

## ... Y EL HOMBRE SOÑÓ A LA MUJER

Luz de Ulierte Vázquez

Universidad de Granada

Es difícil estudiar a la Mujer bajo el punto de vista de la Historia del Arte como se propone este Congreso, “no sólo como objeto de deseo, que ha sido siempre la forma más tradicional de enfocar el tema, sino como sujeto deseante”, y ello porque, a los problemas que pueda ocasionar en otras disciplinas históricas, lo que llamamos Arte tiene otro añadido como son las específicas normas -tácitas las más- para considerar dentro de la categoría artística un producto. Como históricas que son, estas normas cambian, pero hay un continuum que las preside y es que han venido siendo impuestas por el poder<sup>1</sup>. Al aprendizaje de estas normas, al uso y conocimiento de los materiales y técnicas para la creación formal de las imágenes visuales, la mujer en teoría no era admitida aunque hayan podido hacerlo<sup>2</sup>, convirtiéndose para la crítica de la época en “monstruos” de la naturaleza en el buen (¿) sentido de la palabra. Aún cuando estos monstruos puedan ser mucho más numerosos de lo que el común cree, las artistas han venido siendo una minoría en un universo masculino como es el de la demiurgia de la creación, y las normas utilizadas en sus productos se han debido adecuar a las imperantes tanto en sus formas como en su iconografía, pues no se olvide además que la mayor parte de ellas, y desde luego las de mayor enjundia, se realizaban por encargo, con lo que la creación había de ajustarse a la demanda. En ese universo jerárquico que establece el Renacimiento, la norma dejaba fuera del concepto de Arte, que correspondía a la Alta Cultura, las obras que usualmente realizaban las mujeres, encajándolas en el apartado de la artesanía. Así pues ¿quién crea al creador, como se pregunta Bourdieu?

De los cuatro frentes como se explicita el poder, el que concierne directamente al Arte es el simbólico. El Arte produce valores simbólicos que aluden a la realidad o que la eluden,

---

<sup>1</sup> Una de las definiciones de Arte, todo lo cínica que se quiera, pero que no carece de verdad, es la de que el “Arte es lo que el poder dice que es Arte”.

<sup>2</sup> Fijadas en el Renacimiento, para pintar según estas normas era necesario por ejemplo dominar la geometría euclidiana para plasmar la perspectiva, pero la educación intelectual de las mujeres, incluso nobles o de familias adineradas, no llegaba por lo general a estos extremos. Dentro de la organización gremial, en círculos familiares, sí que recibían una enseñanza práctica que les permitía ser aprendices pero difícilmente según la legislación llegar a la maestría.

y que la pueden poner en evidencia también por ocultamiento; pero, a la par, es constitutivo de ideología en cuanto crea modelos y los enjuicia, y ello desde la óptica del poder hegemónico -ni que decir tiene, masculino. Eso significa que las clases subalternas, hablando en el sentido gramsciano, consienten y se adhieren a ese poder, al construir su lectura de la realidad desde el único -y falazmente universal- mundo de significados posible. Evidentemente, las mujeres creadoras así lo hacen, aunque en ocasiones sea posible detectar sutilísimos matices interpretativos.

Todo lo dicho es general a cualquier tipo de tema, pero cuando hablamos del propio deseo femenino la cuestión se agudiza. Si ya la mente llega a reconocer como propios los deseos masculinos, si el pudor inducido impide explicitar con la palabra los deseos reales, su explicitación en la imagen constituye una trasgresión de tal calibre -en un grado extremadamente elevado en cuanto a los sexuales- que durante siglos no llega a constituirse. Sólo tras los movimientos contraculturales de mayo del 68 y su cuestionamiento del poder, las creadoras que así lo eligen los muestran en sus obras, a la par que las mujeres van conquistando parcelas de poder<sup>3</sup>, entre ellas, la palabra.

Tomándola, es necesario preguntarse qué desean las mujeres. Pienso, en una rápida respuesta que quizás “solamente” el hacer efectivo aquel lema que se supuso universal pero que sólo afectó a una parte de la sociedad occidental, el de la Revolución burguesa: Libertad, Igualdad, Fraternidad (o Solidaridad, en palabras más actuales). Para conseguirlo, las creadoras han desarrollado una serie de estrategias:

Desde los años 70 y en parte los 80, se desarrolla una doble postura: por un lado, de tipo formal normativo. Por otro, de carácter iconográfico. En cuanto a la primera, se tratará de cambiar la Norma, de modo que las mujeres puedan acceder desde un punto de partida igualitario a la creación; y ese punto de partida ya no es solamente el de la educación, sino el del uso de determinados tipos de materiales y medios no admitidos hasta el momento en el universo del arte, así como el de su manipulación. En este sentido fue esencial el artículo publicado en 1976 por Lucy Lippard *Desde el centro*.

*Ensayos feministas en el arte de la mujer*, en que expone los caracteres que, como negativos, venía citando la crítica como característicos de la obra de mujeres: descuido, falta de elegancia, dominio de lo curvo; colores pastel dados en paralelo, planos, lisos y por capas; agitación, irracionalidad y fisicidad; dominio del proceso, pero no del producto final; uso de materiales y medios no convencionales. La autora proponía incidir precisamente en ese tipo de caracteres de un modo consciente como forma de cambiar la sacrosanta Norma. Fue tal el seguimiento de la propuesta que durante unos años se impuso como única mane-

---

<sup>3</sup> En España, el 68 llega en los 80 en este sentido. En esa década, fueron muchas las mujeres galeristas o con otro tipo de poder en el mundo de la cultura. Este fue el caso del llamado por “el mundo del Arte” con un sarcasmo cruel y resentido el “Trío de reinas”: Carmen Jiménez (Directora General de Exposiciones del Ministerio de Cultura), Juana de Aizpuru (Directora de Arco y galerista) y María Corral (Directora del Centro de Arte Reina Sofía). O de “les tientes”, modo de nombrar despectivamente al gran número de críticas de arte que habían tomado el poder de la palabra en la Barcelona de los mismos años.

ra de acceder al mundo de las exposiciones (y ventas por consiguiente), desbordando la creación femenina e implantándose, ahora sí, en la universal de occidente, hasta el punto de que a partir de ahí hay que hablar de un profundo cambio en lo que se entiende por Arte. Las artes del proceso como la performance<sup>4</sup>, o el uso de los nuevos medios (fotografía, video, net-art...), de donde parten las y los artistas desde cero, son territorios que se han tomado con desenvoltura. No ha habido por todo ello más remedio que reconocer como esencial el planteamiento artístico de las creadoras feministas -apoyadas muy activamente por colegas teóricas, críticas e historiadoras- en el nacimiento de la posmodernidad, como ha declarado recientemente Hal Foster: “Hoy creo que sin el feminismo no existirían los dispositivos que crearon la posmodernidad”.

En cuanto a la postura iconográfica, se trataba de buscar un mito poderoso que sirviera de modelo para aumentar la autoestima femenina, a la par que crear otras “imágenes positivas” de la mujer. La fascinación junguiana por las religiones pre-patriarcales hizo buscar una genealogía femenina fundacional, que recayó en la indudablemente poderosísima Gea, lo que en definitiva resultó contraproducente, pues acabó revitalizando el estereotipo que relacionaba directamente mujer con naturaleza o tierra.

A partir de los 80 la postura cambió hacia el cuestionamiento de las fantasías creadas sobre la Mujer como modo de poner en evidencia que su construcción, ya fuese como problema ya como inmanencia, no correspondía a la realidad. Se trataba de la posibilidad de construir un ego propio donde la memoria dejara ver la falacia de los modelos históricos o, lo que es igual, conquistar la libertad de no tener trabas en la creación para construir sus propias imágenes, su propia identidad, actualmente considerada como cambiante. Éste viene siendo su deseo y, para conseguirlo, tratan de deconstruir -estudiando, razonando, ironizando, desacreditando, ridiculizando al cargar hiperbólicamente las tintas- las imágenes transmitidas por la iconografía del poder a través de los siglos que ha creado una Mujer acorde con sueños ajenos.

Porque Pigmalión existe. El rey que renunciase a sus riquezas para convertirse en escultor, no renunció a su poder aunque así lo diga el mito, sino que, al modelar su Galatea, su mujer perfecta, y al permitir los dioses que con su beso le diera vida, se convirtió en dios a su vez, en demiurgo, en creador. No otra idea es la que transmite Magritte en su obra “La tentativa imposible” (1933) cuando se presenta pintando no a una modelo en un lienzo, sino a una mujer real a la que construye a través de su pintura. Con la evidencia de la palabra lo confiesa respecto a su cuerpo el poeta Luis Rosales:

El tema de la mujer en la pintura nace de la necesidad de darle cuerpo a un sueño para irlo haciendo realidad (...)

---

<sup>4</sup> Sobre una serie de performers que estudia, dice la artista e investigadora Sally DAWSON cómo “Ellas y muchas más nos despiertan una conciencia de nosotros mismos y de los demás, identificando las jerarquías de poder bien escondidas y camufladas que se entrecruzan con nuestras vidas”, Vid. “Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance”, DEEPWEL, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 198-210, p. 208.

En la historia de la pintura, la aparición del tema de la mujer es un fruto tardío (...)Diríase que los hombres no la han imaginado todavía. Nuestra imaginación de la realidad se refleja en el arte. Pues bien, imaginarla es recrear a la mujer, que se irá modelando, lentamente, a sí misma para tratar de asemejarse al sueño del varón. Así podemos ver que en el transcurso de los siglos, el cuerpo femenino se ha ido convirtiendo en lo que es; en el transcurso de los siglos el cuerpo femenino se ha ido haciendo como era deseado. En resumen, imaginar artísticamente a la mujer es inventarla (...) En rigor, la mujer tarda mucho tiempo en ser inventada por el hombre”<sup>5</sup>

Sin embargo, cuando Pierre Delvaux pinta su “Pigmalión” (1939) en versión femenina (Fig. 1), la estatua fetiche del amor masculino es una obra incompleta. No hay brazos que puedan abrazar ni manos que acaricien. No hay piernas, no hay bases sobre las que su creación se pueda asentar en la tierra. No hay vida que pueda responder al abrazo de la Pigmalión. La mujer no puede ser una demiurgo parece transmitir. Cuerpo y alma de unas y otros sólo los puede crear quien es libre en su sueño: el Hombre.

Desmontar la falacia de la creación de la Mujer y su deseo es un problema espinoso, por escondido. En este mundo de imágenes en que nos movemos, el camino “a las fantasías de los cuerpos y sus sexualidades y usos que se hallan en nuestra psique, en esas formaciones inconscientes de la fantasía que son sinónimos de la construcción de la sexualidad y de las propias diferenciaciones sexuales”<sup>6</sup>, no sabemos hasta qué punto es propiamente nuestro o inducido; no sabemos hasta qué punto nuestros posibles deseos coinciden con los soñados por el Pigmalión-dios.

Indagar en el por qué el Hombre quiso soñar a la Mujer de una determinada manera, en el por qué de la consiguiente creación de unos determinados tipos de imágenes de Mujer y en algunas razones de esta creación, a la par que mostrar imágenes hechas por mujeres que replican a este sueño del Hombre es el objetivo que me propongo a continuación.

## **Al este del Edén<sup>7</sup>**

En el principio era Uno, un ser primordial bisexual: el caos, el vacío, el yermo oscuro e infinito, las aguas, o un huevo que contenía el todo. De su transformación, desarrollo,

---

<sup>5</sup> Luis ROSALES, “Prólogo” en Catálogo del XII Concurso Exposición de Pintura y Escultura *La mujer*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, junio-julio 1971. Los subrayados son del autor.

<sup>6</sup> POLLOCK, Griselda, “Mujeres ausentes. (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer”, *Revista de Occidente* n° 127, 1991, pp. 77-107, p. 102.

<sup>7</sup> Elia Kazan, 1955

explosión o muerte sacrificial, nace el mundo<sup>8</sup>. De la Unidad nace así la pluralidad, la diferencia, y la primera diferencia es dual y sexuada: Masculina (principio activo, de orden, de conocimiento sagrado, de fertilidad cultural) / Femenina (principio pasivo, de caos, ignorancia y de fertilidad natural)<sup>9</sup>. Creado el mundo según estos dos principios, creados los dioses de similar forma, a su imagen y semejanza son creados los hombres, hembra y macho, sexuados.

Aunque “Originalmente” no había dos, sino tres sexos, entre la Humanidad. El tercero dependía de los otros dos, y “su nombre se ha conservado hasta nuestros días, aunque el género mismo haya desaparecido. En ese tiempo, en efecto, existía el andrógino, género distinto, que por el nombre y la forma estaba en relación con los otros dos, pues era a la vez macho y hembra”, según pone Platón en boca de Aristófanes<sup>10</sup>. Demasiado autosuficientes, los Andróginos se intentan rebelar contra los dioses quienes, con extrema crueldad y sutileza, no los exterminan sino que les imponen un castigo peor: los separan. Así encuentran además un modo de controlarlos, pues hombres y mujeres emplearán la mayor parte de sus energías en satisfacer su libido buscando a través de todos los otros seres a su mitad perdida<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> De norte a sur y de este a oeste, los mitos culturales así simbolizan la cosmogonía, el enigma central del origen del mundo, lo que no parece muy alejado por otro lado de la actual explicación científica del Big Bang. El gigante primordial bisexual Ymir es asesinado en Noruega por los tres dioses creadores. De su cuerpo nace la tierra; de su sangre, el mar, y el cielo de su cráneo. Un huevo cósmico emite en África Occidental una voz que origina su doble -el sexo opuesto- del que nacen los gemelos primordiales, progenitores del mundo. Otro flota sobre las aguas del caos en India, Purusha, el huevo del mundo que, una vez crece, se sacrifica: de las diversas partes de su cuerpo nacen los dioses, los hombres y los animales. En el otro extremo, en México, el señor Ometecuhli divide sus aspectos en Masculino y Femenino, y de sellos nacen los padres de los dioses.

En culturas más cercanas como Sumer, sucede otro tanto, aunque con la variante de que el señor o el principio es femenino: Mammu (la mar) es la diosa primordial, que pare al dios An (el cielo) y la diosa Ki (la tierra). De su abrazo cósmico nacen todos los demás elementos. En Grecia es la tierra, Gea (de la que todo surge, a la que todo va a parar a su muerte) quien pare voluntariamente a los primeros doce titanes (seis masculinos y seis femeninos), fuerzas elementales de la naturaleza. Y en la judeo-cristiana, Elohim es un ser total, masculino y femenino, andrógino pues. De este modo se desprende del inicio del Génesis: “Dijose entonces Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”. Y creó Dios al hombre imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra” (Gen. 1. 27-28), de donde ha de inferirse que Él es ambos a la vez. Vid. al respecto DE ULIERTE, Luz, “Imágenes de la mujer: de Gea a María”, en *C.A.U.G.*, n° 29, 1998, pgs. 183-200.

<sup>9</sup> En China, Pángú, el ser primordial, crece y se divide: de su mitad iluminada nace el Yang: el sol, la luz, lo seco, el calor, el principio activo). De la oscura, el Ying: la oscuridad, la humedad, la blandura, el frío, el principio pasivo.

Del mismo modo, no resulta baladí que sea del cráneo de Ymir de donde nazca el cielo y de su cuerpo la tierra: para la cultura occidental, en el cráneo, en la cabeza, reside el pensamiento y el sentido del orden, el ethos, mientras el irracional pathos reside en el cuerpo, la tierra, la carne, uno de los tres “demonios” cristianos.

<sup>10</sup> PLATON, *Le Banquet en Oeuvres Complètes*, T. IV, 2<sup>o</sup> partie, París, Les Belles Lettres, 1989.

<sup>11</sup> El ser andrógino no era solamente el compuesto de dos sexos, sino que también podía pertenecer doblemente a un solo sexo. Aristófanes les hace buscar a cada uno el sexo al que originariamente estaba unido, justificando las prácticas homosexuales masculinas, tan en boga en la antigüedad. También las interpretaciones de la Cábala acerca del Antiguo Testamento hablan de la creación de un ser andrógino. Adan Kadmon, hecho realmente a imagen y semejanza de dios (macho y hembra), del que descendería el primer hombre y la primera mujer. Y las de los gnósticos, que le llaman el Hijo del Hombre, sólo que en este caso el género humano no derivaría de él, sino de un monstruo creado por dios, celoso de esta su perfecta creación. Vid. A.G. KAPLAN, *Psychology and Sex Roles: an Androgynous Perspective*, Boston, 1980, pp. 60-61.

Es el andrógino platónico un ser total, es el círculo, la perfección, el equilibrio, el todo, frente a los seres sólo masculinos o femeninos, inacabados e incompletos. La sección divina de estos seres espléndidos, “viene siendo sobre todo una sexuación”, una herida abierta que anhela encontrar cura, pues “cada sexo (...) es el símbolo del otro, su complemento, su soporte, su dador de sentido”<sup>12</sup>. La búsqueda de la mitad perdida es por ello el más potente de los deseos originarios de la humanidad, un deseo de volver al soñado paraíso anterior que deviene en drama por la imposibilidad de su satisfacción<sup>13</sup>, a la vez que justificaría el uso fetichista del cuerpo de la “mujer-como-signo”, que significa el objeto de deseo y carencia de lo perdido<sup>14</sup>.

Expulsada de un Edén ahora inalcanzable, dividida y rota, la humanidad emprende la búsqueda de la unión de opuestos. Se trata de un camino único en cierta medida, pero que en la práctica simbólica adquiere dos ligeras variantes en cuanto a su objetivo final. El primero es la “coniunctio oppositorum”, la ósmosis entre lo Femenino y lo Masculino, entre la luna y el sol, el cielo y la tierra: a través de esta ósmosis, puede conseguir el equilibrio, la armonía universal. Es esta la cuestión que se plantea en un sello de Sumer del III milenio a.C. donde están representados el Cielo y la Tierra o la imagen del *Rosarium philosophorum* (Fig. 2) en que Rey y Reina (con sus respectivos símbolos del Sol y la Luna) se unen flotando entre las aguas en el abrazo amoroso, donde los esposos tratan de restaurar siquiera por un instante la plenitud inicial, el abrazo cósmico que da origen al Rebis, el hermafrodita<sup>15</sup>, ser doblemente sexuado como masculino y femenino.

La segunda variante limita a lo existente humano la plenitud: sexuada como es la humanidad, es posible por un tiempo alcanzar a Harmonía, el primitivo equilibrio, a través del Amor. Paradigma de ello es *El Parnaso* de Mantegna<sup>16</sup> (1497), que exalta en clave triunfal los amores adulterinos de Venus con Marte, que orgullosos y felices presiden la obra sobre una colina bajo un arco de flores. Tras ellos, el lugar de su unión, el tálamo; y bajo la colina ennoblecedora, la festiva danza de las Musas presididas por Apolo. “Yo personalmente -dejó dicho Heráclito- creo que estos amores contienen un cierto carácter filosófico. Parece

---

<sup>12</sup> KRISTEVA, J., *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

<sup>13</sup> Según la citada Kristeva (1987, pp. 59-61), la fantasía del Andrógino sólo “se sirve de los nombres de los dos sexos (andros y gine) para negar mejor la diferencia”. La androginia no sería una forma, como a veces ha sido interpretada, de igualdad sexual, sino una “absorción de lo femenino en el hombre (y una) ocultación de lo femenino en la mujer”.

<sup>14</sup> POLLOCK, Griselda, 1991, p. 102.

<sup>15</sup> En la búsqueda alquímica de la obtención del oro, el andrógino se corresponde con el mercurio que, con el azufre, son ingredientes para obtenerlo. Su símbolo astronómico/ alquímico es una cruz con el sol y la luna, dando lugar al Opus magnum, el equilibrio y armonía interiores.

El “gran misterio” (Pablo, Efesios, 5. 32) de la unión de dos en el Uno, se contempla también en el Génesis: “Esta (Eva) se llamará varona, porque del varón ha sido formada. Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre; y se adherirá a su mujer; y vendrán a ser los dos una sola carne” (Gen. 2, 23-24), repitiéndose en Mateo: “y serán los dos una sola carne” (Mat. 18. 5-6)

<sup>16</sup> La pintura fue encargada a Mantegna por Isabella d’Este para su studiolo, el primero de una mujer en el Renacimiento: no en vano la d’Este fue una cultísima dama, “la primera del mundo” según sus contemporáneos, a quien Castiglione en *El Cortesano* convierte en su protagonista en cuanto a clave femenina, y a la que alabaron autores como Ariosto en su *Orlando Furioso*.

que Homero, en estos pasajes, confirma las creencias de la escuela siciliana y la teoría de Empédocles, llamando a Ares la discordia y a Afrodita la amistad. A estos dos principios, separados en su origen, Homero nos los presenta, después de su antigua rivalidad, unidos en íntima concordia. Consecuentemente, de ambos nace Harmonía, habiéndose producido en el universo una armonía calmada, llena de equilibrio. Era natural que los dioses rieran y se regocijaran ante este espectáculo, puesto que los favores que dispensaban ya no se oponían para destruirse, sino que conocían una pacífica concordia”<sup>17</sup>.

En la misma línea pueden leerse los Marte y Venus de Botticelli (National Gallery) y Paolo Veronese (Metropolitan Museum). En éste, Marte se rinde a la acogedora Venus dejando que Cupido lo encadene a su amada con la cinta de seda que esposa a los amantes. A través pues del Amor, de la unión con el ser ideal, la mujer, encuentra el hombre uno de los caminos de recuperación de su totalidad, su mayor deseo.

### **El deseo es una mujer**<sup>18</sup>

Es el deseo un “movimiento enérgico de la voluntad hacia el conocimiento, posesión o disfrute de una cosa” (D.R.A.E.), y puesto que de curar la herida masculina hablamos, el deseo es una mujer. El hombre, creador del mito del andrógino, trataría de conocerla, poseerla o disfrutarla.

No parece que el primero de los fines del deseo señalados, el conocimiento, haya venido siendo sin embargo su principal obsesión. Así, la pobre Shere Hite, años después de su celeberrimo *Informe*, viene clamando en el desierto domingo tras domingo en EPS explicando con su peculiar aunque eficaz prosa cómo es el cuerpo de una mujer, cómo funciona su libido, mientras los hombres prosiguen su ancestral concepción del cuerpo femenino (no digamos ya de su funcionamiento amoroso), tal y como desde los tiempos de Aristóteles fuera concebido en la medicina.

Como oquedad, como vacío en negativo del cuerpo masculino, viene el femenino a ser visto simbólica y ancestralmente. Es el caso de Man Ray. En 1918 concibe su *Man* (Fig. 3), un batidor que al ser compuesto fotográficamente junto a su sombra, conforma una figura que se asemeja a un hombre a través de su mango ovoide (cabeza), conjunto de engranajes del que sobresale un asa estrecha y cilíndrica que sujeta al mecanismo central (torso y falo), más aspas batidoras (piernas). Pero, aparte de la interpretación antropomórfica, el “hombre”

<sup>17</sup> Sigo la clave interpretativa de GOMBRICH, E.H., “Una interpretación de El Parnaso de Mantenga” en *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Madrid, 1983, pp. 131-133. Vid. otras interpretaciones en GARAVAGLIA, N., Ficha 91 pags. 117-118, en BELLONGI, Mª y GARAVAGLIA, N., *Mantenga*, Noguer, Barcelona, 1970.

<sup>18</sup> Sternberg, 1935

transmite la idea de movimiento, de acción y de impenetrabilidad. Frente a él, *Woman*<sup>19</sup> (Fig. 4) está compuesta por la concavidad de dos focos metálicos con su hueco central más seis pinzas de ropa adheridas a una lámina de cristal. Su asociación figurativa residiría en los focos-senos que le han dado otro de los nombres con que se le conoce, Integración de sombras. Pero su metáfora anatómica va más allá: Mujer es concavidad dispuesta a ser penetrada, es pasividad. Pero a la par, esas pinzas son una trampa, un engaño dispuesto a cerrarse como un atrapamoscas al contacto de quien ceda al deseo de penetrar en la concavidad que se presenta atrayente<sup>20</sup>, brillante como un espejo que devuelve la imagen del que mira y le engaña al reconocerse en él como su otro yo, su mitad perdida. Es el tópico tema de la Vagina dentada que tantas imágenes ha producido desde la hilarante *Boca de Lobo* de James Gillray (1791) pasando por *Bajo el yugo* de Munch (1896) hasta llegar a los signos de Capogrossi en *Superficie n.º 305* (1959): un tema que muestra la paranoia misógina masculina llena de deseo y miedo al abismo, a la muerte y disolución del propio yo, a través de la asignación de una capacidad sexual femenina hiperbólica, rayana en el vicio, que puede ser hostil, cortante, castradora e incluso devoradora para el hombre. Este pavor al “enigma” femenino, que invierte la realidad mediante la práctica estigmatizadora freudiana -representar al oprimido con los atributos violentos del opresor- al hacerse pasar por víctima (o posible víctima) frente a quien pueda erosionar su primacía, se acrecienta y fija en el siglo XIX, cuando las mujeres acceden al trabajo remunerado o por cuenta ajena aún de una manera modesta, cuando empiezan a considerarse administrativamente como “población activa”; en definitiva, cuando empiezan a “usurpar” al hombre funciones que según el ideario patriarcal no les corresponden, renunciando al lugar que les ha asignado. Por su parte, Man Ray fotografía sus obras en el periodo de entreguerras, cuando se pretende por el poder que vuelvan a “Sus Labores” tras unos años en que se habían ocupado eficazmente de los trabajos fabriles que los hombres tuvieron que abandonar para dedicarse a su épica pública más “noble”, la Gran Guerra.

Estamos hablando de deseo y de amor, sí, pero en definitiva, estamos hablando de poder, de hegemonía cultural, de construcción consentida de una realidad desde el único universo creado por el poder. Quizás por eso son tan escasas las imágenes sobre el deseo femenino. Réplicas irónicas o hiperbólicas sobre la anterior cuestión, sí que las hay: es el caso de la “escandalosa” Sarah Lucas que, dentro de la contestación frontal de los 90 practicada por las más jóvenes, pero ya célebres creadoras<sup>21</sup>, en *Get off your horse and drink you milk*, (1994), desmonta los privilegios masculinos presentando un ambiguo cuerpo en que el pene queda sustituido por una botella de leche, infantilizando el orgullo fálico; o de obras de temas similares de Cindy Sherman (1992) y Sophie Calle (1993); o el caso de Nicole

---

<sup>19</sup> Existen varias fotografías de *Woman* y *Man*: las dichas de 1918 (muy deteriorada *Man*) y otras de 1919 (rebautizada *Woman* como *Integration of Shadows*). De 1920 es otra de *Man* firmada, fechada y rebautizada en un típico juego dadá ahora como *La Femme*. Sería interesante un estudio más detenido respecto a este cambio de títulos y el correspondiente trasvase de identidades y significados.

<sup>20</sup> Según NAUMANN, F, *Perpetual Motif. The Art of Man Ray*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.- Abbeville Press Publishers, New York, 1988, p. 77. Citado por ALIAGA, J.V., *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 25.

<sup>21</sup> Lucas pertenece a la generación del Young British Artists, escandalosa per se.

Eisemann con sus *Amazonas* o su *Captured Pirates on the Island of Lesbos* (1992), con su orgiásticas y sangrantes castraciones. Lástima que Freud esté muerto: ¡cómo habrían hecho sus delicias éstas y otras obras afines!. Mujeres con ansias de pene explícitamente expresadas ...¿o son mujeres que desean tener poder? Porque no es el pene, es el falo. Cuando el pene se “convierte” en falo –significado en imágenes a través de sí mismo o de cualquier objeto vertical con posibilidad de movimiento, llámese vara de mando, cetro, asta o flechase interna en la cualidad de lo simbólico: es la ley, el poder, la totalidad de “Hombre”, que abarca todo lo humano, inclusive a la Mujer. Y ésta desea tener el control de sí misma, real y simbólico: “obtener el control sobre cómo somos representadas en el mundo y cómo elegimos representarnos nosotras mismas: como ejecutantes, como mujeres, como nosotras mismas”<sup>22</sup>

Por otro lado, y en referencia al interior del cuerpo femenino, la “*Hon*” (Ella) que realiza Nikki de Saint Phalle en 1966<sup>23</sup> trata de conjurar el terror masculino invitando a entrar a gozar en ese interior, un lugar que deja de ser el “continente ignoto” para convertirse en otro con una rica y divertida diversidad. De otra manera pretende Rebecca Horn (Fig. 5) dar a conocerlo en su limpia instalación *High Moon* (1991), donde apunta la mecánica del funcionamiento de los órganos de reproducción femeninos, tema que de uno u otro modo realizan en varias de sus obras Tracey Emin, la citada Sarah Lucas o Priscila Monge, por citar algunas. Pero no parece que la cuestión del conocimiento de la mujer y su cuerpo esté entre las prioridades del deseo masculino cuando el urólogo e investigador Irwin Goldstein acaba de declarar que “ni siquiera sabemos aún cómo funciona la vagina” durante el coito<sup>24</sup>. Su interés, su deseo, ha estado más por las otras dos cuestiones que la Real Academia cita: poseerla y disfrutarla.

## Et Dieu crea la femme

¿Qué ama de ella? O dicho en otras palabras. ¿de qué cree carecer esa mitad masculina que le impele a crearla y poseerla? ¿Cómo la ha soñado? ¿Cómo la ha creado?. Porque “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana”<sup>25</sup>, como dejó escrito con su característica lucidez Simone de Beauvoir. Dios se supone que creó una hembra y un macho como ya dije, pero fue éste quien creó a la mujer, a la que ha venido haciéndole creer

<sup>22</sup> Sally DAWSON, “Los movimientos de mujeres: feminismo, censura y performance”, en DEEPWEL 1998, pp. 198-210, p. 208.

<sup>23</sup> Una enorme muñecona de papier maché con 25 metros de largo a la que se entra por la vagina y en cuyo interior existe un bar que mana leche y un minicine en que se proyecta una film de Greta Garbo

<sup>24</sup> M. DUENWALD a propósito de la nueva medicalización del comportamiento sexual de las mujeres con la “descubierta” disfunción sexual y el intento de crear una “Viagra femenina” que se está produciendo. Bien es verdad que de un modo marginal también en el artículo se hace referencia a que psicólogos y psiquiatras “estudian la forma en que las emociones, la autoestima, la capacidad para relajarse y la dinámica de la relación influye en la vida sexual de las mujeres” (EL PAIS, 22 de abril de 2003, p. 31). Habrá que esperar a que ellos lo “descubran”.

<sup>25</sup> S. DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 247.

que fue hecha como tal por el propio Dios, que su ser y su situación son inmanentes, eternos, no mutables, "naturales". La creó como él la soñaba, llena de las carencias naturales y culturales que el hombre asignó a la masculinidad<sup>26</sup>, para poder disfrutarla y poseerla, dominarla, como Dios quiso que dominara a "cuantos animales se mueven sobre" la tierra (Gen. 1. 26).

En primer lugar, bella y pasiva. Así, cuenta Plinio en su *Historia Natural* que

"Praxiteles había hecho dos Venus y tenía puestas a la venta ambas a un tiempo. Una estaba cubierta por un velo, y los habitantes de Cos, autores del encargo, escogieron ésta, porque siendo ofertadas ambas al mismo precio, consideraron que la tapada era más austera y recatada. Los de Cnido adquirieron la Venus rechazada, cuya fama es inmensamente superior. Más tarde, el rey Nicomedes quiso comprársela a los de Cnido, prometiendo pagar él todas las deudas de la ciudad, que eran muy cuantiosas. Pero los del Cnido prefirieron aguantar todo, y con razón, porque aquella estatua de Praxiteles cubrió de gloria a Cnido.

La capilla donde se expone está enteramente abierta, de modo que la efigie puede ser contemplada desde cualquier ángulo, y fue tallada, según dicen, por inspiración de la propia diosa.

Cuentan que un individuo, prendado de amor por ella, tras ocultarse durante la noche, estrechó la estatua entre sus brazos y dejó sobre ella una mancha, testimonio de su deseo (Lib. XXXVI, 20-22).

En segundo lugar, infantiloides y telúrica. Brigitte Bardot (Fig. 6), en la obra dirigida por Roger Vadim *...Et Dieu crea la Femme* (1956) es una mezcla de adolescente y mujer fatal. La jovencísima huerfanita, con su inocencia, seduce a los hombres de Saint – Tropez ... sin olvidar evidentemente sus atributos físicos, que la convirtieron en la sex-símbol de los 60. Del cuerpo de Brigitte Bardot, como de otras muchas vamps, emana el magnetismo esencial de la hembra con sus bien visibles y desarrollados caracteres sexuales secundarios, plena de juventud y belleza, como la Venus de Cnido. Su capacidad de atracción, mezclados inconsciencia y corporalidad, lleva a los hombres a perder la cabeza (o el pene, Freud dixit). Es la Mujer, la fuerza fatal de la naturaleza, telúrica, ingenua, no contaminada aún por la cultura, que lleva el maleficio sexual de la vamp. Candorosa y espontánea, es la niña-mujer que ya apareciese antes con Mary Pickfort, Cécile Aubray o la *Baby Doll* de Elia Kazan encarnada por Carol Baker; en la Betty Boop de los comic de los 30, o en los retratos de Domergue. Un arquetipo éste de la niña-mujer que toma Navokob trasladándolo casi a la infancia en la figura que ha quedado como paradigma: Lolita, aún visible por ejemplo en la publicidad de Calvin Klein.

---

<sup>26</sup> "La masculinidad y la feminidad se producen como términos de una diferenciación jerárquica basada en la asignación de carencias a un cuerpo absolutamente íntegro. Los cuerpos de las mujeres no carecen de nada, no ha sido mutilados ni castrados. Sin embargo, su posición en el mundo se ve permanentemente sometida de modo simbólico a la castración como negación del ser, negación del habla, negación de los medios por medio de los cuales representar al sujeto a través de su cuerpo", Griselda POLLOCK, 1991, p. 106.

Intelectualmente, B.B. aparece como “natural”, lo que quiere decir como una menor, no desarrollada en este sentido. Incapaz de discernir el bien del mal, en su inconsciencia es éticamente amoral, y por ello productora de cataclismos en la vida de los hombres, que se disputan su posesión. Y sin embargo, si de deseos de crecer intelectualmente hablamos, es la Eva del paraíso quien atiende la llamada de la serpiente<sup>27</sup>:

“sabe Dios que el día que de él comáis, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, concededores del bien y del mal. Vió pues la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él la sabiduría, y tomó de su fruto y comió”. Gen. 3, 4-7.

lo que acarrea a ambos la mayoría de edad, la asunción de su propio ser y del paso del tiempo, y la consiguiente expulsión del paraíso infantil en que vivían. Esta brusca salida de la alegre ignorancia, raíz de la sumisión, es el gran pecado femenino por el que la Biblia condena cruelmente a la mujer a prescindir de aquello por lo precisamente se arriesgó, la curiosidad intelectual, el conocimiento, base del poder, como con toda consciencia se reconoce por el Hombre: recordemos la citada epístola de S. Pablo a los Corintios. Sometimiento al poder, pasividad y privación de la creación, del verbo, serán las deseadas consecuencias en este plano.

“Toda tú eres un culito”, piropeaba no hace mucho a las mujeres desde la pantalla televisiva la publicidad de Calber. O lo que es lo mismo, la mujer es una rubia tontita de cabellos largos e ideas cortas, así que la fotógrafa libertaria Claude Cahun se los corta y se viste “de hombre” en los años 20, mostrándose no sólo sin uno de los más atractivos adornos femeninos como es el primero<sup>28</sup>, sino revestida con atributos masculinos: los pantalones<sup>29</sup>. También cortándose el pelo y con igual vestimenta se presenta Frida Khalo en 1939 apenas divorciada de Diego Rivera. La bella Frida, famosa entre otras cuestiones por su larga y negra cabellera, sacrifica ésta mientras canta el inicio de una letrilla muy conocida en la época: “Si una vez yo te quise fue por el pelo/ ahora que estás pelona ya no te quiero”. ¿Quería Frida ser querida por algo más que por su pelo?. ¿Quería ser considerada como Frida Khalo, pintora, y no como la esposa de Diego Rivera?. Sea como fuere, en 1940 volverán a unir sus vidas y se dejará crecer el pelo nuevamente. Más radical que Khalo es Susan Orlan: Cuando en 1978 hubo de sufrir una operación quirúrgica, decidió que, puesto que de intervenir en el espacio de su cuerpo se trataba, la operación era un hecho artístico, por lo que hizo grabarla como si de una performance se tratara. De aquí concibió la idea, desarrollada durante diez años, de ser a la par Pigmalión y Galatea, construyendo operación tras operación su propio cuerpo elegido de entre las imágenes de prototipos de belleza de la historia del arte en un típico alarde del victimismo masoquista propio de las performances europeas desde los 70.

<sup>27</sup> DE ULIERTE, L., 1998, pp. 194-197.

<sup>28</sup> Acerca de este tema, véase BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994. Respecto a Cahun, es interesante recordar el hecho de que sus ideas trostkistas y la explicitación de su identidad como lesbiana, le costó ser perseguida por la Gestapo.

<sup>29</sup> El traje define roles. Muy interesante es la historia de la introducción de los pantalones en el uso de la indumentaria femenina, con todas sus implicaciones políticas y sociales, partiendo de los “bloomers”, que estudia Estrella de Diego en *El Andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992., pp. 75-92.

## ¿Por qué decimos amor cuando queremos decir sexo

... y poder?. Ya Freud dejaba muy claro cuál era la finalidad del llamado “hacer el amor”: “La esencia de las perversiones (reside) solamente en la exclusividad con que estas desviaciones se llevan a cabo y como resultado de las cuales el acto sexual, cuyo propósito es la reproducción, es desplazado a un lado”<sup>30</sup>. Mucho más recientemente, un chico sin identificar declaraba en la prensa “Cuando pienso en sexualidad no pienso más que en sexo puro y duro, no en un beso en la nuca”<sup>31</sup>. Amor, deseo y sexualidad se reducen en el universo masculino-universal-normativo a “sexo puro y duro”, a penetración vaginal, a posesión del cuerpo femenino. Toda otra cuestión es condenada por el pensamiento judeo-cristiano, ya que no es susceptible de procreación, lo que supone una amenaza para la supervivencia del Estado, cuya “célula-base” es la familia. El sexo es por tanto el instrumento de concepción filogenética, de donde las normas erotóforas que denigran todo lo que no sea invasión y sometimiento así como la propiedad y decisión femeninas respecto a su propio cuerpo: el cuerpo de la mujer es del Estado, como Hitler explicitó. ¿Es privado el sexo en este contexto? ¿Es privado el deseo y el amor? ¿Es privado el rol adjudicado a la mujer?.

Como es sabido, en el reparto cultural de roles sociales, a la mujer se le adjudica el reproductor, mientras el hombre tiene como fundamental el proveedor. Para atraer al macho y ser fecundada, la hembra humana ha de ser bella de modo que llame la atención del macho; para que la fecundación prospere, el macho busca en la hembra animal y humana que sea joven y sana y a su apareamiento dedica un por lo general largo y vistoso cortejo en el caso animal. No funciona exactamente igual la elección que realiza la mujer: el rol de mantenimiento y defensa de la prole del macho animal se basa en la fuerza, acompañada de una relativa juventud; pero el desarrollo social y cultural humano ha procurado un sistema en que la fuerza pierde consistencia en pro de la capacidad intelectual. Por tanto, al hombre no se le requiere juventud ni belleza, no pierde atractivo a los ojos femeninos por llegar a la madurez. Su posibilidad de fecundación (como el valor en la antigua mili) se le ha supuesto tradicionalmente, y además como ilimitada en el tiempo. De este modo, el atractivo del hombre no pertenece tanto al ámbito físico como al psicosocial, a su estatus o a la posibilidad de llegar a un determinado nivel de él. En definitiva, al poder que posea o sea susceptible de poseer.

El papel de la producción de imágenes simbólicas en este sentido ha sido el de marcar visual y reiteradamente los modelos para esa creación de la figura de mujer emitiendo un juicio de valor ético y “universal” respecto a sus dos estereotipos: la Buena y la Mala. No voy a entrar en los modelos impuestos, atractivamente estudiados en una profusa bibliografía, pero sí a tratar de buscar alguna razón que responda a la creación de estos modelos de mujer soñada -bella, sana, sometida, mentalmente incapaz y sin poder, pues no son dueñas ni de sí

---

<sup>30</sup> FREUD, S., “Prólogo” (1915), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 16, London, Hogarth Press, 1953, p. 322.

<sup>31</sup> EL PAIS, 23 de febrero de 2003.

mismas<sup>32</sup>-, y a mostrar cómo para conseguir su deseo, el Amo de la manada es capaz de cualquier acción, por inicua que sea, ya que “Todo está permitido en el amor y en la guerra”.

Lo primero y por supuesto, el abusar de él, sea debido este abuso a la posición o a la fuerza. En el caso de las “Lolitas” a que vengo haciendo referencia el abuso viene dado por lo primero, por su posición en el cuerpo social. Francisco Calvo Serraller opina muy académicamente que “La fascinación sentimental ante el tipo de mujer-niña es una forma más de evocación nostálgica del mundo primitivo, salvaje, que desde Gauguin se incorporó a la vanguardia histórica”<sup>33</sup>, lo que es bien cierto. Pero no lo es menos que se trata de utilizar por parte del hombre su posición de poder para apropiarse de la “eterna juventud”, otro de los deseos masculinos inalcanzables, de cuya pérdida a partir de la expulsión del paraíso se hace responsable a la mujer. Y que en esa apropiación, la lolita, tan natural, tan mujer, es el objeto- medium del que se apropia y dispone para regresar al paraíso perdido, a ese “mundo primitivo, salvaje” en que sueña que fue feliz y era el Uno, y donde no existían el dolor y la muerte.

El préstamo de sabia seducción adulta que le otorga a las lolitas, es la justificación moral de la auténtica violación de que son objeto desde la mirada masculina que las ha creado -y en la realidad empujado a usar de las tradicionales “armas de mujer”- en una reiterada proyección freudiana en que al objeto de deseo se culpa de ser el causante de su propio infortunio, perpetrada en este caso desde su posición de poder intelectual y maduro, del que, a resultas, participará Lolita ... lo que en lenguaje freudiano supondrá una castración del hombre movida por la sabiduría de la niña que pretende su pene<sup>34</sup>. En definitiva, se trata de una pérdida del poder masculino, trasvasado al creciente que sobre él ejerce la lolita, y manifestada en la de su estatus social.

### El coleccionista<sup>35</sup>

Conjurar ese temor es la pretensión de imágenes en que la hembra aparece sumisa ante el amor, de las artes visuales muestran una espectacular cantidad. El cine nos presta buen número, desde las del castigador Rodolfo Valentino y Vilma Banky en *El hijo del Caído*

<sup>32</sup> Respecto a la propiedad del cuerpo de la mujer, ya en la antigüedad era considerado del varón, de lo que la Biblia nos da tantos ejemplos que no merece la pena ni citarlos, así como la mitología griega y romana. Explícitamente desde el burgués siglo XIX se le viene dejando claro cómo la contracepción o el aborto por ejemplo no son temas sobre los que ellas tengan poder de decisión, cuestión que se acentúa precisamente en torno a 1960, cuando empiezan a generalizarse. Respecto al poder en general, no se puede estar más de acuerdo con las palabras de Griselda POLLOCK: “El saber es de hecho una cuestión de política, de posición, de intereses, de perspectivas de poder” (citada por DE LA VILLA, Rocío, en Catálogo de la exposición *Arte de mujeres*, Instituto de la Mujer, Sevilla, 2001, pags. 17-29, p. 17).

<sup>33</sup> Citado por J.C. PÉREZ GAULI, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 180.

<sup>34</sup> No deja de tener sin embargo esta última cuestión una cierta base de realidad: la malsana fascinación que el maduro produce en la niña tiene que ver con el poder que manifiesta el macho, del que desea participar la hembra que es la lolita. Y las únicas que posee la hembra son las de la seducción.

<sup>35</sup> William Wyler, 1965

(1926) a las John Barrymor y Mary Astor en el *D. Juan* de Alan Croslan (1926) o las de Ivan Mosjukin en *Casanova* de Alexander Volkov (1927), una de cuyas escenas -aquella en que el saciado protagonista preside el rebaño de cuerpos femeninos a sus pies- es paradigmática. Un sentido similar tiene la *Oración* (1930) del fotógrafo Man Ray, y aún más lejos llega su *Venus restaurada* de 1936, sinécdoque troceada y atada en relación con tan reiteradas Andrómedas y princesas, también atadas y expuestas, que son liberadas por Perseo, San Jorge o cualquier héroe salvador<sup>36</sup>, como entre otros muchos pinta Rubens (Andrómida liberada por Perseo, 1639/40), modelo que afianza la pasividad femenina. Más allá aún, la fotografía de una intervención escultórica sobre las Tres Gracias de Rafael, de nuevo de Man Ray (1936) en que los desnudos de las mujeres no sólo aparecen descabezados, sino que se mezclan visualmente con tres erguidos cuerpos geométricos, dos de los cuales (pirámide y cono) no pueden ser más explícitos acerca de su simbolismo penetrante, obras éstas que son auténticos ejemplos de “violencia simbólica y psíquica en tanto el cuerpo es un ‘ímagó’, un ideal que constituye el fundamento del yo”<sup>37</sup>.

No debemos olvidar en este capítulo las sacrificadas voluntariamente por amor tales como la dulce y gentil Ofelia o la reina Cleopatra, que no sólo sacrifica su vida (lo que parece ser más “natural”, tan sólo (¿?) una cuestión “privada”) sino también su reino, su poder: un modo de soñar la vulnerabilidad de la mujer ante el sexo. Merece llamar la atención el que dos de las imágenes de esta última nos sean dadas por una gran pintora, Artemisia Gentileschi (1621/22 y 1630) En la primera (Fig. 6), Gentileschi presenta a la reina, desnuda, con un cuerpo pleno y maduro, entregada al áspid como si su mortal penetración fuera la de su amado, consiguiendo una unión mística con el muerto similar a la de la Santa Teresa de Bernini, penetrada a su vez por el dardo divino/ la flecha de Eros-Ángel. En la segunda, la lividez de las carnes de Cleopatra y su incipiente rigidez, la muestran huyendo de la vida; hasta el áspid huye de su cuerpo muerto. La comparación de estas con otras obras del mismo tema tales como las de Sebastian Mazzoni o Cagnacci (1601-1681), se puede deducir lo dicho acerca de la visión hegemónica- universal de la transcripción simbólica de los modelos, si bien, con Mary Garrad podamos admitir que un sutil punto de vista femenino podría estar presente al tomar como modelo a una mujer madura y no especialmente bella frente a las más numerosas jóvenes perfectas de los creadores masculinos<sup>38</sup>. Cagnacci presenta una imagen respetuosa de la tragedia, una Cleopatra en su trono con el torso desnudo, el áspid enrollado a su brazo, reposando su cabeza muerta sobre el hombro, y llorada por sus servidoras que la rodean. Mazzoni una orgásmica mujer sin lugar a dudas que aún aferra el áspid-falo con su mano, mientras sobre ella una doncella levanta su corona. Trono y corona, ambos hacen patente la rareza de una mujer con poder, mientras Gentileschi (1621) traslada la aten-

---

<sup>36</sup> Según Jung, el héroe que rescata a una doncella, tal como Perseo o San Jorge, estaría en relación con la liberación del ego esencial del aspecto absorbente de la madre. La tradición iconográfica mantiene una interpretación como superación de las trabas, del “candado” medieval que le impide el acceso al sexo de la mujer. Y desde luego, cualquier héroe que se precie, ha de liberar a alguna doncella de un pretendido mal, ya que ella es incapaz de hacerlo por sí misma: repase mentalmente la lectora y el lector inteligente las películas que haya visto por ejemplo y se apercebirá de que ya desde la más tierna infancia así sucede.

<sup>37</sup> POLLOCK, 1991, p. 104.

<sup>38</sup> GARRARD, M.D., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, 1991.

ción al mayor protagonismo de la serpiente, aunque sin olvidarlo ya que, sutilmente, es el rojo color de la realeza quien sirve como fondo al cuadro y de asiento parcial a la reina.

Cleopatra no muere en las imágenes reinando, sino amando en esta “romántica” historia. Su sacrificio no es considerado como la salida del poderoso (poderosa en este caso) sino como la renuncia a la vida por amor. Si comparamos esta muerte con la de otro célebre caso, masculino, como es la de Sócrates de J.L. David, veremos en ella a un viejo maestro rodeado de sus discípulos, enseñando hasta el final, y que elige el veneno, no un penetrante animal, como medio para cumplir la condena a que se le obliga: dejar la vida.

No siempre la seducción masculina triunfa sin embargo, no siempre induce a la mujer a aceptar sus requerimientos sexuales. Pero no hay problema: prevaleciendo del engaño unas veces (las menos) o de la fuerza bruta, el macho la rapta y viola, bien es verdad que en las más de las ocasiones recibiendo un castigo a cambio. ¿Quizás para que no use de semejantes modales sobre otros objetos de propiedad privada?; porque estas mujeres son propiedad de un hombre, por supuesto.

Hay un caso en que tal punición brilla en general por su ausencia: los raptos ocasionados por faunos, sátiros y demás híbridos, ya que hasta el siglo XIX la mitología o la religión se encargan de sublimar los instintos de los humanos y presentar las cuestiones con el velo del distanciamiento a su través. Pero en este caso, la propia figura del protagonista, mitad hombre mitad animal, lleva implícita la desaprobación que se pretende de sus actos libidinosos, no tanto por la fuerza que se ejerce sobre la mujer sino por cuanto su falta animal de contención le impide dedicar tiempo y esfuerzos a objetivos intelectuales -propios de la razón, tan sólo humana- y de acción más elevados. Los raptos de mujeres por sátiros son bastante usuales durante el siglo XVI: sirva de muestra el grabado de Fantuzzi Sátiro intentando violar a una mujer (1543-45), en que se defiende ayudada por tres erotes.

Entre los híbridos, el centauro simboliza la fuerza bruta: mezcla de hombre y caballo, el animal libidinoso por excelencia para el arte que en las psicomaquias viene a representar al Mal. Son estos genios salvajes suprahumanos quienes, espléndidamente representados en el Partenón, raptan a las mujeres de los lapitas en las bodas del rey de Tesalia a las que habían sido invitados, originando con ello (y en este caso sí existe el castigo) su expulsión de las faldas del Eta (Tesalia) donde moraban. Y es uno, Neso, quien trata de raptar a Deyanira, cuyo esposo y dueño es nada menos que Heracles que, por supuesto, lo mata con una flecha<sup>39</sup>. Sin embargo, Neso acabará por vengarse del héroe después de muerto: moribundo, “confiesa” a Deyanira que su venenosa sangre es un poderoso elixir de amor. Cuando tiempo después Heracles se presenta con Yola, trofeo de una de sus guerras, Deyanira, celosa, prepara el elixir con la sangre que en su día tomó de Neso, impregnando con él la camisa de su esposo. Loco de dolor, arrancándose la carne que se pega a la tela, sube al monte Eta para

<sup>39</sup> Las imágenes de este tema son numerosísimas: véanse por ejemplo las de Guido Reni (1621) o Elie Delaunay (1870). De masculino a masculino, y teniendo en cuenta lo dicho acerca del símbolo fálico que es la flecha, el uso de este instrumento por parte del héroe, puede considerarse en el tópico cultural como el mayor insulto simbólico que el centauro pueda recibir: la posesión de su cuerpo a través de la penetración.

arrojarse a una pira ... momento que aprovecha la razonable Atenea para bajar del Olimpo en una cuadriga y llevárselo con los dioses, que lo reciben gozosos hasta el punto de que Zeus le da a su hija Hebe en matrimonio. Mientras tanto, Deyanira, arrepentida, sí que se ha matado por cierto. Engañada por uno y otro, ha optado por la magia para anular la voluntad de Heracles, lo que es condenable ciertamente... sólo que no es este el juicio que tales cuestiones venían presentando en los mitos, donde dioses y hombres abusaban comúnmente de filtros y engaños. Pero en el mito son los personajes femeninos los culpables de las desgracias, propias y ajenas, de las luchas por el poder, de la muerte.

Y si de dioses hablamos, el campeón de los raptos y añagazas es el más grande de todos, Zeus: Como nube cubre a Io, como lluvia de oro a Dafne; como cisne se acopla con Leda, como toro rapta a Europa, y ambas aceptan estos amores bestiales, que según la mitología son al parecer propios de mujeres. Un bellissimo ejemplo de las historias de raptos divinos es la escultura realizada por Bernini en su juventud (1622-25) en que narra el rapto de la ninfa Dafne por el bello dios Apolo, que se viene considerando como una historia de desesperado amor divino. Dafne ruega a los dioses que la libren de caer en su poder, a lo que acceden in extremis, convirtiéndola en laurel; de modo que en definitiva es Dafne la castigada pues si bien es verdad que su voluntad queda a salvo, pierde su vida humana en ello. ¿Pero cuál había sido su pecado?: ni más ni menos que ser objeto del deseo divino habría que contestar<sup>40</sup>.

Ante semejantes modelos, los mortales no podían ser menos. El origen de la guerra de Troya se remonta a las bodas de Tetis y Peleo, a las que no fue invitada la discordia, Eris. En represalia, envía una manzana envenenada que había de quedarse la más hermosa de las tres diosas presentes: Hera (el hogar), Atenea (la inteligencia) y Afrodita (el amor). Un bello mortal (repito, un mortal) es el encargado de dirimir la espinosa cuestión entre tres diosas, seres superiores (¿) por tanto. Deseosa Afrodita de obtener el triunfo de la belleza -con el que se alza, por supuesto-, ofrece a Paris darle la más bella mujer de la tierra, que será Helena, casada con el rey de Esparta Menelao, que cae rendida a sus pies. Paris se la lleva a Troya, la rapta<sup>41</sup> según la tradición, o más bien la roba a su legítimo propietario, y ... allí fue Troya.

También las mujeres raptan alguna que otra vez. Precisamente uno de los elegidos es *Hilas*, un argonauta hijo de Zeus, *raptado por las Ninfas* en la fuente que había ido a buscar, episodio representado en una taracea de mármol de la basilica romana de Giunio Basso (IV d.C.), pero que no goza de gran fortuna “curiosamente” en la historia del arte, al igual

---

<sup>40</sup> Había sido y parece seguir siendo: recuérdese la lamentable y cercana “sentencia de la minifalda”.

<sup>41</sup> La mentira del rapto tal como hoy lo entendemos, es captada perfectamente por Guido Reni en su pintura de *El rapto de Helena* (1631, M. del Louvre). Los protagonistas se miran con ojos tiernos, devotos en el caso de Helena, que reposa su mano en la del amado mientras caminan hacia el barco que les espera. Amor está presente a la derecha en la figura de Eros, que con sonrisa cómplice mira al espectador. También está presente la lascivia, simbolizada a través del mono que porta atado por una cuerda un esclavo negro, a la izquierda.

que el del bello príncipe pastor Endimión, raptado por la casta luna Selene<sup>42</sup>. La diosa habría descendido en su carro nocturno a la gruta de Patmos, donde estaba el joven, besándolo, lo que le habría producido un sueño eterno que lo mantiene ad infinitum en esa deseada eterna juventud. Noche tras noche baja a contemplarlo, porque Selene será todo lo diosa que se quiera, pero es dulce y tímida, femenina: su deseo no conlleva violencia física, aunque sí la muerte del sueño eterno -que por otra parte conlleva la eterna juventud-; su única actividad, el beso y la mirada.

### La ventana indiscreta<sup>43</sup>

Es la mirada otra forma de posesión, y desde luego, una fuente de placer<sup>44</sup> a medio camino entre tocar y conocer. El deseo de mirar es un componente de nuestra sexualidad, que deseará poseer según Freud el objeto mirado, de penetrarlo o ser penetrado por él. La actitud voyeurista de mirar lo prohibido será la primera que se desarrolle en la niñez, con lo que se descubrirá la diferencia respecto del Otro: el pene o su ausencia. Si bien es el falo el más evidente símbolo cultural del poder como queda dicho, puede ser sustituido por otros objetos (tales como la vara de manda, el cetro) o mediante cualquier otro órgano corporal<sup>45</sup>, preferentemente el ojo, que así controla y se apropia del objeto mirado. De este modo la escotofilia es considerada como una muestra de erotismo pregenital “tras del cual el placer de mirar se transferirá a los otros por analogía”<sup>46</sup>.

Aprisionada en su pasividad inconsciente, la desamparada mujer que duerme es mirada, es violada en su intimidad por el monstruoso ojo de *El Cíclope* de Odilon Redon (1896) (Fig. 8), que capta con su usual sentido onírico lo que en la mirada subyace: agazapado tras el monte, el monstruo asoma su fállica cabeza para adueñarse con su ojo que todo lo ve del objeto durmiente. Faunos, sátiros, toros, hombres, espectadores. Todo aquel que mire puede poseer este objeto. Los casos que brindan al respecto las artes visuales son numerosos: sirva de muestra entre los primeros el lienzo de Correggio *Antiope y el fauno* (Louvre) –de nuevo Zeus, el rey del travestismo- en que la mujer descansa en un claro del bosque con una difi-

<sup>42</sup> Entre las escasas obras referentes al tema habría que destacar el relieve romano del Museo Capitolino de *Diana y Endimión*, y ya en el Renacimiento la pintura del mismo tema de Cima de Conegliano (Parma, Pinacoteca Nazionale), en que Endimión adopta la postura del que ha quedado modo por excelencia de representar “el sueño”: Tiziano despojará de esta carga mitológica (Endimión) concreta a la escena en varias de sus obras para representar así precisamente el sueño. En el Neoclasicismo se retoma a *Endimión dormido* por parte de Canova en una bella escultura (1819, Possagno, Gipsoteca Canoviana).

<sup>43</sup> Alfred Hitchcock, 1954

<sup>44</sup> “Es harto habitual al hablar de relaciones perceptivas entre el sujeto que mira y el objeto que es contemplado, recurrir a frases hechas o expresiones del tipo ‘mirada universal’, o simplemente referirse a la Mirada con mayúsculas, que engloba tanto el acto de percepción del sujeto como la lógica de su entendimiento. En este orden de cosas, se presupone que el mirar puede ser fuente de placer, lo que se denomina escotofilia. Quien mira, parece obtener placer del hecho de tomar a otras personas o imágenes de personas como objeto. Lo cual presupone cierta carga posesiva”, ALIAGA, 1997, p. 53.

<sup>45</sup> Judith BUTTLER, *Bodies that Matter. On discursive limits of ‘sex’*. New York, Routledge, 1993, p. 88

<sup>46</sup> Laura MULVEY, *Placer visual y género narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, 1988.

cil y retorcida pose provocativamente dispuesta por el artista para realzar sus “encantos” acompañada de un erote, también dormido que simbolizaría sus sueños, su supuesto deseo de ser mirada. El fauno aparta silenciosamente una rama a su lado para mejor dominar la escena. Similar composición es desarrollada por A. Carracci en un grabado, Sático y ninfa, donde el libidinoso híbrido hace el gesto del silencio ante la durmiente, que más parece una danzarina en su antinatural postura. Algo más natural había dibujado Tiziano a la durmiente en su *Paisaje con mujer desnuda que duerme* (c. 1570, Chatsworth, Colección Devonshire) (Fig. 9), si natural se puede llamar el que una persona alce su camisa para velarse pecho y rostro y así descubrir el resto de su cuerpo. Sólo que en este caso, los espectadores son animales: un rebaño de ovejas precedidos en primer plano por un macho cabrío y un cerdo, significativas especies todos ellos con los que el gran Tiziano parece criticar el afán masculino de mirar libidinoso y subrepticamente a la mujer a través de los dos “dirigentes”, y el seguidismo grupal de los demás. ¿O es la mirada femenina de una espectadora la que traduce así el asunto?. No lo excluyo, por cuanto la representación percibida no es una mimesis de una última realidad, sino una interpretación desde la propia visión cultural<sup>47</sup>.

Desde ella, el hombre es consciente de la bajeza del voyeur: no en vano Artemisa ya aparece en una crátera de figuras rojas del siglo V a.C. decorada por el Pintor de Pan clavando su arma a Acteón, que había osado observarla a hurtadillas. Su venganza tendrá toda la crueldad divina: despedazado por sus perros, sus ojos se multiplican en sus despojos en la constelación de su nombre. De entre las posteriores manifestaciones del tema habría que destacar la espléndida pintura de Rubens *Diana y sus ninfas sorprendidas por los faunos* (Museo del Prado) en este caso o la menos conocida *El baño de Diana y las historias de Acteón y Calisto* de Rembrandt (1630, Castillo de Anholt), dotada de una aura de mágica intimidad.

A lo largo de la historia, hasta el Romanticismo, lo usual ha sido presentar la mujer a la mirada recubierta del velo mitológico o religioso, y en este último sentido es inevitable hablar de dos mujeres de la Biblia: Betsabé y Susana. Pero incluso mucho más recientemente a veces el voyeurismo puede presentarse urdido con estas mimbres: es el caso de Picasso y sus numerosos grabados sobre *Betsabé* o de un dibujo de 1963. En éste, una tranquila mujer desnuda centra la obra mientras, tan cercano a ella que casi podría sentir su aliento, David la mira con una expresión de caricaturesco deseo. ¿Trata el autor con esta cercanía de comunicarnos subliminalmente que el deseo de la mujer es ser mirada, que es sorprendida en el baño porque así lo quiere, que la responsable de las consecuencias futuras - la muerte de su esposo y el castigo divino al rey- es la propia Betsabé, provocando conscientemente que ello ocurriera?. Tal parece.

---

<sup>47</sup> De cualquier modo estas figuras del primer plano han de ser puestas en relación con las del segundo, los pastores del rebaño, que duermen. Como ya dije (vid. nota 39), el sueño es interpretado a través de pastores que duermen en lugar de velar al rebaño por parte de Tiziano, como en otra obra suya de este tema de la colección Barnes (Merion, Pennsylvania). Pero la figura de la mujer tiene a su vez una estrecha relación con el espléndido dibujo *Pareja mitológica abrazada* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, vit.2256), obra de la década anterior, en que el manto cubriente es una figura masculina.

No es ésta la historia que la Biblia y otras imágenes nos vienen mostrando en el arte. La *Betsabé* que miniara H. Schilling de Hagueneau en 1459 (Colmar. Cod. 305, fol. 301) podría servir de modelo para la historia que narra el libro. La mujer se baña tranquilamente en su tina mientras atrás, en una torre del palacio, David y sus servidores miran, muy atentamente el rey. Pero ... un pequeño detalle parece trastocar el sentido de la historia bíblica: a la par que David se lleva la mano al corazón (signo de su “amor”, o más bien de su deseo sexual), Betsabé responde con otro gesto semejante que puede interpretarse como casual, lavándose el seno. Nada es inocente en las imágenes: el “lector” avisado de la época podría traducir sin dificultad la complacencia de Betsabé al ser espiada por David, y su respuesta afirmativa al amor del rey ... que la toma desde su posición de dominio.

El caso de la obra del mismo tema que pintase Artemisia Gentileschi (c. 1640) no contiene esta lectura: *Betsabé* aparece tranquila, simplemente charlando con sus doncellas y mostrando sólo su pecho, mientras el palacio real se muestra oscuro y ominoso a la izquierda y, en la oscuridad de la pintura tenebrista, el peligro real se barrunta más que se ve.

Es Gentileschi de los pocos casos de pintoras que realizan todo tipo de temas de entre los que en su época eran comunes, inclusive el desnudo femenino como ya vimos<sup>48</sup>. Su versión de *Susana y los viejos*, otra de las sorprendidas en el baño de que nos habla la Biblia - y luego acusada por supuesto de obscenidad ella misma- puede suponer una interesante mirada femenina sobre el tema, como pusiera de manifiesto Mary Garrard: avergonzada ante su propia semidesnudez, espantada por las proposiciones de los viejos, Susana agacha su cabeza y trata de borrar con su gesto de rechazo las insidiosas palabras de los hombres. Pero si bien la mirada pictórica de Gentileschi pueda deberse a sus propias experiencias sobre el tema y a su universo femenino, no es la única en la época: también Van Dyck al realizarlo (1635) hace tratar de huir a la espantada mujer, que se cubre su seno como puede. Similar es el caso de la miniatura de Goya (1824-25) (Fig. 10), que en un ambiente ominoso y ante unos caricaturescos viejos que son apenas manchas de espléndido color, muestra a la desgraciada *Susana* -una mujer de amplias, que no juveniles carnes- abrumada por la consciencia de las espantosas consecuencias de los ojos ajenos que la han señalado como motivo de su lascivia.

El tipo de imagen más conocido al respecto es sin embargo el de Tintoretto, que en sus *Baño de Susana* (París y Viena) presenta una mujer que muestra despreocupadamente su cuerpo desnudo, no consciente de las miradas que a lo lejos descubrimos de los viejos escondidos. Se trataría a mi modo de ver de la elección del tiempo de la historia: la típicamente renacentista de Tintoretto es la de un momento anterior al cenit de la acción -cuando los viejos poseen con su mirada a Susana y aún no han explicitado su traidor chantaje. Frente

---

<sup>48</sup> Lo que supone una trasgresión a las costumbres, aunque no única. Otra pintora que hizo desnudos es Lavinia Fontana por ejemplo. Hay que recordar que hasta el siglo XVIII, y sobre todo ya a partir del XIX, el autor suele crear por encargo, aunque entre los pintores especializados en un tema pueda ser común el realizar obras menores puestas en su taller para ser compradas.

La vida y obra de Gentileschi fue de las primeras estudiadas en el siglo XX en la ya citada obra de Mary GARRARD, 1991

a ello, los autores barrocos eligen ese momento culmen, más trágico, que será modelo para Goya.

Pero el rey de la mirada posesiva es Picasso: son decenas las obras sobre mujeres observadas que compone, ya sean las citadas *betsabés*, odaliscas como su espléndida serie *Mujeres de Argel según Delacroix* (1953), series del *Pintor y su modelo* o, simplemente, mujeres durmientes o despiertas que muestran descaradamente su sexo a la mirada compulsiva del autor (serie de 1969). Incluso en su sádico troceamiento del cuerpo femenino, a veces todo otro rastro de humanidad desaparece y es el sexo el único protagonista. Pero no es el primero en mostrar obscenamente el sexo femenino en el arte moderno, pues desde el Romanticismo se levantan los velos de mito y religión como ya indiqué, y las imágenes aprenden a mostrarse de modo más directo.

Directísimo es el *Origen del mundo* (1866)<sup>49</sup> (Fig. 11) del realista Courbet. No es una mujer quien aquí aparece, sino un trozo de cuerpo femenino, vientre y sexo femeninos, puestos en escena (obscenos), abiertos e indefensos objetos de la mirada. El tema lo retoma Marcel Duchamp en su *Étant donnés* (1944-1966)<sup>50</sup>, una brutal instalación en la que el espectador ha de introducirse para ver por un hueco ruinoso la escena de un maniquí femenino sin cabeza, desmembrado, abierto y ofrecido sin posibilidad de defensa alguna a la mirada. No es de extrañar por tanto que Zoe Leonard declare cómo “Nosotras las mujeres hemos sido representadas en exceso como objetos, pero en defecto como productoras (...) nuestro sexo ha sido representado en exceso como algo que se mira, pero en defecto como algo que sentimos”, cuando en la Documenta de Kassel de 1992 presenta colgados como en una galería tradicional reproducciones de retratos de mujeres históricas y fotografías de vaginas al modo de Courbet en un exceso sarcástico. O que Mary Patten componga otra instalación titulada “*My Courbet ... or a Beaver's Tale*” (1991-1992), donde fotografía su propio sexo y el de otras mujeres con su nombre debajo como si de retratos al uso se tratase, como una manera de criticar las pinturas pornográficas sancionadas como Bellas Artes según propias declaraciones. O que Hannah Wilke, se fotografíe a la manera de Duchamp pidiéndose ayuda (*Help, Hannah*, 1978), y más adelante, en un desgarrador reportaje del cáncer de vagina que la llevaría a la muerte (*Intravenus*, 1994) (Fig. 12) fotografíe su sexo una y otra vez y lo exponga cruelmente a la mirada. El sexo es algo que Wilke siente, es real, y no sólo es fuente placer, sino también de dolor y muerte para la mujer. “No separé mi arte de mi cuerpo. Sencillamente, era otra parte de él”, declaraba poco antes de morir.

Deserotizar el cuerpo femenino mostrando su realidad es una forma de deconstrucción ya vista cuando hablábamos de R. Horn por ejemplo, y que ha resultado una forma de mostrar otra realidad durante los 80. Mostrar como tales las fantasías del sueño masculino pasa también por la desmitificación de la tan publicitada y poderosa maternidad que realiza

---

<sup>49</sup> La obra fue encargada para un sultán oriental, y no poseía ese título, dado con posterioridad precisamente para velar con él la acusación de obscenidad con que se denunció. Perdida durante muchos años, a la muerte del psicoanalista Lacan apareció curiosamente entre sus propiedades.

<sup>50</sup> Un interesante estudio es el realizado por RAMÍREZ, J.A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, pp. 173-247.

Rinke Dijkstra en su *Julie* (1994) al mostrar a una reciente madre tan sobrepasada y desvalida, tan real, como la pequeña criatura a la que abraza tiernamente contra su pecho; o la fotógrafa Cindy Sherman, siempre interesada en la deconstrucción de roles estereotipados, cuando ironiza sobre las vírgenes de la leche como en la fotografía (*S/T*, 1989), en que aparece vestida a la manera de la *Virgen con el Niño* de Jean Fouquet (c. 1450): sólo que aquí el seno es una prótesis, y un muñeco el niño, desmitificando así esta forma de mirada erótica light, 'políticamente correcta' en su día, a la par que replicando al gran papel de madre reservado por la cultura a las mujeres.

Descolonizar ese terreno sobre el que se erige el patriarcado que es el cuerpo femenino, denunciar su uso fetichista y la violencia que sobre él se ejerce es una de las posturas de las creadoras desde los 80: eso pretende Valle Galera en su impresionante *Muñeca para niños* (2000) (Fig. 13), donde un molde de su propio cuerpo sin cabeza, salvajemente troceado y dejado en el suelo, parece gritar con su silencio al espectador.

Pero no es unívoca la respuesta de las creadoras más recientes a esta larga tradición de la mirada posesiva masculina que venimos viendo: ya la gran Louise Bourgeois realizó en 1968 una divertida réplica a los explícitos sexos femeninos en su *Fillette* (Fig. 14), una gran escultura-pene, un fetiche troceado y vestido de expresivo "rostro", con el que aparece bajo el brazo en la magnífica fotografía que le realizara más tarde Mapplethorpe, donde brillan sus ojos cómplices y vivaces. Siguiendo este camino, se ha empezado a realizar "una inversión experimental de las tradiciones dominantes de las imágenes eróticas, en las cuales el hombre mira a la mujer o los artistas varones erotizan el cuerpo de la mujer", idea que en *What She Wants* sirvió de eje conductor<sup>51</sup>. A propósito de su organización, su comisaria, la artista Naomi Salaman, se pregunta ¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas? rindiendo homenaje al ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? que en 1971 formulara Linda Nochlin y que supusiera el acicate en la investigación para su búsqueda. No ha tenido igual respuesta la pregunta de Salaman en el terreno de la práctica artística, y ello quizás se deba precisamente a las razones que la autora da en su citado estudio: "lo que ha impedido que las mujeres disfruten de una visión erótica del cuerpo masculino o lo que ha inhibido la práctica de que las mujeres contemplen pornografía no es tanto la existencia de restricciones legales como factores más ideológicos e inconscientes", relacionadas tanto con la censura que el poder económico o grupos bienpensantes de la sociedad imponen<sup>52</sup> como (y más importante) con la propia autocensura femenina. "Se puede afirmar que, desde ese punto de vista, las representaciones inaceptables del sexo (...), nos recuerdan fantasías que ya cono-

<sup>51</sup> *What She Wants* fue una exposición celebrada en la Impressions Gallery de Londres en 1993 organizada por Naomi Salaman en la que se mostraban imágenes explícitas de cuerpos masculinos y otras fantasías eróticas hechas por mujeres, heterosexuales y lesbianas. Vid. SALAMAN, N., "¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?", en DEEPWELL, Katy (ed.), 1998, pp. 211-221.

<sup>52</sup> Entre ellos hay que considerar a feministas que temen la apropiación de estas imágenes por parte de los colectivos masculinos homosexuales, entre los que sí se ha desarrollado una relativamente amplia iconografía erótica y pornográfica de cuerpos masculinos, y a quienes se ha hecho evidente que las imágenes de este tipo creadas por mujeres como expresión de sus propios deseos evocan sus propias fantasías.

ce mos pero a las cuales nos resistimos y que nos causan gran ansiedad”<sup>53</sup>, porque no se puede obviar el hecho de que la fantasía y la representación, supuestos “dominios de libre juego psíquico, no son tan libres, no están exentos de trabas de relaciones de poder”<sup>54</sup>. De otro lado, si no se explicitan debido a la censura, propia o ajena, difícilmente puede comprobarse la reacción del público, femenino y masculino, acerca de la comunión o rechazo que puedan provocar. “¿Qué hay de la lucha para cambiar el inconsciente?”, se termina preguntando Salaman.

### **Frankenstein de Mary Shelley<sup>55</sup>**

Aunque existente, la explicitación del deseo erótico no es la única de las ideas que las creadoras expresan acerca de los deseos femeninos, aunque sí la más llamativa. Es usual en los últimos años el tratar de construir una identidad propia; primero, una identidad como mujer; a veces, como mujer lesbiana; y más recientemente, las más de las veces dentro de la teoría Queer, una identidad cambiante, articulada cultural, social, económica, racial y sexualmente. Un caso emocionante es el de Shirin Neshat, persa que tras vivir en U.S.A. de 1974 a 1990, se encuentra al volver a su mitificado país otro lugar, el Irán de los ayatoláhs y fanatismos que oprimen a las mujeres. *Mujeres de Alá* es su respuesta en 1993 (fig 15), una serie de fotografías femeninas en blanco y negro donde en las escasas partes del cuerpo de sus compatriotas que deja descubiertas el negro chador (rostro y manos) escribe textos de escritoras del lugar llenos de metáforas sobre el deseo, la sensualidad, la vergüenza y el sexo. Evidentemente, sus exposiciones están radicalmente prohibidas en su país. Extrañada Neshat.

Una cierta relación guarda con esta obra otra bastante anterior como el *Autorretrato* que la artista Pop Marisol Escobar realizase en 1961-62: son siete las siluetas recortadas de mujeres que aparecen, mujeres de diferentes razas y con distintas vestimentas. Escobar, hija de diplomático, venezolana de nacimiento, había vivido con sus padres en diversos lugares de Europa y América, hasta recalar en la Nueva York de Andy Warholl, que la introdujo en su elitista círculo. Así, todas y cada una de las mujeres que en el autorretrato aparecen, constituyen su memoria, las distintas aportaciones culturales que su historia ha hecho a una misma mujer, Marisol Escobar. En similar línea está *Tres banderas al aire* (1990) de Laura Aguilar. La autora aparece en el centro con su rostro cubierto por la bandera mexicana. Una sog a al cuello ata su cabeza a las manos, que descansan en su obeso vientre, cubierto ahora por la bandera de Estados Unidos. Una bandera; y dos banderas más: a su izquierda, la de Estados Unidos; a su derecha, la de México. Está claro que su retrato no es el del rostro -ese

---

<sup>53</sup> SALAMAN, 1998, p. 217.

<sup>54</sup> Judith BUTTLER, *Gender trouble: Feminismo y subversión de la identidad*, 1990.

<sup>55</sup> Kenneth Branagh, 1994

tradicional “espejo del alma”. Su alma está escindida entre dos banderas que forman la tercera, la del mestizaje cultural y la marginación que le atan acción y pensamiento<sup>56</sup>

También la fotógrafa Catherine Opie oculta su rostro en su *Autorretrato* de 1993 (Fig. 16), impresionante obra a la vez que llena de ternura, donde Opie aparece significativamente de espaldas. Parece al presentarse así ante el espectador querer mostrar que su identidad personal forma parte de una más amplia y deseada que graba en un ingenuo dibujo con sangre en su espalda: encontrar un hogar donde vivir feliz con otra mujer como compañera.

Amor y Psique, el mito erótico por excelencia de la antigüedad, parece presidir los deseos femeninos: la unión del conocimiento con el deseo carnal que permita construir un mundo donde, tras la “desarticulación de los valores de género que han construido Hombre y Mujer como irreconciliables”<sup>57</sup> unas y otros firmen la paz. Sólo que construir otro mundo, por mucho que sea posible, es un largo camino a la utopía. Quizás por eso se busque el refugio en los cyborgs, los organismos cibernéticos asexuados que reinventan la ilusión del sujeto pleno; seres virtuales, artificiales como el Frankenstein de Mary Shelly, liberados de la escisión humana y de su cuerpo carnal, entre los que se retrata Marina Núñez, una de sus creadoras.

## FIGURAS:

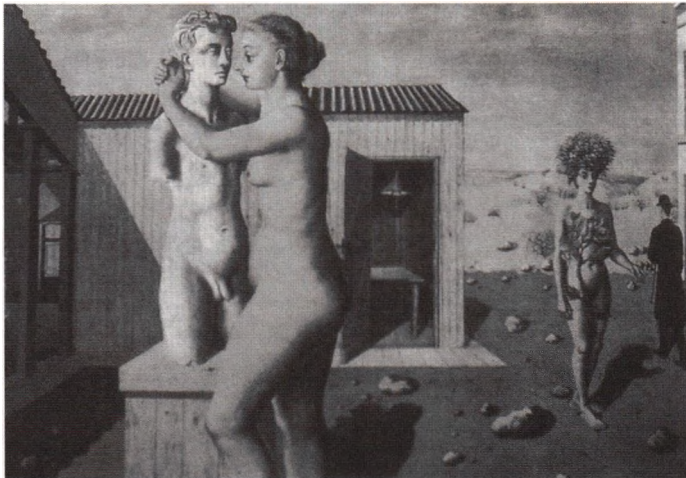


Figura 1

<sup>56</sup> La fotografía pertenece por su padre a la tercera generación de mexicanos asentada en USA. Residente en Los Ángeles, la impronta de la cultura chicana y marginal es muy fuerte en su obra: la mayor parte de ella está dedicada a su “familia” de elección: chicanos, personas no blancas, de opciones sexuales no mayoritarias, edades muy diversas y cuerpos que no corresponden al ideal.

<sup>57</sup> BUTTLER, J., 1990.



Figura 2

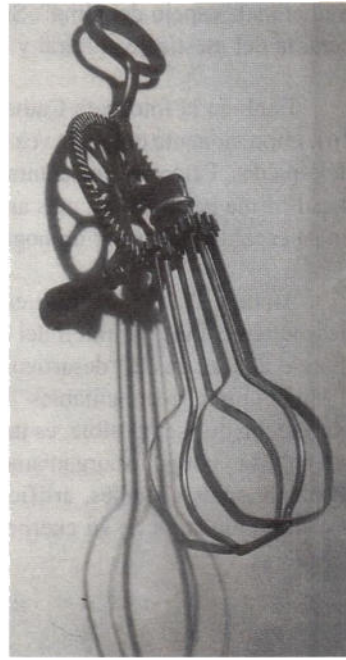


Figura 3

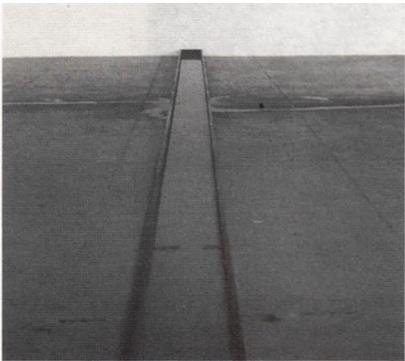
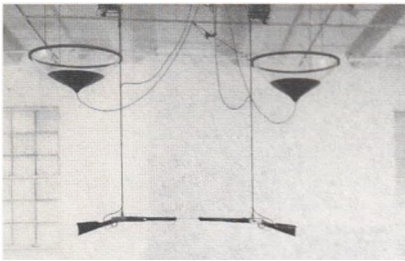


Figura 5

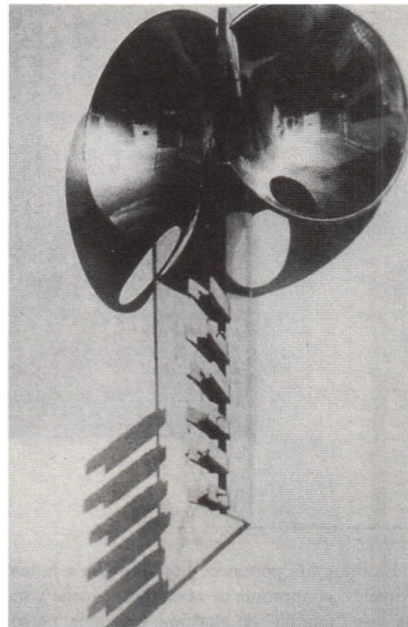


Figura 4



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

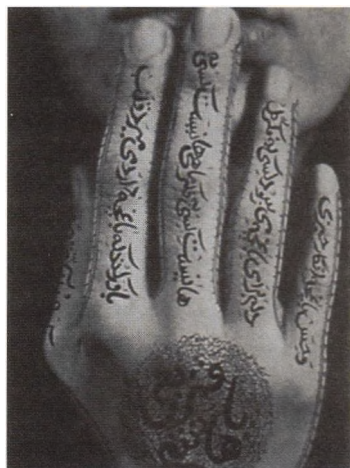


Figura 15

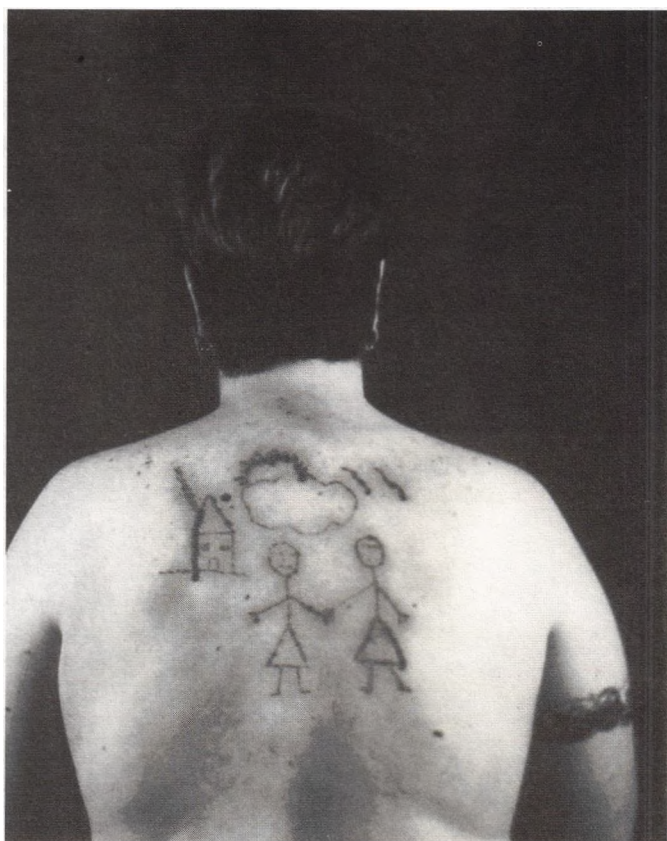


Figura 16