard von Krafft-Ebing su obra *Psicopatía Sexualis*, que tenía una clara vocación de servicio para el ámbito forense en sus vertientes médicas y jurídicas. Para Krafft-Ebing la procreación era el único fin del deseo sexual, ergo cualquier otra forma que adquiriese el deseo sexual, sin esta finalidad, se convertía en una perversión. En el caso de la violación, como podía derivar en un embarazo, podía ser considerado un acto aberrante, pero en ningún caso una perversión (Krafft-Ebing, 1886). El término masoquismo fue inventado por él, se basó en el nombre de Sacher-Masoch, el autor de *La Venus de las pieles* (1870). Definió el masoquismo como «el deseo de sufrir dolor y ser sometido por la fuerza», y sólo lo podían padecer, entendido como perversión, los hombres, ya que este comportamiento en las mujeres era completamente normal. A las mujeres les gusta ser dominadas, permanecer en un estado de sumisión por la fuerza y sufrir un determinado grado de agresiones violentas, según Krafft-Ebing: «son las armonías que determinan el colorido del sentimiento femenino» (Ibídem: 101).

En los años posteriores a la publicación de Krafft-Ebing, cuya obra no sabemos si conocía, Paul Cezanne realizó varias obras con un elevado contenido de ira y violencia hacia las mujeres. A menudo se habla de estas obras como trabajos eróticos, simples pruebas en las que Cezanne experimentaba envuelto en la pasión romántica de la adolescencia. Bonitas palabras para imágenes terribles.



Paul Cezanne, *Escene de violence*, 1869-1872

como elemento erótico femenino, en todas el pelo aparece suelto, ondulado cual serpientes meduseas, representaciones del triunfo de Perseo sobre la Gorgona. Pero ni ella es un personaje mitológico ni él es un héroe mítico.



Paul Cezanne, *L'Enlèvement*, 1867

En el mismo que año realizó la obra *La femme étranglée* (Mujer estrangulada, 1867) también produjo una obra titulada *L'Enlèvement* (La violación, 1867), una versión de la obra clásica realizada en 1860 por Alexandre Cabanel, *Nymphe enlevée par un faune* (Ninfa violada por un fauno, 1860). En esta ocasión Cezanne abordará el tema de la violación desde una visión clásica en la que el delito, al desarrollarse en un entorno mítico o mitológico, poseía un componente «heroico». A parte de la diferencia entre el clasicismo pictórico de Cabanel y la pincelada suelta de Cezanne, existen otras diferencias entre las obras. En la primera, la acción se desarrolla en un bosque y el agresor es un sátiro, personaje mitológico, y la

Las obras iban desde pequeños esbozos hechos a tinta, como la *Escene de violence* (1869-1872), a lienzos de gran tamaño. En el dibujo de *Escene de violence* asistimos a un asalto, claramente sexual, de un hombre a una mujer, el cuerpo de ella se encuentra desfallecido, no sabemos si está inconsciente o muerta. Siempre aparece el mismo componente en las obras de violencia contra la mujer que realizó Cezanne, el pelo

como elemento erótico femenino, en todas el pelo aparece suelto, ondulado cual serpientes meduseas, representaciones del triunfo de Perseo sobre la Gorgona. Pero ni ella es un personaje mitológico ni él es un héroe mítico. En el mismo que año realizó la obra *La femme étranglée* (Mujer estrangulada, 1867) también produjo una obra titulada *L'Enlèvement* (La violación, 1867), una versión de la obra clásica realizada en 1860 por Alexandre Cabanel, *Nymphe enlevée par un faune* (Ninfa violada por un fauno, 1860). En esta ocasión Cezanne abordará el tema de la violación desde una visión clásica en la que el delito, al desarrollarse en



lucha entre ambos es presentada como un juego de galanteo sexual para él y una sobreactuación para ella. Mientras que en la de Cezanne se ha perdido el carácter mitológico del personaje, están sólo un hombre, y la mujer no sobreactúa, se encuentra desmallada o muerta. El paisaje asume un papel inquietante en la escena, en el de Cezanne, es un bosque oscuro e impenetrable en los laterales y en el centro se abre un claro que nos conduce a la inmensidad, la sensación de raptó se ve implícita y no media ningún juego o galanteo, tan sólo la presa y el cazador. En la escena aparecen dos figuras más, desnudas y sumidas en el hedonismo, parecen asistir a la escena sin darle la menor importancia.

En 1894, Ramón Casas i Carbó pintó el cuadro *Flores deshojadas* (1894), una obra de corte clásico, de delicada ejecución y técnica impecable, compositivamente perfecta y conceptualmente terrible. El centro de la escena muestra el cuerpo desnudo de una niña de corta edad, no es fácil precisar, pero podría estar entre los 7 y 10 años por su complexión. El cuerpo infantil yace inánime, rodeado de rosas rotas y pétalos sueltos. La posición nos recuerda a las obras de mujeres tendidas que se muestran plenas y colmadas de placer, que apoyan la cabeza delicadamente sobre su brazo. Pero aquí asistimos al uso de la metáfora visual de lo ocurrido, la niña ha sido «desflorada», las flores han sufrido un ataque, se encuentran rotas, destrozadas, tiradas y abandonadas como algo inservible, algo que durante un breve espacio de tiempo ofreció su belleza y su aroma, pero que ahora no es nada más que un juguete roto. Una imagen que puede considerarse bella y poética para un hecho luctuoso y trágico.



Ramón Casas i Carbó, *Flores deshojadas*, 1894

Uno de los retratos literarios más inquietantes que podemos encontrar es *Lolita* (1949), de Vladimir Navokov, que nos relata la turbadora historia entre Humbert Humbert, un maduro profesor y la joven Lolita, de 12 años de edad. El personaje recreado por Navokov es lo que se considera un hebófilo, el propio Humbert Humbert nos analiza los requisitos de los que necesita estar dotada la menor. Él las denomina *nínfulas*:

Hay muchachas, entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de ninfas (es decir, demoniaca) a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar o incluso cuadruplicar su edad). Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de nínfulas (Navokov, 1949: 4).

A lo largo de la historia el niño era contemplado como un adulto en ciernes que debía ser disciplinado, hasta que a partir del siglo XVII esta concepción varía y comienza a observarse la infancia con una serie de valores por sí misma, como un periodo especial de la vida. Con ello asistimos a un cambio de la visión de la infancia en el que el paradigma cristiano de disciplina, castigo corporal y trabajo duro se ve desplazado por la conceptualización de una infancia en la que el niño nace inocente de las faltas de los adultos, de los males sociales y de la sexualidad. Los cuerpos infantiles toman distancia con los seres sagrados encarnados y se dotan de su propia carnalidad, se toma conciencia de la propia fisicidad y tangibilidad con lo que provocan empatía e instinto de protección.

En una teoría innovadora para el momento, tras un periodo de trabajo con Charcot, Freud publicó en 1896 que el abuso sexual precoz se hallaba tras muchas patologías como la histeria, las obsesiones, la paranoia, etc. Tras sus estudios de abusos, Freud descubrió que muchos de los que realizaban los asaltos sexuales a menores eran los padres, pero ocultó este hecho, derivándolo hacia los tíos, madres e incluso nodrizas, hecho que corrigió en una nota en 1924. Algunos años posteriores a la primera publicación, Freud se retractó de su teoría de los abusos sexuales a menores como hecho traumático precursor de la histeria, y lo derivó hacia las fantasías masturbadoras de niños y niñas: el complejo de Edipo (Romito, 2008).

En la *Psicopatía Sexualis* (1886) de Krafft-Ebing, la pedofilia aparecía en una entrada diferente a la homosexualidad. En la década de los treinta del siglo XX se popularizaron en el discurso público términos médicos como «pervertido sexual». En ese periodo los sujetos de estudio de los psiquiatras especializados solían ser homosexuales, pero el imaginario popular los convertía en figuras



masculinas que actuaban sobre mujeres y niños. A partir de la segunda guerra mundial también empezó a extenderse la idea de que el castigo de la ley no podía cambiar el comportamiento de estos individuos, pero que un tratamiento psiquiátrico o psicológico sí que podía hacerlo.

En el siglo XIX, a menudo, los códigos penales no distinguían la diferencia entre el estupro (conseguir favores sexuales de una menor mediante engaño o haciendo valer la superioridad que se tiene sobre ella) o la violación. En algunos casos los tribunales estaban más interesados en la violencia que se ejercía durante el acto de la violación, que en el delito en sí mismo, ya que partían de la premisa de que la mujer siempre consiente, aun cuando afirmaban que habían tenido que ceder a la fuerza (Acosta, 1999). El sempiterno *las mujeres cuando dicen no quieren decir si*. Si podemos hablar de víctimas que, por cuestión de género, son culpabilizadas del delito del que han sido objeto, también podríamos hablar de delincuentes que se ven exonerados, o aliviada la culpa de su delito en base, a lo que podríamos denominar, una cobertura de género. En muchos casos el asalto sexual de un hombre hacia una mujer se ve «excusado» por la propia naturaleza activo-agresiva masculina, en base a la *libido dominandi*, de manera que se: «legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada» (Bourdieu, 2004: 37).

Esta actitud «corporativista» es recogida en una sentencia de 1890, en la que se reproduce la construcción social de la culpabilidad de la mujer ante el asalto sexual, donde podemos leer:

Si bien en estos delitos (violación) no es de estimar generalmente el arrebatado, no obstante cabe apreciarlo cuando median actos ajenos a la iniciativa del violador, que imprudentemente provocaron al movimiento pasional que dio por resultado el delito, apreciándose claramente la posibilidad «legal» de responsabilizar del hecho a la propia víctima por provocar el «movimiento pasional» del hombre (Acosta, 1999: 33).

Pese a que el Código Penal español de 1870 ya recogiera el delito de violación en términos muy parecidos a los actuales.

En un sentido análogo la literatura recoge lo fácil que resultaría a una mujer evitar la violación, poniendo en evidencia la supuesta «negativa» femenina a la violación, y todo ello para sostener que es imposible que una mujer sea violada por un solo hombre. Voltaire pone el ejemplo con la frase:

A las muchachas artificiosas que se quejan de haber sido violadas, hay que contarles el modo como una reina rechazó antaño la acusación de una querellante; tomó una

## V. Una estética es una estética, ¿es una estética?

vaina y moviéndola sin cesar, hizo ver a la dama, que tenía un espada en la mano, que le era imposible hacerla entrar de nuevo en aquella (Thoinot, 1928: 13).

El arte durante décadas se había poblado de mujeres yacientes, extenuadas e inmóviles, que ofrecían un cuerpo (generalmente desnudo) lánguido, desamparado y sumido en una especie de éxtasis. Estas posiciones receptivas y ansiosas representaban un sueño *voyerístico* masculino, una incitación a la acción. La asimilación constante de la mujer con la naturaleza y su necesidad sexual primitiva e incontenible ofrece una imagen del deseo irreprimible que ha de ser satisfecho a cualquier precio:

(...) al crear imágenes de mujeres desamparadas y en éxtasis, jugaban abiertamente con las fantasías de agresión de su audiencia e «invitaban» a la violación pintando mujeres desnudas y extremadamente vulnerables, por lo general caídas de espalda (...) aparentando encontrarse en el clímax de un éxtasis incontrolable. Estas pinturas debían sugerir una perversa combinación de intensa necesidad sexual y abyecto desamparo en las mujeres representadas de tal guisa. Sólo queda una vía para unirse a estas criaturas; hemos de descender a su nivel, convertirnos (...) en parte del universo preconsciente, responder a la bárbara invitación de la naturaleza sumergirnos en un ritual reproductivo puramente material y sexual (Dijkstra, 1984: 100).



George Grosz, *Dr S und Frau*, 1923

George Grosz no demostró un trato amable hacia las mujeres, por lo menos hacia las representadas en el plano artístico. La opinión sobre las mujeres Grosz la dejó clara cuando declaró: «podría dar una mierda por la profundidad de una mujer» (Bayford, 2012). Grosz representa a las mujeres decadentes y desagradables, lo más cercano a desechos humanos y, en ocasiones, habría que plantearse si el calificativo «humano» se les podría aplicar. En *Dr. S und Frau* (1923) el doctor S se muestra frío, cruel, severo y violento, en la escena podemos observarlo en primer término, con los puños cerrados en una actitud pugilística, el boxeo es considerado como el arte de la lucha de los caballeros,

pero su «contrincante» no es ningún caballero, ni siquiera es un hombre. Su rival abatido es una mujer desnuda, tumbada que nos muestra sus nalgas manchadas, inflamadas y agredidas, la furia teutónica se ha desatado sobre ella. Esa es la actitud que muestra el Dr. S, de una manifiesta furia, prepotencia y superioridad, como si nos encontráramos frente a un férreo oficial prusiano que quisiera aplastarnos con sus relucientes botas, la mujer es sólo un efecto colateral, no es víctima, es objeto, ni siquiera de deseo, tan sólo de desahogo.

El Dr. S y la mujer son figuras antagónicas en todos los sentidos, en las que se establece una división asimétrica de poderes; el hombre de pie, activo-agresivo, vestido con ropa conservadora y posee un nombre: S; la mujer tumbada, pasiva, desnuda, vejada y su nombre es genérico: mujer.

Las mujeres tras la primera guerra mundial tuvieron que recurrir a la prostitución como medio de supervivencia en muchos casos, lo que se denomina prostitución de guerra. La oferta era variada y extensa, podía encontrarse a madres e hijas, e incluso nietas prostituyéndose en la misma casa, mujeres embarazadas, mujeres gruesas, mujeres delgadas, cualquiera que fuese las preferencias del cliente podían ser satisfechas. El orden se abrió paso en el caos y hasta la prostitución a gran escala en la que se vio sumida la ciudad de Berlín se ordenó, se creó una serie de códigos con los que en las fachadas de las viviendas indicaban los servicios o sevicias que se podían ofrecer. Se dividió también la ciudad por sectores en los que se ofertaban las diversas especializaciones. No existía ningún placer, ni ninguna perversión que no se pudiese conseguir.

En la lucha por alcanzar determinadas cuotas de poder se pueden establecer dos estrategias: *ofensiva* y *defensiva*. La *ofensiva* ocupa sus fuerzas en manifestar y provocar un sentimiento y sensación de omnipotencia, frente a la *defensiva*, que se basa en los sentimientos de inferioridad, impotencia y sumisión, promoviendo la debilidad y dominio. Se establece una disparidad en la interpretación de las «señales» sexuales entre los sexos femenino y masculino, y de ahí la diferencia de expectativas entre ambos. La construcción social de la sexualidad femenina la prepara para ser vivida íntimamente y dotada de afectividad, que puede manifestarse al margen de la mera penetración. Mientras que para el hombre la sexualidad es una actividad física, de dominación y conquista, como un acto de poder y sumisión encaminado a la penetración y el orgasmo, en definitiva, una prueba de virilidad que debe ser recompensada con el orgasmo femenino, aunque sea fingido (Bourdieu, 2007).

Tradicionalmente el derecho canónico tan solo reconocía la violación como delito y como tal cuando se producía sobre una mujer que fuera virgen. La consideración de la moralidad y forma de vida de la víctima también resultaba

un factor importante para la visualización del delito. Desde ese punto de vista la violación se consideraba un agresión contra la honestidad y por ello a tenor de la situación de la mujer, si era prostituta o realizaba determinados trabajos que pudieran considerarse incitadores o provocadores, se podían ver desligadas de la posibilidad que se considerase un quebrantamiento contra su honra. Más tarde la violación pasó de entenderse y recogerse como un delito contra la honra a un delito contra la libertad sexual.

Posteriormente el Tribunal Supremo de Justicia recogía la definición de violación como la posesión de una mujer virgen o no, sin su consentimiento con penetración o tentativa de penetración. Las pautas difundidas por los tratados de ginecología para realizar el diagnóstico de violación eran:

- Señales de violencia en los órganos genitales.
- Señales de violencia en otras partes del cuerpo o vestidos.
- Restos de semen en el interior de la vagina.
- Enfermedad venérea transmitida probablemente en el momento del coito. (Campamá, 1980: 6)

Con este protocolo se transmite la idea de que existe violación cuando media la violencia física, pero en cambio no se considera como violación la coacción psíquica, las amenazas o el miedo a la muerte que sufre una mujer cuando está en frente de su violador/agresor.

Aunque el Código Penal no hace distinción de género en cuanto al delito, sí que es cierto que algunos delitos sólo son imputables a las mujeres, como el adulterio, el aborto y a menudo el infanticidio. Siempre cuando la mujer es el objeto pasivo da como resultado una mayor victimización secundaria.

Basándonos en los estudios sobre violación, en la gran mayoría de los casos, existe un conocimiento previo entre la víctima y el agresor, y la agresión se comete en el domicilio de uno de los dos o en las inmediaciones de éste. En cuanto a la tipología de la víctima no existe un tipo determinado de mujer que pueda ser más proclive a padecer la violación, pero sí se establecen una serie de factores de riesgo que pueden favorecerla como son padecer algún tipo de retraso mental, ser una trabajadora del sexo, hacer autostop o aceptar subir al coche de un desconocido. No es necesario que medie ninguna provocación por parte de la mujer-víctima, sino que es la propia interpretación que el agresor realiza sobre el papel de la mujer y que con ello colija que ha mediado una provocación o de una solicitud de relación por parte de la mujer. Otras señales que el agresor puede leer como provocaciones son la ropa que viste la mujer, las horas hasta las que esté fuera del domicilio, la ingesta de bebidas alcohólicas, acudir sola a locales de ocio... todo ello pone en riesgo, involuntariamente, la

seguridad de la mujer ante el violador. Los estudios médico-legales también ponen de manifiesto la correlación de la edad entre la víctima y el violador, dándose la relación de que los autores de violación de mayor edad atacan a niñas y adolescentes, mientras que en el caso de los violadores jóvenes actúan sobre mujeres adultas, aunque lógicamente no se trata de una ley de la física inmutable.

La representación explícita de los actos de violación en entorno bélico ha sido utilizada por algunos artistas como ya vimos, en el caso de Orozco la utiliza para mostrar un país marcado por la sangre, la violencia y la ignorancia. Como hiciera Goya más de un siglo antes, Orozco muestra el asalto sexual oportunista, es una violencia animal y baja, es fuerza bruta primitiva, muy diferente a la violencia simbólica de la pintura de Degas. Muestra la destrucción y el abuso perpetrado por la Revolución y la independencia, unas actitudes que se perpetúan en el tiempo y en el espacio, la violación como arma de guerra.



José Clemente Orozco, *La violación*, 1926-28

En otra de sus pinturas muestra cómo una mujer es sujeta por tres hombres para que un general la sodomice con una bayoneta, todo un manual de las prácticas del sádico psicópata. La mujer como víctima aleatoria de la violencia estructural.

Si en lo referente a la victimología no podemos regirnos por un patrón preexistente, si que podemos encontrarlo en los agresores mediante una clasificación incluida en el «Manual de clasificación del crimen» realizado por FBI, que aunque mantenga una cierta especificidad cultural, es perfectamente extrapolable a otras zonas geográficamente distantes. Dicha clasificación se basa en las motivaciones agresivas y en la interacción sexual, ya que para algunos humillar y lesionar a la víctima resulta fundamental, y para otros es la necesidad de dominación sexual lo primordial. En base a esto la clasificación se divide en:

- Violador con satisfacción de poder.**
- Violador explosivo.**
- Violador furioso.**
- Violador sádico.**

Esta tipología de violadores se basa en las características de violadores en serie que actúan hasta que son detenidos (Lorente, 1999: 134-5).

Para el «**Violador con satisfacción de poder**» la fantasía es la piedra angular que sustenta el ataque. Puede existir una construcción previa en la que se fantasea sobre una serie de perversiones, o se establecen prácticas de *vouyerismo*, acoso, exhibicionismo, fetichismo, onanismo... normalmente bajo una experiencia de autocontrol que fomenta una percepción distorsionada de la relación. Después de la agresión, el violador puede querer una cita con la víctima, ya que como parte de su fantasía piensa que la víctima disfruta de la agresión y que puede ser el inicio de una relación sentimental en la que la mujer se enamora de él. Se ve obligado a cometer la violación para mantener relaciones sexuales, ya que ninguna mujer lo haría por voluntad propia (Íbidem).

La obra de Marcel Duchamp, *Étant Donnés* (1930) tiene casi todos los componentes arriba mencionados, el aspecto de *vouyerismo* se manifiesta amplificado por la puerta que obstaculiza la visión del cuerpo, hemos de tomar parte activa, debemos transformarnos en *voueurs* de mirada lúbrica, formar parte de la obra, involucrarnos involuntariamente, de lo que sintamos cuando observemos el cuerpo tan sólo nosotros seremos responsables. De hecho esa era la intencionalidad de Duchamp que intentaba emular la mirada a través de un *peep-hole*.



Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-66

La obra es un montaje de la que tan sólo vemos, en un primer momento, una puerta con un pequeño agujero, como un mirilla. A través de este agujero, en primer término vemos una pared de ladrillo que tiene otro agujero más grande, como si hubiera sido provocado por una explosión. Detrás de este agujero se ve parte del cuerpo desnudo de una mujer tumbado sobre unas ramas, y al fondo un paisaje. Nos recuerda a

las pinturas academicistas de desnudos femeninos en la naturaleza de finales del siglo XIX. La figura, de la que no vemos la cabeza, los pies y una mano, sostiene una lámpara de gas y nos muestra la vulva rasurada que adquiere una apariencia de cueva o abertura antinatural de la anatomía femenina.

Podemos encontrar descripciones de la obra como: un cuerpo desnudo sobre una otoñal cama de ramas, como si se tratase de una bella dama abandonada a los placeres hedonistas sobre la mullida hierba en una deliciosa tarde otoñal. También es descrita como la última Venus, como símbolo de la belleza naturalista:

Ese agujero lobular, iluminado en medio de la oscuridad de unos ladrillos negros dispuestos en forma de pared derruida, daría ese ambiente de aparición de una Venus en estado ensimismado, que puede evocar un estado postorgásmico, de sueño o incluso de muerte (Parcerisas, 2009: 98).

Considerada la gran obra erótica que actúa como una máquina voluptuosa en la que el ojo del observador completa el acto sexual, copula con la obra y acaba poseyendo a la modelo y al arte. Esta suele ser la visión paradigmática que se ofrece de *Étant donnés*, nos proporciona la visión del arte como una mujer preparada para la entrega, para que nos pongamos en el papel de un hombre que puede violentar y poseer por la fuerza. Resulta cuanto menos una metáfora turbadora e inquietante.

David Hopkins nos ofrece otra interpretación, en cierta manera paralela, en la que la mirada del observador «penetra» a través del agujero, en una analogía de las relaciones sexuales y al *vouyerismo*, pero introduce un matiz, este acto de «penetración» actúa como una *desfloración* en la que el agujero y la pared rota de ladrillos actuaría como la rotura del himen simbólica. Supongo que esa visión nos introduce en una fantasía masculina y en la perpetuación del valor simbólico de la virginidad como el estado ideal de la mujer, tan sólo superado por el de la Virgen que aúna virginidad y maternidad, una reivindicación de la estructura patriarcal.

Si la obra es la representación del arte, como proponen muchos estudiosos, en el mejor de los casos significaría situar al arte entre la ramera de Babilonia, la Virgen, Venus y una mujer asaltada, violada y probablemente asesinada. Esto revelaría a *Étant Donnés* en un mestizaje o fusión entre *El origen de mundo* de Courbet, las representaciones renacentistas de Madonnas y Venus y cualquiera de las representaciones *lustmord* de la época de la República de Weimar.

La imagen de *Étant Donnés* recuerda dramáticamente a las fotografías de mujeres alemanas violadas por el ejército ruso durante la II Guerra Mundial, en las que las mujeres eran abandonadas después de haber sido violadas y en ocasiones asesinadas. En esta furia irracional bélica las víctimas no sólo eran las mujeres, los hijos de éstas también eran abusados o asesinados, o ambas cosas.



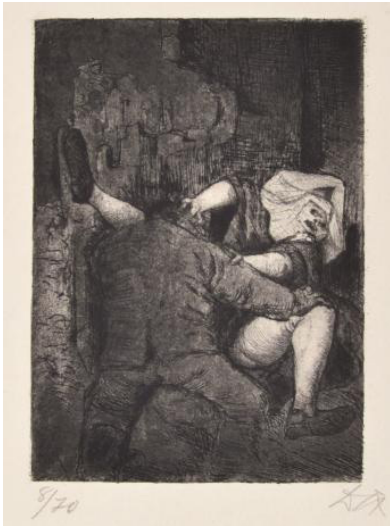
Opfer sowjetischer Gewaltverbrechen  
in Ostpreußen

s. a. (ca. 1941-42),  
Mujer violada por el ejército rojo



Dentro de las tipologías de violadores otro tipo es el **violador explosivo**. La violación se realiza como un acto impulsivo y persigue la sumisión sexual de la víctima, sin que medien fantasías previas. No existe ningún tipo de preocupación por la integridad física o psíquica de la víctima por parte del agresor (Lorente, 1999).

La imagen de Otto Dix, *Soldat und Nun* (1924) representa, como su propio nombre indica, la violación de una religiosa por parte de un soldado. El militar aprovecha la circunstancia y la oportunidad para abusar de la monja, no le afecta esta característica, para él tan sólo es una mujer sobre la que demostrar su poder y su virilidad.



Otto Dix, *Soldat und Nunne*, 1924

La mujer se resiste, opone toda la resistencia posible, en el forcejeo vemos sus blancas piernas expuestas a la vista, sus brazos separando al individuo de si misma y que nos dirigen hacia el rostro. La expresión de la cara queda reducida a una esperpéntica mueca «calavérica» que es enmarcada por una cofia (que adquiere aspecto de vulva) y que se abre airada. Estas partes corporales de la mujer son las que reciben más luz en toda la composición, son el punto focal, el elemento visual más potente sobre el que se centra nuestra atención. El agresor por el contrario, como en obras anteriores, aparece en la sombra, de espaldas reducido a una figura simiesca y poco atractiva, una figura

animal e irracional que tan sólo sigue sus instintos primarios de obtención de placer, o como ejercicio culturalmente aprendido de placer a través de la violencia.

Para el **violador furioso** la agresión actúa como expresión de furia y rabia. Esta furia y rabia ha sido propiciada por una acumulación de experiencias negativas e injustas, que no son necesariamente reales y que manifiestan una misoginia latente en el agresor. La agresión puede ir acompañada desde abusos verbales y agresiones brutales hasta el homicidio (idem).

En diversos estudios realizados desde la década de los años 50 del siglo XX sobre la violencia sexual muchos hombres declaran que violarían a mujeres si tuvieran la certeza de no ser castigados y que han aplicado la violencia sexual sobre sus parejas en alguna ocasión (Scully; Marola, 2003).

Sin temor al castigo y con una completa impunidad retrata Jean Cocteau a los estudiantes que golpean inmisericordemente a la víctima,

parcialmente desnuda, lo que nos indica el asalto sexual, que se encuentra en el suelo con un gesto contorsionado de dolor. El conjunto de los *enfants terribles* (1930) mantienen actitudes expresamente violentas o desafiantes, una de las figuras propina puntapiés a la víctima, otro está de espaldas con las piernas entreabiertas mirando a la víctima, otro de los muchachos está orinando, en un acto de desprecio y vejación.

En este caso la víctima es del mismo sexo que los agresores, pero el patrón es igual, la agresión se realiza sobre el débil construido socialmente, el diferente, el *otro*, en este caso el homosexual, cuya imagen aparece feminizada, con todo lo peyorativo que ello conlleva para la construcción heteronormativa, y resulta una traición y ofensa a la masculinidad.



Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, 1930

La violencia sexual mantiene sus patrones de dominio y funciones de control con la idea tradicional de mantener a la mujer en su sitio. Se perpetúa la socialización tradicional masculina asociada al poder, dominación, fuerza, virilidad y la superioridad con la masculinidad; en el polo opuesto la socialización de la femineidad se sigue asociando a la sumisión, pasividad, debilidad y la inferioridad con lo femenino (Íbidem).

Para el **violador sádico** el comportamiento sexual es la manifestación de las fantasías agresivo-sexuales (sádicas). No existe una primera motivación inicial sexual o agresiva que deribe en la otra, si no que ambas se encuentran simbióticamente unidas, sin que se sepa distinguir cual es la que genera los sentimientos iniciales, si los agresivos o los sexuales. En este tipo de violadores la agresividad no es visible o patente desde el inicio, sino que puede actuar el comienzo del asalto con la seducción de su víctima (Íbidem).

El sádico no tiene ninguna intención de convencer, la persuasión no es su fin, no entra dentro de su rango de interés sino que se trata de algo completamente distinto, de utilizar el razonamiento como violencia en sí mismo, se transforma en otra lógica de la violencia que no confluye dentro de la lógica o el entendimiento de la víctima, o de todos aquellos que no sean el perpetrador o sus cómplices. Es parte del juego que otorga la omnipotencia al violento y tan sólo actúa dentro de su propia lógica y de sus propios cauces de persuasión (Deleuze, 1974).



Oskar Kokoschka,  
*Mörder Hoffnung der Frauen*, 1909

La muerte de una mujer y la violencia sexual desatada se transforma en espectáculo para lo mirones, los *voueurs*, que como los espectadores clásicos que asistían al teatro a presenciar una tragedia griega, se deleitan con la ira, el poder y la brutalidad, pero que no se conforman con el artificio, y se asemejan a los espectadores sedientos de sangre del circo. En *Mörder Hoffnung der Frauen* (1909), Kokoschka utiliza la línea como una navaja capaz de desgarrar la piel, de profundizar en las heridas, de cubrirnos de la sangre negra de tinta como espectadores enfebrecidos o aterrorizados, pero en cualquiera de los casos, inmóviles, tan incapaces de actuar como el perro que transita indolente a las espaldas de *lustmörder*.

Es la violencia dentro de su propia irracionalidad, en estos casos se desarrolla fuera de los cauces de acción-reacción que la sociedad puede asumir, aunque no carente de dolor o repulsa. La violencia como placer provoca un mayor rechazo individual y colectivo, y ante su irracionalidad, dentro de los parámetros socialmente aceptables, se intenta encontrar una explicación a lo inexplicable dentro del ámbito de la enfermedad.

El nivel de agresividad puede ir aumentando según el nivel de excitación sexual y generalmente, en la violencia sádica, el agresor la dirige hacia puntos concretos del cuerpo que tengan un carácter sexual o fetichista para el individuo (Lorente, 1999).

Como resuelve Patrizia Romito (2008) hay que preguntarse para quién la violación puede constituir, un placer, o un acto violento. La respuesta parece obvia, para la mujer es un acto violento y para el agresor es un acto placentero:

Observando los hechos, diremos que para el violador representa un placer; para la víctima, una violencia: las mujeres y las niñas pueden morir por la violación e incluso las que no mueren, quedan marcadas por ese acto. Sin embargo es la visión del violador la que predomina socialmente: no era realmente violación, en el fondo le ha gustado, se lo ha buscado, al final ha gozado. Y esto es lo que hace el contenido pornográfico simultáneamente excitante y disfrutable sin embarazos, por tanto psicológica y socialmente aceptable (Romito, 2008: 155-56).

Actualmente, en las películas pornográficas la tendencia con los años ha ido en la dirección de un aumento consustancial de los índices de violencia contra la mujer. El 95% de las actrices porno han sufrido agresiones físicas durante los rodajes de las películas, mientras que el consumo de esta misma pornografía ha aumentado por parte de las mujeres, debido al anonimato proporcionado por internet. Este tipo de violencia contra la mujer representada en el cine lanza un claro mensaje que une sexo, placer y violencia, ergo se traslada la idea de que la mujer necesita de un cierto nivel de violencia para sentir placer, reproduciéndose un juego de poder en el que se le asigna toda la responsabilidad a la víctima, y ninguna al agresor. Por otro lado el aumento de consumo de pornografía por parte de las mujeres está asociado a la aceptación personal de una victimización sexual. Si las propias mujeres interiorizan el mensaje de que las mujeres disfrutan de la violencia, se eleva una barrera que no permitirá la ayuda potencial a otras mujeres que se encuentren en peligro de sufrir asaltos sexuales. Lo mismo ocurre con los hombres para ayudar a las mujeres, si éstos también internalizan la idea de que las mujeres disfrutan cuando son agredidas (Foubert, Bridges, 2015).

En 1934 René Magritte realizó la obra *Le viol* en la que observamos la cara de una mujer convertida en un torso femenino, con un grueso y erecto cuello en una tensa elevación, que no parece sujetar la cabeza, si no penetrarla.

Cuando Magritte tenía la edad de catorce años vió a su madre en el río, se había suicidado. Su madre ahogada y la imagen de su cuerpo desnudo, con su pubis y pechos al descubierto, frente a una cara velada, cubierta por el camisón que la envolvía formando una maraña de tela, lo acompañaría toda su vida.

La mujer sin rostro, la mujer anónima, la mujer como genérico, transformada en mero objeto sexual, esta podría ser una de las explicaciones para esta pintura, la primera que nos viene a la mente.

El pelo que tiene una textura rizada, gruesa, abierto hacia un torso sexualmente explícito, se convierte en bello púbico. Aunque no exista un rostro real, si que nos enfrentamos a una expresión de asombro, de estupefacción y quizá de espanto. La boca convertida en triángulo, en monte de Venus, se ve incapaz de emitir sonido alguno, no posee el *logos*, carece de habla, de palabra o expresión, tan sólo la del estupor.



René Magritte, *Le viol*, 1934

Los pechos se encuentran en una posición muy elevada con respecto a la lugar normal que ocupa los ojos en el rostro, por lo que pueden ser transcritos como una expresión de asombro, junto con la forma de los senos, redondos como los ojos muy abiertos, en los que la pupila-pezón se encuentra iluminada con el brillo que da vida a la esfera ocular.

Estos pechos son convertidos en ojos que ya no pueden derramar lágrimas, tan sólo leche, ese fluído nutricio, visualmente blanco y lechoso, como el semen, el único capaz de generar calor vital para los griegos. Hasta la capacidad exclusiva de la mujer de producir alimento se ve violada y transgredida.

Es un cuerpo mudo que soporta en silencio, o silenciado, los embates sexuales a los que se ve sometido. Sobre un fondo yermo, un páramo de vacío, del no tiempo y no espacio, es ahí donde se encuentra la mujer violada.

Con respecto a esta obra, Susan Gubarn (1987) planteaba que al articular a la mujer como un órgano genital lo que conseguía exactamente era desarticularla, convirtiéndola en un monstruo impenetrable o un horror solíptico. Cuando la mujer es decapitada y capitada nuevamente por tan sólo unos órganos sexuales, pervierte el rostro, de manera que, en lugar de convertirse en una ventana del alma femenina, encarna una sexualidad que se relaciona menos con el placer y más con el dominio masculino sobre la mujer, que queda convertida sólo en un cuerpo.

La violación como enaltecimiento de la virilidad es lo que podemos observar en numerosas obras de Pablo Ruiz Picasso, en concreto en los grabados de la *Suite Volard* (1930-1937).

En la serie *Suite Vollard*, realizada en un periodo que abarca desde septiembre de 1930 hasta marzo de 1937, Pablo Picasso realizó más de 100 grabados, divididos en cuatro temas: el taller de escultor, el minotauro, Rembrandt y la batalla de amor. En la serie de el minotauro, Picasso realiza una reinterpretación del mito griego.

El Minotauro en la mitología clásica es un ser mitad hombre mitad toro, nacido de la unión de Pasifae y un toro. Pasifae se queda extasiada ante la visión de un hermoso toro blanco, siente la necesidad incontenible de ayuntarse carnalmente con él, para ello se disfrazará de vaca con el fin de ser cubierta por este hermoso ejemplar, y de esta unión nacerá el Minotauro. El marido de Pasifae, el Rey Minos, ordenará a Dédalo construir una prisión de la que no pueda escapar el Minotauro. Esta prisión será un laberinto, donde habitará el Minotauro hasta que Teseo, con la ayuda de Ariadna, a la que después traicionará, se enfrente a él y lo mate. Algunas teorías



apuntan que el hermoso toro blanco no es otro que Zeus, que aún mantiene su forma animal tras el rapto de Europa. Las historias mitológicas que se entrecruzan con la del Minotauro y los personajes que las componen, Zeus, Parsifae, Teseo, Ariadna se ven envueltos en continuas pulsiones sexuales, infidelidades y traiciones.

La historia que crea Picasso es diferente, no existe un solo minotauro, sino que son muchos y habitan en la costa de Creta, con un estilo de vida de una situación económica elevada. Viven en casas en las que se encuentran rodeados de obras de arte, riquezas y mujeres. Realizan «reuniones festivas» en las que discretamente se describen como: «orgías en las que hacen felices a las mujeres con las que mantienen una relación de sentimientos encontrados» (Mallén, 2008: 357).

Picasso utiliza al Minotauro como la representación arquetípica de la virilidad masculina, personificando la potencia sexual irrefrenable, el goce masculino sobre todas las cosas, es una exaltación de la sexualidad masculina agresiva. En *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard)* (1934-1935), el Minotauro se encuentra encima de una mujer, observándola, con la cara muy cerca de la de ella, que la mantiene girada hacia nosotros, con los ojos cerrados. La mujer ¿en que situación se encuentra? La mujer puede estar (o se hace la) dormida, puede estar muerta o puede estar apartando la cara y la mirada de la figura amenazante, decimos esto al observar detenidamente la expresión de la mujer y la del minotauro.

El Minotauro que posee la parte de toro, que ciego de agresividad enviste y ataca, y la parte de hombre que, hambriento y cegado por la pulsión sexual, también enviste. El Minotauro se rodea y utiliza a las mujeres para



Pablo Picasso, *Minotaure caressant une dormeuse (Suite Vollard)* (1934-1935)



Pablo Picasso, *Minotaure violant une femme (Suite Vollard)* (1934-1935)



Pablo Picasso, *Le viol VII* (Suite Vollard, pl. 32)  
(1934-1935)

su placer, forzándolas y violándolas (*Minotaura violant une femme, Le viol VII*) sin atisbo de culpabilidad, excusado por su animalidad, la virilidad eximida de responsabilidad. La serie *Suite Volard*, cuenta con el título *Le viol*, con sus subsecuentes numerales, con siete grabados en los que el violador tiene forma indistitamente de hombre o de Minotauro. La tauromaquia es convertida en la exhibición de la

virilidad a través de la violencia. Existe un consenso en el reconocimiento del carácter autobiográfico de la serie, durante el periodo en el que Picasso realizó estos grabados se estaba divorciando de su esposa, Olga Koklova, mientras comienza la relación con Marie-Thérèse, a la que conoció cuando tenía 17 años. En estos grabados Picasso se identifica con el Minotauro «como un ser sexualmente potente» (Hernández, 2012) y «las escenas de asalto sexual son descritas a veces como violaciones y a veces como abrazos o batallas amorosas» (idem). Al margen de la serie *Suite volard*, Picasso tiene más obras, a lo largo de su carrera, en los que plasma la violación de mujeres, en los que no deja sombra de duda al aparecer la palabra violación en el título.

Como con muchos creadores que trabajaron durante la turbulenta época de entreguerras y el ascenso nazi, parece justificarse la violencia contra las mujeres por la coyuntura socio-política del momento, y se establece un paralelismo entre el ascenso del nacional socialismo y el nivel de violencia plasmada en las obras de arte, con la violencia ejercida en la batalla política de la vecina Alemania. Este momento artístico coincide con la mayoría obtenida en las urnas por el partido Nazi para obtener la aprobación de un recurso de solicitud de poder. Ese mismo año se abrirá un campo de concentración a las afueras de Berlín, y poco después el de Dachau (Mallen, 2005).

En todas las obras que hemos visto se despliega una gran cantidad de agresividad y violencia contra la mujer, pero es ¿agresividad o violencia? En un primer momento deberemos realizar una pequeña reflexión sobre estos dos términos que, aún pareciendo iguales, tienen componentes y matices que los diferencian. El ser humano ha tenido, y siempre tendrá, un factor de agresividad, una cualidad innata que proporciona al individuo la capacidad de reacción para la supervivencia de la especie, no es ni más ni menos una potencialidad que



poseen todas las especies. El individuo como tal sí que puede realizar la elección entre ser pacífico o violento, así como la agresividad es una característica innata del individuo, la violencia y su ejercicio son una elección personal.

La agresividad innata se va modelando con una serie de controles y podas, que recibe el nombre de socialización, y que mantendrá unas normas u otras en base a la cultura en la que se realiza, y cuyo resultado es la integración social.

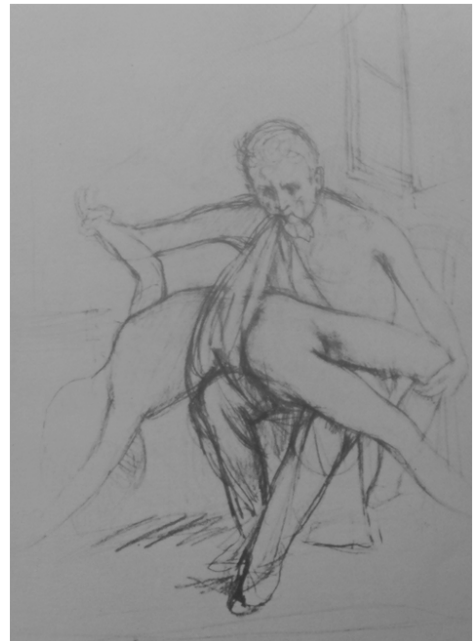
Siguiendo este hilo discursivo, la violencia sería:

Una *modalidad cultural* cuyo ejercicio está destinado a la consecución de la subyugación, dominación y control de otras personas mediante el perjuicio físico, psíquico o de cualquier otra índole (Corsí, 2003: 19-20).

Cuando asistimos a un abuso de poder de una manera explícita o implícita, y este abuso es, social y culturalmente, aceptado por medio de las normas o las costumbres, observamos cómo la violencia se «normaliza» y aún permaneciendo a la vista permanece ignorada, solo se visibiliza en el momento en el que alcanza proporciones que son difíciles de mantener ocultas.

Frente al espantoso número de violaciones que sufren las mujeres en el planeta según los diferentes estudios y encuestas que se realizan a lo largo del espacio y del tiempo, siempre surgen voces discordantes que provocan feroces polémicas sobre los resultados. Ante la negación de la difusión de la violencia masculina, las voces discordantes plantean como argumentos que las mujeres mienten o exageran, y que los investigadores manipulan los datos, ya que lo que en realidad ocurre es que se considera violencia lo que en realidad es, desde su punto de vista, seducción, sexo impetuoso o no satisfactorio (*bad sex*), etc. (Romito, 2008).

En ocasiones el odio es inducido por un hecho imaginado por el sujeto, porque proyecta en este hecho la existencia de un ser que posee un saber inasible y amenazante para sí mismo, ya que según Freud del odio participa



Balthus, *Mouthful of Skirt*, 1949

el deseo de saber, por lo que algo es más odiado cuanto más desconocido, magnificando la amenaza que representa. Odio es lo que parece manifestar el individuo dibujado por Balthus en la obra, *Mouthful of Skirt* (1949), que mantiene prisionera a una forcejeante niña, mientras, muerde con furia la falda de la menor e intenta desgarrarla, como si de un último obstáculo se tratase ya que su vagina ya está al descubierto.

Existe otra obra anterior de Balthus, *La lección de guitarra* (1934), en la que se establece un juego sexual entre la menor y una mujer, pero al contrario que en esta versión, en la del 34 no aparece de agresividad o violencia en general, todo lo contrario lo que se ve es una complacencia. También existe un boceto tan sólo del cuerpo de la niña en la que aparece decapitado, sólo, como si estuviera levitando o presa de un arco histérico o del arqueo máximo del éxtasis sexual.



Balthus, *La lección de guitarra*, 1934



Balthus, boceto, 1934

Balthus durante décadas pintó retratos de niñas adolescentes, tuvo varias modelos, y su primera musa fue la pequeña Thérèse Blanchard, que posó durante largas horas para el artista. En uno de los retratos, *Thérèse soñando* (1938), la pequeña aparece recostada en un diván con la falda subida, los calcetines bajados, la cabeza girada y los ojos cerrados, es una imagen en la que, bajo un aparente abandono, la pequeña *Lolita* juega con una perversa inocencia a un juego en el que permite *ser mirada*. Como las *Muñecas* de Bellmer, las niñas de Balthus son *Lolitas ante letteram* (la novela se publicaría por primera vez en 1955). Ni las *Lolitas* ni los *Humber Humber* son nuevos bajo el sol, Suetonio recoge las correrías de Tiberio con niños y niñas, relata también como Tiberio gustaba de la utilización de lactantes (a los que llamaba *pececillos*) para que

succionaran su pene para proporcionarle placer (Suetonio, c.a. 119-122 d.C.; Quignard, 2006). En Grecia clásica, la pederastia era un rito de iniciación social en la que el esperma adulto transmitía la virilidad al niño; el iniciado se somete al *inspirator*, un ciudadano de mayor edad, del que recibe la caza y la cultura y que los provee de la preparación pertinente para la guerra, esta práctica derivaba de la oposición entre polis y gineceo. Este ritual requería que el niño fuera sacado del gineceo en brazos por un hombre, con una connotación de ruptura de una sexualidad pasiva (la del gineceo) para convertirlo en padre y reproductor, en definitiva en un ciudadano (*erasta*, amante activo) (Íbidem).

Las hijas de amigos, compañeros e incluso de mecenas de Balthus posaron para él. Balthus estaba obsesionado con las chicas adolescentes, así como estaba obsesionado con su propia juventud, de la que nunca hablaba. Sus imágenes de niñas nos recuerdan a las fotografías de impúberes tomadas en las postrimerías del siglo XIX por Charles Dogson. Es patente el interés de Balthus en las correrías de Alicia en el País de las Maravillas, de hecho en 1935 escribió un ensayo sobre las ilustraciones infantiles del siglo XIX, demostrando un especial interés en Alicia.

Las jóvenes de Balthus nos reflejan en imágenes la percepción que tendría Humbert Humbert cuando observaba a Lolita, o cualquier otra nínfula que se cruzara por su camino, como declaró Balthus: «las niñas pequeñas son hoy las únicas criaturas que pueden ser como pequeños gatitos» (Farago, 2013).

El erotismo desplegado en las obras de las pequeñas nínfulas de Balthus estaría a la altura del erotismo de su amigo George Bataille, cuya amistad se había iniciado en la década de los años 30 del siglo XX. George Bataille en 1947 se presentó a una comida, en la que había quedado con Balthus, con su hija Laurence de 16 años de edad. Balthus enseguida le pidió que posara para él, hecho que sorprendió a la joven que se consideraba poco agraciada. En una entrevista realizada en 1980 por Laurene Bataille, ésta narró como, en cada una de las sesiones de posado con Balthus, éste le pedía que su vestido se acortara un poco más. En el transcurso de estas sesiones para la realización del retrato, Laurence y Balthus se convirtieron en amantes, aunque nunca llegaron a vivir juntos. Laurence iba al encuentro de Balthus al salir del colegio y después volvía a casa con su madre y su nuevo marido, Jacques Lacan.

El arte ofrece innumerables señales y símbolos que nos permiten interpretar las obras en un sentido o en otro. Imágenes aparentemente sosegadas, en las que no se dan elementos directos de violencia, pueden resultar tremendamente turbadoras como *Summer Interior* (1909) de Edward Hopper.

Bajo la apariencia y quietud de una agradable tarde de verano encontramos una composición desestabilizadora, mientras más la miramos más

nos inquieta, aparece ese *je ne se quoi*, ese aspecto de lo ominoso cuando aquello cotidiano deviene en monstruoso e inquietante. Cuando observamos la composición nos damos cuenta que los ángulos de las líneas de fuga no coinciden y los ejes verticales son inexistentes, toda la composición sufre una inestabilidad angustiosa, pero el elemento más desconcertante de todos sin duda es la figura medio desnuda de una mujer.



Edward Hopper, *Summer Interior*, 1909

Sentada en el suelo, con un brazo apoyado en la cama, la mujer se muestra cabizbaja, con los hombros echados hacia delante, y la expresión corporal en su conjunto revela un gran abatimiento e introspección. Lleva puesta una especie de camiseta de tirantes, mientras que la parte inferior de su cuerpo se encuentra desnuda, con la zona púbica expuesta, a la vez que el brazo que desciende se introduce entre las piernas. Es una postura de protección, no la de una

persona relajada o feliz, nuevamente nos faltan datos para completar la historia que nunca será narrada.

Como ya hemos visto, el asalto sexual puede venir de un desconocido o de un conocido, pero también está la violación marital que, como su mismo nombre indica, son los asaltos sexuales sufridos dentro de una convivencia de pareja.

Al igual que en el resto de las violaciones existen varios tipos. Dentro de la vida conyugal se puede sufrir lo que se denomina la **violación con fuerza**, entendida como el uso de la fuerza suficiente como para someter a la víctima sometida con el fin de mantener relaciones sexuales forzosas, mediante un abuso de control, o la sujeción o retorcimiento de los brazos, para evitar que la víctima se defienda o escape. Normalmente se da debido a la diferencia de tamaño y de fuerza entre el abusador y la víctima, y generalmente ocurre en relaciones donde la violencia física es infrecuente o no existe. La víctima a menudo está confusa o padece abusos emocionales, y simplemente no sabe como actuar o reaccionar cuando es forzada a mantener relaciones sexuales.

Como dijimos anteriormente en algunas obras la narración de la violencia no es tan obvia, tan sólo aflora tras una detenida observación y de lectura entrelíneas.

La obra de Lucien Freud, *Hotel Bedroom* (1954) nos recuerda a la escena pintada por Degas en 1868 (*Interieur, le viol*), casi un siglo antes, y no nos referimos a la técnica, sino a la narración de la escena. En la obra de Degas el título nos da una pista clave para leer la escena, en cambio en la de Freud el título nos da vía libre para construir la historia que prefiramos. En cuanto a la narración de la imagen encontramos pautas muy parecidas a la obra de Degas: el hombre mirando con intensidad a la mujer, mientras que la mujer aparece con una mirada ensimismada, en el sentido de pérdida, una mirada incapaz de posarse en el mundo físico, ningún objeto puede ser aprehendido por esa mirada, pues parece que nada de este mundo le importe. El hombre se mantiene alejado, en la penumbra propiciada por el contraluz, está ante la ventana, de espaldas a un mundo exterior que se muestra ausente de lo que ocurre en el interior, lo doméstico es privado. Se presenta como una sombra oscura, pero en la que acertamos a vislumbrar los rasgos y la expresión del rostro, y no es una expresión amable, de conmiseración o empatía. El lenguaje corporal nos lo muestra con las manos en los bolsillos, los hombros levemente echados hacia adelante, en una postura de indiferencia y defensa a la vez, es una postura agresivo-pasiva, pero que puede saltar en cualquier momento, una figura de la que emana superioridad y poder. Al igual que la obra de Degas, la mujer es el punto focal, su expresión, sin dramatismo, denota desesperanza, dolor y desconcierto. La mirada de la mujer recuerda a las mujeres patricias retratadas en los frescos romanos que: «permanecen inmóviles, con la mirada oblicua, en una actitud de espera anonadada, paralizadas justo en el momento dramático de un relato que ya no comprendemos» (Quignard, 2006: 8).



Lucien Freud, *Hotel Bedroom*, 1954

Dentro del entorno conyugal también existe la **violación violenta** que ocurre cuando en el abuso se utiliza la suficiente violencia como para causar heridas a la víctima, aparte de la propia violación, las heridas generalmente se suelen centrar en la zona genital y los pechos (como vemos se sigue el patrón de los *lustmord*). El ataque puede incluir golpes con cualquier tipo de elemento y cuchilladas. La violencia puede formar parte de la violación, o la violación puede formar parte de la violencia. En muchas ocasiones los abusadores utilizan la violencia previa para obligar a *sus mujeres* a realizar actos sexuales, además de estar orientada hacia la intimidación, la humillación y a que ella no olvide quien manda, de modo que si ella se niega a las relaciones sexuales, la amenaza de más violencia, o el recuerdo de experiencias previas, provocan rápidamente la complacencia de la pareja.



Y por último, en el tipo más extremo, dentro de la convivencia marital, se encuentra **la violación sádica**. Dentro de esta tipología, aparte de la propia violación, la víctima es forzada y sufre otras acciones orientadas a humillarla, como que el abusador orine sobre la víctima, de rienda suelta a sus fantasías de tortura, o la utilización de objetos durante la violación, y es con la sodomía cuando el efecto sobre la víctima resulta particularmente humillante.



George Hugnet,  
*Une fête à bureau fermé*, 1947

En el fotomontaje de George Hugnet, *Une fête à bureau fermé* (1947), asistimos a una narración de los diferentes estados que pasa una mujer durante un matrimonio violento. La imagen muestra en primer término a una preciosa mujer vestida de novia, en lo que tradicionalmente se ha dado en llamar el día más feliz de la vida de una mujer. En el plano medio aparece una mujer en una extraña postura, subiéndose la falda, mostrando sus piernas con medias y ligüero, y con una expresión en su cara difícil de interpretar. En el tercer plano de la narración tenemos a dos mujeres, una está a gatas, en una postura de sumisión o en la que tradicionalmente tenía que adoptar la mujer para fregar el suelo, una posición de inferioridad porque está realizando un trabajo

menor; de la otra mujer vemos una parte, como en otras imágenes de mujeres que ha sufrido un crimen sexual, tan sólo vemos la parte inferior de su cuerpo, en ropa interior, tirada y abandonada. Por último queda un elemento extraño, en la parte superior de la obra aparece la imagen de una especie de Virgen, con lo que el fotomontaje nos muestra, nuevamente, los estados asociados culturalmente a la mujer bajo la mirada patriarcal: Virgen, virgen, esposa y puta, a lo que podríamos añadir, después de todo lo que hemos visto, y muerta.

En ocasiones las mujeres soportan las violaciones conyugales en silencio, porque los niños duermen o están cerca, y no quieren que presencien la violación. Como en todo tipo de víctima, el fuerte impacto emocional y el miedo puede paralizarlas. Es bastante habitual que estas violaciones se produzcan cuando la relación se está acabando o ya ha finalizado. Asimismo muchas mujeres sufren alguna violación en los inicios de la relación con una pareja, hecho que se intenta justificar antropológicamente con los tiempos antiguos, en los que el rapto de mujeres era el método de conseguir esposas. Aunque en realidad estas actitudes son la puesta en marcha de tácticas de control y poder, junto con el aislamiento y el abuso emocional.

En las representaciones artísticas las imágenes evolucionan, el hecho ya está consumado, se da por asumido, el cuerpo (violentado) se desplaza, ya no ocupa el centro de la escena, se encuentra arrinconado, deshechado, se convierte en un elemento más de la decoración o del entorno. Ni siquiera se merece el honor del coprotagonismo involuntario, ahora es un *mutis por el foro*, la escena previa se da por asumida, por entendida y dejada a nuestra imaginación. Como ejemplo tenemos la obra de Magritte, *L'assassin menacé* (1927), en el que el truculento hecho ha acabado en muerte, en un asesinato sexual o en una violencia sexual que ha acabado en asesinato, es la pescadilla que se muerde la cola.



René Magritte, *L'assassin menacé*, 1927

En el derecho romano arcaico existía una extraña figura jurídica en la que el individuo se quedaba en una especie de limbo (jurídico), era el *homo sacer*: el cuerpo como tal perdía su estado político y jurídico, abandonado a las situaciones extremas, se encontraba ante la no punibilidad sobre cualquier acción que se realizase sobre este individuo. Como estos individuos, en situación de no punibilidad por las agresiones que sufren a diario, se encuentra la mujer en muchas sociedades (Atencia, 2015). El derecho orillado, como un cuerpo deshechado, abandonado, por un positivismo que ante el mal mira y fluye hacia deletéreas cuestiones metafísicas, y permite la disolución de los derechos de las víctimas.

Una mirada, un gesto, una figura ominosa indican el camino que debe recorrer nuestra imaginación. La soledad de una habitación, la cama como referente, la mujer como elemento solitario, alejado de la realidad, ya no es el elemento referencia, la flor ya ha sido arrancada, ya no es única, ni siquiera es.

De la bella muerta hemos pasado a la muerta tirada, el cuerpo se convierte en un desecho, ya no es ese *objeto* de deseo o admiración, un goze estético. Ahora el cuerpo ha sido consumido, utilizado y abandonado. El cuerpo como despojo, como lo que no sirve, y ¿quién sabe?, con el mensaje de la impunidad. La violación es un acto de extrema violencia con muy pocas consecuencias (para el agresor). Mientras que la violación política de los derechos civiles se aplica sobre el individuo en el contexto el global, la violación tan sólo la sufre la víctima y sobre ella recae todo el peso del crimen, y por ello la sociedad no toma conciencia de este hecho, siempre se alberga el resquicio de duda: la estigmatización de ser mujer. Como resume Deleuze a propósito de los escritos del Marqués de Sade, en los que distingue dos tipos de maldad:



## V. Una estética es una estética, ¿es una estética?

Una estúpida y aparece diseminada por el mundo; la otra, purificada, razonada e «inteligente» a fuerza de estar sensualizada (Deleuze, 1974).

Al igual que Sade y Masoch su literatura no configura el mundo, sino que constituyen su reflejo, su doble literario de la violencia y el exceso, al igual que las representaciones de muchos artistas. Nuestra dudas se plantea sobre la erotización del mal, cuando esa erotización se exagera y desmesura sobre el cuerpo de la mujer.

Por último, presentamos como resolución la pintura de Boeckl, *Thorax* de 1930, en la que representa una autopsia, pero podemos realizar una lectura metafórica de esta necropsia. La figura femenina que muestra la pintura se encuentra con el tórax abierto, la capa que forma la dermis y la epidermis cuelga a los lados del torso. Los pechos femeninos están ocultos de la vista tras los pliegues que forma la piel (efeminación simbólica), el torso se encuentra abierto (desgarrado) desde la garganta hasta la incipiente zona púbica. Se ha desnudado a la mujer más allá de su piel, se la ha eviscerado, han desaparecido todos sus órganos internos hasta enfrentarnos con una cavidad torácica descarnada, (que se convierte en labios mayores), hueca, en la que nos encontramos en el fondo la columna vertebral (labios menores). Todo este cuerpo «interno» se muestra con subidos colores, principalmente rojos, como si fuera una flor reventona, la flor de su secreto, y el cuerpo se convierte en una enorme vagina eviscerada. La vagina «real» está levemente esbozada como una simple línea negra, como la boca de un tunel cerrado, ya no nos resulta necesaria, conocemos su interior, que ha quedado impudicamente exhibido. Es un cuerpo muerto, donde la profanación ha violado su integridad. La lección de anatomía se convierte en la anatomía del *Lustmord*, el asalto definitivo, la víctima del asesino sexual, cualquiera que sea su nombre, ya que pese a que no tenga nombre sí que existe.



Boeckl, Thorax, 1931



## V.5 La violación no es una de las bellas artes

La artista, la mujer, se convierte en una taxidermista del deseo en la búsqueda de lo oculto en el cuerpo social, en el que el género, la sexualidad y el poder están entretreídos. Como dice Pierre Bourdieu (2002: 41): «el cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo».

El cuerpo femenino entendido como el cuerpo biológicamente defectuoso, a partir de la construcción que realiza la ciencia, es abordado por Martha Rosler en *Vital Statistics of A Citizen, Simply Obtained* (1977) como una video-performance, en la que ella misma, en la alocución inicial, define como una ópera en tres actos. En una sala que blanca, que parece ser la sala de un médico, Rosler es recibida por dos hombres con batas blancas, uno sentado delante de ella y otro de pie a su espalda, con una carpeta para tomar notas. El «médico», de una forma aséptica empieza a hacerle todo tipo de preguntas a Rosler: medida, raza, estado civil, relaciones sexuales..., tras las preguntas comienzan todo tipo de medidas, contorno de la cabeza, de la cintura, de cadera, etc. El ayudante toma los datos sin parar, a la vez que se invita a la «paciente» a desnudarse, mientras, es contemplada impasiblemente por otras tres «batas blancas» que se han incorporado a la acción. En una escena de aparente asepsia emocional médica, la mujer (joven y sana) es tocada, medida, desnudada y observada como un elemento pasivo de estudio. Tras más de veinte minutos de estudio, toma de medidas, dibujo del contorno de su cuerpo, Martha comienza a vestirse ante la mirada de los «doctores», «siempre en busca de alguna falta en su cuerpo», como indica la alocución, tras «la supresión de los propios deseos (...) de ser si misma». Martha Rosler continúa la acción vistiéndose como muchas mujeres



Martha Rosler, *Vital Statistics of A Citizen, Simply Obtained*, 1977

diferentes, con distintos vestidos y peinados, mientras la voz nos habla de la literatura científica que versa sobre la construcción de la mujer, entremezclada con pensamientos de la propia Rosler:

Crímenes contra la mujer, feminicidio, violación, asalto psicológico, brutalidad psicológica, victimización, aislamiento, electroshock, inactividad forzada, servidumbre, servidumbre doméstica, embarazo, sacrificio, esclavitud, discriminación laboral, reputación, prostitución, infibulación, abuso, locura, amenazas, aborto, aborto ilegal, miedo, asesinato... (Rosler, 1977) «trad. a.»

Estas palabras nos golpean mientras observamos fotos médicas antiguas de mediciones de mujeres y niños.

Martha Rosler nos está hablando del sistema de control del cuerpo femenino mediante la medicina y la salud, la mujer a lo largo de su vida debe ser supervisada por el médico, sus estados naturales se convierten en enfermedad. La invasión científica y médica sobre la mujer se convierte en otro tipo de violación simbólica, aunque ésta no sea la definición de violación, ya que jurídicamente la violación será:

*La penetración del pene por cualquiera de las vías señaladas en el Código Penal, vaginal, anal o bucal, en contra de la voluntad de la mujer, por medio de la fuerza o intimidación, por estar privada de sentido o por abusar de su enajenación* (Acosta, 1999: 126).

La violación como arma de guerra, o como botín de guerra, se ha utilizado desde los albores de los tiempos, Leonardo Da Vinci recoge como en la Campaña de Romaña, César Borgia y Nicolás Maquiavelo, organizaban bacanales con jóvenes de ambos sexos, que eran obligados a hacer lo que ellos mandaran y cómo, a menudo, la fiesta acababa con asesinatos de estos jóvenes. En este clima de violencia, cuando César Borgia y su séquito tomaban una ciudad, permitían que su ejército hiciera lo que quisiera, de manera que las violaciones se convertían en algo natural, como parte del saqueo bélico, destinado al desmoronamiento y quebranto de los vencidos, y que permitía la destrucción sin ninguna finalidad, llegando incluso a al vandalismo sin sentido sobre las obras de arte.

*Una mujer en Berlín*, recoge los escritos anotados en un diario entre el 20 de abril y el 22 de junio de 1945, durante los últimos días de la guerra, por Marta Hillers en el momento en el que los rusos llegaron a la ciudad. El libro se publicó bajo la autoría de Anónima, ya que la escritora no quería que se supiese su identidad. Tras la primera publicación, que conmocionó profundamente a la sociedad alemana, en la que muchas mujeres que sufrieron violaciones, y

enterraron, en lo más profundo de su silencio, estos hechos que jamás contaron o desvelaron a los hombres que volvieron del frente. El libro, bajo el expreso deseo de su autora, no se volvió a reeditar hasta su muerte. Se trata del conjunto de notas recogidas en tres cuadernos y unos cuantos papeles sueltos, escritos con lápiz en la semioscuridad de los refugios antiaéreos, en los que describe la propia singularidad antropológica de cada uno de ellos.

Tras la situación que vivieron las mujeres, de dura supervivencia durante los años de contienda con el hambre, el miedo y los bombardeos, llegaron las violaciones como venganza. Las tropas rusas desplegaron toda la ira acumulada contra los alemanes sobre las mujeres alemanas. La guerra se cuenta con las grandes batallas, con los triunfos y las estrategias de los vencedores, o con el valeroso aguante de los vencidos, pero esa es la guerra de los libros. En las guerras reales los que van al frente sufren stress post-traumático, heridas o mutilaciones, pero también existen los «efectos colaterales», las mujeres que sufren la ira de los vencidos y de los vencedores, y que son objeto de la *violación como arma de guerra*. A la violencia consustancial de los periodos de guerra, de terror o de cualquier tipo de violencia, la mujer la sufre, y además sufre la violencia sexual.

Cuando se viola a una mujer en entornos de conflicto, al humillarla y vejlarla, se realiza una extrapolación al pueblo entero, de manera que subsidiariamente se humilla, avasalla y oprime a la población en su conjunto. La capacidad reproductora de las mujeres, así como, al ser consideradas las cuidadoras y conservadoras de las comunidades, al dañarlas, se daña a dos o tres generaciones, la ascendente con vida, la presente y la futura inmediata.

Con anterioridad a 2008, año en el que el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, en la resolución 1820, declara la violación y otras formas de violencia sexual como crímenes de guerra, crímenes contra la humanidad y genocidio, el derecho humanitario tan sólo los contemplaba como una afrenta al honor y al pudor de las mujeres (Palacián, 2013).

Durante el intento de invasión de Rusia por parte de los alemanes, los soldados nacionalsocialistas cometieron grandes atrocidades, que los soldados rusos tenían ganas de vengar.

Marta Hillers recoge las primeras violaciones que se realizan a su alrededor por parte de los soviéticos, las mujeres que buscan son aquellas que mantienen el sobrepeso a pesar de la guerra:

Se oye decir ya por todas partes que buscan a las más gordas. Gordura es sinónimo de belleza, ya que eso significa más mujer, mayor contraste en relación con el cuerpo del hombre [...]

[...] La mujer del panadero con el marido en la puerta:

«Está blanco como su harina». Me tiende las manos, balbucea; «Están con mi mujer...». Se le quiebra la voz. Por momentos tengo la sensación de estar participando en una obra de teatro [...] Reconozco el rostro de cal de la panadera. Hay tres rusos a su lado. Uno agarra violentamente del brazo a la mujer tendida en la tumbona y tira de ella, otro la empuja a su anterior posición cuando va a levantarse. Como si fuera una muñeca, un objeto.

Después será su turno: (...) pero por precaución salgo a ver al pasillo oscuro. Y ahí me pillan. (...) (Anónima, 2005: 65-66)

En ese momento sufrió las **primeras** violaciones, sin detenerse en detalles describe una situación carente de erotismo:

Grito, Grito... Detrás de mí se cierra con un sonido sordo la puerta del refugio.

Uno tira de mis muñecas haciéndome avanzar por el pasillo. Ahora tira de mí también el otro poniéndome la mano en la garganta de tal manera que ya no puedo gritar, y ya no quiero gritar por temor a acabar estrangulada. Ahora tiran los dos de mí. Ya estoy tendida en el suelo. (...) uno de los hombres hace guardia mientras el otro desgarrar mi ropa interior, haciéndose camino violentamente...

(...) Con la mano derecha me defiendo, pero no hay defensa posible. Ha desgarrado el ligero sin dificultad. Al intentar levantarme, aturdida, se arroja el otro sobre mí, me obliga con puños y rodillas a tenderme en el suelo. Ahora está el otro espionando el exterior, susurra: ¡Venga, vamos, rápido...!

(...) De fuera entran dos, tres rusos. La tercera figura es una mujer de uniforme. Y se ríen (...) Me dejan ahí tirada.

Me arrastro hasta la escalera, recojo a toda prisa mis cosas, avanzo apoyándome en la pared en dirección a la puerta del refugio (...) Ahora es cuando me doy cuenta del aspecto que ofrezco. Las medias me cuelgan por encima de los zapatos, estoy completamente desgredada. Sostengo en la mano los jirones del ligero.

Les grito: ¡Asquerosos! ¡Me violan dos veces y cerráis la puerta y me dejáis tirada como a una mierda! (Anónima, 2005: 67-68)

La siguiente vez que la violan la única petición que le hace a su atacante que por favor sólo sea uno...

Aunque la violación estaba tipificada como delito dentro del código militar del ejército rojo, Stalin lo condonaría explícitamente con una doble intencionalidad, por un lado era una forma de recompensar a los soldados cuya situación no era sencilla, y sobre todo, como método de sometimiento a través del terror de los civiles alemanes. Al respecto de las violaciones, Stalin manifestó que se debería «entenderlo si un soldado que ha cruzado miles de kilómetros a través de sangre, fuego y muerte se divierte con una mujer o toma alguna cosa de poca importancia» (Roberts, 2008).

Con anterioridad a la guerra de Bosnia, la violación era considerada una desafortunada consecuencia de guerra, y como un daño colateral, se consideraba en cierta manera ineludible, y no recibía demasiada consideración por parte de las autoridades internacionales. En 1992 llegó a la portada de los principales medios de comunicación internacionales, el relato de las violaciones de mujeres bosnias, lo que dio lugar a que, por primera vez, las víctimas de estos delitos tuvieran voz y comenzaran a ser escuchadas. No hay que olvidar que las violaciones perpetradas durante la II Guerra Mundial aun son silenciadas ante el escándalo y rechazo de la sociedad cuando son recordadas, y la mayor parte de las mujeres que sufrieron estas violaciones, y que aun continúan con vida, no cuentan, o jamás han contado, su traumática vivencia. A consecuencia de todas aquellas violaciones, incluso de mujeres liberadas de los campos de concentración, que fueron violadas a su vez por las tropas de ocupación, muchas mujeres quedaron embarazadas. Producto de estos embarazos nacieron un sinnúmero de niños que sufrieron un fuerte rechazo de la sociedad, y cuya huella aún hoy pervive en la memoria.

En 1993, la presión de la opinión pública y de los medios de comunicación forzaron a las organizaciones humanitarias a que reconocieran la magnitud y la existencia de estas agresiones, ya que hasta el momento se habían mostrado «neutrales». Ante estas denuncias, el Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra de Yugoslavia se vio forzado a reconocer la violación como delito de guerra y como delito contra los derechos humanos. A consecuencia de ello, al final de la guerra, en 1995, más de 60.000 mujeres, mayores y menores de edad, habían sido violadas, acosadas y utilizadas como esclavas sexuales en manos del ejército serbio.

Los medios de comunicación recogen a partir de este momento las violaciones como actos de guerra en la guerra de Sudán, en los conflictos de Colombia y República Democrática de Congo.

Cuando las mujeres representan esta violencia contra el cuerpo femenino toman un tono y cariz muy diferente al otorgado por la visión masculina. Difícilmente el rapto y la violación pueden verse como algo heroico por parte de las mujeres. En la mitología las mujeres son raptadas y violadas, y tales hechos

tienen consecuencias fatales para ellas, son castigadas hasta unos límites de crueldad y estigmatización sin límite.

El caso de Medusa, una de las tres Gorgonas, resulta paradigmático, tras ser violada por Poseidón en el templo de Atenea, es convertida por la diosa en un ser repulsivo, con la cabeza llena de víboras serpenteantes en lugar cabellos. Sufre una doble victimización al ser atacada sexualmente y culpabilizada de este hecho. Si esto aún no fuera suficiente, se ve obligada a vivir recluida, ya que quien la mirara se convertía en una estatua de piedra, es apartada de toda compañía y afecto, y repudiada socialmente, la víctima de la violación se convierte en una apestada social. Así nos encontramos a la pobre y antes bella Medusa, violada, repudiada y convertida en un monstruo a los ojos de los hombres por la venganza de la diosa (Atenea) y la violación de un dios (Poseidón). Pero sus desgracias no han acabado, se convertirá en la bestia a abatir por parte del héroe, porque es su asesinato lo que le permitirá llegar a serlo, y poder pasar así a formar parte del panteón de los héroes míticos. Perseo la decapitará, y de su cabeza decapitada surgirán dos nuevos seres mitológicos: Pegaso y Crisao, ya que Medusa se encontraba embarazada en el momento de su asesinato como consecuencia de su violación por parte de Poseidón.

Cuando se ataca a una mujer, como dijimos con anterioridad, no se ataca tan sólo a ella, el ataque en primer lugar lo recibe la mujer, pero repercute en toda la sociedad, ya que ésta se desestructura, al ser las mujeres las que ejercen la labor de pilares y cohesión social de las poblaciones. Aunque cada vez más se está dando el caso de violaciones a hombres y a niños como método de poder, pero no se dispone aún de demasiada información, debido a la escasa denuncia que de estos hechos se realiza (Palacián, 2013).

Una de las primeras representaciones conocidas de un acoso sexual que fuera pintada por una mujer, en la historia del arte conocida, pertenece a Artemisia Gentileschi. La propia artista fue violada a la edad de 17 años, tras un periodo de acoso sexual continuado por parte del violador (Tassi) y de otros compañeros pintores de su padre. Como en muchas otras épocas, una mujer violada y «desflorada», en el siglo XVII se consideraba *mercancía dañada*, y la alternativa que se le ofrecía era casarse con su violador. En este caso el agresor ya estaba casado y tenía antecedentes penales por el intento de homicidio de su esposa, y mantuvo relaciones, consideradas en esa época incestuosas con su cuñada. Un año después de la violación, cuando el padre de Artemisia tuvo conocimiento del hecho, lo denunció a las autoridades, bajo la demanda de Orazio Gentileschi por los daños personales que la agresión le causaron a él, y la posible ruina ulterior que a sus otros hijos que esto podía causarles.

Comenzó el penoso proceso judicial ante el tribunal de la Curia y del



Estado Pontificio que victimizó doblemente a Artemisia. Durante el juicio tuvo que enfrentarse a varios careos con su agresor y sus amigos, que la acusaron de promiscua y atacaron todo lo que pudieron a su reputación. Durante el juicio, Artemisa sufrió la tortura del *sibili*, que se aplicaba durante el interrogatorio, y que consistía en atarle una cuerda a los pulgares que se iba retorciendo a medida que se realizaban las preguntas. A parte de todo este padecimiento en público, tuvo que someterse a vejatorios exámenes ginecológicos que debían determinar si, el llamado eufemísticamente, *desfloramiento* había tenido lugar en fechas recientes y si llevaba una vida sexualmente activa y frecuente. Finalmente, el violador fue condenado a prisión, aunque no cumplió toda su condena (Rengifo, s.d.).

Como reflejo de su situación pintó *Susana y los ancianos* (1610), donde se ve a una joven desnuda evitando las insinuaciones, el acoso y el requerimiento de favores sexuales por parte de dos hombres ancianos. Recordemos que esta pintura recoge el relato bíblico en el que Susana es una casta mujer babilónica que sufre el acoso sexual de dos jueces, de proveccta edad, que se han encaprichado de ella. Al no ceder ante su persecución, los dos jueces la denuncian por adulterio, acusándola de yacer con un amante bajo un árbol. Es llevada a juicio y sentenciada a morir lapidada, tal y como el delito del que estaba acusada requería. Finalmente se demuestra la inocencia de Susana y en su lugar son los dos jueces los condenados a morir lapidados.



Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610

En la pintura de Gentileschi vemos a una joven Susana, con un cuerpo real, de mujer, con cara de sufrimiento, intentando evadirse del acoso al que está siendo sometida, su postura es melodramáticamente afectada y contrasta su nívea desnudez frente a los ricamente ataviados jueces.

Esta imagen puede hacernos visualizar la situación anímica de Artemisia Gentileschi durante el juicio: la sensación de indefensión y desnudez pública que debió sentir. Pero por otro lado las obras que realizó durante este periodo nos relatan la ira y las ansias de venganza hacia los hombres que sentía, con pinturas como *Judith degollando a Holofernes* (1612) y *Judith y su sirvienta* (1613.) En ambas realiza



Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620-21

versiones de este pasaje bíblico, donde se autorretrata, y en los que imprime fuerza a las mujeres y un carácter violento que se manifiesta con toda su crudeza, y que a la vez nos transmiten su frustración y desprecio respecto al sexo masculino.

Artemisia Gentileschi volvería a tratar el tema de la violación en *Lucrezia* (1621). En el tiempo del último rey de Roma (534-510 a.c.) Tito Livio escribió la historia de Lucrecia, y en 1594 William Shakespeare le daría forma de obra de teatro. Lucrecia era una mujer casada de vida ordenada y de gran belleza. El hijo del rey Sexto, Tarquinio se encaprichó de Lucrecia, y utilizando una burda estratagema, le pidió hospitalidad en su hogar una noche que su esposo se encontraba ausente. Aprovechando la oscuridad de la noche se introdujo en la alcoba de Lucrecia y la violó dando rienda suelta a sus frenéticos instintos. Al día siguiente, Lucrecia dio aviso a su padre y a su esposo que acudieron a su requerimiento; cuando llegaron se encontraron a Lucrecia esperándoles, les refirió lo sucedido reclamándoles venganza por la afrenta recibida y el deshonor para la familia, tras lo cual se asestó varias puñaladas en el pecho hasta darse muerte después de pronunciar sus últimas palabras: «¡Ninguna mujer quedará autorizada con el ejemplo de Lucrecia para sobrevivir a su deshonor!» (Tito Livio). Este acto delictivo y luctuoso derribó la monarquía en Roma y trajo la República, de ahí la importancia de la violación y suicidio de Lucrecia.

La distancia del tiempo crea un velo a través del cual todo tiempo anterior aparece desenfocado y brumoso, y tendemos a observarlo con cierto romanticismo, tal vez por la visión creada por el arte en todas sus dimensiones. La sutileza del patriarcado nos inunda como una segunda piel, tan ajustada que en ocasiones resulta casi imperceptible:

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).

*Vergewaltigt* (violada) (1907) de Kathy Hollwitz (1867-1945) nos presenta el cuerpo inerte de una mujer, abandonado sobre un lecho de hojas y flores, un cuerpo que parece disolverse con la desordenada naturaleza. No sabemos si aún está viva o está fundiéndose, a través de la descomposición, con ese entorno natural e incontrolado al que parece pertenecer toda mujer, ¿se trata acaso de una forzosa unión con las fuerzas telúricas de la madre tierra? Aquí no presenciamos la consumación del acto (violación), tan sólo asistimos y un estático momento en el que no podemos saber cuánto tiempo ha pasado desde

la violación. No vemos muestras directas de un acto violento, tampoco la cara ni la expresión de la víctima, tan sólo su cuerpo desnudo recatadamente cubierto por una tela, como si el violador después de forzarla tuviera el pudor de no dejarla con sus partes pudendas a la vista, como si la obscenidad fuera esta visión, no la acción perpetrada.



Kathe Hollwitz, *Vergewaltigt (violada)*, 1907

Käthe Kollwitz nos sitúa fuera de un contexto histórico o literario, la violación carece de un entorno justificativo, si es que puede existir un entorno de violencia que lo justifique. No nos encontramos en un conflicto bélico que desate la irracionalidad, como si se tratase de una enfermedad que se contagiase por el aire. No resulta necesario que nos muestre a un hombre encima de la mujer, o subiéndose los pantalones, nos impacta frontalmente con la devastadora imagen del cuerpo yacente de la mujer. No es un cuerpo bello, no es un reflejo de la mortalidad, es sólo dolor y horror.

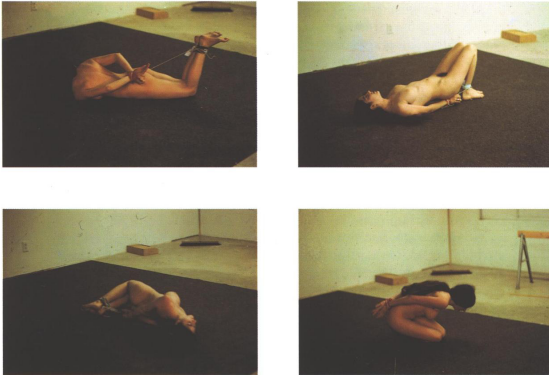
Una mañana del 8 de septiembre de 1985, llegó una llamada al centro de emergencias: «alguien se ha caído por la ventana». La llamada la hizo Carl André y la persona que se precipitó al vacío, desde la planta 34, era Ana Mendieta. Nadie sabe lo que pasó, los dos habían estado bebiendo toda la noche. Si Ana Mendieta se cayó o se suicidó, no se sabe, la gente que la conocía mantiene que ella le tenía terror a las alturas y consideran muy improbable que ella saltara por la ventana. Muchos siguen creyendo que él la empujó o la arrojó por la ventana. ¿Qué motivos podía tener para saltar en ropa interior? Su trabajo artístico estaba empezando a ser reconocido y no mostraba síntomas de depresión.

Cuando la policía llegó al apartamento, André tenía arañazos y marcas en la cara y en los brazos. Un testigo declaró que había oído voces sobre la 5'30 de la madrugada y una voz femenina que gritaba «no» varias veces.

Carl André fue detenido y acusado de asesinato, pero en el juicio las pruebas fueron inconsistentes y quedó en libertad. Durante el juicio los abogados utilizaron el arte de Ana Mendieta como prueba de suicidio, basándose en las declaraciones de expertos en arte que analizaron las obras de la artista y llegaron a dicha conclusión (O'Hagan, 2014).

Lo demás es historia, aunque aún mantiene a todos los que conocieron a la pareja divididos.

Ana Mendieta trabajó artísticamente sobre la violencia hacia la mujer, la simbólica y la física. A partir de la década de los 70 del siglo XX, algunas mujeres artistas, a través de su obra, denuncian las actitudes sexistas y la violencia contra las mujeres. Mendieta utiliza su propio cuerpo, con en el que se presenta como víctima y verdugo, y en el que la violencia establece un vínculo entre sacrificio y crimen, todo ello como reflejo del pensamiento dicotómico occidental (Ruido, 2002).



Ana Mendieta, *Woman Tied Up*, 1973

En *Tied-up woman* (mujer atada) de 1973 aparece desnuda, inmovilizada con las manos y pies maniatados a la espalda. Este es un tipo de atadura dolorosa e incómoda, que imposibilita el movimiento y no permite estirar los brazos y las piernas. Es un tipo de ligadura que demuestra violencia y carece de compasión, y que es utilizada con un carácter intimidatorio deliberado. Viendo

estas imágenes no nos resulta difícil recordar las experiencias de indefensión y miedo de las mujeres secuestradas y retenidas contra su voluntad.

En 1973, Mendieta realiza la *performance*, *Rape Scene* (Escena de violación) en la que, como su propio nombre indica, muestra su cuerpo tras una salvaje violación. Esta *performance* la realizó en su apartamento ante sus amigos, a los que había invitado sin saber lo que iban a presenciar. La violencia y



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

el cuerpo de la mujer forman parte de su trabajo y de su discurso repetidamente, pero en este caso se basará en un caso real de violación ocurrido en el campus de la Universidad de Iowa, y lo enlazará con su discurso feminista, de forma que la artista se transforma: «En el objeto/ sujeto-víctima de un sacrificio al que la condena el orden patriarcal como parte de las relaciones jerárquicas que genera» (Íbidem: 37).

Como documento y obra de aquella vivencia permanece para la historia la serie de fotografías que componen la narración. En ellas vemos una mujer desnuda de cintura para abajo, con las bragas bajadas hasta los pies, lleva la camisa puesta y está inclinada sobre una mesa; las nalgas y las piernas se encuentran cubiertas de sangre. El torso está en penumbra, tan sólo los glúteos reciben la luz directa en la primera imagen. En la siguiente imagen la iluminación muestra toda la parte inferior del cuerpo, desnuda, ensangrentada. Las imágenes resultan brutalmente violentas, no nos pueden dejar indiferentes, un nudo nos atenaza la boca del estómago; nada más alejado del goce estético. Las imágenes se encuentran más cercanas a las fotografías tomadas por la policía forense que a una obra artística.



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

La víctima real en la que Mendieta se basó para su *performance* se llamaba Sara Anne Otten, estudiante de enfermería de 20 años, que fue salvajemente violada y estrangulada hasta la muerte. La *performance* está basada en las



fotografías que se publicaron en los periódicos, ya que obtuvo gran relevancia en los medios de comunicación.

En otro grupo de fotografías el objetivo de la cámara nos muestra a la víctima desde otro ángulo, podemos observar las manos maniatadas a la mesa, inmovilizándola, incapacitándola para su defensa u oposición, sumando más violencia si cabe. La cabeza está apoyada sobre la mesa y debajo de ella aparece una mancha de sangre bastante grande. La inmovilidad y el aspecto de la persona nos sume en la intranquilidad sobre su estado, ¿está viva o muerta? Termina de construirse la narración con dos imágenes más, en una vemos a los pies de la mesa todo el menaje roto, restos de tazas y platos, no nos hace falta mucha imaginación para pensar que cayeron durante el forcejeo entre la víctima y el agresor. Una última imagen nos sacude otro fuerte golpe, en el interior del retrete flota un condón.

Mendieta comenzó a utilizar sangre en sus acciones el año anterior a la realización de *Rape Scene*, influenciada por los accionistas vieneses, aunque ella realizó su propia reinterpretación introduciéndola como medio catártico en sus representaciones rituales; como en *Untitled (Self portrait with blood)* (1973) una serie retratos fotográficos en la que cae sangre sobre la cabeza y cara de la artista, en una representación cercana al martirologio católico entremezclado con una versión de los ritos afro-caribeños de la santería ritual.

En *Rape Scene* se identifica con la víctima, metafóricamente se coloca en lugar de la víctima, reflexiona sobre la violencia sobre las mujeres, una violencia que la podríamos denominar «feminicista». Empatiza con la víctima, reniega de la estetización de la violencia sobre el cuerpo de la mujer que ataca directamente al *alma* de ésta.

Los invitados al apartamento de Ana Mendieta ese día se encontraron la puerta entreabierta, como estaba la de la víctima real en la que se basó. Se encontraron de bruces con la brutal escena, Ana Mendieta no se movió. La gente terminó sentada en el suelo debatiendo sobre la violencia contra las mujeres. Durante todo ese tiempo ella siguió sin moverse.

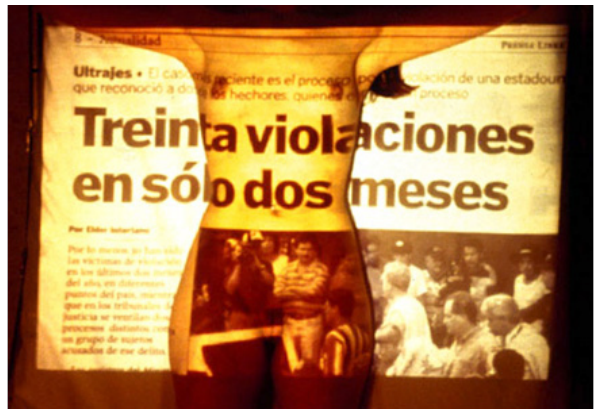
La representación, hecho que trasciende a sí misma como tal, nos introduce en la crudeza y violencia sufrida por una mujer al ser violada. Podemos sentir el horror, el dolor, el miedo donde palabras como humillación o vejación son incapaces de reproducir la total ruptura de la persona, la destrucción metódica y premeditada del ser en su constitución más profunda, es la ruptura de una vida y su proyecto. Las barreras entre lo público y lo privado se derrumban para constituir un cuerpo inhabitado, consumido por la humillación y su propio miedo.

El rechazo o la banalización de la violencia sexual de una sociedad va pareja a su sensibilidad, que se manifestará a través de la tolerancia o rechazo de ésta. Las legislaciones, normas y castigos referentes a este tipo de violencia pueden darnos una idea de la sensibilidad de las sociedades, pero lo cierto es que pese a que estas leyes existan en la mayoría de los casos no se ejecutan y las autoridades muestran unas posiciones muy laxas al respecto, con lo que ni se persiguen ni se castigan estos hechos. Al respecto Georges Vigarello (1999: 17) asevera:

La respuesta jurídica que se da a la violación es la repercusión hasta cierto punto de la respuesta jurídica que se da a la violencia ordinaria; acto de hombre rabioso, frenético, algunas veces castigado con sangre, casi siempre olvidado como algo trivial.

Regina José Galindo toma la voz de aquellos que no son escuchados y la alza mediante sus acciones, en las que se crea una intersección en la que se cruzan la experiencia del otro y la de ella misma como forma de acción social. Utiliza su propio cuerpo como megáfono de los pensamientos, sentimientos y la situación de los otros.

En 1999 realiza su primera *performance* titulada *El dolor en un pañuelo*, en la que expone su cuerpo desnudo y maniatado a una cama colocada en posición vertical, sobre ambos se proyectan recortes de periódico informando de violaciones, acoso sexual, aborto, infanticidio selectivo y asesinatos de mujeres...



Regina José Galindo, *El dolor en un pañuelo*, 1999

Regina José Galindo trabaja sobre la violencia estructural que actúa sobre las mujeres en diversos países de América del Sur. La mujer sufre la doble violencia de un sistema que aplica la agresión sexual metódicamente sobre el cuerpo femenino.

Como ella misma reconoce no es que sufra, si no que está incómoda con todas las situaciones que ocurren en el mundo. El cuerpo de Regina José Galindo, en situaciones físicas extremas, conforma un lenguaje de denuncia sobre la violencia; actúa con el valor de no mirar hacia otro lado, si no que mirando de frente a la violencia social ejercida a través de la política del miedo, realiza una extrapolación en la que lo local se convierte en universal.



En un estudio realizado en Virginia, EEUU, por Scully y Marolla (2003) sobre violadores encarcelados obtuvieron una lista en la que los violadores explicaban sus motivaciones para violar a una mujer, que se concretaron en cinco puntos básicos:

1. *La mujer seductora.* Ella es la agresora, ya que mediante su juego de seducción, atrae a su tela de araña al hombre incauto y confiado para mantener relaciones sexuales con él.

2. *Las mujeres que dicen «no» cuando quieren decir que «sí».* La oposición y resistencia de las mujeres es tomada como parte del «juego sexual», que es percibido como un pequeño asalto en el que él, como hombre, debe demostrar su superioridad y vencer, ya que en el fondo piensan que ellas lo aprueban.

3. *La mujer se relaja y disfruta* después de la oposición y rechazo inicial. Son los que tienen un alto concepto de su atractivo y de sus habilidades sexuales, y sostienen que la víctima lo deseaba y que disfrutó de la violación.

4. *Las buenas chicas no son violadas.* Si el comportamiento o la reputación de la víctima no se adaptan a los estándares sexuales establecidos actúan como causalidad del delito.

5. *Sólo es una falta leve.* El violador observa el acto como un delito leve, admiten la comisión del acto pero no lo contemplan como una violación y lo realizan sin malicia (Lorente, 1999).

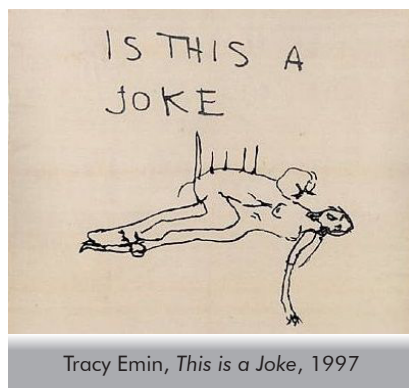
Estas ideas fueron recogidas, como ya hemos mencionado, entre violadores condenados, pero parte de estas ideas se encuentran en el imaginario colectivo que se transmite y reproduce como en una cinta de moebius, de una manera directa (medios de comunicación, publicidad, cine, música, arte, literatura, etc.) e indirecta (mediante el lenguaje, actitudes, gestos, etc.). Como decía Simmel (2002: 17) : «La negación es lo más sencillo que existe. A ello se debe que las grandes masa, cuyos elementos no pueden ponerse de acuerdo respecto a un objetivo, coincidan en ella».

Hay muchas mujeres que nunca denuncian la violación por diferentes motivos: miedo, vergüenza, doble victimización, etc. No sabemos en cuál de estos casos se encuentra Tracy Emin, ella no denunció a las autoridades cuando fue violada a la edad de 30 años, pero a través de su expresión artística denuncia su violación.

Con esquemáticos dibujos, apenas esbozados y sin detalles nos muestran la rabia de la víctima, el odio contenido por lo acontecido y a la vez la indefensión y la incomprensión hacia lo que está pasando. Unas palabras

escritas sin esmero nos preguntan sin que nos haga falta el signo de interrogación: es esto una broma.

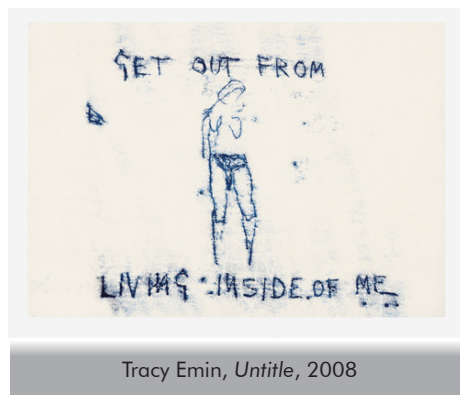
La mente no puede asimilar esta agresión tan profunda, con tantas repercusiones vitales, tantas cicatrices que la acompañarán toda la vida, y como ante todo hecho traumático, nunca se supera, tan sólo se aprende a vivir con él.



Tracy Emin, *This is a Joke*, 1997

Cada víctima responde de una manera distinta ante la violación, no existe un único modo, cada uno es personal y no es extrapolable. La sensación de invasión es tan profunda que las imágenes y los olores del momento permanecen en el tiempo. La contraposición de lo que supone la violación para el agresor y la víctima se encuentran en un espectro de plena oposición. Para el violador no es un hecho trascendente, pero para la víctima se convierte en el eje que estructura su desestructurada vida. La violación habita por y para siempre en el interior de la mujer violada, como expone y denuncia

Emin en su dibujo *Untitled* (2008), en el que las palabras escritas: «*get out from living inside me*», se convierten en un grito de auxilio: deja de vivir dentro de mi.



Tracy Emin, *Untitled*, 2008

A través de su obra, la respuesta a la violación de Tracy Emin se convierte en una diatriba iracunda y desordenada que nos anega y sacude. Expone y manifiesta, a través de sus representaciones, los sentimientos y el conjunto de miedos en los que se ha convertido su vida, y que la dirigirán en todos los pasos que dé.

Esta clasificación se realiza en circunstancias «normales», en situaciones en las que la sociedad se encuentra normalizada. Pero cuando se encuentra en un estado de guerra la sociedad se pervierte, las actitudes latentes se exageran hasta límites difícilmente imaginables.

La promiscuidad monstruosa de la violencia nos impregna como una capa viscosa que nos impermeabiliza ante la repugnancia y la mala conciencia. Cuando Jenny Holzer tuvo conocimiento de las atrocidades que se habían cometido en la guerra genocida de Bosnia su repulsa tomó forma de obra de arte.

En la guerra de Bosnia el rapto y violación sistemática adquirieron unas formas institucionalizadas. Los servicios crearon los llamados campos de violación, el nombre no deja nada a la imaginación, a estos campos eran llevadas mujeres de todas las edades para ser violadas sistemáticamente.



Jenny Holzer, *Lustmord Table*, 1994

Jenny Holzer lucha contra el olvido y el anonimato de estas violaciones en su obra *Lustmord Table* (1994), en la que deposita sobre una mesa de madera antigua (c.a. 1800) 149 huesos etiquetados con unos anillos de plata y 50 dientes. Todas estas partes humanas están dispuestas ordenadamente, con la limpieza del trabajo metódico de la catalogación de un antropólogo que busca repuestas al qué y al cuando, ya que difícilmente se puede encontrar la respuesta al por qué.

Desgraciadamente el caso de las violaciones masivas en tiempos de guerra, así como el uso sistemático de mujeres para su violación continuada, no ha sido el único caso, recientemente están saliendo a la luz unos hechos similares ocurridos durante la II Guerra Mundial en Japón. Miles de mujeres chinas fueron llevadas a estos campos para dar «servicio» a los soldados japoneses. Las mujeres eran raptadas de sus localidades y trasladadas a los campos japoneses, donde eran sometidas a todo tipo de vejaciones. A estas mujeres se las denominaba «mujeres de confort», y este confort consistía en numerosas violaciones diarias realizadas a estas mujeres. En el caso de que su biología femenina les hiciera quedarse embarazadas, eran asesinadas. La sociedad nuevamente vive con estupor las declaraciones de las supervivientes que están saliendo a la luz. La II Guerra Mundial supuso la institucionalización de la violación a mujeres sin ningún tipo de perjuicio para los agresores. En un efecto de contagio, prácticamente todos los hombres desplazados, fueran o no combatientes, realizaron alguna violación, como declararon algunos periodistas, se creaba un efecto contagio y todos participaban de unas acciones aberrantes e inconcebibles en su vida normal, porque que se convirtieron en «normales» en un sistema de vida anormal.

Li Xinmo nos habla con sus gestos en *Rape* (2013) de las violaciones que sufrieron las mujeres chinas durante el conflicto bélico. Xinmo con su habitual atuendo blanco se encuentra delante de cinco jarras. Estas jarras contienen vísceras de animales, agua sucia, sangre menstrual, orina y heces.

Xinmo camina hacia cada una de estas jarras, se arrodilla y se restriega el contenido de cada una de ellas por sus pechos y genitales, hasta que apesta. Por último se dirige hacia un último elemento, una corona de espinas, con la que se corona y abandona la sala. Esta *performance*, la dedica Xinmo a todos las víctimas de violaciones, a su recuerdo y en apoyo a la denuncia de estos viles actos. Actualmente en China se continúa considerando a los japoneses como el enemigo, debido al extremado dolor y daño que provocaron.



Cuando una sociedad sucumbe a la violencia en sus distintos estratos, convirtiéndose en un lenguaje en sí misma y que además contempla un ensañamiento de género encontramos en entornos como de los que habla Regina José Galindo:

En Guatemala son asesinadas entre quince y veinte personas diariamente, pero lo duro del asunto es que los hombres siempre aparecen con un tiro de gracia en la cabeza, mientras que las mujeres siempre son violadas y torturadas antes de ser asesinadas (José Galindo, 2012).

En el año 2005 realizó la acción *Perra*, en la que, mediante la utilización de una navaja de grandes dimensiones, se inscribía en la piel de los muslos, lenta, pausadamente, sin lamentos ni quejas la palabra «perra», porque era la palabra que aparecía inscrita en los cadáveres de las mujeres violadas y asesinadas. Una palabra que recogía la condena de ser mujer, la violencia más allá de la violencia, para que la estigmatización permanezca en la memoria:

Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de la violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite. Durante el conflicto armado, el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para

## V. Una estética es una estética, ¿es una estética?

infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida. En la actualidad, desde hace algunos años, esto ha vuelto a ser parte de la realidad guatemalteca, solo que a mayores índices. Diariamente son asesinadas mujeres de las formas más brutales. (Villena, 2010).

La *performance*, *Perra*, se realiza bajo una ambientación fría, el único elemento consiste una silla metálica y la artista sentada en ella, vestida sobriamente de negro, con gesto concentrado, que sin ceder espacio a la distracción, comienza la primera incisión con la navaja. Entre el público se genera un principio de inquietud, a medida que se desarrolla la acción, Regina realiza sonidos de queja contenidos e incontenibles, mientras entre el público crece la incomodidad, pero nunca la indiferencia.



Regina José Galindo, *Perra*, 2005

Regina José Galindo se automutila, se inscribe la marca de la supuesta vergüenza: perra:

Realizar la acción era una manera de revertir el poder de quienes nos mantienen en la zozobra. Una mujer, al inscribirse ella misma la palabra PERRA con un cuchillo, dejando una marca que permanecerá, les quita a otros el poder de hacerlo. Nadie puede marcarla, ella ya lo ha hecho (Íbidem).

Formalmente recuerda a las performances de Gina Pane (*Psiché*, 1974; *Transfert*, 1973; *Actions sentimentale*, 1972) quien también realizó incisiones sobre su cuerpo, así como Marina Abramovich.

La artista Joyce Scott utiliza pequeñas e inocentes cuentas de colores, que engarza meticulosamente hasta construir pequeñas figuras, parecidas a los *souvenirs* que cualquier turista puede comprar en sus viajes. Pero estas pequeñas figuras tienen poco de ingenuas, y sí mucho de atroces. En las piezas que forman parte de la serie *Day After Rape* (2008-2015) hace referencia particularmente a las violaciones y asesinatos de mujeres como resultado del conflicto bélico de Darfur en Sudán. En esta guerra, especialmente, el cuerpo de la mujer fue convertido en un arma de guerra. Algunos de estos terribles hechos son relatados, narrados y reconstruidos en obras como *Day After Rape* (2008), en la que una pequeña figura de cuentas muestra a una mujer atada





Joyce Scott, *The Day after Rape*, 2008



Joyce Scott, *The Gathered Wood*, 2009

de manos y piernas con un importante derrame que fluye de sus piernas. Si esta pieza es terrible, particularmente atroz es la obra *The Gatherer of Wood* (2009), en la que nos convertimos en incómodos espectadores del empalamiento de una mujer. El resultado provoca un malestar físico y psíquico que no permite la indiferencia, mirar a otro lado debería estar prohibido por las víctimas y por las personas valientes que no permiten el olvido y la indiferencia.

Y si pensábamos que en el mundo del horror podíamos haber alcanzado algún tipo de cima, Joyce Scott nos recuerda que la capacidad de realizar el mal de la humanidad no parece tener límites. En *The Lynched Tree* (2015), dentro de la serie *Truth and Visions* (2011-2015) realiza un paralelismo entre los linchamientos que se hacían en el sur de Estados Unidos, practicados por el racismo institucionalizado con organizaciones como el Ku Klux Klan, con la situación de violencia institucionalizada que viven las mujeres. En este caso los pequeños «souvenirs» de Joyce se convierte en una atrocidad en tamaño real, con elementos propios de una sociedad actual, sumida en la banalización del brillo y el plástico.



Joyce Scott, *The Lynched Tree*, 2011-2015

Lin Xinmo vestida con un vestido largo de color blanco recorre la sala, de su cuello pende una afilada cuchilla de afeitarse. Ceremonialmente desata el cordón alrededor de su cuello, se introduce la cuchilla de afeitarse en la boca, se sienta en el suelo y empieza a hablar. Con mucha dificultad comienza a narrar la experiencia de una amiga suya, la hija de un artista; cómo un día que la muchacha estaba duchándose, su padre entró en la ducha con ella y la violó. La cuchilla actúa como un impedimento físico, un dolor que transmite



Li Xinmo, *I was 5 Years Old*, 2013

la imposibilidad de hablar de las dolorosas experiencias de acoso sexual y violación que padecen muchas mujeres. Mientras avanza en su narración, la cuchilla lacera el interior de su boca, los dientes se tiñen de sangre y el rostro expresa dolor, contención y rabia mientras se traga su propia sangre. Esta obra se titula *I am 5 Years Old* (2013), la unión de la acción y del título nos deja heladas. Esta *performance* es una protesta contra la legislación China sobre la violencia sexual a menores. Desde 1997, se considera que no existe violación a un menor de 14 años, siempre que el acusado pueda demostrar que el sexo fue consentido, o fruto de una transacción comercial. Esta situación provoca que, mediante el pago o la intimidación a los padres de los menores implicados, reconozcan que fue consentido o pagado.

También a través de sus intervenciones artísticas denuncia la competición en la que están sumidos los hombres persiguiendo el poder, el dinero y las mujeres. Xinmo establece un paralelismo entre la persecución del poder, el poder alcanzado y la «ocupación» del cuerpo de las mujeres. Xinmo escribió:

La sociedad China esencialmente no ha cambiado desde tiempos antiguos. Lo que está transmitiendo el estado es una especie de voluntad de poder, donde toda la sociedad utiliza estas relaciones: gobernante y gobernado, viejo y joven, profesor y estudiante, clase alta y clase baja. Deliberadamente o no, el poder de los hombres ofende a las mujeres, y las mujeres violadas son sus subordinadas, empleadas o estudiantes (Tatlow, 2103) «trad. a.».

Una situación desgraciadamente extrapolable a prácticamente cualquier parte del planeta.

Li Xinmo realiza una intervención vestida de blanco, en un fondo blanco, sentada en silencio (en un espacio público al aire libre). En *Tea Ceremony* (2013) realiza la ceremonia del té china, siguiendo los pasos que la tradición exige, sirve tinta negra en cuatro tazas de té blancas. Con gesto pausado y comedido,





Li Xinmo, *Tea Ceremony*, 2013

Xinmo se bebe cada una de estas tazas de tinta. La tinta simboliza el veneno interno y externo que impregna a la sociedad, como una mancha que se extiende y la consume tras miles de años de un pensamiento opresor literario, filosófico y político apoyado por la oficialidad china. Para la artista supone vivir bajo un androcentrismo abrumador y piensa que si ellas fueran artistas hombres, nada de esto pasaría (íbidem).

Cuando estaba realizando su *performance*, Yinghong fue acosada por un hombre...

Esta *performance* se realizó dentro de la segunda muestra de arte feminista *Bald Girls: A doors*, donde Yan Yinhong realiza una acción sobre los abusos sexuales a los que se ven sometidas las mujeres chinas a diario. Durante su *performance*, *One Person's Battlefield*, vestida con un vestido rojo recorre el espacio realizando movimientos coreografiados de una danza, en la que con el movimiento espasmódico de su cuerpo simula una violación. Al final de la



Yan Yinhong, *One Person's Battlefield*, 2013

*performance* se quita las bragas y realiza el pino, dejando al descubierto el dibujo de un militar chino, indicando la connivencia o impasibilidad de las autoridades ante las agresiones a mujeres. Tiempo después cuando realizó esta misma *performance* en otra ciudad, un hombre vestido con un traje militar se acercó a ella, la cogió del cuello y la besó en la boca, al principio esta participación externa no requerida se realizó de una manera tierna, pero a partir de un determinado momento cuando ella lo rechazó, el hombre comenzó a manosearla, e intentó tocar sus genitales. Cuando el hombre empezó desabrocharse los pantalones y sacó su pene, otro hombre intervino y lo expulsó. El agresor era un artista masculino, He Lu, que pretendía interrumpir la *performance*. Los asistentes no actuaron pensando que la incómoda escena formaba parte de la experiencia performativa, sin saber si debían intervenir o no, mientras capturaban el suceso con sus cámaras y dispositivos móviles. Posteriormente fue otro artista, Cheng Li quien intentó agredirla subiendo al escenario, tirándola al suelo y poniéndose encima de ella. (Jacobs, 2015).

En ese momento de confusión, la mente de Yíngong se dividía entre parar o seguir con la acción: «le pedía que parara, pero me ignoró», era una interferencia no solicitada: «me sentí como violada» (Tatlow, 2013) «trad. a.».

Jinghong declaró respecto a estas agresiones:

Estos tres hombres no representan a todos los hombres chinos [...] pero son una especie de espejo que nos muestran una cara masculina horripilante, y muestran la experiencia real de las mujeres (Íbidem) «trad. a.».

El crítico Wu Wei publicó en *Artintern.net* sobre estos actos, una interpretación de los hechos distinta a la realizada por Jinghong, donde el crítico concluía que la acción de estos tres hombres era una forma interactiva de arte, aunque admitió que uno de los hombres podía haber sobrepasado los límites. Aunque también se planteaba si esta clase de feminismo, ¿no se convierte en un chovinismo femenino? (Rosenman, 2013).

El caso de Yan Yíngong de sufrir un intento de agresión no ha sido el único, en 2014 trascendió que el artista Shia LaBeouf había sido agredido sexualmente en una galería de arte mientras realizaba una *performance*. La intervención artística desafiaba las expectativas sociales de género, y bajo el convencimiento de que la culpabilización de la víctima, se encuentra arraigada en los hábitos culturales, cuando la condena debería ser despiadada. El artista, ante su denuncia de abusos, se ha tenido que enfrentar a todo tipo de críticas vejatorias, tildándolo de patético y ofensivo para las víctimas reales de violación.

La versión de LaBeouf fue corroborada por los colaboradores artísticos

que acudieron a ver lo que ocurría y tuvieron que intervenir físicamente para detener lo que estaba ocurriendo. El testimonio ofrecido por el artista corresponde con las experiencias de muchas agresiones sexuales, además de su incapacidad de hablar y actuar, durante y después de la agresión.

La performatividad y el uso del cuerpo como medio de expresión artística, de denuncia y contestación, rompe las barreras entre el artista y el público, busca su participación, pero ¿estamos entrando en una dinámica en la que el contexto artístico de alguna manera invalida la propia soberanía del cuerpo permitiendo el abuso?

La agresión sexual es una sensación que va más allá de la invasión de tu cuerpo, es una intromisión de la integridad, que para el agresor carece prácticamente de importancia, es una especie de juego, de galanteo mal entendido, y en el que se pone de manifiesto un juego de poder. Las víctimas de una violación, durante la agresión temen que la violencia se incremente y les produzca desfiguraciones, heridas y sobre todo ser asesinadas. Las agresiones sexuales pueden provocar un mecanismo denominado *focalización intensificada sobre las sensaciones* (Lorente, 1999) que se manifiesta a través de síntomas físicos posteriores al asalto, desencadenando que esta sintomatología física sea tratada como tal, sin analizar las raíces y las causas que las provocan, porque no se observa que pueden ser derivadas del trauma de la agresión.

Sin duda si hay una obra de Regina Galindo en la que habla directamente de la violación, de una manera estremecedora y con unos componentes de sadismo y crueldad inabarcable, es en *Mientras ellos siguen libres* (2007). La performer, embarazada de ocho meses, se encuentra maniatada a una cama y en lugar de sogas utiliza cordones umbilicales reales, que la mantienen con las piernas abiertas. La performance denuncia el uso del cuerpo de la mujer que se hace como arma de guerra, reproduce la manera en la que las



Regina José Galindo, *Mientras ellos siguen libres*, 2007

mujeres indígenas eran mantenidas, durante largos periodos de tiempo, para ser violadas sistemáticamente, hasta que perdían a la criatura y se quedaban incapacitadas para tener más hijos. Esta práctica se llevó a cabo en Guatemala durante el conflicto armado que sufrió el país en la década de los años setenta del siglo XX. Siempre la violación como castigo de guerra, como humillación de los vencedores sobre los vencidos, aunque es difícil, aquí se aumenta el nivel de crueldad, se provoca el aborto de la mujer y se persigue los daños físicos permanentes, ya que los psíquicos serán siempre profundos. A parte del aborto, se buscaba provocar infecciones y una esterilidad permanente, la imposibilidad de concebir más hijos y con ello, el que los que son considerados inferiores, los indígenas, puedan perpetuar su extirpe. Se ataca a la mujer y la parte de su biología que la distingue y separa del hombre, la capacidad de procreación y la maternidad, como la parte indisociable de la utilidad social de la mujer a lo largo de la historia.

Estamos ante una doble depravación de la violación, porque el embarazo puede resultar una consecuencia de la violación, pero aquí se busca el embarazo preexistente para causar un daño mayor explícitamente.

(...) sólo las víctimas pueden describirnos las torturas; los verdugos necesariamente emplean el lenguaje hipócrita del orden y del poder establecidos: por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de una violencia que él ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder que aparentemente le excusa y le justifica de modo honroso. El violento se calla, acomodándose a la trampa (Deleuze, 1974: 21).

En el estudio de Scully y Marolla (2003) extraen una serie de conclusiones, de las que destacan que la violación en una escasa minoría es cosa de «enfermos» o «discapacitados», sino que por el contrario se encuentra instalada en la sociedad como un acto «normal», que se encuentra avalada por «soportes culturales», y que es un método de control masculino sobre las mujeres, porque la violación se observa como «una extensión de la normativa del comportamiento masculino» (Scully, Marolla 2003: 253). En resumen, es el modo en el que la cultura masculina dominante utiliza la «normalidad» de la violación de la mujer por hombres «normales» como modo de control de las mujeres. Estas ideas se confrontan con la visión «medicalizada» que se daba a la violación en el pasado, como problema social basado en modelos psicopatológicos.

Lo que estos modelos psicopatológicos ignoran es la evidencia que relaciona la agresión sexual con las variables del entorno, que sugieren que la violación, como todo comportamiento, es aprendido (Ibidem). Seguir tratando la violación bajo el prisma de una psicopatología permite a la sociedad obviar

un problema estructural que al desconectar un elemento (la violación) y otro (el comportamiento masculino aprendido) evita la corrección de un comportamiento masculino «normal».

En el estudio antropológico de sociedades pre-industriales en las que las mujeres sufrían una falta de opciones de vida, y eran física y políticamente oprimidas, el alcanzar cierta independencia económica permitía a las mujeres conseguir alguna inmunidad frente al uso de la fuerza sobre ellas por parte de los hombres (Íbidem), de lo que se extrae que la perpetuación de la desigualdad mantiene este tipo de violencia.

Patricia Evans comenzó a colaborar en 2004 con Anne Ream en un proyecto al que llamaron *The Voices and Faces Project*. Las dos mujeres habían sido víctimas de un asalto sexual. Su proyecto no se centraba en el propio asalto, sino que iniciaron una búsqueda tras realizarse una pregunta: ¿Qué hacen las víctimas (de una agresión sexual) para recuperar su identidad, su narrativa y su vida?

A partir de ese momento, durante diez años realizaron un viaje a través de Canadá, Méjico y Sudáfrica, en el que entrevistaron y fotografiaron a mujeres y algunos hombres que accedieron a narrarles sus propias historias.

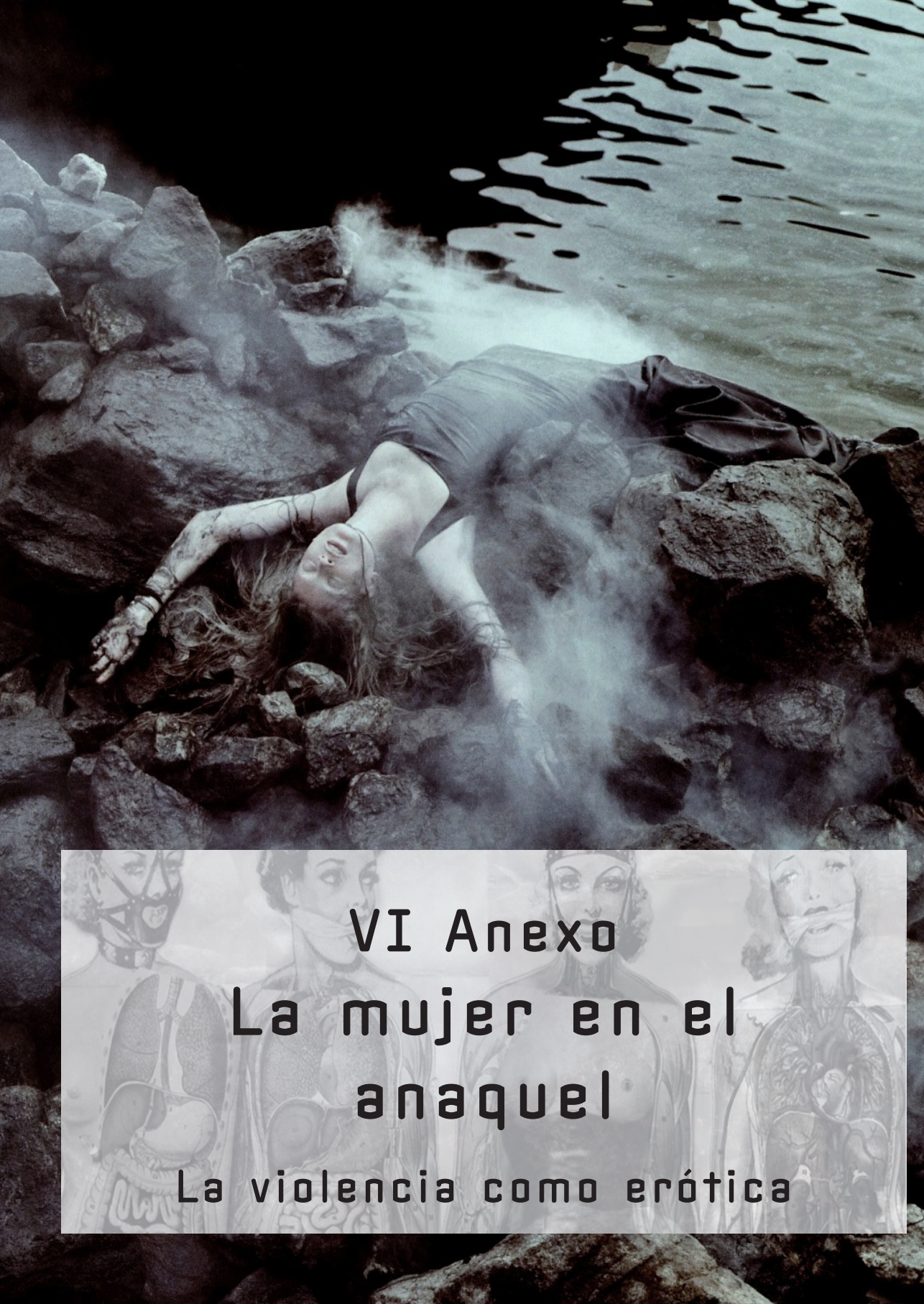
En un enfoque distinto en lugar de centrarse en la agresión se busca como las personas se reconcilian consigo mismas y reconstruyen sus propias vidas después de un hecho tan traumático.



Patricia Evans, *The Voices and Faces Project* 2004







VI Anexo  
La mujer en el  
anaquel

La violencia como erótica







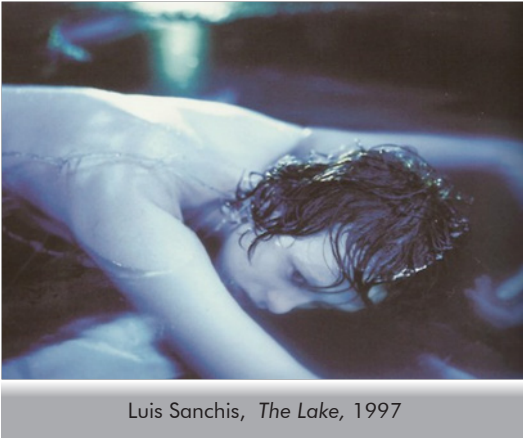
Una parte de la teoría del arte apunta a la construcción a través de la visión artística de la mujer como una devoradora a nivel sexual de la esencia masculina a partir del espíritu decimonónico (Dijkstra, 1984; Bornay, 1990; Bronfen, 1998). Esta imagen ofrecida por el arte finisecular creó la iconografía de las *femmes fatales* (mujeres fatales) mediante la representación de personajes como Lilith, Circe, Salomé, etc. (Dijkstra, 1984); mujeres libidinosas y seductoras que pueden ser «leídas», entendidas o vistas como proyecciones de las ansiedades masculinas a partir de la energía lujuriosa y el cuerpo femenino.

A todo ello hay que sumarle los movimientos emergentes de mujeres que luchan por su igualdad y la liberación del yugo del hogar, transformadas en contestatarias del modelo de la sociedad patriarcal. La lucha de la mujer por la independencia, libertad e igualdad se convierte en una revolución de largo recorrido, sin pausa. Esta lucha de las mujeres se convierte en ese factor inesperado que no es contemplado por el estamento dirigente, es un punto que no está marcado en el diseño del mundo que se quiere crear y que, a base de ligeros movimientos y una vibración constante, provoca una fractura en sus cimientos.

La desigualdad es una construcción cultural perpetuada en el tiempo, y defendida ante cualquier contestación para que las cosas sigan como han sido hasta ahora. Para la perpetuación de esta desigualdad utilizará la violencia en todo su espectro, desde la más sutil hasta la más cruel y directa. Con los pequeños gestos cotidianos, con las imágenes recibidas nos sumimos en un mundo de violencia simbólica como expresan las palabras de Bourdieu:

Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera cómo se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de

aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación del conocimiento principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma, un estilo de vida o una manera de pensar, de hablar o de comportarse (Bourdieu,, 2007: 11).



Luis Sanchis, *The Lake*, 1997

En 1997 la revista *The Face*, publicó la fotografía de Luis Sanchis, *The Lake: too much water hast thou, poor Ophelia*. En esta fotografía la modelo Karen Elson lleva un collar de plástico con alambre de púas de Matsuda. Su cuerpo azulado está medio sumergido en el agua, boca abajo, con los brazos extendidos hacia adelante, la cabeza girada, también sumergida, los ojos abiertos, la mirada perdida, turbia y muerta.

Esta imagen, si en lugar de encontrarse en una revista de moda, cultura y música, la encontráramos en un tratado forense, no nos sorprendería. Sin lugar a dudas se trata de un tributo a la representación de *Ofelia* realizada por Everet Millais.

Esta imagen es heredera de la relación entre la belleza y la mujer muerta surgida en el siglo XIX, en una sociedad que se debatía entre el racionalismo, la modernidad y el romanticismo, el espiritismo y el psicoanálisis. Como argumenta Evans, si los miedos de una feminidad fuera de control, se expresan a través de la representación de desviadas figuras de una sexualidad improductiva, la representación de bellas mujeres muertas puede ser el epítome de la representación de estos temores (Evans, 2003).

Ésta es sólo una de las *Ofelias* que pueblan las hojas de las revistas, la belleza de la mujer enajenada que por desamor se quita la vida. Un personaje femenino débil que solo sabe obedecer a los hombres de su familia que la manipulan y utilizan.

El cuerpo inerte de la mujer, ampliamente representado en los medios de comunicación y de cultura de masas, puede pertenecer a una mujer víctima de violencia de género, como si esta etiqueta dijera: no es evitable, ocurre desde que existen hombres y mujeres, como si desde el «aguanta hija que es normal, ya te acostumbrarás» no perdiera vigencia. Como si no hubiéramos mejorado algo. Este tipo de violencia comienza a tener una cierta reprobación

social, pero la violencia sistémica se perpetúa de muchas maneras, y una de las más terribles son los crímenes de honor. En algunos países islámicos aplican la sharía: cualquier afrenta que sientan los hombres de una familia (que la mujer estudie, sea violada, se enamore de alguien al que no se le había «vendido», sea infiel y un largo etcétera) se salda con la muerte de la mujer a manos de algún varón consanguíneo. En India está a la orden del día el asesinato de mujeres para quedarse con la dote, con el dinero y sin la molesta mujer, por supuesto, o se les desfigura el rostro con ácido. Todos estos crímenes se realizan a menudo con la connivencia de las autoridades, o como ellos piensan, por culpa de la negligencia de las propias mujeres, como demuestra las declaraciones de uno de los más altos jefes de Ciudad Juárez:

Las mujeres en Ciudad Juárez no corren peligro, siempre y cuando tomen las medidas de precaución necesarias ya que actualmente son muy confianzudas. Deben siempre acompañarse por un familiar mayor de edad, sobre todo durante la noche y denunciar cualquier anomalía (El País, 2008).

No nos tendríamos que sorprender, ya que en todas las mitologías, sobre todo la griega y la romana, como ya vimos, la mujer es violada, vejada, ultrajada, asesinada, transformada en cualquier tipo de ser extraño o animal, enviada a los infiernos, etc, y por si esto no fuera suficiente, este ideario misógino ha sido recogido por todo tipo de refrán o frase hecha de la cultura popular a lo largo de la historia en todo el mundo.

Cuando ojeamos una revista de moda nos enfrentamos a la representación de un mundo irreal, de cuerpos y posturas imposibles, a la visualización de mundos deseados e ilusorios a los que debiéramos aspirar. Al margen de las actitudes, por quiméricas e irreales que puedan parecer, el medio es el masaje de McLuhan y se convierte en *la imagen es el mensaje*. La imagen como significante actúa como una onda expansiva (des)educativa, afianzando el significado. Son como las fluctuaciones que provoca el impacto de la piedra sobre una superficie líquida que, a medida que se aleja de su epicentro, va ganando en tamaño. Así ocurre con las imágenes de mujeres exangües al borde de la muerte, maltratadas, violadas, asesinadas... que golpean la línea de flotación del respeto:

La contemplación de las mujeres va dirigida habitualmente al lector: ésta es actualmente una de las convenciones más estrictas que se observan en la presentación de la imagen. El hombre que se deja prender en esta contemplación debe dominarla por definición. Aquí el pene se convierte de nuevo en el falo, el poder imperial de los hombres pueden ejercer sobre las mujeres (Gidens, 2008: 112).

Durante el siglo XX las publicaciones «pulp», publicaciones populares de bajo coste, dirigidas a un público mayoritariamente masculino joven y destinadas a un consumo rápido de usar y tirar, llenaban sus portadas de bellas y exuberantes mujeres encadenadas, atadas, torturadas, y atacadas, aunque en su interior no se hiciera mención alguna a estas circunstancias. Se utiliza el cuerpo femenino violentado como reclamo y atractivo, creando un vínculo entre la mujer maltratada y el atractivo sexual y de una manera indirecta con el consumo rápido de lo desechable.

Las páginas de las revistas, los periódicos y las pantallas se siguen llenando de imágenes sugerentes en las que las mujeres aparecen violadas, maltratadas, bebidas, drogadas y vulnerables, muertas, asesinadas en la perpetuación de la iconografía decadente de la sumisión y la inmovilidad de la mujer. El dicho popular reza: *una imagen vale por mil palabras* y en este caso cada imagen vale más que mil palabras, vale más que cientos de miles de palabras y de horas de educación. La imagen utiliza un lenguaje que acude inmediatamente al inconsciente, que se sumerge en él, lo impregna y conecta con la parte primaria, y por eso pensamos que estas imágenes educan de una forma poderosa, porque la violencia estetizada contra la mujer es un goce que muchos quieren alcanzar.



Alexander MacQueen,  
*Highland Rape*, 1995

A la colección de otoño invierno de 1995-96, el diseñador Alexander MacQueen le puso en nombre de *Highland Rape* (violación escocesa). La presentación y las imágenes levantaron una gran controversia en la opinión pública, ya que, además del nombre, las modelos aparecían desnudas, golpeadas y brutalizadas.

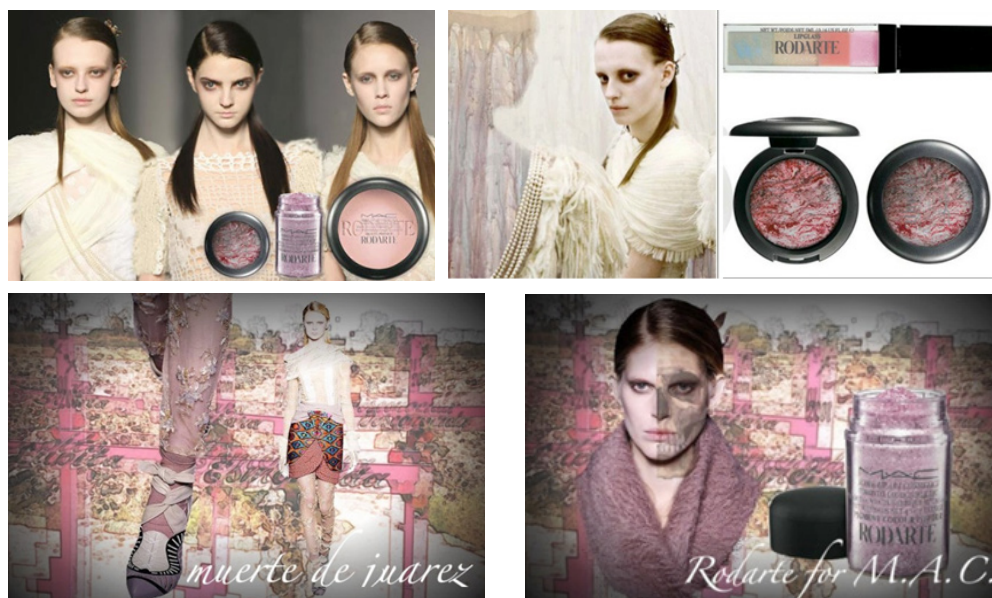
El diseñador mantuvo que se refería a la turbulenta historia escocesa, y que la violación hacía referencia a la violación metafóricamente realizada por parte de Inglaterra a Escocia. Las escenas no se referían a la violación de las modelos en sí, sino que pretendía mostrar la rebelión jacobina.

Con anterioridad MacQueen ya se había basado en *Peeping Tom* (1966), una película de Michel Powell. En el largometraje un fotógrafo se obsesiona por tomar fotos de mujeres en el momento de la muerte, para ello las asesinará utilizando su trípode como una bayoneta. MacQueen dijo que había combinado «el sabotaje y la tradición, la belleza y la violencia» como inspiración refiriéndose al citado film.

Posteriormente en 1997 se inspirará en la obra de Hans Bellmer, *La poupée*, que Rossalind Krauss definió como la construcción a través del desmembramiento. Alexander Macqueen convertirá a la modelo (negra) Debra Shaw en una impedida y esclavizada muñeca a través de una prisión de metal que sujeta sus muslos y brazos, obligándola a realizar limitados movimientos mecánicos. En esta ocasión negó las acusaciones de esclavitud y misoginia (Evans, 2007).

El *lustmorder*, heredero de Jack el destripador, genera descendencia, el asesino victoriano o el traumatizado excombatiente de guerra se convierte en el *psicokiller*, en el asesino en serie de éxito. Pero parece migrar y su escenario ahora será la publicidad, la moda, el cine, la música, la denominada cultura de masas en general.

La marca de cosméticos M.A.C. en el año 2010, junto con la marca Rodarte de ropa y complementos, sacó una línea basada en los Femicidios de Ciudad Juárez. La campaña muestra chicas extremadamente delgadas y blancas, con maquillajes que recuerdan a ojos amoratados, u oscurecidos por enormes ojeras producto de un secuestro, encierro, tortura o como una representación icónica de muertas en vida. Las sombras de ojos están basadas en una paleta de colores que va desde la tonalidad hematoma oscuro, pasando por el hematoma claro, el sanguinolento y llegando al de sangre fresca. Las dos hermanas diseñadoras de Rodarte, Kate y Laura Mulleavy, hicieron un viaje por México para inspirarse para su nueva colección, y se detuvieron en Ciudad Juárez, indudablemente la situación que sufren las mujeres allí es impactante. Junto con la imagen de la



Mac; Rodarte, Muerte en Juárez, 2010

campana de los productos, cuya estética se encuentra entre un relato victoriano de fantasmas, el día de los muertos. A la superficialidad y banalidad del tratamiento de las cruces conmemorativas y reivindicativas de las víctimas de Ciudad Juárez, se unen los nombres de los productos: «Ghost Town» (ciudad fantasma), «Factory» (La fábrica), «Juárez» o «Muerte de Juárez».

Ante el revuelo mediático y de repulsa a la marca M.A.C., Estée Lauder emitió un comunicado:

Debido a que alguno de los nombres de ciertos productos de la Colección Rodarte han ofendido a consumidores y fans, en particular el producto «Juárez» por la polémica situación política y social en la que se encuentra la ciudad, desde M.A.C. queremos hacer públicas nuestras disculpas y os informamos que como consecuencia, tomaremos las siguientes medidas;

-M.A.C. se ha comprometido a hacer una donación de \$100.000 a favor de una ONG reconocida por su trabajo y apoyo a las mujeres de Juárez en situación desfavorecida-

-M.A.C. modificará los nombres de la colección de Rodarte.

Comunicado de Rodarte sobre la colección Rodarte:

Reconocemos que la situación de violencia en la que se encuentran las mujeres de la ciudad de Juárez necesita un plan de acción proactivo e inminente. Rodarte nunca ha querido restar la más mínima importancia a este hecho y de verdad sentimos esta situación.

Es nuestra prioridad ayudar a mejorar las condiciones de las mujeres de Juárez y agradecemos todos los comentarios que han hecho destacable la urgencia en solucionar este hecho.

En 2012 una joven estudiante de Nueva Delhi, de 23 años, cogió el autobús, como casi todos los días, en él fue asaltada y violada por varios hombres, y por último asesinada, Nirbhaya se llamaba.

Tras varias terribles violaciones de gran violencia, perpetradas por uno o varios hombres, contra mujeres en la vía pública en India, el fotógrafo Raj shetje creó un reportaje de moda con el título *The Wrong Turn*.

Para Raj Shetjer simplemente es un lenguaje con el que comunicarse: «Yo soy parte de una sociedad en la que algo como esto le puede pasar a mi madre, mi novia, mi hermana, y estoy satisfecho de mi trabajo» (Lago, 2014). No sabemos si la próxima campana se basará en el lanzamiento de ácido a la cara de las mujeres, hecho que desgraciadamente en lugar de disminuir va derrumbando fronteras y comienza a extenderse a otros países.





Raj Shetjter, *The Wrong Turn*, 2014

Anteriormente La firma Dolce & Gabana, especialista en utilizar publicidad controvertida así como declaraciones igualmente comprometidas, utilizó imágenes que evocaban la violación de una mujer por un grupo de hombres. El Observatorio de la Imagen del Instituto de la Mujer, una organismo autónomo del ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, alertó de la violencia machista de la fotografía y solicitó la retirada de la campaña a la firma de modistas. En Italia posteriormente se hicieron eco de la solicitud y la apoyaron. Ante la presión mediática la firma terminó retirando la campaña de todos los países.

En la imagen de la que hablamos vemos que, mientras tres hombres (dos vestidos y uno con el torso desnudo) observan pasivamente (como si estuvieran esperando su turno) como el cuarto hombre tiene sujeta por los brazos a una mujer tumbada en el suelo. La modelo levanta y curva su espalda, volvemos a la iconografía de mujeres de espalda quebrada decimonónica, y tiene la cara girada hacia el espectador. La expresión de la faz de la mujer es inconcluyente, no sabemos si los ojos medio cerrados y la boca entreabierta se debe a un sueño, a un deseo o a una pasividad ante el ataque.

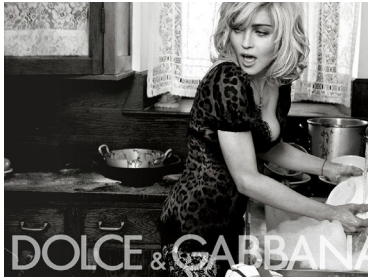


Steven Klein, Primavera-verano 2007

No deja de ser una imagen recurrente que constituya un tópico de la pornografía y de las ficciones eróticas. La postura hierática de los participantes elude la metáfora de la orgía y el placer hedonista, pero también puede entrar en el terreno de las fantasías.

Siguiendo la vía del sexo y la violencia como motor de ventas y de polémica, en 2007 la campaña se denominó *Hot Baroque*, en la que los modelos masculinos completamente vestidos aparecían en posturas que mostraban el escenario después de una reyerta, con armas de filo, heridos, y por fin el vencedor sujetando contra sí, a modo de botín una mujer completamente desnuda (vemos que el «estilo» *Dejeuner sur l'herbe* sigue vigente).

Esta vez fue Gran Bretaña la que prohibió la campaña en su territorio



Steven Klein, Dolce & Gabanna, Primavera-verano 2010

ante el grave problema que padecía el país por el incremento de peleas con armas blancas.

En 2010 en otra campaña realizada por Steven Klein la protagonista fue Madonna. La diva del pop fue retratada realizando labores cotidianas, pero cotidianas ¿de quién? Una mujer dueña de una gran fortuna es retratada lavando los platos en una pila plena de espuma a punto de desbordarse, o fregando el suelo, de rodillas con las piernas abiertas en una postura supuestamente provocativa a nivel sexual. Trascendiendo de la sociología de la clase ociosa nos muestra a una mujer, que por mucho éxito y dinero que posea no deja de ser una fregona, por muy ilustre que sea.

Eso sí, si hay que hacer justicia con la marca, trata con igual frivolidad temas como la violencia, la homosexualidad, la violencia de género, etc. mostrando escenas alegóricas a violaciones homosexuales, a violencia de mujeres contra hombres, violencia organizada, etc.<sup>1</sup>

Fabien Baron realizó una campaña en la que las mujeres aparecen drogadas y borrachas, vulnerables y literalmente tiradas a la basura. Las modelos vestían ropa de marcas consideradas grandes en el mundo de la moda, y las modelos no eran principiantes o jóvenes que no tuvieran criterio y que no pudieran decir que no. Todo lo contrario, eran modelos de renombre que podían haberse negado a ofrecer una imagen tan degradante para la mujer, pero en la iconografía cotidiana y aceptada se encuentra la de las mujeres muertas o tiradas.



Fabien Baron, *Pretty Wasted*, 2014

<sup>1</sup> Se puede visualizar las distintas campañas de la marca en <http://www.marketingdirecto.com/especiales/moda-especiales/30-anuncios-de-dolce-gabbana-hilvanados-con-sexo-glamour-y-mucha-provocacion/#prettyPhoto>

En un retorno, o quizá es que no lo hemos abandonado, de la mujer como criatura asimilada a la naturaleza, Steven Meisel nos presenta a las modelos transmutadas en pajarillos o míticas sirenas. Pero estos pajarillos en realidad son aves atrapadas por una marea negra provocada por el vertido de petróleo. Entre estertores, vómitos y muertes, la mirada del artista nos presenta los cuerpos delicuescentes y sucios de las modelos, que, cual sirenas, se encuentran en peligro de extinción por mano del hombre.



Steven Meisel, *Water & Oil* para Vogue Italia, 2010

En este número podemos encontrar representado gran parte del imaginario misógino decimonónico: mujer y naturaleza, mujer muerta, seres mitológicos de sexualidad perfecta, mujeres pasivas, arcos urobóricos, espaldas arqueadas, etc. En la publicidad actual permanecen las herederas de las mujeres lánguidas y exangües, de espalda quebrada de la pintura de corte misógino finisecular.

Mujeres abandonadas y sin fuerzas, con la mirada y el gesto perdido del éxtasis paroxístico, las nuevas místicas del consumo y la alta costura. Incluso mujeres (maniqués) asesinadas por y para la moda, como en los escaparates de Barneys Nueva York. Una matanza al estilo de la mafia, de su época gloriosa en el convulso Chicago de los años 20 y 30, sirven de soporte conceptual para la exhibición de los modelos de Helmut Lang.



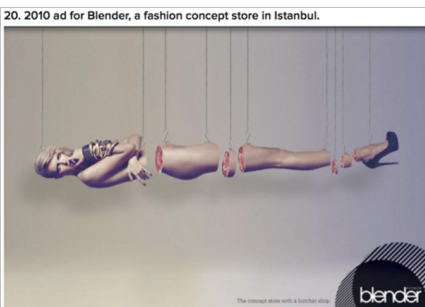
Escaparates de Barneys, Nueva York, 2011

Si las mujeres violadas, muertas, tiroteadas y tiradas a la basura fueran poca cosa entramos en el universo del sádico.

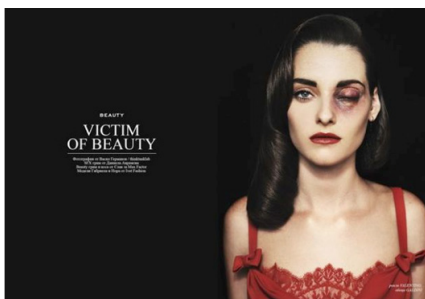


Johnny Farah , *Johnny Farah*, 2013

sentir el estrangulamiento. La imagen es claramente reflejo de la imaginación del psicópata sádico, que obtiene el placer a través del dolor que inflige a sus víctimas. La pulsión sexual se basa en el sufrimiento y terror ajeno, esta situación de poder y control es la sensación buscada y ansiada.



Blender Store, 2010



Vasyl Germanov, *Victim of Beauty*, 2010

La firma de bolsos de lujo del diseñador libanés Johnny Farah, utilizó como campaña publicitaria la imagen de un hombre, envuelto y enmascarado con gruesas correas de cinturón, que lleva a una mujer, con la cabeza tapada con un bolsa que hace las veces de capucha, con un dogal atado al cuello, marcando una tensión que nos hace

Si en la publicidad de Johnny Farah veíamos representado a un psicópata, en la publicidad utilizada en los grandes almacenes turcos *Blender*, asistimos directamente al resultado del trabajo de un psicópata, la mujer fileteada y preparada para su exhibición y venta. El sueño de un caníbal en la que se entremezcla la mujer considerada un pedazo de carne, el dolor a través de la suspensión de unos anzuelos y la venta de carne al estilo Haarmann.

Vasyl Germanov realizó la campaña, *Victim of Beauty* para una revista de moda húngara. Esta campaña se compone de seis fotografías de hermosas modelos bellamente peinadas y maquilladas que sufren diversos traumatismos en la cara, incluso no se deja de lado el ácido en la cara. Esta campaña fue difundida por doce revistas de moda y levantó, nuevamente, una gran controversia sobre la necesidad de presentar a mujeres con graves lesiones, (provocadas por la violencia doméstica o no), en la cara para vender revistas, en la que la barrera



entre las *fashion victims* y las «victimizadas por la moda» resulta difusa. A esta controversia algunos editores de moda dieron su contestación:

En primer lugar nos gustaría decir que estamos felices de que nuestro lanzamiento provocara un debate internacional a cierta escala. También es importante decir que no apoyamos la violencia de cualquier tipo y esto no es una sesión orientada a exaltar, alentar o apoyar la violencia contra las mujeres. Creemos que las imágenes como las nuestras pueden ser vistas desde varios ángulos y pensamos que eso es exactamente lo hermoso de la moda y la fotografía en general, con lo que cualquiera puede interpretar su propio significado. Donde algunos ven una herida brutal, otros el trabajo hábil de un artista o una exquisita cara de una hermosa joven. (Wischhover, 2012). «trad. a.»

En los estudios realizados de neuromarketing, en el que se analiza la respuesta neurológica de los consumidores ante la publicidad, demuestran que en la actualidad las imágenes sexualmente explícitas ya no funcionan como un reclamo comercial como ocurría en otros tiempos. La respuesta se basa en la facilidad actual, debido a los medios tecnológicos, para acceder a contenidos pornográficos en cualquier lugar y momento. No disponemos de información si la violencia con intencionalidad sexual sí que afecta a la venta.

En contraposición, los diversos estudios realizados que relacionan la pornografía con la violencia indican, que la cantidad de pornografía a la que están expuestos los jóvenes a edades muy tempranas, influye decisivamente en un mayor nivel de violencia sexual y comportamiento agresivo, junto con una mayor probabilidad de delincuencia juvenil y tendencias depresivas. Aunque puede parecer excesivo o alarmista, los estudios realizados sobre la exposición a la pornografía en internet de los estudiantes concluye que prácticamente la totalidad de los hombres y dos tercios de las mujeres están expuestos/as a ella.

Esta correlación entre agresión sexual y uso de pornografía surge por la sexualización de los medios de comunicación que incluyen brutalidad, virulencia o degradación de la mujer, que contribuyen a crear un clima cultural en el que la violencia está normalizada. De manera que la violencia contra la mujer se ha convertido en un lugar común en muchas películas pornográficas. Asimismo los estudios de experimentación y correlación muestran que el uso de Internet y otros tipos de pornografía están asociados a un variado comportamiento de violencia sexual y además está correlacionado fuertemente con la aceptación de la violencia sexual (Foubert, Bridges, 2015).

La actual explosión de material pornográfico, en gran parte dirigido a los hombres, y en gran parte consumido por ellos, va paralela con la intensificación prevalente de un sexo de emoción

baja y de alta intensidad. La pornografía heterosexual muestra una preocupación obsesiva por escenas estandarizadas y con actitudes en las que la complicidad de las mujeres, sustancialmente implícita en el actual mundo social, se reitera de manera ambivalente. Las imágenes de las mujeres en las revistas de pornografía blanda, normalizadas por su inserción en anuncios ortodoxos, en historias no sexuales y en nuevas formas. Son objeto de deseo, pero nunca de amor. Excitan y estimulan, desde luego, son la quintaesencia de lo episódico.

La complicidad femenina queda retratada en la forma estilizada en que las mujeres son descritas habitualmente. La «respetabilidad» de la pornografía blanda es una parte importante de su atractivo, y acarrea la implicación de que las mujeres son objetos, pero no sujetos, de deseo sexual. En el contenido visual de las revistas pornográficas la sexualidad femenina queda neutralizada, y la amenaza de la intimidad se disuelve (GIDENS, 2008: 112).

En la revista *Pop Jezebel* orientada al público adolescente se publicó un artículo en el que aparecía la joven modelo de 16 años Hailey Clauson siendo estrangulada por la mano de un hombre que no aparecía en la imagen. El gesto de la joven no muestra ni dolor ni temor, la mirada entrecerrada y la boca entreabierta se encuentran más cercanas al placer que al miedo; a todo ello habría que juntar el tipo de imagen, una fotografía ligeramente movida y desenfocada que transmite la sensación de ser una foto robada, realizada por un *voyeur* que asiste a la escena, ¿pero a qué tipo de escena? ¿la de una agresión o erótica? Ese es un punto turbador, la unión de el erotismo y la agresión, perpetuando la idea de que en el fondo a la mujer lo que le gusta es que sean



Hailey Clauson para la revista *Jezebel*, 2009

agresivas con ellas. En este mismo editorial aparecían dos fotos de la modelo con el mismo tratamiento estético, una foto mal hecha por un aficionado, en la que aparece en una con una modelo estrella del porno y la otra con una mujer desnuda, todas ellas juntas vienen a reforzar la idea sobre los más jóvenes de sexo y violencia.

La publicidad de cerámica Bisazza utiliza el juego del shibari sobre el cuerpo de una mujer oriental vestida con un kimono. La utilización de una mujer de rasgos orientales con la vestimenta tradicional femenina japonesa lleva consciente e inconscientemente a nuestra mente hacia la figura de la *gheisha*, mujeres japonesas dedicadas desde la juventud al cultivo de todas aquellas dotes dirigidas al halago y el bienestar



BISAZZA  
MOSAICO

Nobuyoshi Araki, Bisazza, 2009

masculino. La composición dirige la mirada desde la expresión contenida de la modelo a través de las distintas ataduras, (las proporcionadas por las cuerdas y por los distintos elementos constreñidores de la vestimenta), hasta la parte inferior del kimono, de un potente color rojo con flores (en una clara asimilación a la sangre de la desvirgación o de la violencia) que se encuentra cautamente entreabierto dejando a la vista los muslos y formando una flecha en dirección hacia la zona púbica. Una imagen está enviando un claro mensaje de uso y disfrute de la mujer indefensa, atada y ataviada para el agrado masculino. El shibari es la atadura erótica que se practica para ejercer la presión de zonas erógenas de la mujer, a la vez que al mantenerla inmóvil está a merced de su atador, con lo que los efectos psicológicos provocan reacciones emocionales fortísimas en una sociedad emocionalmente contenida, por eso para Araki «atar fuertemente es abrazar. Las cuerdas se convierten en una extensión de los dedos del atador».

La campaña fue realizada en 2009 por el fotógrafo Nobuyoshi Araki que utiliza el shibari con modelos para realizar sus fotografías, y como él mismo declara: «no puedo resistirme al placer que se me proporciona».

La atadura se practica también dentro de las artes marciales y se utilizaba como seña de identidad con los prisioneros, con los que se utilizaban complicados patrones que recogían los distintos atributos del prisionero y que podía ir desde su nivel social hasta el delito que había cometido. Estas técnicas de atado se utilizaban para el arresto, castigo o transporte de los reos. Estos métodos son bastante crueles ya que a la par de la inmovilización y control someten a tortura al prisionero.



El atado en la cultura japonesa, puede obedecer a una atadura sagrada, convirtiéndose la atadura en sí misma en una arte practicada tradicionalmente desde los inicios de la civilización japonesa, encontrándose representaciones en la alfarería recuperada en excavaciones arqueológicas.

Nuevamente nos enfrentamos a una imagen sensual de una mujer de rasgos asiáticos, con vestimenta la tradicional que remite a la sumisión y de expresión insinuante. La mujer tendida sobre un zapato de enormes dimensiones está atada e inmovilizada por los cordones del mismo, con las manos anudadas y sujetas hacia arriba, en una imagen subliminal de la crucifixión que nos es lanzada directamente al subconsciente, es el martirologio al servicio comercial.



Desde luego desconocemos la intencionalidad conceptual del creador de esta imagen para el anuncio de zapatos Max Shoes, pero sin duda puede dar pie un amplio abanico de interpretaciones contradictorias. ¿Qué nos quieren transmitir?; una de las posibles interpretaciones es que la sensación al llevar estos zapatos es tan placentera como lo sería mantener relaciones con una mujer ¿esclava?, ¿sumisa?, ¿sometida?, ¿atada?.

El zapato puede pisotear, patear, restregar, tiene un doble sentido amplio y es utilizado en el lenguaje cotidiano: puedes no estar a la altura del zapato, puedes valer menos que el polvo de los zapatos. El zapato (femenino primordialmente) tiene un componente fetichista elevado. El zapato con una mujer atada (bondage, shibari), sometida eróticamente y deseante, adquiere el valor de fetiche. El zapato y el cuero negro disfrutan de significaciones en las prácticas sado-masochistas en las que se establece un juego de poder y sumisión, de placer y degradación.

Puede parecer anecdótica la pornografía blanda que aparece en los medios de comunicación, a fin de cuentas todo el mundo sabe que el sexo vende, ¿o no?, pero con esta exposición continuada de imágenes sexistas y degradantes se produce un proceso de internalización de las actitudes anteriormente mencionadas. Se denomina *internalización* a la incorporación de las influencias a través de la cultura y de la familia, que provocan transformaciones en el individuo, llegando a formar parte de sus actitudes y conductas (Corsí, Peyrú, 2003).

Esta conjunción entre sexo y violencia aliada con el carácter imitativo de los adolescentes deviene en comportamientos de dominación y sexualmente agresivos. Durante esta etapa vital se interiorizan los valores, las conductas y de los ideales a través de distintos mecanismos psicológicos, de entre los que destaca por su inmediatez y simplicidad es la *imitación*. Todas estas actitudes se crean sobre modelos y valores que los comportamientos adultos y las ideas ayudan a co-construir.

En 2014 Marc Jacobs fotografía a la chica mala de la música Mily Cyrus, especialista en escandalizar, para una revista de moda en la que aparece sentada en tierra con mirada perdida, y gesto abatido, pero lo perturbador es la figura que está a su lado, el cuerpo de una joven pelirroja, aparentemente muerta, y otra que contempla la escena desde un segundo plano. Nuevamente la mujer muerta, tirada como epítome del glamour.



Marc Jacobs , Mily Cyrus, 2014

En el mundo de la música podemos encontrar infinidad de letras que hablan sobre la mujer como objeto sexual, poco más que una muñeca hinchable de usar y tirar. La cosificación de la mujer como elemento de disfrute masculino se mantiene en actitudes extremadamente sexistas, junto con la erotización necesariamente transgresora en actitudes y vestuario exigido a las mujeres en este ámbito en las que deben mantener actitudes sexuales explícitas en busca de la controversia sobre los valores socialmente aceptados.

En el vídeo que acompaña a la canción *Monster* de Kanye West recoge la herencia de los *lustmörd*, convertido en un asesino en serie de éxito. El asesino sexual vive en una mansión, lo que denota a su vez el éxito social, el de una sociedad mercantilista en la que el dinero permite toda perversión, este es el mensaje que llega. El video muestra un enorme salón cuyo único mueble es un sillón, el resto de la decoración lo componen las mujeres muertas que cuelgan de cadenas desde el techo. No vemos en ningún momento



Kanye West, Jay-Z, *Monster*, 2010

como mata a las mujeres, tan sólo aparecen muertas, y como buen asesino en serie que se precie dispone los cuerpos en una esmerada escenografía, dos bellas jóvenes muertas colocadas en la cama, suponemos que para el goce necrófilo *op scena*. Éstas son alguna de las imágenes con las que deleita y entretiene el video.

En el videoclip de Marilyn Manson del tema *Sturmgruppe* dirigido por Eli Roth (2013), es una sucesión de imágenes, de las que destaca una de las primeras, en las que vemos la cara de una mujer sumergida en el agua forcejeando, mientras el agua se tiñe de rojo de la sangre que mana de su boca y nariz. Las imágenes (en color), se van sucediendo entre las que aparece una mantis religiosa devorando a una mariquita, un grupo familiar cenando (con Manson en la cabeza de la mesa), para a continuación ver a las jóvenes que estaban en la mesa destrozando el mobiliario con bates de beisbol; hasta que llegamos a un cambio a blanco y negro, en el que aparece la cantante Lana del Rey siendo violada, con imágenes a cámara lenta. En estas imágenes ella opone resistencia, pero con un movimiento embriagador de la melena a cámara, junto con la imagen de los dedos de ella arañando el brazo del hombre en lo que parece la reacción espasmódica del orgasmo, con la pervivencia en el imaginario de la levedad del acto.



Roth, *Sturmgruppe*, 2013

Tras lo que parece una violación dentro de pareja, el hombre se levanta y se aleja sin darle importancia, ella derrama una lágrima para intentar recomponerse y seguir adelante. Volvemos a la idea de la violación como algo estético y con lo que parece transmitirse que en el fondo forzar a una mujer no es algo tan malo, al fin y al cabo ella también goza y sigue con su vida.

En este video no aparece ninguna letra, tan sólo música, pero sin intentar darle el halo de maldito a Marilyn Manson, lo cierto es que tiene letras que es muy probable que estén inspiradas en las obras de los artistas de la República de Weimar y sus *Lustmord* o asesinatos por lujuria, periodo del que Manson es seguidor.

Marilyn Manson, recoge en algunas de sus letras la fascinación y el halo mítico de la estirpe de Jack el destripador con letras como:

*Mutilation is the most sincere form of flattery* (La mutilación es la forma más sincera de adulación)

*If you want to be me, then stand in line like the rest* (Si quieres ser yo, entonces ponte en fila como los demás)

Now, do you know what I mean? (Ahora, ¿sabes lo que quiero decir?)

En *Eat me, drink me* canta:

"[...] She hangs the headless upside down to drain. (Ella cuelga decapitada boca abajo)

eat me, drink me, eat me, drink me (cómeme, bébeme, cómeme, bébeme)

I was invited to a beheading today (me han invitado a una decapitación hoy)

I thought I was a butterfly next to your flame (pensé que era una mariposa junto a tu cama)

A rush of panic and the lock has been raped (acometidas de pánico y se ha violado la cerradura)

This only a game, this is only a game (es solo un juego es solo un juego)

But then our star rushes in, (pero entonces nuestra estrella acomete adentro)

Feeling like a child and looking like a woman (sintiendo como un niño y mirando como una mujer)

She has been forecast with an attempt to kill herself (ella ha sido pronosticada de intento de suicidio)

But the ending didn't test well (pero al final no salió bien)

[...] I see my horror reflected in the sundown of your blank stare (veo mi horror reflejado en el ocaso de tu Mirada blanca.

A Marilyn Manson se le puede presuponer una versión siniestra de la vida por su estética y su trayectoria, pero la historia está plagada de canciones que hablan de posesión y asesinato de mujeres como en la versión de 1967 de Tom Jones, *delilah* que dice así:

I saw the light on the night that I passed by her window/ Vi la luz por la noche cuando pasé junto a su ventana

I saw the flickering shadows of love on her blind/ Vi agitadas sombras del amor en su persiana

She was my woman/ Era mi mujer

As she deceived me I watched and went out of my mind/ Cuando me engañó, me di cuenta y perdí la cabeza

My, my my, Delilah/ Mi, mi, mi Delilah

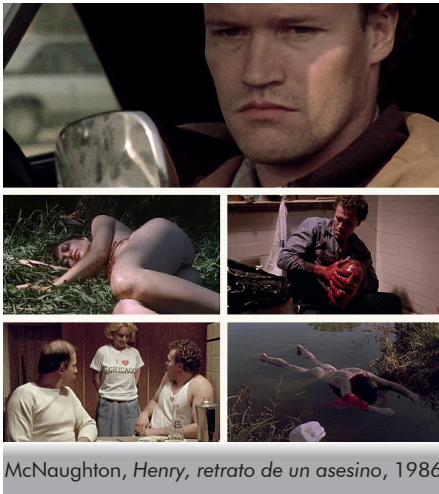
Why, why, why, Delilah?/ ¿Por qué, por qué, por qué, Delilah?

I could see that girl was no good for me/ Vi que esa chica no era buena para mi

But I was lost like a slave that no man could free/ Pero estaba perdido como un esclavo al que nadie podía liberar

At break of day when that man drove away, I was waiting/ Al romper  
el día, cuando el amante se alejó conduciendo, yo estaba esperando  
I cross the street to her house and she opened the door/ Crucé la  
calle hacia su casa y ella abrió la puerta  
She stood there laughing/ Se quedó de pie riendo  
I felt the knife in my hand and she laughed no more/ Sentí el cuchillo  
en mi mano y no rió más  
My, my, my, Delilah/ Mi, mi, mi Delilahç

Una canción que sin duda se ha convertido en un clásico que aun hoy podemos escuchar, y no se trata de una copla racial y popular, pero sí describe un cierto patrón de comportamiento o un ideario de posesión y dominio que se justifica, en nombre de la pasión, para desplegar una violencia aprendida.



McNaughton, *Henry, retrato de un asesino*, 1986

En el cine podemos encontrar muchas películas en las que se ejerce una violencia de género explícita y no realizaremos aquí un listado. Pero consideramos que hay algunas películas paradigmáticas que han sido pioneras o han tenido influencias del campo artístico como *Henry, retrato de un asesino* (John McNaughton, 1986) en la que las mujeres son asesinadas y tiradas literalmente como si fueran basura. Imágenes que se han convertido en icónicas y que han inspirado a artistas de distintos campos.

La película narra la vida «cotidiana» de dos asesinos en serie, sin glamour, prácticamente sin inteligencia, y con un carácter plenamente sádico. Asesinan de una manera brutal, plasmada por el director sin permitirse ninguna estetización de la violencia. Las escenas de violencia son crudas, brutales y transmiten la estremecedora visión de dos seres incapaces de sentir empatía y la brutalidad de los *lustmord* en una sociedad marcada por la estética lumpen y el desarraigo.

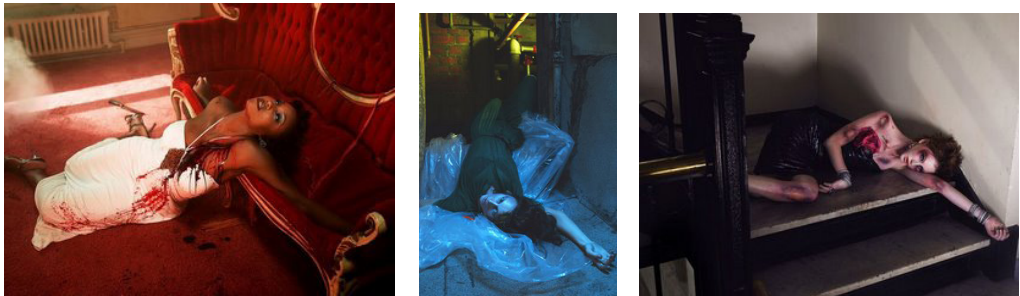
Una de las escenas terribles y frías que tiene esta película, entre muchas otras, es el visionado reiterado de los dos protagonistas de la violación y asesinato de una familia.

La película tiene escenas en las que las víctimas realizan un homenaje a grandes obras de la historia del arte como *Etant données* u *Ofelia* de Marcel Duchamp y Everet Millais respectivamente.

En *La Celda* (Tarem Singh, 2000) el psicópata se convierte en artista,

a través de sus asesinatos recrea el estilo de diversos artistas contemporáneos como Damien Hirst. Entremezclando con el mundo onírico en un homenaje al surrealismo la película hace una revisión-homenaje al arte del siglo XX, convirtiendo realmente al asesinato en una de las Bellas Artes.

En la edición de 2014 de *America Top Model*, un programa de búsqueda de modelos bajo el formato de *reality show*, se propuso, como prueba a realizar a las aspirantes a modelo, la creación de una sesión fotográfica en la que tenían que aparecer como mujeres asesinadas en la escena del crimen<sup>2</sup>. Ante estas esperpénticas recreaciones de la «glamourización» del asesinato de mujeres, los jurados emitieron opiniones como: Ooooh, adoro como lucen sus manos en esta escena; maravilloso, hermoso, lo bueno de esto es que también puedes lucir hermosa en la muerte. Desgraciadamente la realidad superó a la ficción nuevamente y una de las participantes de otra edición fue asesinada por su pareja.



*América's Top Model, 2014*

La mujer muerta y amada, no sabemos si en vida o tan sólo en la muerte es la imagen promocional de la película *Gone Girl* (Fincher, 2014). Esta imagen fue publicada en enero de 2014 en la revista *Entertainment Weekly* en su portada, una fotografía tomada por David Fincher, el director de la película para su promoción.

Hablaremos un poco de la imagen que precede a la película y que es ajena al argumento de la misma. En una imagen cenital observamos dos cuerpos, una mujer y un hombre, sobre una mesa de autopsias. Presenciamos una escena de amor: el vivo, ella muerta. Aquí no hay dolor, no es el afligido viudo que se abraza a su mujer muerta, no, ella se ha convertido en la bella (muerta) durmiente. Analicemos visualmente la fotografía: su pelo rubio forma bellas ondas sobre la pulida superficie de acero, volvemos al pelo flotante de



*Fincher, Gone Girl, 2014*

<sup>2</sup> Se puede ver el montaje con música en youtube en <https://www.youtube.com/watch?v=q2WffDUCiM>.



la icónica Ofelia, el pelo revuelto tras el acto amoroso, la cabellera femenina cargada de potencia erótica.

La mujer tiene la piel cadavéricamente blanca, los ojos abiertos, con una mirada al frente, dirigida a ninguna parte, unas cejas perfectamente dibujadas y curvadas, la nariz es estrecha con las aletas abiertas. La boca ligeramente entreabierta. El hombre tiene la cabeza girada hacia ella, los ojos cerrados, está relajado, parece absorber con fruición el aroma de ella. Un brazo pasa por encima de la cabeza de ella, el otro pasa por encima de su pecho y sujeta su cabeza para atraer su cara a la de él. Una pierna la tiene estirada y la otra flexionada pasando por encima de la zona púbica de ella, cubriéndola e inmovilizándola.

Ella parece una muñeca a tamaño natural, con una piel de cera, una «Dutch waifu» o «sex-doll», una perfecta muñeca de silicona para quehaceres sexuales y que el usuario puede definir a su gusto. La ropa de ella se encuentra ligeramente subida, siguiendo la misma dirección y en paralelo con la pierna de él. Aquí llegamos a la parte más turbadora o intrigante de la imagen: la posición de las manos de ella; mirando de frente, la mano derecha se encuentra sobre la parte baja del tórax con los dedos doblados salvo el índice que nos señala la zona genital; la mano izquierda en una extraña contorsión nos muestra o dirige hacia la pierna de él que se sitúa a su vez sobre la zona púbica. ¿Acaso nos está intentando decir algo?, ¿nos está mandando un mensaje post-mortem? Todo el conjunto indica sutilmente una relación de dominación-sumisión. Una imagen que muestra una relación enrarecida y alarmante.

A todo ello hay que sumarle la inquietante bandeja que se encuentra a su lado con material quirúrgico escrupulosamente ordenado y dispuesto, y la etiqueta del pie que no tiene escrito sólo en nombre del cadáver, sino muchas anotaciones e incluso tachaduras.

Realmente es una imagen que nos ofrece una narración diferente a la propia de la película, en lo que sí que mantienen un discurso paralelo es en que las apariencias engañan.

Incluso el mundo del cómic poco permeable a punto de vista femenino y en el acercamiento que desde este campo se realiza a la mujer, suele ser la creación de mujeres exuberantes y voluptuosas, con unos atributos biológicos que exceden lo natural. El panorama de superheroínas generalmente no va dirigido al panorama femenino, salvo alguna excepción como Starfire, un personaje que en su inicio aparecía como una niña perteneciente a un grupo de superhéroes adolescente *Teen Titans*. Este personaje llevado a la televisión en una serie de dibujos animado atrapó a un gran número de niñas, que atraídas por este personaje, dieron un paso en dirección al mundo del cómic.



Tiempo después, el personaje reapareció en los cómics de la editorial DC como una exuberante mujer de atributos femeninos excedidos y cuyo vestuario tan sólo consistía en un diminuto bikini.

Este voluptuoso personaje centraliza el interés de su personaje únicamente en sus formas, con respecto a todo lo demás tan sólo es una devoradora sexual sin sentimientos. La liberación femenina tan sólo convertida en el sueño masculino de la mujer ninfómana pero sin llegar a ser una devoradora de hombres.

Si atendemos al escaso número de superheroínas que existen en el panorama de superhéroes, sorprende descubrir que pese a su condición de «super» que incide en el factor de estar por encima de la media, muchas de ellas, al margen de ser asesinadas con bastante violencia, son agredidas sexualmente. Otro de los «efectos» que sufren algunas de estas superheroínas es la infertilidad, supuestamente la pérdida de una parte consustancial de lo que consiste ser mujer, desconocemos los datos sobre el número de superhéroes que quedaron estériles en algún ataque.

Mencionaremos algunos casos de superheroínas de funesto destino: Domino, secuestrada y asesinada; Firestar, infértil por sus poderes; Magenta, acechada sexualmente; Fury II asesinada por su marido dos veces, y entre una y otra rapta a su hijo; Huntress II, abusada sexualmente; Ilyana II, raptada y muerta; Mera, asesinan a sus hijos y se vuelve loca; Ms. Marvel, embarazada por una violación y alcoholizada; Psylocke, eviscerada y sorbido el cerebro; Red Guardian II secuestrada y convertida en esclava sexual por un supervillano; Snowbird, hijos y marido asesinados; Batgirl I, paralizada; Betty Banner, violada y muerta; Ms Brian Banner, asesinada por su marido maltratador; Black Canary II, torturada y esterilizada; Christine Helvin, violada e infértil. En esta lista no aparecen las que «simplemente» mueren, pero el patrón del maltrato y violencia de machista se perpetúa en el imaginario mundo de los superhéroes.

La artista Yolanda Domínguez reflexiona sobre la frivolidad del trato a la mujer que se da en las revistas de moda y la publicidad que se puede encontrar en los medios de comunicación de masas. La reflexión, no sin cierta ironía, toma forma de fotografías o videos. En *Fashion victims* (2014), fotografía y filma modelos que se encuentran tumbadas en la calle, con un montón de basura encima, como si fueran las víctimas de un derrumbe consumista en el que son aplastadas por los desperdicios.



Yolanda Domínguez, *Fashion Victims*, 2014

En *Pose* (2011), utiliza una cámara escondida con la que filma las reacciones de los transeúntes ante mujeres estáticas con poses como las que aparecen en las revistas de moda. Mujeres de todas las edades y condiciones físicas, pero que no comparten ninguna con las habituales de las modelos, en la vía pública tras una actitud cotidiana, congelan su postura transformándola en una esperpéntica «pose». La mantienen durante bastante tiempo lo que despierta la curiosidad y la inquietud de las personas que se encuentran alrededor. Es una extrapolación de lo irreal en el mundo real, y el choque que provoca una explosión de absurdo.

Con la obra de Domínguez como contestación no exenta de reflexión y crítica, cerramos este esbozo de la transmisión de las actitudes y comportamientos sexistas y misóginos en los medios de comunicación de masas y la cultura popular.

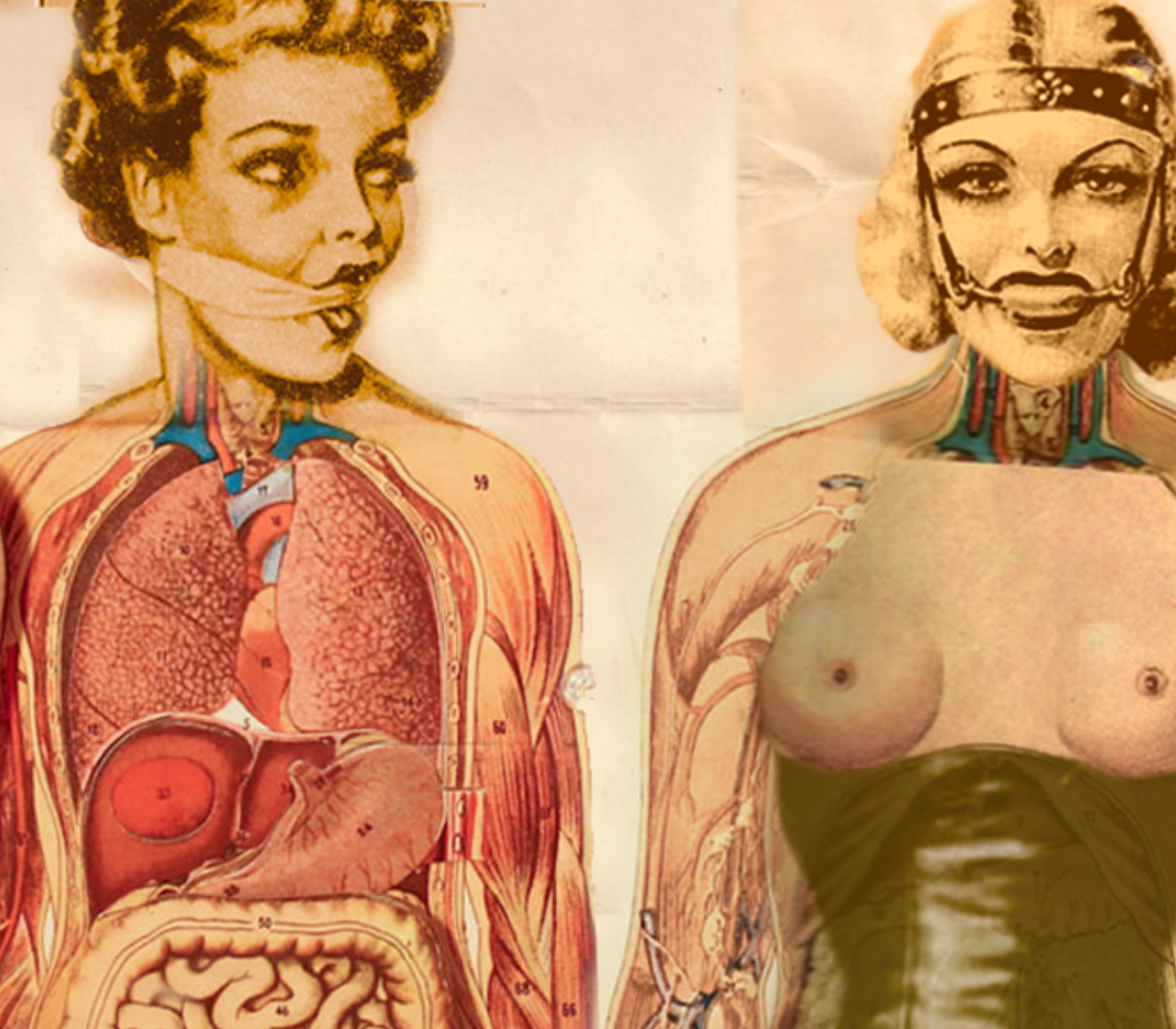


Yolanda Domínguez, *Pose*, 2011









# VII Conclusiones

*Handwritten signature and date:*  
1833





## VII. Conclusiones

Todo lo que nos rodea, presente y pasado, nos modela y nos forma, nos va cubriendo de capas formadas por ideas, supersticiones, construcciones culturales, obligaciones, costumbres, etc, que actúan como un fuerte caparazón o coraza ideológica, de la que es muy difícil desprenderse.

Asimismo, el conocimiento de todo aquello que aconteció en el pasado nos influye y modela, sin que a menudo seamos conscientes, y nos plantea la duda de cuánto de nuestro pensamiento somos capaces de dirigir, y cuánto nos viene dado por la sociedad y el inconsciente colectivo, y con qué diversidad de armas sutiles se puede manipular. No sabemos hasta qué punto las obras artísticas son precursoras de actitudes, si sirven como un manual de instrucciones o educativo, o simplemente recogen aquello que ya se encuentra en la sociedad que la rodea. Aunque parezca todo está perfectamente orquestado por los poderes fácticos y que funciona milimétricamente, como las patas de un ciempiés que jamás tropiezan entre sí, pero en realidad funciona más como el movimiento aleatorio de un banco de peces que acaban moviéndose al unísono en apariencia.

Tras décadas de lucha feminista y de cambio social se puede advertir un ascenso y decrecimiento de las expectativas de igualdad. El tono combativo, activo e ilusionado de los textos de la segunda oleada feminista, ha dejado paso a una indignación resignada, y a una necesidad de reflexión y análisis del desequilibrio de género. El crecimiento de los estudios académicos de género convierte la madeja a desentrañar, en una especie de maraña con múltiples cabos sueltos, y que se parece más a un nudo gordiano, que a un ovillo del podamos tirar del hilo para deshacerlo; pero en realidad lo que nos deja es una diversidad de cabos de los que podemos ir tirando y poco a poco e ir tejiendo una red de opiniones, visiones y conocimientos.



La construcción social de la mujer actúa como un exoesqueleto, nos mantiene de pie, pero en cualquier momento se puede averiar o romper, por ello hemos de fortalecer la musculatura para poder alcanzar una vida autónoma. El feminismo lleva fortaleciendo musculatura desde las primeras sufragistas, pero como todo músculo que se ejercita, puede sufrir lesiones y necesitar ayuda médica o reposo.

Aunque no se disponga de una cura inmediata, es necesario un buen diagnóstico que marque los puntos precisos donde, cuando se tenga el material quirúrgico necesario, se intervendrá. Mientras tanto seguimos diagnosticando y curando, en la medida de las posibilidades, al paciente, y eso requiere la visión desde distintos campos.

Las Figuras femeninas son vistas desde la óptica masculina, como ídolos de perversidad y representaciones del deseo y/o la perdición del poder fálico; como encarnaciones de la monstruosidad del deseo devorador femenino, y suponen la condensación de los arquetipos misóginos y patriarcales. Sin embargo, también pueden ser vistas, y reivindicadas, como poderosas imágenes de seducción y fuerza femeninas, en lucha por liberarse de dichos arquetipos, o en asumirlos positivamente: practicando la reversibilidad de los signos.

Como conclusiones globales especificamos las siguientes:

1º Necesitamos conocer, analizar y comprender las políticas del cuerpo que actúan contra la mujer. Estas políticas y costumbres las tenemos tan asumidas e interiorizadas, que las propias mujeres actuamos como fiscalizadoras y garantes del sistema opresivo y de la violencia simbólica. Esta fiscalización se realiza mediante los gestos de rechazo y punición psicológica de las normas suntuarias, de los cánones de belleza del cuerpo, de la devaluación inconsciente de las mujeres a partir de una cierta edad, en detrimento de la juventud y belleza, etc., conforman una presión del inconsciente colectivo que actúa a nivel individual.

2º En una economía basada en el capitalismo, la sociedad ha aceptado la existencia de un tanto por cien de la sociedad que se ve abocada a no tener trabajo. Las épocas de crisis, siendo éstas cíclicas, junto con la evolución del paro, van dirigiendo a las sociedades hacia propuestas de disminución de las jornadas, el crecimiento de las jornadas reducidas o medias jornadas, que repercuten en la calidad y la cualidad del trabajo. La consecución de un tiempo libre, como índice de ciudadanía, se ve así desactivada, se convierte en un tiempo de no trabajo, deja de ser un índice de libertad y de escape de la esfera doméstica, a la que habrá que sumar la creciente demanda de flexibilidad laboral. La media jornada se presenta como una solución, en apariencia, de la llamada conciliación laboral, que pretende concitar las esferas del trabajo y la de la familia. Pero como vemos, se está convirtiendo en una especie de trampa o de arma de doble filo, con la que se desposee del valor del trabajo por una parte, del índice de ciudadanía

por otro, y que en conjunto repercute a su vez en la vida familiar. A éste triángulo formado por el tiempo de trabajo, el tiempo libre y el tiempo familiar, hay que sumarle la división del reparto entre el tiempo asalariado, entre los ciudadanos en general y el tiempo, de trabajo, no asalariado de la esfera doméstica, junto con la división asimétrica entre hombres y mujeres que comporta. Al fallar los sistemas de contención y estanqueidad de los distintos apartados, nos estamos viendo avocados a una sociedad encharcada, en la que al pisotear, estamos removiendo el limo, hasta volver el agua turbia y con ello perder la visibilidad y la potabilidad del preciado líquido que necesitamos para la supervivencia. Ha cambiado poco desde las palabras pronunciadas por Averroes en la Alta Edad Media:

Nuestro estado social no deja ver lo que de sí pueden dar las mujeres. Parecen destinadas exclusivamente a dar a luz y amamantar a los hijos, y este estado de *servidumbre* ha destruido en ellas la facultad de las grandes cosas. He aquí *por qué* no se ve entre nosotros mujer alguna dotada de virtudes morales: su vida transcurre como la de las plantas, al cuidado de sus propios maridos (...) (Martín en Amorós, 2004: 67).

Desde el punto de vista macroeconómico se calcula que la participación laboral de la mujer en un plano de igualdad, supondría un aumento de desarrollo de los países que oscila entre un 12% para los países desarrollados, hasta un 25% para los países en vías de desarrollo. Mientras, las mujeres cobran menos dinero por un mismo trabajo, por lo que necesitan más días de trabajo para ganar el mismo jornal anual. Si esta diferencia se llevara a cabo físicamente, los hombres podrían acabar su año laboral (irse de vacaciones) unos 79 días antes de finalizar el año, mientras las mujeres deberían trabajar hasta el día último día del año. Al impacto de estas cifras hay que sumarle que las mujeres soportan el 52% del trabajo mundial.

3º La revolución como pensamiento y reflexión se está trasladando hacia el efecto viral y consumible a toda velocidad, porque el pensamiento o las ideas, mientras sean fácilmente digeribles se devorarán, pero lo malo es si se deglute, digiere y expulsa sin nutrir, sin cimentar una estructura de pensamiento en evolución, de pensamiento utópico que nos indique una ruta adonde dirigirse, de manera que nos libre de una involución del pensamiento. Los logros alcanzados por el feminismo de los siglos precedentes, se asimilan como algo natural y lógico, pero al igual que el resto de los logros de los movimientos sociales, si no se mantienen, sanean y salvaguardan, corren el riesgo de precipitarse cual castillo de naipes. Hay momentos en los que parece que los pasos avanzados se pierden, se borran como las huellas en la orilla del mar, con cada nueva oleada se borra lo precedente, pero mientras que tengamos claro de dónde venimos, podremos establecer el rumbo

hacia dónde dirigirnos. Necesitamos comprender y conocer nuestra historia para trabajar en el presente y sobre todo en el futuro.

4º La arquitectura de género, edificada sobre la diferencia y la superioridad de uno sobre los otros, es un constructo social y por lo tanto susceptible de su deconstrucción y su reconstrucción.

La arquitectura monumental y el urbanismo abierto, de grandes avenidas, plazas desérticas, que han perdido la tactilidad y la dimensión humana, provocan un distanciamiento e incompreensión del lugar y su contexto. Las políticas del espacio y la geografía, afectan directamente a las estructuras sociales, a las relaciones de los sujetos y a la facilidad, o impedimento, de las interrelaciones entre los individuos que, de una manera lamentable, lleva inexorablemente aparejada una inequidad que afecta al género y a la edad. Se plantea la necesidad de tener un urbanismo basado en la vivencia y las necesidades de los individuos que lo habitan o transitan, en oposición a una arquitectura cerrada y autosuficiente. De esta manera la ciudad y el entorno no se manifiestan como un elemento hierático o estático, sino que evoluciona y cambia respondiendo a las inquietudes y esperanza de los habitantes y transeúntes. Para ello no se requiere una destrucción de la memoria y el tiempo pasado, sino que ésta ha de funcionar como fuertes pilares sobre la que construir una nueva realidad. Por lo tanto una nueva sociología de la arquitectura resultaría vital para una reestructuración de las relaciones sociales y medioambientales que establezcan un diálogo coherente entre el cronotopos y la dialogía.

5º Para lograr una equidad salarial y laboral es necesaria la acción de la jurisprudencia con las herramientas oportunas de defensa de los derechos y libertades de los trabajadores, una legislación que establezca un marco de actuación por parte de los gobiernos, y una implicación de los principales actores sociales para poder llevar a cabo, con éxito, el cambio social que asuma sin prejuicios una equidad de géneros.

Resulta paradigmático que la consecución del derecho al tiempo libre, con el establecimiento del número de horas trabajadas semanales, y las vacaciones pagadas, fuera la consecución de un derecho de ciudadanía para los hombres, y en el caso de las mujeres el acceso a esta misma ciudadanía venga del derecho para ejercer un trabajo asalariado, con toda la problemática asociada que ello conlleva. El trabajo asalariado otorga visibilidad en la esfera pública, pertenencia a ella, una huida (a medias) de la subordinación doméstica, y de la trampa que puede suponer la esfera pública.

6º La necesidad de modificar el lenguaje que implica mantener el arraigo de la diferencia, de la perpetuación de las conductas y la culpabilización y victimización, e incluso de la culpabilización de las víctimas. El lenguaje es un componente esencial, porque forma la estructura del cerebro y el pensamiento

de una forma inconsciente. Influye en el pensamiento, en su forma y dirección y actúa como motor de cambio o de permanencia de las estructuras individuales y colectivas.

A menos que se cree un nuevo lenguaje no seremos incapaces de reinterpretarnos como sociedades. Como individuos somos capaces de reinterpretarnos a nosotras mismas de muchas maneras, pero si carecemos de un lenguaje apropiado no poseeremos la capacidad de transmitir verbalmente esa reinterpretación, a la vez que, sin ese cambio mantendremos las estructuras sinápticas del cerebro que perpetúan la dominación y la segregación de género. En palabras de M<sup>ra</sup> Ángeles Durán:

En las relaciones entre grupos sociales cada grupo genera conocimientos compatibles con sus intereses sobre los grupos restantes [...] simultáneamente a las relaciones de coexistencia se producen relaciones de poder entre los grupos sociales, estas relaciones de poder se reflejarán en el tipo de pensamiento generado, en el conocimiento prohibido o favorecido, divulgado, mutilado o consolidado. [...] Los perdedores en la lucha no son sólo los vencidos en la existencia cotidiana: son también los vencidos en la imposibilidad de crear su propia razón culta y su propia razón acumulada. [...] En los individuos especialmente bien dotados para la percepción y para la razón, la pérdida para el grupo será irremediable: con su muerte [...] su sabiduría personal se olvida porque no fue -no podía- ser incorporada al conocimiento colectivo. (Durán, 2015)

La utilización del lenguaje puede surtir un efecto pasivo agresivo en cuanto a la violencia. El lenguaje no es neutro, no resulta banal la elección del mismo, no es lo mismo decir: «una mujer es violada cuando paseaba su perro», que decir: «un hombre viola a una mujer mientras paseaba su perro». En el primer caso, no sabemos si la causa de que la violen es por que paseaba a su perro, sabemos que ella es la víctima, pero no se menciona ningún atacante, se deja espacio a la ambigüedad, como si ella por su acción hubiera propiciado el delito y la única culpable fuera ella misma, por exponerse en la vía pública al pasear su perro, no porque un hombre decidiera violarla. Como dijo George Orwell en 1946 en su ensayo *Política y el idioma inglés*, nunca hay que utilizar la forma pasiva cuando puedas utilizar una forma activa, lo que indica que la forma pasiva (en el lenguaje y en la política) no es tan sólo una forma de actuación, sino que es una herramienta utilizada como forma de poder y de manipulación. La pasividad implica una no actuación, y con ello la pervivencia de las malas prácticas y va más allá de lo políticamente correcto.

La influencia del lenguaje ha sido estudiada desde distintos enfoques:

psicológico, sociológico, neurobiológico, etc, que han arrojado distintos y sorprendentes resultados. Por ejemplo, se sabe que el lenguaje materno es el que configura nuestra estructura cerebral y social en la infancia, podemos cambiar de sociedad, reelaborar nuestra estructura cerebral y esquema social, adaptándonos a las nuevas circunstancias vitales, pero en el momento en el que retornemos a nuestro idioma materno, a nuestra configuración inicial, toda esta estructura cerebral y social inicial reaparecerá con más fuerza. El resultado de estos estudios lo podemos observar en los casos de matrimonios culturalmente mixtos, en los que uno de los cónyuges cambia su actitud cuando retorna a sus raíces culturales de origen. También se ha estudiado el impacto del lenguaje en las relaciones personales: cuando una relación entre dos personas surge en un determinado idioma, si éste se cambia en un momento dado, la relación dejará de funcionar.

Estos pequeños gestos, las imágenes que nos rodean, y que asumimos indolentemente, al pasar junto a la valla publicitaria son los que mantienen, construyen y educan en desigualdad. Pese al reclamo político sobre la igualdad, y la falsa apariencia de haberla alcanzado, entre hombres y mujeres, lo cierto es que nos desenvolvemos en un mundo con síntomas obvios (brecha salarial, violencia de género, trata de blancas, aborto selectivo, pobreza, violencia sexual como estrategia bélica, acoso sexual en el trabajo, educación segregada, falta de paridad en los gobiernos, masculinización de las mujeres en el poder, etc.) de desigualdad entre sexos y de buena salud de la estructura patriarcal.

Por mucho que nos esforcemos en introducir la igualdad en la educación, mientras no modifiquemos, o seamos conscientes de la transcendencia de las imágenes, como uno de los sistemas educativos más eficientes, seguiremos perpetuando la frase de Poe:

*La muerte de una mujer hermosa es, sin duda, el tema más poético del mundo.*

Durante el presente trabajo, hemos sentido angustia, perplejidad, dolor, rabia y en muy pocas ocasiones alegría o esperanza. Cuando extraemos información sobre algún tema, nos damos cuenta de la cantidad de interconexiones que encontramos, y que sentimos la obligación de seguir, de esta manera nos damos cuenta de la complejidad y la maraña interrelacional que supone la historia de la construcción de la mujer como género. Este vasto y complejo escenario acaba sumiéndonos en una especie de estado de ansiedad permanente. Comenzamos este trabajo como parte de un camino en el que intentaríamos comprender la situación y la arquitectura de la mujer como conjunto, su situación y el trato que recibe de la sociedad, y tal vez, la única conclusión a la que hemos podido llegar es

que el presente trabajo tan sólo es el inicio del camino que intentaremos seguir el resto de nuestras vidas. Y para mantener un atisbo de esperanza tomaremos como referencia las palabras de Virginia Woolf:

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe concluirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran, porque es la conquista de muchos siglos de la más dura disciplina y no hay nada que lo pueda sustituir. Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias que no los puntos de semejanza? Porque ya nos parecemos demasiado, y si un explorador volviera con la noticia de otros sexos atisbando por entre las ramas de otros árboles bajo otros cielos, nada podría ser más útil a la Humanidad; y tendríamos además el inmenso placer de ver al profesor X ir corriendo a buscar sus cintas de medir para probar su «superioridad» (Woolf, 1929: 147-8).

En 1982, Suzette Hagen Elgin, repasa en torno al feminismo, mediante comparaciones, como se puede tener un entorno común y un tema sobre el que se pueda hablar, aunque se mantengan posturas encontradas. Mediante ejemplos establece paralelismos sobre si ha de ser un coto cerrado de discusión, con unas pocas actitudes admitidas, y como sostiene, si algo queremos que sea mantenido, aunque no estemos de acuerdo, tan sólo hay que presentarlo como si no hubiese alternativa, eso garantizará su pervivencia por sí sólo.

Si la teoría feminista consigue tener repercusión a nivel social e institucional y es aceptada, supone un traspaso de límites y fronteras edificadas sobre la otredad de la mujer. Toda frontera que se traspasa, se puede dejar atrás o derribar, y si con ello podemos realizar un análisis deconstructivo de género, no tan sólo la feminidad resultará deconstruída, sino la masculinidad también lo será, y quizá algún día ya no tengamos que hablar sobre el género en disputa.

Igual que no existió un frente común o un itinerario prefijado para la instauración hegemónica del patriarcado y del androcentrismo, el feminismo se puede presentar disperso, desestructurado e incoherente, incluso cambiar de

nombre, ya que por ser mujeres no pertenecemos a un colectivo de pensamiento unívoco, ni nos hermana, como seres mágicos o primigenios, de una manera paranormal. La igualdad se inscribe entendida desde parámetros de poder, la subversión de poderes es un fin, pero no creemos que sea el fin apropiado, quizá lo que necesitamos es una evolución de pensamiento y actitud como raza, construir espacios y universos alternativos. Asimismo debemos alejarnos, en la medida de lo posible, del chauvinismo del pensamiento occidental, ya que el feminismo se da en todas las culturas, con una voz audible, en mayor o menor medida, pero presente, y tendremos que aplicarnos las palabras de Pedro Martínez Montávez: «No hay un espacio en el que no se dé, individual y colectivamente, una actividad pensadora. Creer y mantener lo contrario es, sencillamente, una modalidad de racismo» (Martínez en Amorós, 2004: 68).

No sabemos cuál es la clave, tampoco creemos que exista una sola clave, porque como en todos los campos: toda acción tiene su reacción contraria, igual y opuesta. Volvamos a las proposiciones de Suzette Hagen, si descartamos las variantes: el hombre es superior a la mujer; la mujer es superior al hombre; la mujer y el hombre son iguales, y cogemos otra alternativa que nos propone: «Las mujeres no son inferiores ni superiores a los hombres, ni tampoco iguales: son radicalmente diferentes de los hombres», podemos sufrir una ruptura de esquemas en un principio, pero nos puede abrir el espacio mental para salir del espacio de oposición constante. No hay que destruir para reconstruir, deberíamos de ser capaces de revisar los cimientos, sanear la podredumbre y a partir de ahí crear un universo nuevo para jugar, en el que no tengamos que elegir una causa u otra por la que luchar, por qué sino entramos en otro juego de poderes y de establecimiento de estamentos: hombre, mujer; blanco, negro; rico, pobre; humano, animal; animal de compañía, animal comestible, etc.

El artista en la historia ha sido, anónimo, empleado por patronos que decidían la temática, autor reconocido que firmaba sus obras, y ha habido obras que han pasado por encima de la autoría y se han convertido en bien de la humanidad, que hablaban de su entorno, artistas que hablaban desde su interior y ahora hay artistas que trabajan a través su autoría por el bien de la humanidad. La historia hablaba en masculino, lo femenino se encontraba oculto, pero ahora empezamos a hablar en femenino, cien años no son nada, sólo de soledad, pero desde lo particular se traslada lo que ocurre en el entorno, se rompen fronteras en un lenguaje que es único y común a la par, personal pero universal. Sólo se puede hablar desde el «yo», aunque ninguna es tan única.

Desde una sociedad de mirada androcéntrica, el arte evolucionó desde la violencia contra las mujeres como un hecho heroico, a una demostración de poder e incluso una necesidad de Estado, tanto para su mantenimiento como para su



constitución. Los matrimonios forzados, los raptos o las violaciones de mujeres se utilizaban para forzar pactos, reduciendo a la mujer como elemento de cambio en el juego político, la víctima sacrificial servida en el altar del poder.

La revolución y el nuevo orden, en el que los estados dejan de ser reinos y los súbditos dejan paso a los ciudadanos a la luz de la razón, dejan segregada a una parte de la población y las mujeres nuevamente quedan excluidas del derecho de la ciudadanía, de hecho no tan sólo a ella, sino de cualquier cualidad atribuible a un individuo ilustrado: intelecto, autodeterminación, conciencia... A partir de ahí comienza una deconstrucción de la mujer que ha pasado de la visión clásica de ser contemplada como una versión imperfecta del hombre, a mostrarse como un ser completamente antagónico, biologizada hasta extremos de ser tratada como un insecto en las manos de un entomólogo, clavada con alfileres para ser expuesta en una vitrina y clasificada taxonómicamente.

Cuando el arte dejó de estar al servicio tan sólo de los grandes poderes, asistimos al triunfo de la burguesía, a la utilización de las políticas del sexo para la construcción de un único modelo de sociedad. Para esta construcción, el hombre se desliga de las ideas religiosas, y recurre a la ciencia, la cultura y a la razón. Y éstas hablan con una voz unívoca: la mujer es ese ser ensimismado, enlazado con la naturaleza primigenia, de sexualidad voraz y marcado por la superstición y el obscurantismo, por lo que se encuentra más cercana a la serpiente tentadora (no en vano es la estirpe de Eva y las hijas malditas de Lilith) o de las influencias diabólicas, permanentemente en pecado por haber nacido mujeres.

La mujer cae hasta lo más profundo de los infiernos de la misoginia, es representada muerta, ahogada, evanescente, flotante, dotada de una animalidad primigenia en la que se establece una relación simbiótica entre la mujer y la naturaleza, no se sabe donde acaba una y empieza otra, hunde sus raíces en la madre tierra, son deletéreas hojas transportadas por un viento juguetón. La misoginia artística aún representa a la mujer bajo un control sometido por el amor romántico, pero eso no dudará.

Corren ya los tiempos de la denominada segunda revolución industrial, y las mujeres comienzan otra revolución, una revolución que no deja de observarse con la mirada escandalizada del amo, que ve como su mascota le ha mordido la mano. Es el momento de las sufragistas, de las damas hartas de su encierro doméstico, mujeres cuyas inquietudes van más allá de las labores de aguja y la crianza de los niños. Es el comienzo, las mujeres se agrupan y luchan por sus derechos, surge un grupo por aquí, otro por allá, su reivindicación: el voto, la mejora de la educación, nuevos horizontes laborales, pero quieren más, mucho más: ellas tenían un sueño, buscan la equiparación de los sexos y que la familia deje de ser el medio natural para la subordinación de un sexo a otro.

El sufragismo no es la locura de unas cuantas mujeres adineradas que se aburren, recorre distintas clases sociales y se extiende por Europa y Estados Unidos, si se cambia el derecho a voto se producirá una cascada de cambios, y la sociedad en su conjunto se modificará. En España conseguirá el derecho a voto de la mujer en 1931 la determinación de una sola mujer, Clara Campoamor, que se enfrentará a todos los diputados hombres, y a la diputada Victoria Kemp; lo consiguió por 161 votos a favor y 121 en contra. En las elecciones de 1933 las mujeres podrán votar por primera vez en España, aunque tardarán 43 años en volver a hacerlo, en 1976 el derecho a voto de la mujer ni siquiera se planteó, se dio por asumido.

En paralelo con el movimiento sufragista surge la figura mediática del asesino sexual, el asesino que mata mujeres para satisfacer una pulsión sexual. Este momento coincide también con los estudios del comportamiento humano, con sus desviaciones y formas perversas, es el espacio del psicoanálisis, los estudios de la sexualidad, la frenología, el evolucionismo social, etc. Surgen estudios del comportamiento, se desentraña el inconsciente, se reporta gráficamente el aspecto violento del ser humano. Este mundo mediatizado por la prensa y la ciencia, procura un cambio en la representación artística de las mujeres, de la violencia simbólica revestida de goce estético y sensualidad, se torna más agresiva, violentamente explícita, (recordemos las pinturas de Goya, Degas, Cezanne). Se publican obras literarias explícitamente misóginas y que reclaman la violencia contra la mujer como aspecto fundamental de domesticación, e incluso redención (*La caja de Pandora*, *Nana*, *A Fool There Was*, etc.).

Desde el ámbito femenino surgen tratados de buenas costumbres, de la perfecta ama de casa, como ser una señorita, escritos por y para las mujeres, como medicina de *los nuevos tiempos*. Este tipo de tratados reaparecerán en la sociedad en diversos periodos del siglo XX, en los que se orientará a las mujeres sobre el sentido de su vida, basado en la subordinación al marido y la entrega a la crianza y limpieza del hogar. En España, este cometido lo realizará la Sección Femenina de la Falange Española, que, desde 1934, actuó como la rama femenina del partido Falange Española. Su actuación sobre la sociedad se realizó a través del Servicio Social de la Mujer, que era de cumplimiento obligatorio (para mujeres entre 7 y 35 años) y se ocupaba de la instrucción de las jóvenes en los valores del patriotismo, el catolicismo y la buena esposa: «para la mujer casada lo primero es la vida del matrimonio y el cuidado de los hijos y lo demás es secundario» (Sección Femenina. RTVE). El certificado del cumplimiento del Servicio Social era necesario para obtener el pasaporte, sacarse el carnet de conducir, presentarse a oposiciones, etc. Como indica la historiadora Rosa María Capel, contribuyó para introducir el valor de la colaboración social en la mujer, pero cercenó la capacidad la toma de conciencia de la mujer sobre su individualidad, capacidad y sus derechos.

El mundo hasta ese momento había conocido la violencia y la guerra, pero el siglo XX traerá consigo una violencia sin precedentes, una guerra devastadora que será considerada la guerra total, una guerra que destruirá vidas y almas, es la I Guerra Mundial. Una guerra en la que dentro de los bandos establece bandos: la vanguardia y la retaguardia, el frente y el *hogar seguro*. Los hombres vuelven a sus casas destrozados física y anímicamente, han dejado en el frente parte de su alma y de su cuerpo, el mundo se llena de los *medio-hombres*, los mutilados reales o psicológicos.

Ya no asistimos tan sólo a la representación de la violencia misógina hacia la mujer, si no que la violencia se hace representación, cada pincelada, cada presión sobre el modelado se transforma en un agresivo ataque, parece establecerse un objetivo común: hay que degradar a la mujer. La mujer se convierte en prostituta de los bajos fondos, en el objeto del ataque furibundo de los artistas, la mujer, la estirpe maldita que sumió a la humanidad en el pecado, debe pagar y expiar su culpa.

Nuevamente la literatura y el arte como reflejo, novelas como *Berlin Alexander Platz* o *El hombre sin atributos*, reflejan esta visión entremezclada de mujer, violencia y sexo. Ahora cuentan con un nuevo agente, el cine, que pondrá todas sus energías en la prometeica labor, llevará a la pantalla los clásicos misóginos del siglo anterior, y creará nuevos, y el *starsistem* se llenará de *femmes fatales*, mujeres vampíricas, que succionarán y devorarán, como las damas sin piedad que son, la honra masculina utilizando su sexualidad voraz. Venus, las diosas del amor y la belleza ahora se han convertido en Venus Atrapamoscas.<sup>3</sup>

La violencia pictórica contra las mujeres se mantiene, sobrevive largamente a la II Guerra Mundial y sus intentos de devolver a las hiperfeminizadas esposas al encierro del hogar. Hasta que en los años 70, el movimiento feminista invade las calles y comienza a calar en la sociedad. Es la época del amor libre, de los hippies y la libertad sexual.

La sexualidad de la mujer ha sido desvelada y reconocida. La mujer, como si se hiciera eco de las palabras de Virginia Woolf necesita algo más para sentirse realizada, aunque no sepa el qué, sí que siente una honda y profunda insatisfacción.

La violencia pictórica se va acallando, es el momento de las chicas que se apropian del discurso de la violencia contra la mujer. Utilizan sus cuerpos, sus acciones, el arte como metalenguaje para denunciar la violencia por una cuestión de la diferencia de sexo, de poder y control.

Si ni una superheroína puede verse a salvo de una violación o asalto sexual,

3 La Venus Atrapamoscas es una planta carnívora cuyas hojas abiertas esperan pacientemente a que la mosca se pose sobre ella para cerrarse rápidamente y atraparla. Las hojas abiertas tienen unos filamentos o dientes con los que se puede establecer un juego metafórico con la vagina dentada.

¿qué nos queda al resto de las mortales? Desde el Panteón de las diosas Olímpicas, a las Superheroínas del consumo de masas, la humanidad no ha superado la violencia contra la mujer como un modo «normalizado» de relación entre géneros.

La mujer ha sido representada, escrita y analizado por hombres, ahora los es también por las mujeres, y todo lo escrito, representado y analizado por hombres es repensado y reflexionado por las mujeres. La historia se reescribe y el futuro se escribe.

El arte, como vehículo de transmisión de cambio, es puesto en duda por tratarse de un ámbito considerado elitista y de poca trascendencia, pero es nuestro lenguaje. Un lenguaje que puede ser críptico, pero que se caracteriza por la riqueza que proporciona la diferencia entre la proposición del creador y la interpretación del receptor. Un lenguaje que permite una multiplicidad de visiones, que lejos de complicar el mensaje, permite que éste flote como el mensaje en la botella, sin saber a qué costa llegará, ni si llegará a alguna. En todo caso, cualquier paso hacia una equidad entre seres siempre será apropiado, y seguiremos mandando mensajes en la botella.

Quizá es errónea la búsqueda de una igualdad, ya que la diferencia de géneros existe, pero a su vez es erróneo pensar que un género es superior a otro *per se*, dividir a la sociedad por la biología dicotomizada en dos sexos, es cerrar la puerta a la diversidad y a la riqueza que ello puede conllevar. El encorsetamiento al que la sociedad somete al individuo basándose en una colectivización, resulta incongruente y difícil de derribar. El pensamiento debería fluir hacia una compenetración, no somos opuestos, somos complementarios y el fin debería ser la búsqueda de la equidad.







# VIII. Bibliografía







## VIII. Bibliografía

- Alfred Kubin. *Drawings 1897.1909*. (2008). HOBBERG, A., [ED.]. Munich: Randomhouse.
- Alfred Kubin. *Sueños de un vidente* (1998). Valencia: IVAM.
- (2003). *Mulier. Algunas historias e instituciones de derecho romano*. RODRÍGUEZ, R; BRAVO, M. J., [et al.]. Madrid: Dikynson.
- AGUADO, A. (2008). *Relaciones de género y familia en la sociedad liberal*, en Martínez, Francesc A. y Laguna, Antonio, *La gran historia de la Comunitat Valenciana*, vol. VI. Valencia: Prensa Valenciana.
- ALIAGA, J. V. (2007). *Orden Fállico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artíficas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- ANÓNIMA (2005). *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama.
- ARENDETT, H. (2005). *Sobre la violencia*. México: Alianza.
- ARISTÓTELES (1997). *La política*. Madrid: Espasa.
- NAVARRO, J. (2007). *Venus en las tinieblas. Relatos de horror escritos por mujeres*. Madrid: Valdemar Gótica.
- BAL, M. (1999). *Una casa para el sueño de la razón: (ensayo sobre Bourgeois)*. Murcia: Cendeac.
- BATAILLE, G. (2000). *Historia del ojo*. Tusquets Editores, Madrid.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo, los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra.
- BOURDIEU, P. (2007). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRANCHE, R.; VIRGILI, F. [et al.] (2012). *Rape in Wartime: A History to be Written (Genders and Sexualities in History)*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- BRONFEN, E. (1992), *Over Her Death Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Nueva York: Routledge.
- (1998). *The Knotted Subject*. Princeton: Princenton University Press.

## VIII. Bibliografía

- [et al.] (1993). *Death and Representations*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- CARRO, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- CARROLL, L. (2006). *A través del espejo*. Madrid: Cátedra.
- CAMERON, D., FRAZER, E. (1987). *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*, Cambridge: Polity Press.
- CASAS GASPAS, E. (1930). *El principio del pudor*. Madrid: Páez.
- CEVEDIO, M. (2010). *Arquitectura y género. Espacio público / espacio Privado*. Barcelona: Editorial Icaria.
- CHARTIER R. (2006). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz.
- COHN, N. (1987). *Los demonios familiares de Europa*. Madrid: Alianza.
- CONCANNON, K. (2008). *Yoko Ono's Cut piece. From Text To Performance and Back Again*. Michigan: The Mit Press.
- COROMINAS, F. y MORAGA, V. (1964). *Enciclopedia de la vida conyugal y sexual*. Barcelona: Gasso.
- CORSÍ, JORGE Y PEYRÚ, G. M. (2003). *Violencias Sociales*. Barcelona: Ariel.
- CORTÉS, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- (1997). *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama.
- (2006) *Políticas del espacio*. Barcelona: Actar.
- CRYLE, P, Y FORTH C. (2010). *Sexuality at the Fin de Siècle: The Makings of a "central Problem"*. Cranbury: Associated University Presses.
- DA VINCI, L. (2006). *Curiosidad apasionada: Memorias Galénicas de Leonardo da Vinci*. Madrid: Martínez Roca.
- DARDENNE, S. (2006). *Yo tenía doce años, cogí mi bici y me fui al colegio...* Madrid: Martínez Roca.
- DAUNE-RICHARD, A. (2000). *Cualificación y representación social*, en AA.VV, *Las nuevas fronteras de la desigualdad; hombres y mujeres en el Mercado de Trabajo*. Barcelona: Icaria.
- DE BEAUVOIR, S. (1987). *El segundo sexo. Tomo I. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- DELEUZE, G. (1973). *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
- DIJKSTRA, B. (1984). *Ídolos de Perversidad*. Madrid: Debate.
- (1997), *Evil sisters*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- DOUGLAS, M.(1998). *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza.
- DURÁN, M. A. (1998). *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- ERRÁZURIZ VIDAL, P. (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ESTÉBANEZ, E. (2008). *Contra Eva*. Barcelona: Melusina.
- EVANS, C. (2007). *Fashion at the Edge; Spectacle, Modernity and Deathliness*. Yale: Yale University Press.
- *Feminicidio* (2015). ATENCIO, G. (ED.). Madrid:Fibgar/Catarata.

- FISAS ARMENGOL, V. (1998). *El sexo de la violencia: género y cultura de la violencia*. Barcelona: Editorial Icaria.
- FLÜGEL, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- FREMONT, J. (2000). *El malestar*
- FREUD, S. (2010). *Louise Bourgeois; Mujer Casa*. Madrid: Elba.
- (2007). *Leonardo da Vinci*. Bogotá: Norma.
- (2012). *La histeria*. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Méjico: Siglo XXI.
- (2005). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Editorial Siglo XIX.
- FRIGOLÉ, J. (1999). *Llevarse a la novia: Matrimonios Consuetudinarios en Murcia y Andalucía*. Barcelona: Publicacions d'Antropologia Cultural, Universitat Autònoma de Barcelona.
- FRONTISI-SUCROUX, F. (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada.
- GALIMBERTI, U. (2002). *Diccionario de psicología*. Méjico: Siglo XXI.
- GIDENS, A. (2008). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid: Cátedra.
- GIL AMBRONA, A. (2008). *Historia de la violencia contra las mujeres en España*, Madrid: Cátedra.
- GILBERT, S. Y GUBAR, S., (1998) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GOMBRICH, E. (1981). *Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, A. 2004. *La estirpe maldita: la construcción científica de lo femenino*. Madrid: Minerva.
- HALL, E. (2003). *La dimensión oculta*, Méjico: Siglo XXI.
- HOPKINS, D. (1998). *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*. Nueva York: Oxford University Press.
- HOUART, F. (2001). *Sociología de la religión*. México: Plaza y Valdés.
- (2004). *Religión y medios de producción precapitalista*.
- Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. BOZAL, V. [ed]. (2005). Madrid: La Balsa de Medusa.
- IRIARTE, A. (2002). *De Amazonas a ciudadanas. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.
- (2008). *Entre Ares y Agrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid: Abada.
- JACOBS, K. (2015). *The Aftergloy of Women's Pornography in Post-Digital Chin*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- JAIME, M., SAU, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y el género: Fundamentos*. Barcelona: Icaria.

## VIII. Bibliografía

- KINCAID, JAMES R. , (1998). *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. The Culture of Child Molesting. Durham: Duke University Press.
- LANQUETIN, M. T. (2000). *La igualdad Profesional: el derecho bajo la prueba de los hechos*, en AA.VV, *Las nuevas fronteras de la desigualdad; hombres y mujeres en el Mercado de Trabajo*. Barcelona: Icaria.
- LACQUEUR, T., (1994). *La sexualidad desde los griegos hasta la actualidad*. Madrid: Cátedra.
- (2000). *Introducción: entre la esfera pública y la esfera privada, los retos de los derechos de las mujeres*, en AA.VV, *Las nuevas fronteras de la desigualdad; hombres y mujeres en el Mercado de Trabajo*. Barcelona: Icaria.
- LE BRETÓN, D. (2002). *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Almagro:Nueva Visión Argentina.
- LICHTENSTEIN, T. (2001). *Behind the closed doors*. Los Ángeles: University of California Press.
- LEVY STRAUSS, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Méjico: Fondo de Cultura Económica
- LÓPEZ MATO, O. (2008). *Desnudo de mujer*. Buenos Aires: Olmos.
- LORENTE ACOSTA, M. Y LORENTE ACOSTA, J. A. (1999). *Agresión a la mujer. Maltrato, violación y acoso*. Albolote: Comares.
- MACKINNON, C. (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra.
- MALLÉN, E. (2008). *Sintaxis de la carne: Pablo Picasso y Marie Thérèse Walter*. Santiago de Chile: Ril.
- MARUANI, M.; ROGERAT, C.; TORNS, T. (2000). *Las nuevas fronteras de la desigualdad: hombres y mujeres en el mercado de trabajo*. Barcelona: Icaria.
- MAVOR, C. (1995). *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Durham: Duke University Press.
- MICHELET, J. (1999). *La mujer*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- MAVOR, CAROL, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Du
- MOLINA, C. (1994). *Dialéctica feminista de la ilustración*. Madrid: Anthropos.
- MORRIS, D. (1969). *El mono desnudo*. Madrid: Círculo de Lectores.
- ARTFORUM (2006). *De la performance al video*. Vitoria-Gasteiz: Artforum.
- NAVARRO VARELA, J. (2008). *La magia del espejo*. Barcelona: Zenith-Planeta.
- NAVOKOV, V. (2005). *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- TAYLOR, S. (2002). *Anatomy of an Anxiety*. Michigan: Mit University Press.
- NEWSOME, D., (2001). *El mundo según los victorianos. Percepciones e introspecciones en una era de cambio*. Barcelona: Andrés Bello.
- PARCERISAS, P., (2009). *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Madrid: Siruela.
- PRAZ, M., (1). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- PEDRAZA, P. (1983). *La Esfinge, medusa, pantera*. Valencia: Almudín.
- (1998). *Máquinas de amar*. Madrid: Valdemar.

- (2004). *Espectra*. Madrid: Valdemar.
- PÉREZ GELLIDA, C. (2015). *Versos, canciones y trocitos de carne (spin offs)*. Madrid: Suma de Letras.
- PLUMB, C. (2006). *Neue Sachlichkeit 1918-33: Unity and Diversity of an Art Movement*.
- POMEROY, S. (1997). *Diosas, rameras, esposas y esclavas*. Madrid: Akal Universitaria.
- PULEO, A. (1992). *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- QUINARD, P. (2005). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- QUINCEY, T. (1985). *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza.
- REWALD, S. (2013). *Balthus: Cats and Girls*. Metropolitan Museum of New York.
- ROMITO, P. (2008). *El silencio ensordecedor. La violencia ocultada contra mujeres y niños*. Mataró: Montesinos.
- RUIDO, M. (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea.
- SAYRE, H. (1989). *The Object of Performance*. Chicago: The Chicago University Press.
- SEENGOOPTA, C., (2000). *Otto Weininger: Sex, Science and Self in Imperial Vienna*. Chicago: University Chicago Press.
- SKRAPEC, C. (2002). *Las motivaciones de los asesinos en serie*. Barcelona: Ariel.
- SCULLY, D. Y MAROLLA, J. (2003). "Riding the Bull at Gilley's": Convicted Rapist Describe the Rewards of Rape. En *Confronting Rape and Sexual Assault*. ODEM. M Y CLAY-WARNER, J. ED. Oxford: SR Books.
- SCHWARTZ, H. (1988). *Lilith's Cave. Jewish Tales of the Supernatural*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). *El arte de tratar a las mujeres*. Oxford: Villegas.
- SQUICCIARINO, N. (1990). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- SLAIN, LEONARD (200). *El Alfabeto contra la Diosa*. Madrid: Debate.
- TATAR, M. (1995). Princenton: Princenton University Press.
- TAILOR, S., 2000. *Anatomy of Anxiety*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- TOMKINS, M., (1989). *Cezanne's Early Imagery*. Los Ángeles: University of California Press.
- THOINOT, L., (1928). *Tratado de Medicina Legal*, Vol. 2. Madrid: Salvat.
- VALCÁRCEL, A., (1994). *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*. Barcelona: Anthropos.
- VARELA, J., (1987). *Sujetos frágiles. Ensayos de sociología de la Desviación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- VEBLER, T., (2004). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- VERNANT, J. P., (2000). *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama.
- VIGARELLO, G. (1999). *Historia de la violación: siglos XVI-XX*. Madrid, Ediciones Cátedra / Universitat de València.
- WEBER, M. (2004). *La ética protestante y el espíritu capitalista*. Madrid: Alianza Editorial.
- WALKOWITZ, J., (1995). *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Madrid: Cátedra.

## VIII. Bibliografía

- WEEKS, J., (1993). *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.
- WEININGER, O. (1985). *Sexo y carácter*. Barcelona: Península.
- WILD, O. (1984). *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Club Internacional del libro.
- WILSON, L. (2003). *Alberto Giacometti: Mith, Magic and the Man*. Yale: Yale University Press.
- WOOLSTONECRAFT, M. (2000). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra.
- ZAFRA, R. (2000). *Emblematura Áurea*. Madrid: Akal.

## WEBGRAFÍA

- ARMADA, J. (2013), *La guerra de Dix*. [ Consultado septiembre de 2015 en <http://unfollowmagazine.com/2013/01/la-guerra-de-dix/>]
- ALANIZ, R. (2008), *Austria, el señor Fritzl el arte del horror*, El Litoral [ consultado agosto 2015 en [http://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/30083](http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/30083)]
- ALCARAZ, B. (2008), *El Voto de las Tinieblas o el Emparedamiento en las Comunidades de Monjas*. [Consultado en septiembre de 2015 en <http://blogs.ideal.es/elalbayziner/2008/07/02/el-voto-tinieblas-o-emparedamiento-las-comunidades-de/>].
- (2008), *La hija del 'monstruo de Amstetten' detalla su tortura*, El País, [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/09/10/actualidad/1220997602\\_850215.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/09/10/actualidad/1220997602_850215.html). Consultado agosto 2015.
- (2008a) El País, *El 'monstruo de Amstetten' también encerró a su madre*. [Consultado en agosto de 2015 en [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/10/30/actualidad/1225321205\\_850215.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/10/30/actualidad/1225321205_850215.html). ]
- BAYFORD, C. (2012). *Is the Lady a Tramp?* [Consultado en septiembre de 2015 en [http://www.onlinepublishingcompany.info/content/read\\_more/complexInfobox/site\\_news/infobox/elements/template/d/active\\_id/517](http://www.onlinepublishingcompany.info/content/read_more/complexInfobox/site_news/infobox/elements/template/d/active_id/517)]
- BEEVOR, A. (2002). *Ellos violaron a toda mujer alemana entre 8 y 80 años*. [Consultado en agosto 2015 en <http://editorial-streicher.blogspot.com.es/2014/04/sobre-el-ejercito-de-violadores-de.html>].
- BOIX, L., (2014). *Muerte de una artista* [Consultado en septiembre de 2015 en <http://www.elnuevoherald.com/>].
- BOND, M., 2014. *Cómo el aislamiento extremo distorsiona la mente*. BBC. [Consultado en septiembre de 2015 en [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/06/140516\\_vert\\_fut\\_salud\\_aislamiento\\_efecto\\_mente\\_gtg](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/06/140516_vert_fut_salud_aislamiento_efecto_mente_gtg)]
- BOURGEOIS, L. (2002). *Selección de escritos de Louise Bourgeois*. [Consultado en septiembre de 2015 en <http://proa.org/esp/exhibition-louise-bourgeois-escritos.php>].
- BRAN, J. P. (2015). *Lacan y "El origen del mundo"*. La otra revista. [Consultado en septiembre de 2015 en <http://www.laotrarevista.com/2012/10/lacan-y-el-origen-del-mundo/>].
- BUITRE, A. (2013). *Más de 1.800 niñas desaparecidas de Ciudad Juárez*. [Consultado en septiembre de [http://voces.huffingtonpost.com/alberto-buitre/ninas-desaparecidas-juarez\\_b\\_3689909.html](http://voces.huffingtonpost.com/alberto-buitre/ninas-desaparecidas-juarez_b_3689909.html)].



- CAMPAMÀ, M.; CORBELLA, T.; GARCÍA, A.; ROCA, P. (1980). *Dona i ginecologia*, XI Congrés de Metges i Biòlegs de Llengua Catalana, Reus, 1980. P. 6. En <http://taller.iec.cat/cmibllc/fons/11/11.01.059.pdf> visitado el día 3/08/2015.
- CARROLL, M. (s.d.). "Erotics of Absolutism" A Feminist Reading of Rape Imagery in 16th and 17th century Art. [Consultado en septiembre de 2015 en [https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/women/erotics\\_absolutism.html](https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/women/erotics_absolutism.html)]
- COCHRANE, K. (2014), *How female corpses bécame a fashion trend*, The guardian. [Consultado en agosto 2015 en <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus>].
- CONILL MONTOBBIO, VÍCTOR Y CONILL SERRA, VÍCTOR, *Tratado de Ginecología y de técnica terapéutica ginecológica*, 1967, P. 208 citado en Campamà, Montse, Corbella, Teresa, García, Ana y Roca, Pilar, *Dona i ginecologia*, XI Congrés de Metges i Biòlegs de Llengua Catalana, Reus, 1980. P. 8.
- DE GRACIA, S. (2008). *Regina José Galindo en Córdoba, Argentina*. [Consultado en septiembre de 2015 en <http://revista.escaner.cl/node/1063>].
- DEXEUS FONT, S, *Tratado de Ginecología* (1970). Congrés de Metges i Biòleges de Llengua Catalana, Reus, 1980. P. 8.
- DISANTO, L. A. (s.d.). *Fenómenos de serialidad: Una cuestión "psi-jurídica"*. . [Consultada en septiembre de 2015 en <http://psicologiajuridica.org/psj162.html>].
- DOMENECH, J. A. (2012). *Las "emparedadas" de Valencia*. Levante. [Consultada en agosto 2015 en <http://www.levante-emv.com/valencia/2012/09/28/emparedadas-valencia/939564.html>].
- DURÁN, M. A. (1995). «Sobre resistencia y creación en la producción científica». En Ciudad y Mujer. Actas del curso urbanismo y mujer. Nuevas versiones del espacio público y privado. Málaga 1993 – Toledo 1999. Madrid: Seminario Permanente Ciudad y Mujer.
- (2015). *Liberación y utopía. La mujer ante la ciencia*. en [http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015\\_1/investigacion\\_genero/complementaria/dur\\_ang.pdf](http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/complementaria/dur_ang.pdf) [consultada en 24/6/2015].
- ESPÓSITO-GALARCE, F. *La dialogía como un acto de interpretación arquitectónica*, *Arquitecturarevista* [en línea] 2013, 9 (Enero-Junio) : [Fecha de consulta: 23 de junio de 2015] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193628129005>>
- European Union Agency for Fundamental Rights, <http://fra.europa.eu/en/press-release/2014/violence-against-women-every-day-and-everywhere>. Consultada agosto de 2015.
- FARAGO, J. (2013). *Bizarre Balthus show reveals artist's fixation with cats and young girls* . [Consultado en septiembre de 2015 en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/21/balthus-cats-girls-paintings-provocations-metropolitan-review>].
- FEITLOWITS, M. (2002). *Entrevista a Doris Salcedo* . [Consultado en mayo de 2009 en [www.crimesofwar.org/cultural/spanish/s-doris05.html](http://www.crimesofwar.org/cultural/spanish/s-doris05.html) ].
- FERNÁNDEZ, R.; ALONSO, M. P. (2009). *Las muradas: Una elección de vida para las mujeres eremitas*. [Consultado en agosto de 2015 en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/fernandezdiez/emparedadasomuradas.htm>].
- FOUBERT, J., BRIDGES, A. (2015). *What Is the Attraction? Pornography Use Motives in Relatio to Bystander Intervention*. [Consultado en septiembre de 2015 en [429](http://pornharmresearch.com/wp-content/uploads/Research_What-is-the-attraction-</a></li>
</ul>
</div>
<div data-bbox=)

- Pornography-use-motives-in-relation-to-bystander-intervention\_Bridges-and-Foubert.pdf].
- GARCÍA-DUSSÁN, E. (2008). *La manifestación irónica del feminismo en un relato de Juan José Arreola*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. [Consultado en septiembre 2015 en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/irofemi.html>]
  - GONZÁLEZ MERLO, *Ginecología*, 1977, citado por Campamà, Montse, Corbella, Teresa, García, Ana y Roca, Pilar, *Dona i ginecologia*, XI Congrés de Metges i Biòleges de Llengua Catalana, Reus, 1980. P. 8.
  - GONZÁLEZ SERRANO, P. (2003). *La mujer griega a través de la iconografía doméstica*, ARKOS, Revista del Museo de Melilla.
  - GONZÁLEZ TERRIZA, A.; Arturo, V. (2012). *La Virgen del espejo y las tijeras. Leyendas etiológicas y rituales de evocación*, (estudios de literatura oral 7-8 y 9-10) Revista Katharsis. [Consultada en enero 2015 en [www.revistakatharsis.org](http://www.revistakatharsis.org)]
  - HAGEN, S. (1982). *Por qué una mujer no es como un físico*. [Consultado en septiembre de 2015 en <http://escritorasfantastikas.blogspot.com.es/search/label/Suzette%20Haden%20Elgin>].
- Hemeroteca sobre el caso. [Consultado en agosto 2015 <https://elcrimendealcasser.wordpress.com/>].
- HERNÁNDEZ, A. (2013). *Violencia, represión y performance*. . [Consultado en septiembre 2015 en <http://www.esferapublica.org/nfblog/limpieza-social-de-regina-galindo/>].
  - HERNÁNDEZ, V. (2012). *Miradas al fresco... con Pablo Picasso y su 'suite Vollard'*
  - HUBBARD, S. (1998). *Louise Bourgeois: Beyond the Body*. [Consultado en agosto 2015 en <http://suehubbard.com/index.mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=170&cntnt01returnid=57>].
  - Lara, M. (2010), *Izima Kaoru*. [Consultado en agosto de 2015 en <http://foco.me/izima-kaoru/>].
  - LAGO, T. (2014), *El fotógrafo Raj Shetje utiliza la violencia sexual para un editorial de moda*. Mundodiario. [Consultado agosto 2015, <http://luxury.mundidiario.com/articulo/a-fondo/fotografo-raj-shetje-utiliza-violencia-sexual-editorial-moda/20140808224742003027.html>].
  - LABANDEIRA, S.; DOÑATE. L. (S. D.). *Entrevista a Valie Export*. [Consultada en abril de 2011 en <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>. Consultada 03/09/2011].
  - Larratt-Smith, P. (2011). *Louise Bourgeois, the Theroy, and Practice of Psychoanalysis*. [Consultada en septiembre de 2015 en <http://arttattler.com/archivebourgeois.html>].
  - LESKOWIC, P. (2010). *Famale St Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie*. A journal of queer studies. [Consultado en mayo 2012 en [http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010\\_5/07\\_female\\_st\\_sebastian\\_parallel\\_lines\\_in\\_the\\_radical\\_lesbian\\_art\\_of\\_gina\\_pane.htm](http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm)].
  - LIPOVETSKY, G. (1993). *Espacio privado y espacio público en la era posmoderna*, Revista Sociológica, Vol: Año 8, Núm. 22. [consultada en julio de 2015 <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/2212.pdf>].
  - LOMBARDI, G. (2005). *La pregunta del goce femenino*. Guardian [Consultado en septiembre de 2015 en <http://www.forofarp.org/images/pdf/Praxisyclinica/Gabriel%20Lombardi/PreguntaGoceFemenino.pdf>].

- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1994). *La virginidad en las jóvenes de la Antigua Roma*. [Consultada en julio de 2015 en <http://hdl.handle.net/10481/22310>]
- MARQUÉS DE VILLENNA, (s. d.). *Tratado de fascinación o de alojamiento*, Biblioteca virtual Katharsis. [Consultada en mayo de 2014 en [www.revistakatharsis.org](http://www.revistakatharsis.org)].
- MARTÍNEZ LÓPEZ, C. (1994). *La virginidad en las jóvenes de la antigua Roma*, Arenal: Revista de historia de mujeres, Vol. 1, N°2. [Consultado en julio de 2015 en <http://hdl.handle.net/10481/22310> el 23/07/2015].
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad en <http://www.msssi.gob.es/ssi/violenciaGenero/datosEstadisticos/home.htm>. Consultada agosto 2015.
- NOVAS, M. (2014). *Arquitectura y género. Una reflexión teórica*. [Consultado julio de 2015 en [http://www.dexeneroconstrucion.com/mnovas\\_arquitecturaygenero.pdf](http://www.dexeneroconstrucion.com/mnovas_arquitecturaygenero.pdf)].
- O'HAGAN, S., (2014). *Ana Mendieta/ Traces/ Death of an Artist*. The Guardian [Consultado en septiembre de 2015 en <https://distrito47.wordpress.com/2014/01/21/ana-mendieta-traces-death-of-an-artist-muerte-de-una-artista/>].
- PALACIÁN, B. *Violencia sexual como arma de guerra*. . [consultada en septiembre de 2015 en [http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs\\_analisis/2013/DIEEEA07-2013\\_ViolenciaSexualArmaGuerra\\_BPI.pdf](http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_analisis/2013/DIEEEA07-2013_ViolenciaSexualArmaGuerra_BPI.pdf)].
- RENGIFO , D. (s.d.). *Artemisia Gentileschi*. [Consultado en septiembre de 2015 en <https://www.uclm.es/profesorado/ramonvicentediaz/textos%20arte/Artemisa.htm>].
- RIVERO, P. *Fuentes para el estudio de la situación jurídica de la mujer en Mesopotamia en el segundo milenio a. C.*, Universidad de Zaragoza en <http://www.unizar.es/hant/Fuentes/mujer.HTML>
- ROBERTS, A. (2008). *El ejército de violadores de Stalin: El brutal crimen de guerra de Rusia y Alemania trataron de ignorar*. [Consultado en agosto de 2015 en <http://editorial-streicher.blogspot.com.es/2014/04/sobre-el-ejercito-de-violadores-de.html>].
- ROSENMAN, O. (2013). [Consultado en agosto 2015 en <http://chinadigitaltimes.net/2013/08/artists-take-on-sexual-abuse-turns-ugly/>].
- STEPHENS, L. (2014), *Murder for Profit; Sensationalism in the Art and Media of Weimar Germany*. [Consultado agosto 2015 en <http://www.lucistephens.com/#!MURDER-FOR-PROFIT-Sensationalism-in-the-Art-and-Media-of-Weimar-Germany/chdg/F88CBDDD-B5BD-4972-8794-BBAB8CBB138B>].
- SILBERMAN, L. (2010). *Death Becomes Her*. Interview Magazine [Consultado en agosto 2015 en <http://www.interviewmagazine.com/art/izima-kaoru-art-death-becomes-her#>]
- SILVIESTRI, L. (2011). *Escrito con el cuerpo*. [Consultado en agosto 2015 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-30.html>].
- SOLANGE, R. (2008). *La influencia del psicoanálisis en la obra de Louise Bourgeois*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación, N° 42 [Consultado agosto 2015 en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=371&id\\_articulo=7967](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=371&id_articulo=7967)].
- TARRÍO, X.(2004). *Efectos psicológicos del aislamiento*. [Consultado en septiembre de 2015 en <https://torturesquatrecamins2004.wordpress.com/prision/textos-prision/efectos-psicologicos-del-aislamiento-en-prision/>].
- TATLOW, K. (2013). *Raw Scenes*. The New York Times. [Consultado en agosto 2015 en <http://www.nytimes.com/2013/06/19/world/asia/19iht-letter19.html>].
- TICKNER, L. (2000). *Walter Sickert: The Camden Town Murder and Tabloid Crime*.

## VIII. Bibliografía

- [Consultado en septiembre 2015 en <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>].
- WISHCHHOVE, C. (2012). *Does this beauty editoria glamorize domestic violence* [Consultado en julio 2015 en <http://fashionista.com/2012/06/does-this-beauty-editorial-glamorize-domestic-violence/>]
- GONZÁLEZ, A. Y ARTURO, V. *La Virgen del espejo y las tijeras. Leyendas etiológicas y rituales de evocación*, (estudios de literatura oral 7-8 y 9-10) Revista Katharsis [Consultada el 05/05/2012 en [www.revistakatharsis.org](http://www.revistakatharsis.org) ]
- Marqués de Villena, *Tratado de fascinación o de alojamiento*, Biblioteca virtual Katharsis en [www.revistakatharsis.org](http://www.revistakatharsis.org) visitada el 05/05/2012.
- VILLENNA, S. (2010). *Regina Galindo: el arte de arañar al caos del mundo: El performance como acto de resistencia*. [Consultado en septiembre de 2015 en [https://www.academia.edu/3465907/Regina\\_Galindo.\\_El\\_performance\\_como\\_acto\\_de\\_resistencia](https://www.academia.edu/3465907/Regina_Galindo._El_performance_como_acto_de_resistencia)]
- VOLVI F. *El filósofo ante el espejo*, en [http://www. Ub.edu/las\\_nubes/archivo/cinco/nuberyclaros/Franco%20volvi%20-%20filósofo%20%ante%20el%20espejo.pdf](http://www.Ub.edu/las_nubes/archivo/cinco/nuberyclaros/Franco%20volvi%20-%20filósofo%20%ante%20el%20espejo.pdf). visitada el 15/05/2012.
- Wikipedia, [Consultada en agosto de 2015 en [https://en.wikipedia.org/wiki/Sexuality\\_in\\_ancient\\_Rome](https://en.wikipedia.org/wiki/Sexuality_in_ancient_Rome)]
- WOLFTHAL, D. (S.D.). *Images of Rape: The "heroic" Tradition and its Alternatives*. [Consultada en septiembre de 2015 en [https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/Heroic\\_Rape.html](https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/Heroic_Rape.html)].

## VIDEOGRAFÍA

- JOSÉ GALINDO, REGINA. 2012. [Metrópolis]. Televisión Española.. Fecha de consulta agosto 2015, <http://www.rtve.es/television/20120309/regina-jose-galindo/506166.shtml>].
- ROSLER, MARTHA , 1977. *Vital Statistics of A Citizen, Simply Obtained*. [Consultado en Julio de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=mHYlwYuKvJg>].
- JING, L. 2014 *Who is your Dad?* [Consultado en Septiembre de 2015 <http://www.hmoobtube.com/watch?v=1DW-Jr6brzQ>]







Desde las civilizaciones antiguas se ha construido un sistema patriarcal basándose en un desequilibrio entre el dominio de lo masculino sobre lo femenino. Desde Aristóteles, que asentó la visión de lo masculino como lo perfecto y lo femenino como su versión imperfecta, se adoptó esta idea hasta la Ilustración. A partir de este momento se pasó de la *mujer imperfecta*, que era una versión defectuosa del hombre, a la *mujer útero*, en la que biología femenina (inferior) se diferencia radicalmente de la masculina y se convierte en el motor de todos los «males».

A partir del siglo XIX, este largo camino de educación e interiorización cultural de la desigualdad, se fundamenta en los avances científicos, y ésta diferenciación se convierte en una misoginia abierta.

En el arte esta misoginia se transforma en la representación de mujeres inconscientes, crucificadas y muertas. Esta *representación de abnegación* a través de la muerte se convierte en la *representación de la violencia* explícita hacia las mujeres, estableciéndose una especie de culto a los asesinos sexuales. Los artistas representan mujeres asesinadas y violadas donde los ataques tienen una patente ira sexual.

Pero como reza la tercera Ley de Newton, toda acción tiene su reacción contraria y opuesta y las mujeres artistas recobran su cuerpo utilizándolo para invertir el discurso falocéntrico.



Des de les civilitzacions antigues s'ha construït un sistema patriarcal basant-se en un desequilibri entre el domini del que és masculí sobre el que és femení. Des d'Aristòtil, que va assentar la visió del que és masculí com allò perfecte i el que és femení com la seua versió imperfecta, es va adoptar aquesta idea fins a la Il·lustració. A partir d'aquest moment es va passar de la dona imperfecta, que era una versió defectuosa, a la dona úter, en la que la biologia femenina (inferior) es diferencia radicalment de la masculina i es converteix en el motor de tots els «mals». A partir del segle XIX, en aquest llarg camí d'educació i interiorització cultural de la desigualtat, es fonamenta en els avanços científics i aquesta diferenciació es converteix en una misogínia oberta.

En l'art aquesta misogínia es transforma en la representació de dones inconscients, crucificades i mortes. Aquesta representació d'abnegació a través de la mort es converteix en la representació la violència explícita cap a les dones, establint-se una espècie de culte als assassins sexuals. Els artistes representen dones assassinades i violades on els atacs tenen una palesa ira sexual.

Però com resa la tercera Llei de Newton, tota acció té la seua reacció contrària i oposada i les dones artistes recobren el seu cos utilitzant-ho per a invertir el discurs falocèntric.

From the ancient civilization, a patriarchal system has been built based on an imbalance between the domination of male over female. Since Aristotle, who settled the vision of the man being perfect against the woman being his imperfect version, this idea was adopted up until the Illustration.

From this moment view changed from the imperfect female, being a defective version of the man, to the uterus woman, in which female biology differs radically from male, and she becomes the spawn of all evil.

From the nineteenth century, this long road of education and cultural internalisation of inequality, is based on scientific progress, and this differentiation becomes an open misogyny.

In art this misogyny is transformed into women being represented as unconscious, crucified and dead. This representation of denial against death transforms into the representation of explicit violence against women, establishing a kind of cult status for sexual murderers. The artists represent murdered and raped women where the attacks have a sexual anger patent.

But as said in Newton's third law, every action has an equal and opposite reaction, and female artists regain their bodies using it to reverse the phallogocentric discourse.

