

Mujer *y Deseo*

M^a José de la Pascua • M^a del Rosario García-Doncel • Gloria Espigado (eds.)

SERVICIO DE
PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD
DE CÁDIZ

MUJER Y DESEO: REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS DE VIDA

M^a José de la Pascua
M^a del Rosario García-Doncel
Gloria Espigado (Eds.)



Servicio de Publicaciones
2004



Mujer y deseo : Representaciones y prácticas de vida /
M^a José de la Pascua, M^a del Rosario García-Doncel, Gloria
Espigado (eds). -- Cádiz: Universidad, Servicio de
Publicaciones, 2004. -- 680 pp.

ISBN 84-7786-608-2

1. Mujeres en la literatura. 2. Mujeres en el arte. 3. Mujeres
en la historia. I. Pascua, María José de la, ed. II. Espigado,
Gloria, ed. III. García-Doncel, María del Rosario, ed. IV.
Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. V.
Título

392.65

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
De cada artículo, su autor

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
C/ Doctor Marañón, 3. 11002 Cádiz
www.uca.es/serv/publicaciones

Colabora: Grupo de Investigación Género e Historia (PAI: HUM 306)
Grupo de Investigación Estudios Culturales en Lengua Inglesa (PAI: HUM 577)
Colabora en la edición el Instituto Andaluz de la Mujer

ISBN: 84-7786-608-2
Depósito Legal: CA-775/03

Diseño: Cadigrafía
Maquetación y fotomecánica: Produce
Imprime: Gráficas San Pancracio

MUJER Y DESEO: REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS DE VIDA

M^a José de la Pascua
M^a del Rosario García-Doncel
Gloria Espigado (Eds.)

INTRODUCCIÓN DE LAS EDITORAS	11
REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA LITERATURA Y PERSPECTIVAS PSICOANALÍTICAS DEL DISCURSO	
De La Concha, Ángeles, U.N.E.D. <i>La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria</i>	17
Rodríguez Monroy, Amalia, Universidad Pompeu Fabra <i>Mujer, lenguaje y cultura: el Otro goce</i>	31
Aragón Varo, Asunción, Universidad de Cádiz <i>“Fanny Hill” y la construcción del deseo femenino en la novela inglesa del siglo XVIII</i>	51
Bravo, Laura, Universidad Autónoma de Madrid <i>Sophie Calle: la perversión del deseo, la posesión invisible</i>	61
Caballero, Juncal, Universidad Jaime I <i>Mujeres y Surrealismo: conciencia de cuerpo</i>	73
Calderón López, Isabel, Universidad de Cádiz <i>Saber para dudar: el deseo epistemológico de Elizabeth Cary”</i>	83
Cantos Casenave, Marieta, Universidad de Cádiz <i>La mujer en el Cádiz de las Cortes: entre la realidad y el deseo</i>	91
Ceballos Muñoz, Alfonso, Universidad de Cádiz <i>Divinas de la muerte: imagen de la mujer en el teatro gay norteamericano (o Callas y el deseo femenino en Master Class de Terrence McNally)</i>	103

Chacón Reyes, Laura, Universidad de Cádiz <i>Defiant Desire: La reivindicación del deseo femenino en "El amante de Lady Chatterley" de D. H. Lawrence</i>	113
Chaves, Elisa, Universidad de Málaga <i>Imágenes de la deseabilidad femenina: el espejo mágico de la madrastra de Blancanieves</i>	123
De Linares, M ^a Ángeles, Universidad de Málaga <i>La soltera: el reflejo de la no seducción</i>	129
Domínguez Romero, Elena, Universidad de Huelva <i>Entre el epilio y la pastorela. La mujer, objeto deseado y sujeto deseante en la nueva poesía inglesa de finales del siglo XVI</i>	143
Fernández Rodríguez, Carolina, Universidad de Oviedo <i>Las caras del amor y del deseo en la poesía de las escritoras del Caribe anglófono</i>	151
Fresno, Paloma, Universidad de Oviedo <i>Deseo y represión: (re)visiones (post)coloniales de la mujer polinesia</i>	163
García Domínguez, Ana M ^a , Universidad de Cádiz <i>¿Crimen o histeria?: Mujer y deseo en "No Name" de Wilkie Collins</i>	173
García Romero, Marina, Universidad de Cádiz <i>El concepto de la "Mujer Superior" en la obra de Georges Darien</i>	177
García-Doncel, M ^a del Rosario, Universidad de Cádiz <i>"The Lifted Veil": Contradicciones del deseo</i>	193
González Arias, Luz Mar, Universidad de Oviedo <i>¿Una nueva erótica femenina?: amor, sexo y deseo en "Shanghai Baby" de Wei Hui</i>	203
González González, Emma, Universidad de Oviedo <i>La mirada del deseo: representación de la mujer deseada en el Antiguo Testamento</i>	215
Gousseau, Josette, Universidad de Palermo <i>Les figures du désir dans les romans de Madeleine Bourdouxhe</i>	227
Ibarra, Noelia, Universidad de Valencia <i>La mujer fatal o la masculinización del deseo</i>	235

Mirizio, Annalisa, Universidad de Barcelona <i>El deseo inter-dicto de las mujeres: los avatares del deseo femenino y su expresión literaria</i>	245
Muñoz Pereira, Raquel, Universidad de Cádiz <i>El “deseo normativo” y el “deseo prohibido” en las heroínas de Charles Dickens</i>	257
Palma Borrego, M ^a José, Universidad Carlos III <i>De la demanda al contrato psicoanalítico: un elemento hipertextual de la autobiografía psicoanalítica</i>	269
Paque, Jeannine, Universidad de Lieja <i>“L’éclat d’un songe au petit matin”: chambre avec vue de Caroline Lamarche</i>	281
Quiles Faz, Amparo, Universidad de Málaga <i>Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso</i>	287
Rodríguez González, Carla, Universidad de Oviedo <i>Deseos de modernidad en “Open The Door!” de Catherine Carswell</i>	303
Rodríguez Pastor, Cristina, Universidad de Cádiz <i>De carne y hueso. El cuerpo femenino y su representación en la cultura victoriana</i>	315
Romeral Rosel, Francisca, Universidad de Cádiz <i>Mujer deseada, mujer deseante: La representación de la Mujer en el Renacimiento francés</i>	327
Vélez, Rafael, Universidad de Cádiz <i>Locas de amor: patologías del deseo en el teatro de la Restauración inglesa</i>	341
 LAS MUJERES Y EL DESEO: PRÁCTICAS A LO LARGO DE LA HISTORIA	
Bolufer Peruga, Mónica, Universidad de Valencia <i>La realidad y el deseo: Formas de subjetividad femenina en la época moderna</i>	357
Ballesteros García, Rosa, Universidad de Málaga <i>“Armas de Mujer”</i>	383
Broullón Acuña, Esmeralda, Universidad de Cádiz <i>Mujer y deseo en las sociedades culturalmente construidas</i>	397

Candau Chacón, M ^a Luisa, Universidad de Huelva <i>Mujer y deseo. La pasión contrariada de una viuda andaluza de fines del Seiscientos</i>	405
Caro, Hortensia, Universidad de Cádiz <i>Prostitución y magia en São Paulo: dualidad complementaria</i>	419
De la Pascua Sánchez, María José, Universidad de Cádiz <i>¿Hombres vueltos del revés? Una historia sobre la construcción de la identidad sexual en el siglo XVIII</i>	431
Díaz Buzón, Eva María, Universidad de Cádiz <i>Mujer y emigración: Deseo y sacrificio de una emigrante indígena</i>	445
Díaz Redondo, Claudio Arturo, Universidad de Cádiz <i>Eros freudiano e Historia. Contribuciones de la ciencia del deseo a la ciencia histórica</i>	457
Espigado Tocino, Gloria, Universidad de Cádiz <i>Amor y deseo en los medios anarquistas: "La Victoria" de Federica Montseny, Escritos "en defensa de Clara"</i>	467
Fernández Valencia, Antonia, Universidad Complutense de Madrid <i>Deseo y honra de las mujeres en la España Moderna. Ficción y reclamaciones del amor burlado</i>	485
Asociación Intrahistoria y Oralidad, Universidad de Cádiz <i>La Mujer latinoamericana en los tiempos de la exclusión neoliberal: anhelos y realidades</i>	501
Rodríguez Martín, Ana María, Universidad de Barcelona <i>El castigo del deseo femenino en la casa de maternidad y expósitos de Barcelona, 1853-1903</i>	511
Sanchez Villanueva, Juan Luis, Universidad de Cádiz <i>Del pupitre de alumna a la mesa de maestra: un deseo de superación</i>	519

EL ORDEN SIMBÓLICO DEL DESEO: LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS

De Ulierte, Luz, Universidad de Granada <i>"...Y el hombre soñó a la Mujer"</i>	533
--	-----

Acosta, Leonor, Universidad de Cádiz <i>La fuerza del deseo: tragedia de muerte y destrucción familiar en "The Weight of Water" (el peso del agua, 2000)</i>	561
Carbayo Abengozar, Mercedes, Universidad de Nottingham <i>La copla: deseo, pasión...y política</i>	571
Carrasco Carrasco, Rocío, Universidad de Huelva <i>De mujer a ciborg: el deseo femenino en "Blade Runner" (1982)</i>	581
Díez del Corral Corredoira, Pilar, Universidad de Santiago <i>Desnudando a Ariadna. Imágenes del deseo dionisiaco en la cerámica griega</i>	589
Fernández Martín, Carmen, Universidad de Cádiz <i>Desear la otra identidad, la imagen de la mujer en el cine de los setenta</i>	599
García Lorenzo, María, U.N.E.D. <i>Un destino peor que la muerte: mujer, deseo, y gótico femenino</i>	607
Asociación Intrahistoria y Oralidad, Universidad de Cádiz <i>De la mujer y del deseo en América Latina. La mirada del cine</i>	315
López Soler, Mónica, Universidad de Granada <i>Lectura del deseo femenino en la cultura de cristiandad</i>	625
Luengo López, Jordi, Universidad Jaume I <i>Senderos de deseo en la mujer moderna</i>	633
Moriente Díaz, David, Universidad Autónoma de Madrid <i>Drag Kings: Trayectos y flujos de deseo</i>	645
Pena Buján, Carlos, Universidad de Santiago de Compostela <i>Prostituta, virgen, aristócrata: Una historia semántica del orden Corintio</i>	653
Troncoso González, Rosario, Universidad de Cádiz <i>Femenino Virtual</i>	663
 SERIE FOTOGRÁFICA: " INTERVALOS "	
García de Fuertes, Silvia	677

INTRODUCCIÓN

Los últimos años se han distinguido por una atención preferente hacia el análisis de los procesos y contenidos de construcción de lo simbólico en distintos ámbitos de conocimiento como, entre otros, la crítica literaria, la historia, el arte o el psicoanálisis. Dentro de este esfuerzo analítico hay un campo temático poco tratado que merece, en nuestra opinión, una dedicación mayor. El Deseo como referente simbólico que condiciona la experiencia de los individuos y especialmente, por lo que se refiere a las mujeres, ha sido un gran ausente en estas investigaciones o, cuando menos, ha estado abordado de forma sesgada. Como profesionales dedicadas a los Estudios de las Mujeres percibimos la incomodidad que suscita la formulación explícita de cuestiones relativas al deseo femenino, especialmente cuando se trata de plantear el tema de la mujer como sujeto deseante. En este sentido el Congreso interdisciplinar organizado en Cádiz durante los días 23 y 24 de abril de 2003, tuvo por objeto el análisis de la relación mujer-deseo, tratando de responder a esa incomodidad antes mencionada con revisiones teóricas de conocimientos asentados, debates y nuevas propuestas de análisis.

La estructura acordada pretendió abordar el tema desde una perspectiva interdisciplinar; la única manera, desde nuestro punto de vista, que tanto el mundo de las representaciones como las prácticas y experiencias concretas de las mujeres fueran contempladas en sus diversas interrelaciones, es decir, tal y como se nos presentan, y se han presentado a lo largo de la historia, en la vida social y cultural.

La primera sesión, enmarcada por la conferencia de Ángeles de la Concha, Catedrática de Literatura Inglesa de la U.N.E.D., versó sobre *La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria*. Con fina agudeza, la Dra. Ángeles de la Concha desarrolla un documentado estudio sobre la naturaleza del deseo femenino y sobre las muchas y diferentes interpretaciones que de éste se han hecho a lo largo de los siglos, al tiempo que hilvana una historia de silenciamiento de dicho deseo en la literatura inglesa. Nos alerta también sobre las ficciones y el ejercicio crítico que han enmascarado o simplemente ocultado el deseo de la mujer.

En esta historia de representaciones, la autora destaca tres momentos determinantes en la concepción del deseo femenino y en las implicaciones personales y sociales que el cumplimiento de tal concepción conlleva para la mujer. En primer lugar, el castigo al deseo femenino que se aparte de la norma; en segundo término, el momento en el que se produce la interiorización por parte de la mujer de la conciencia del supuesto crimen; y finalmente, la eficaz modificación del deseo femenino en la línea del normativo con el objeto de que no vuelva a delinquir.

La lectura de “La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria”, resulta muy estimulante no sólo por la gran cantidad de información y el ingenio que contienen sus páginas, sino también por el entusiasmo que transmite la autora que, bien consciente de la incalculable influencia de la literatura, de lo persuasivos que, a veces, resultan sus modelos, nos alienta a una lectura desde la resistencia para trabajar, afirma Ángeles de la Concha, en la línea de denuncia de Foucault, en el ejercicio de libre descomposición y recomposición de las ficciones que han definido y limitado a las mujeres.

El psicoanálisis cubrió otro ámbito de reflexión y de estudio de la mano de la profesora Amalia Rodríguez Monroy, profesora Titular del Departamento de Traducción y Filología de la Universidad Pompeu Fabra. Apelando al saber mítico y utilizando herramientas lacanianas de interpretación nos expresó con claridad el peligro que encierran los discursos identitarios que especulan la voz del amo, el falso universal, lo Uno excluyente. Con una visión pesimista sobre nuestro estado de cultura, que responde, a su vez, al estado de civilización, es decir, al estado del lenguaje, Amalia Rodríguez Monroy se mostró desesperanzada ante los imperativos de la globalización capitalista, que es uniformización de pensamiento y anulación del otro.

Su texto nos recuerda que, acaso, la identidad sexual, de existir, consiste en un continuo fluir, en donde prevalece, o debería prevalecer, por encima de discursos normativos, la posición que adopta el ser que habla. Leámos el síntoma yendo más allá de lo que la ciencia nos prescribe como verdad, ésta es la interesante proposición que nos hace la profesora Rodríguez Monroy. Dejemos, como nos explica, que ellas (las mujeres) hablen. Nuestra labor se acomodaría a la escucha del analista que no pretende extraer una ley, un saber definitivo. Como decía Lacan, y antes que él toda una genealogía de mujeres luchadoras que denunciaron el modelo: “la mujer no existe”, tampoco hay complementariedad entre los sexos, invención de la ciencia decimonónica en un intento estratégico para reconducir el problema. Si como apuntaba Simone de Beauvoir “la mujer no nace, se hace”, apliquémonos a la máxima lacaniana de seguir cambiando el discurso, única forma de cambiar de razón y con ello, procuremos un *en-sí*, una posición, menos precaria para la formulación del deseo de las mujeres.

El análisis histórico se afrontó desde la conferencia de Mónica Bolufer Peruga, profesora Titular de la Universidad de Valencia quien con el título “La realidad y el deseo: formas de subjetividad femenina en la época moderna” y a través del análisis de textos escritos del XVIII, –literatura creativa, de evasión y normativa–, de autoría masculina y femenina, desbrozó el amplio campo de la construcción y difusión de las formas estilizadas del amor y del deseo y su relación con las mujeres. Partiendo de la imagen más difundida en la cultura Occidental, la Mujer como hembra lujuriosa y devoradora, configurada como proyección del deseo masculino, Mónica Bolufer se adentró en el estudio de los cambios a los que se vió sometida esta imagen durante los siglos modernos, y en el proceso de creación de iconos alternativos. La Dra. Bolufer constató la pérdida de funcionalidad de aquel discurso que, anclado en la misoginia eclesiástica medieval y de la temprana edad moderna, identificaba a las mujeres con una sexualidad desbordante y destructora y la implantación

de modelos ilustrados en los que el deseo femenino aparecía contenido y encauzado hacia “las expansiones, más sensibles que sensuales, de la ternura materna y el amor conyugal”.

A pesar de la fuerza de los iconos establecidos sobre la maternidad y el amor conyugal, los escritos de distintas autoras del XVIII sirvieron a Mónica Bolufer para constatar que estas representaciones no cancelaron otros posibles anhelos y deseos en las mujeres, descubriendo opiniones y formas de vida que corrigen y matizan los valores sociales propios de su tiempo. Una visión menos armónica de las relaciones amorosas y una mayor consciencia del peligro que el amor tiene para las mujeres, así como la emergencia de un discurso sobre el deseo femenino circunscrito a círculos intelectuales y ligados a un patrón de autoexigencia vinculado a la pasión por el saber, son, en opinión de Mónica Bolufer, puntos de vista expresados por ellas.

La última sesión estuvo dedicada a las representaciones artísticas de la mano de la profesora Titular de la Universidad de Granada, Luz de Ulierte Vázquez. Su conferencia, *...Y el Hombre soñó a la Mujer* expuso el lastre que ha supuesto para la creación artística femenina la limitación del acceso de las mujeres a la Norma que regula la producción artística, mediatizada esta última, por otra parte, desde la óptica del poder hegemónico que ha impuesto unas determinadas formas de representación de la feminidad. Para Luz de Ulierte, ésto es particularmente evidente en la explicitación del deseo femenino a lo largo de la historia, siendo preciso esperar a la revolución cultural que supone Mayo del 68 y a los movimientos contraculturales que surgen en las décadas de los 70 y 80 para ver surgir propuestas alternativas y propias de las mujeres. Las artistas iniciarán en los 70 la conquista de un espacio en la creación artística tratando, por un lado, de cambiar la Norma que impedía a las mujeres el conocimiento y la manipulación de los medios y materiales para la creación y, por otro, buscando una nueva postura iconográfica que permitiera a las creadoras romper con los modelos históricos de representación de la mujer y hallar un nuevo mito capaz de reflejarlas más propiamente.

La conquista de la libertad por la creación de imágenes propias entre las artistas femeninas seguirá diferentes caminos a partir de los 80. Éstos van desde la deserotización del cuerpo femenino, al descubrimiento de las claves de construcción de iconos misóginos, pasando por la representación de los posibles deseos femeninos.

Las cuatro conferencias tuvieron eco en las espléndidas y diversas comunicaciones que completaron, desde distintas perspectivas, las líneas trazadas inicialmente. Las comunicaciones desarrollaron un campo temático muy rico y variado que se extiende tanto en el tiempo, prácticamente los textos y fuentes manuscritas utilizados van desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, como en el espacio geográfico, lo que, sin duda, enriqueció la percepción de los discursos en torno al deseo. Por otra parte, la dicotomía mujer-objeto de deseo, mujer-sujeto de deseo, fue puesta de manifiesto continuamente y analizada afrontando, al mismo tiempo, las formas de representación del deseo, las prácticas subjetivadas y las experiencias de las mujeres.

El balance del Congreso es a todas luces positivo. En lo que se refiere a la asistencia y participación, el índice de este libro da cuenta, por lo que respecta a las aportaciones científicas procedentes de distintas parcelas del conocimiento, del éxito del mismo, si bien no agota la relación de participantes en sentido amplio (estudiantes, doctorandos e interesados en el tema). La calidad de las aportaciones, tanto en lo que se refiere a ponencias como a comunicaciones, quedó de manifiesto en los animados y cálidos debates que suscitaron, dando sentido al objetivo del Congreso que era, como ya apuntábamos al inicio de estas líneas, abrir nuevas vías de análisis y plantear interrogantes. No quisiéramos terminar sin expresar nuestra satisfacción al comprobar el interés, el entusiasmo y la participación activa de jóvenes alumnos e investigadores que con su presencia dieron testimonio de que el futuro del campo de Estudios de las Mujeres está lleno de perspectivas y posibilidades. Desde aquí nuestro agradecimiento a ellos por su disposición y el estímulo transmitido para seguir trabajando.

Por último, deseamos mostrar nuestra gratitud a las instituciones (Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía, Universidad de Cádiz, Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras y Diputación Provincial) que hicieron posible con su apoyo económico la celebración de este Congreso.

Las editoras

Cádiz, 19 de septiembre de 2003

**REPRESENTACIONES DE LA MUJER
EN LA LITERATURA Y PERSPECTIVAS
PSICOANALÍTICAS DEL DISCURSO**

LA DIALÉCTICA DEL DESEO FEMENINO Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA

Ángeles de la Concha

UNED

“Vio la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y cogió de su fruto y comió, y dio también de él a su marido que también con ella comió”¹. He aquí el núcleo del gran relato fundante de la cultura occidental. La expresión primigenia del deseo femenino, alcanzar la sabiduría, constituye el pretexto de la Historia del hombre. El castigo a la satisfacción de este deseo significa la salida de ambos del cronotopo del mito, esto es la inmortalidad y el goce del paraíso, y su entrada en el cronotopo de la Historia, enmarcado en las coordenadas del mal, el sufrimiento y la muerte que se constituirán en la materia del relato. No en vano diría Walter Benjamin que no existe un documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie².

Quién narra la Historia es pregunta clave a la hora de enfrentarse críticamente a las significaciones de los acontecimientos que ésta nos propone. El mismo Barthes que decretara la muerte del autor describía el discurso histórico como “una elaboración esencialmente ideológica, o para ser más precisos, imaginaria, aunque se pretenda copia pura y simple de otra existencia situada más allá del discurso” y denunciaba que el autor lo que hace es “anular su persona pasional sustituyéndola por una persona objetiva, con lo que el sujeto subsiste en toda su plenitud, pero como sujeto pretendidamente objetivo”³. Del mismo modo, si Michel Foucault alertaba asimismo frente a su figura, es porque era igualmente consciente de esta sustitución por una función discursiva. Es el crítico, afirmaba, el que se ha apropiado del nombre del autor convirtiéndolo en un “principio funcional por el que en nuestra cultura se

¹ Gen. 3, 6, Biblia de Jerusalén, 1960 (11ª edición).

² BENJAMIN, Walter, “Tesis sobre la filosofía de la historia”, en H. Arendt (Ed.), *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona: Gedisa, 1992.

³ BARTHES, Roland, “Le discours de l’histoire” (1967), *Oeuvres Complètes. Tome II 1966-1973*, Paris: Seuil, 1994, 425. (Las traducciones de todas las citas son de la autora).

limita, se excluye y se selecciona; en definitiva se impide la libre circulación, el libre manejo, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción”⁴. El autor desaparece, así, sustituido por una figura ideológica que revela el temor a la pluralidad o a la proliferación de significados. El nombre del autor, proseguía Foucault, impregna la obra mostrando el estatus de su discurso dentro de una sociedad y una cultura determinadas. Y ¿qué mayor y más indiscutible autoridad que la divina para legitimar, mediante el argumento de la escritura al dictado de su inspiración, el texto fundante de una cultura? En el mismo sentido se pronuncia la teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza cuando en su obra *Pero ella dijo. Prácticas feministas de interpretación bíblica* aboga por descodificar el texto bíblico como una compleja construcción ideológica y alienta a una lectura desde la resistencia, elucidando en él tanto la política sexual como la patriarcal, al objeto de hacer frente a la retórica prescriptiva y a la constitución de identidad que ésta suscribe⁵.

Una lectura resistente, como la que se nos propone, de la tentación y el castigo de Adán y Eva, para sí y para todos sus descendientes, nos permite sin excesivo esfuerzo intelectual descubrir la más egregia de las mixtificaciones textuales en la base de la articulación patriarcal del deseo femenino que se constituye en pre-texto de una cadena de construcciones discursivas en la misma línea. El deseo femenino de sabiduría, de conocer el bien y el mal y de trascenderse a imagen de Dios, de acuerdo con el plan inicial del creador —“Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza (...) Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios los creó, y los creó macho y hembra”⁶— queda desde ese instante obliterado. No se le permitirá expresarlo, no se escuchará si lo hace y será duramente castigada si lo intenta. El castigo de la mujer en el Génesis consiste en atarla a los cometidos que en ese momento se le asignan de esposa sometida y madre sufriente: “Parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará” (3, 16). Por si no hubiéramos entendido bien, el crítico intérprete —con qué razón denunciaba Foucault su quehacer— se apresura a precisar en nota a pie de página: “la sentencia sobre la mujer responde a las penas que llevan consigo sus oficios de esposa y madre”(p. 31). Y en la nota siguiente se nos dice “En estas palabras de Dios a la mujer y al hombre resalta la diversa misión del uno y de la otra en la familia. La del hombre es ser jefe de ella y su mantenedor; la de la mujer cumplir el ansiado oficio de la maternidad”. No se había hablado para nada de ansia alguna de maternidad hasta el momento por lo que es el crítico el que toma la palabra y se erige en intérprete de Dios, arrogándose su autoridad y excluyendo, como bien decía Foucault, la libre circulación, reformulación, composición, descomposición y recomposición de la ficción. Del deseo de la sabiduría hemos pasado al del marido y del de éste, al de la maternidad. Y si el primero se oblitera, los otros dos se penalizan, uno con la sumisión y el otro con el dolor.

Pero veamos la trasposición que se lleva a cabo. De la mujer como sujeto deseante de sabiduría y ética —recordemos que lo que despierta su deseo es la fruta del árbol de la cien-

⁴ FOUCAULT, Michel, “What is an author?”, en Paul Rabinow (Ed.), *The Foucault Reader*, Harmondsworth: Penguin, 1984, 119.

⁵ FIORENZA, Elisabeth Schüssler, *Pero ella dijo. Prácticas feministas de interpretación bíblica*, Madrid: Editorial Trotta, 1996, 57.

⁶ Gen. 1, 26- 27.

cia del bien y del mal— pasamos a la mujer definida exclusivamente por la función sexual y, como consecuencia, procreadora, a las que imperativamente se le limita su deseo, y en el ejercicio de las cuales es, además, castigada. Es en ese momento y por esa operación excluida del conocimiento y, por el mecanismo de asociación que articula el sistema de oposiciones binarias concatenando entre sí los términos de cada polo, por el hecho de serlo es asimismo excluida del lenguaje y, en consecuencia, de la posibilidad de articular su deseo y, además y por lo mismo, es incapaz de dar cuenta del goce, caso de que lo satisficiera. Puede sentirlo y lo siente pero, como ocurre en la experiencia mística —y Lacan acude para atestiguarlo a la estatua de Santa Teresa de Bernini— su goce es inefable e inexplicable⁷. Como explicita Ellie Ragland Sullivan, la mujer es “encarnación del enigma, habla en y a través de su cuerpo, en una voz irreducible a la gramática y desde un cuerpo que jamás cesa de suscitar cuestiones sobre el deseo, sea núbil, esté encinta, sea una bomba sexual, o esté marchita y vieja”⁸. Anulados su conocimiento y su lenguaje, es su cuerpo lo que obsesiona y lo que hay que domesticar. Hay que hacer de él un cuerpo dócil, en la expresión acuñada por Michel Foucault, para acomodarlo a la cultura.

Decía al principio que el texto bíblico de la creación de Adán y Eva es el pre-texto de la Historia y ésta, en sus múltiples ramas, literarias, científicas y artísticas y correspondientes discursos, se ha encargado de mil modos y maneras de relatar, argumentar y demostrar la naturaleza del deseo femenino. Empresa hartamente difícil porque si a la mujer no le es posible articularlo, como afirmaba Lacan, el hombre no puede sino aventurarlo. Pero aventurados hay. La gran cuestión “¿qué quieren las mujeres?” que Freud reconoció no haber sido capaz de responder, a pesar de sus treinta años de estudio del alma femenina, ha sido respondida para ellas. Y la respuesta se les ha impuesto indirectamente, en forma de idealización, o directamente bajo la de amenaza o de castigo. En ambos casos el objeto ha sido el silenciamiento del deseo femenino para luego teorizar su ausencia.

Un inteligente modo de silenciar a la mujer ha sido mediante su elevación a las alturas convirtiéndola en objeto de culto y adoración. El ser adorado no habla. Erigido en efigie, se limita a escuchar alabanzas y súplicas. Toda la acción corre a cargo de quien la exalta y le suplica, que necesita ganarse su benevolencia para lo cual no reparará en sacrificios espionando un gesto de beneplácito. Para Freud, la valoración femenina, la exaltación de sus virtudes y su elevación a un pedestal, características típicas del amor romántico y cortés, dicen más del amante que de la amada. Como explica Elizabeth Grosz, Freud divide la relación de amor adulta en dos categorías modeladas sobre la relación temprana con el objeto de amor que denomina, respectivamente, anaclítica, cuando ese objeto de amor es la figura materna que procura alimento y cuidado, y narcisista, cuando uno se erige a sí mismo como objeto de amor. Aunque las dos posiciones son posibles para uno u otro sexo, Freud sugiere que la tendencia general es que el varón ocupe la anaclítica, más activa, que se modela sobre el

⁷ LACAN, Jacques. 1981 (1975): *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún. 1972-1973*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. de Diana Rabinovich et al., Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 91,92.

⁸ RAGLAND SULLIVAN, Ellie, “The Sexual Masquerade. A Lacanian Theory of Sexual Difference”, en Ellie Ragland Sullivan and Mark Bracher (Eds.), *Lacan and the Subject of Language*, New York and London: Routledge, 1991, 71.

amor a alguien que guarda alguna semejanza con su primer objeto amoroso, y la mujer narcisista que implica el deseo, más pasivo, de ser amada. El amante anaclítico tiende a sobre valorar su objeto amoroso, a idealizarlo y adorarlo. Sin embargo, lo interesante es que tal valoración no depende de los atributos de la amada sino que se corresponde con su posición como amante. Lo que se produce es una transferencia de su narcisismo temprano al objeto amoroso por lo que en realidad se está amando a sí mismo al amar al otro y el afán que le mueve a enfrentarse con todo tipo de peligros y a superar los mayores obstáculos no es sino el ansia de que le sea reconocido su propio valor. La amada, por su parte, repite la posición de la figura materna: una alta valoración sentimental unida a la ausencia de poder social real. La mujer, al reconocer su castración, su carencia de falo, aspira a convertirse en falo esto es a ser deseable, a hacer de su cuerpo el objeto del deseo del otro. Así, concluye Grosz, se confirma la posición del hombre como sujeto de deseo en tanto que se afirma la de la mujer como objeto de deseo⁹. Ambos se necesitan mutuamente, pero la condición de la mujer es especialmente dependiente y la fuerza o la intensidad del amor que despierta en el otro es la medida de su propio valor. Aunque parezca que su posición es más elevada, como objeto de adoración y acicate de la lucha del héroe, en realidad su identidad es irrelevante. Para Freud, cada una es réplica exacta de las otras, porque lo importante para el héroe no es su individualidad sino su función de ideal que le devuelve reflejada su propia grandeza. La identidad femenina se limita a ser deseada, siempre inaccesible para el héroe para poder, de este modo, sostener su deseo, mantenerlo vivo, que depende de no conseguirla. “En definitiva lo que ella valora es el deseo que él siente por ella” (Grosz: 121).

Freud modeló su teoría edípica sobre la literatura y remitió a quienes quisieran saber algo más de ese oscuro continente que para él era la feminidad a los poetas. Lo que ocurre es que la literatura construye representaciones de la existencia, es decir actúa *a posteriori*, articulando imaginativamente ideologías existentes, o desmantelándolas, pero necesariamente interactúa, no surge en un vacío. Ni siquiera en el caso de los mitos fundantes, que por ello cumplen una función necesariamente legitimadora, porque, como sostiene Foucault en “Nietzsche, Genealogy, History”, el origen yace justamente en el lugar de la pérdida¹⁰. Es en el ocaso de una ideología, cuando los valores se fisuran y abren resquicios a la contestación y a la parodia. En ese momento se hacen evidentes las contradicciones de una cosmogonía. En el caso de la ideología del amor romántico, propia de la convención cortesana, “El cuento del Caballero” que el peregrino poeta Chaucer nos relata en *Los cuentos de Canterbury* procura un expresivo ejemplo de silenciamiento del deseo femenino mediante el recurso a la idealización. En la época en que se compuso el poema, en las postrimerías del siglo XIV, del mundo de la épica y el romance sólo quedaban las convenciones. Los valores que las habían articulado se extinguían. *Los cuentos de Canterbury* dan cuenta precisamente de la coexistencia de dos tradiciones, una popular cada vez más pujante y otra aristocrática que va cediendo terreno. De la pérdida del aliento heroico de esta última hasta su degeneración en cliché es evidencia la parodia a la que el género comienza a prestarse, y el cuento que el Caballero nos narra de la rivalidad de los nobles Palamon y Arcite por el amor de

⁹ GROSZ, Elizabeth, *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*, London, New York: Routledge, 1991, 127.

¹⁰ FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, Genealogy, History” (1971), en Paul Rabinow (ed.), *ibid.* 79.

la bella Emelye revela la maestría de Chaucer en el arte de la ironía y la sátira. Me concentraré en la cuestión del silenciamiento, esto es, la ocultación total del deseo femenino. Para Michel Foucault, una de las mayores violencias cometidas por la Historia es precisamente el silenciamiento. Condenar al silencio es condenar a la no existencia, al no ser, a la nada. Y ese ha sido el destino, durante siglos, del deseo femenino. El cuento del Caballero se abre con la sucinta presentación de los personajes: Teseo, duque de Atenas, del que se nos dice sin comentario ulterior alguno que entre sus muchas victorias está la conseguida sobre las Amazonas con la que se anexiona su reino, Femenia, casándose con su reina, Ypolita. Sólo se nos mencionan los festejos del triunfo y el glorioso retorno a Atenas, rodeado por su tropa, trayendo consigo a la reina y a la hermana menor de ésta, Emelye. Nada se nos dice de las mujeres derrotadas, abatidas y, en el mejor de los casos, tomadas a la fuerza por esposas. La naturalización de la inexistencia de su deseo es tal que ni se menciona y lo que el lenguaje no formula carece de entidad ontológica, no existe. Ya en Atenas, una mañana de mayo en la reclusión de un jardín Emelye canta como un ángel mientras corta unas rosas para el cabello. Su canto llega a los oídos de Palamon y Arcite, prisioneros en una torre que da al jardín, y ambos primos conciben una ardiente pasión por ella. No me detendré en las vicisitudes de la historia de la feroz rivalidad y la lucha a muerte que tal pasión provoca entre ellos de las que el narrador da amplia cuenta. Lo interesante es la conspicua ausencia de Emelye de todo el drama, siendo como es el objeto de amor de ambos. Naturalmente, sus sentimientos no interesan y el Caballero que narra la historia se permite una chanza para dejarlo claro. “Lo mejor” —dice a los peregrinos que le escuchan— “es que la causante de todo sabe menos del asunto que un cuco o una liebre”¹¹. El duque Teseo zanja la pelea entre los nobles y decide que es más digna la lucha en un torneo y que al vencedor le concederá a Emelye en matrimonio. Bien se cuida de decir que habla por ella y con la misma claridad repite varias veces que es *su* propuesta, *su* voluntad y *su* conclusión —de él, naturalmente— que no admiten réplica (1843-46). Ella, por su parte guarda silencio. Las mujeres del relato están reducidas al papel de intercesoras, de rodillas, por la suerte de otros (897, 898; 1756). Jamás hablan de sí o por sí mismas, reducidas a un trofeo, como Ypolita, y a objeto de pacto, como Emelye. Porque así concluye la historia. Ninguno de los dos nobles consigue la victoria en el torneo ya que el vencedor, Arcite, es volteado por su caballo y muere. Con el tiempo, surge la necesidad de una alianza política para contener a los tebanos y Teseo decide sellarla con el matrimonio de Palamon y Emelye. Su decreto de nuevo no admite réplica, fundamentándolo, como lo hace, además de en su propia voluntad y la ratificación del Parlamento, en el designio divino del Gran Hacedor. La historia no tendría mayor interés por limitarse a transcurrir en el marco de las convenciones del romance si el narrador no nos hubiera permitido acceso a la oración de Emelye a la diosa Diana en la víspera del torneo al final del cual sería entregada como trofeo al vencedor. Y lo sorprendente es la franca revelación de su deseo, que no es otro sino el de la existencia libre por los bosques, como doncella, sin ser esposa ni madre (2304-09) —recordemos que era una Amazona, hermana de la reina de Femenia. Evidentemente, su deseo es imposible porque, como Diana le responde, su destino ha sido decidido por los dioses con palabra eterna. Tenemos, de nuevo, como

¹¹ CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. En F. N. Robinson (Ed.). 1978: *The Complete Works*. Oxford: Oxford U, versos 1978, 1806-10.

en el caso del Génesis la justificación de la metafísica. Emelye canta como un ángel y ora, pero no puede articular su deseo en el lenguaje sencillamente porque no se le concede voz. Sólo se cumple su deseo resignado de ser entregada, si fuera imposible quedar libre, a quien de los dos caballeros la deseara más. Deseo subsidiario de ser deseada —ignorando el que manifiesta activamente en primer lugar— que Freud teoriza como constitutivo de la identidad narcisista femenina.

Este cuento que el Caballero relata a un variopinto grupo de peregrinos está al final de una tradición heroica y sus convenciones son, por tanto, vulnerables. Han perdido el aliento y el prestigio que las mantuvo en vigor y están expuestas a la parodia, y ésta, reforzada por la del cuento con el que un molinero borracho responde al Caballero, no hace sino sexualizar con más vigor la identidad femenina, al permitir a la mujer desplegar todo su potencial de agencia en este campo y sólo en él. Alison, la fresca y sensual protagonista, casada a un viejo carpintero, lejos del pasivo papel de objeto de pacto o de trofeo para el mejor de los contendientes se erigirá en este relato en árbitro de un peculiar torneo por su sexo, no su mano, del que ella es la única vencedora y los varones salen escaldados. El triunfo es sólo aparente, sin embargo, porque es a costa de la reducción de la mujer a una sola de sus dimensiones, la corpórea, subrayada por su caracterización, puramente física, a base de plásticas comparaciones con frutas y animales.

En un sugerente ensayo titulado “Castración o decapitación” Hélène Cixous argumentaba que la ordenación cultural de la masculinidad, regida por el complejo de la castración, tenía como consecuencia la proyección sobre la mujer de esta ansiedad de la castración, desplazada en forma de decapitación. El precio de la trasgresión es su cabeza y, acallados su lenguaje y la expresión de su deseo, lo sencillo es teorizarla como carente de él mediante el temor a perderla. Nada mejor para ello que situarla fuera de lo simbólico por causa de algo tan patente como la carencia de falo y, por ello, de complejo de castración. Cixous lo relata con abierta ironía, parodiando la impertinencia del humor con que Lacan adereza sus especulaciones sobre la mujer —mejor dicho sobre lo que queda de la mujer ya que, gramaticalmente hablando, la mujer no existe o existe tan solo con el determinante “la” tachado puesto que, debido a esta carencia, “por esencia ella no toda es” (Lacan: 89):

Lo que el psicoanálisis indica al definir a la mujer es que carece de carencia. ¿Carece de carencia? Curioso modo de expresarlo, tan contradictorio y paradójico: carece de carencia. Decir que carece de carencia es también, después de todo, decir que no echa de menos la carencia... ya que no echa de menos la carencia de la carencia. Sí, dicen, pero el caso es que “carece de La Carencia”, la carencia, carencia del falo. Y así, supuestamente, se pierde la gran carencia, de modo que sin el hombre sería indefinida, indefinible, asexuada, incapaz de reconocerse a sí misma: estaría fuera de lo Simbólico. Pero afortunadamente está el hombre que enseña a la mujer (porque el hombre siempre es también maestro) que le enseña a ser consciente de la carencia, a ser consciente de la ausencia, consciente de la muerte. Es el hombre quien finalmente ordenará a la mujer, la enderezará enseñándole lo que sin él “confundiría”. Le enseñará la Ley del Padre (...) Sin él permanecería en un estado de penosa indiferenciación, sin límites, sin organización, “incontrolada” por el falo... incoherente, caótica, incrustada en el Imaginario en su ignorancia de La Ley del Significante. Sin él con toda

probabilidad no le contendría la amenaza de la muerte, hasta podría creerse eterna, inmortal. Sin él se vería privada de sexualidad. Y puede afirmarse que el hombre se esfuerza activamente en producir “su mujer”¹².

La masa ingente de literatura didáctica de todo tipo dirigida a las mujeres evidencia la diligencia con la que el hombre ha trabajado en la “producción” de esta mujer sin deseo, ya que el origen y el motor del deseo para Freud, como para Lacan, es la carencia y careciendo de ella el deseo es imposible. Chaucer nos mostró el mecanismo de ocultar su deseo mediante la idealización. El final feliz del cuento del Caballero, con Emelye y Palamon felizmente casados, muestra la tontuna de los deseos de la joven de vagar virgen y libre por los bosques en compañía de Diana y su grupo de doncellas. Pero los buenos ejemplos no bastan para imponer una ley. En la exploración de la conceptualización del cuerpo femenino en la historia de la epistemología occidental que Elizabeth Grosz lleva a cabo en su obra *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, nos recuerda la afirmación de Nietzsche de que la pena es clave para el arraigo de la ley en la memoria y la memoria es, a su vez, condición clave para la creación y el mantenimiento de la organización social¹³. Michel Foucault, por su parte, en *Vigilar y castigar*, su meticuloso y escalofriante estudio del cambio del concepto de ejemplaridad del castigo físico que prevaleció hasta finales del siglo XVIII por un sistema aparentemente más humanista, en realidad más intangible aunque no menos eficiente de conformidad al orden social establecido, muestra la alteración del concepto presocrático y cristiano del cuerpo como cárcel del alma. En *Vigilar y castigar* analiza la producción histórica del alma que “a diferencia de la representada por la teología cristiana, no nace culpable y castigable, sino que nace más bien de procedimientos de castigo, de vigilancia, de pena y de coacción”¹⁴.

La literatura, como verbalización estética del pensamiento en cada época, recoge de modo fascinante esta historización de la pena como medio de producción de un sujeto. Foucault espiga entre los documentos impulsores del cambio de procedimiento penal y va dilucidando los objetivos y métodos tras la novedosa benignidad de las penas. Lo que se busca no es ya la sanción de un delito sino la modificación de la conducta hasta conseguir un cambio tal que no se vuelva a delinquir. Se persigue la interiorización de la conciencia del crimen, de modo que el delincuente, a ser posible, se juzgue y se condene a sí mismo (44); y, en aras de una estricta economía, se propone que la pena debe ser didáctica, debe “abrir un libro de lectura”. “Los poetas del pueblo —augura el filósofo francés— coincidirán al fin con aquellos que se llaman a sí mismos los “misioneros de la eterna razón” y se harán moralistas” (115).

A riesgo de incurrir, por elemental razón de espacio y tiempo, en el pecado que con más justicia se critica a Foucault, el de las generalizaciones a partir de un campo de datos relativamente reducido, me gustaría hacer unas cuantas calas históricas en una historia de

¹² CIXOUS, Hélène, “Castration or Decapitation” (1976), Trans. Annette Kuhn, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7, 1, 1981, 46.

¹³ GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994, 132.

¹⁴ FOUCAULT Michel, *Vigilar y castigar* (1975). México, Madrid: Siglo XXI, 1994, 36.

representaciones. En primer lugar, del castigo al deseo femenino que se aparte del normativo fundante. En segundo término, de la interiorización por la mujer de la conciencia del supuesto crimen. Finalmente, de la eficaz modificación de su deseo en la línea del normativo al efecto de no volver a delinquir.

En un artículo en la línea del materialismo cultural, titulado “La violencia cometida contra las mujeres en la escena isabelina”¹⁵, Leonard Tennenhouse observa la dificultad de pensar en una tragedia renacentista en la que una mujer no sufra, al menos como amenaza, una mutilación, violación o asesinato. “Su tortura y muerte”, afirma, procuran el explícito y exquisito núcleo y desenlace de la obra en cuestión” (79). Y pasando a considerar la estética de la representación que prevalecería en el teatro jacobeo comenta el número de autores que consideran necesario “torturar, ahogar, estrangular, apuñalar o envenenar a una mujer para representar una tragedia”, y cita a Desdemona, Cleopatra, Goneril, Regan, Cordelia, la duquesa de Malfi y Victoria Corombona entre las víctimas de esta “compulsión” (88). Después de indicar el escaso interés de la crítica por explicar la persistencia de esa violencia o el género de sus víctimas, pasa a ofrecer su versión personal según la cual la violencia estaría relacionada, no tanto con el cuerpo femenino como con la posición que ocupa en el cuerpo social. El hecho de que la reina fuera una mujer y la ecuación establecida entre el cuerpo de la soberana y el del Estado convertiría al cuerpo aristocrático femenino en metáfora de éste por lo que su posesión equivaldría a la del Estado (84). Más tarde, con la monarquía en la persona de un rey, cualquier signo de corrupción femenina o de mezcla con sangre no real significaría la infección del cuerpo aristocrático y, por extensión, del social. Sin negar la pertinencia del análisis, lo interesante, a mi juicio, es ahondar en el obsesivo carácter de esta representación de violencia contra la figura femenina así como en la espectacularidad del castigo. Ambos rasgos denotan una particular ansiedad que parece excesivo atribuir tan sólo a una preocupación exclusivamente política aunque ciertamente ésta existiera. Pero si examinamos de cerca todas estas mujeres, vemos que el rasgo que comparten, por encima de la aristocracia de sangre, es su carácter afirmativo y voluntarioso, su independencia e iniciativa y su manifiesta rebeldía desde distintas posiciones contra la Ley del Padre, personificada directamente por su figura en el caso de Desdemona¹⁶, Goneril, Regan y Cordelia, la de sus representantes, los hermanos mayores en el caso de la Duquesa de Malfi, la de Roma en el de Cleopatra. Lo más inquietante es la violencia que se ejerce contra ellas, con independencia de la casuística, y la sexualización en la que en todo caso incurrían, sean o no inocentes y fuera sexual o no el origen de su deseo. Abiertamente el origen

¹⁵ TENNENHOUSE, Leonard, “Violence done to women on the Renaissance stage”, en Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse (Eds.), *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, London and New York: Routledge, 1989, 77-97.

¹⁶ Carol Neely rebate vigorosamente la opinión de la crítica tradicional sobre la supuesta pasividad de Desdemona. Véase “Women and Men in Othello: “What should such a fool / Do with so good a woman”, en Carolyn LENZ et al. (Eds.), *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana: Illinois UP, 1983, 211-39.

¹⁷ Sobre el proceso de sexualización de Goneril y Regan, véase DE LA CONCHA, Ángeles, “Problemas de representación: Goneril y Regan se cambian de autor”, *ATLANTIS. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo Norteamericanos*, Vol. XIX, 1, 1997, 67-78.

es otro en el caso de Goneril y Regan¹⁷. Desdemona se enamora de Othello por su elocuencia y sus relatos. En el caso de Cordelia, Tennenhouse¹⁸ atribuye su tan debatida muerte, por lo gratuita, a que en *El Rey Lear* lo que está en cuestión no es la identidad del cuerpo natural del monarca sino el propio principio patriarcal.

Todo esto hace pensar en la fácil transposición de la peligrosidad del deseo femenino del ámbito de la corte al de la vida ordinaria con independencia de su naturaleza y de su objeto, legítimo o no. La fantasía del peligro de desestabilización familiar y social producido por la asertividad femenina y por la franca expresión de su deseo debía ser lo suficientemente real y próxima como para encontrar amplio eco en el heterogéneo público que llenaba los teatros, de otro modo el tema no habría sido tan popular ni recurrente. Prueba de ello es la extensión del motivo a la tragedia denominada doméstica por centrarse en un medio burgués con personajes de la clase media urbana. Un caso elocuente es *A Woman Killed with Kindness* (1603) de Thomas Heywood, iluminador como ejemplificación del castigo al adulterio. Lo interesante de esta obra, es paradójicamente, el nulo interés que se otorga a la representación del deseo ilícito y, en cambio, y ello es lo significativo, el énfasis que se presta a la de la interiorización de la culpa y la necesidad de la pena por parte de la mujer hasta el punto de que es ella misma quien se la inflige imaginativa y pormenorizadamente ante el público. Asistimos a un pionero estadio de transición en ese nuevo arte de castigar apoyado en toda una tecnología de la representación que Foucault analizaría en su obra *Vigilar y castigar* (108). El suplicio físico es sustituido por el moral. Si en *La Duquesa de Malfi* la inocente protagonista femenina es sometida al tormento de macabras escenificaciones que, a continuación, se materializan —la muerte de su marido y de sus hijos y la suya propia, con el verdugo deleitándose en una efectista descripción de lo que le aguarda por transgredir el perímetro que la autoridad patriarcal marca a su deseo, en *A Woman Killed with Kindness* es la mujer culpable la que interioriza la necesidad de castigo, convenientemente aleccionada por su marido que se erige en juez y maestro. Obediente, la criminal lleva a cabo la escenificación de un suplicio que ya no será físicamente necesario. Dirigiéndose a los espectadores les dice que para redimir su honor, se cortaría una mano, se rajaría los pechos, se entregaría al potro de tortura, se haría azotar, e interpela directamente al público femenino para que en la tentación se acuerden de ella. Aunque se represente imaginariamente, ya no hace falta materializar la pena porque la culpable se deja ella misma morir de inanición y expira arrepentida y penitente. El poeta, como decía Foucault, se vuelve moralista y el mecanismo disuasorio funciona más eficazmente. El cambio implica la absoluta represión del deseo que debe desaparecer de escena. La seducción femenina no se explica y no se sabe bien por qué la mujer consiente; se asume simplemente, probablemente en razón de su carencia de complejo de castración que explica su mayor debilidad moral. “Falta de juicio” es la razón que la protagonista aduce, lo que no deja de ser cierto. Carece de juicio, de cabeza. Es otra mujer decapitada.

¹⁸ TENNENHOUSE, Leonard, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York and London, Methuen, 1986, 141.

El camino está abonado para la domesticación del deseo femenino. En su interesante estudio sobre el tema, *Desire and Domestic Fiction*¹⁹, Nancy Armstrong muestra la compleja negociación por la que la mujer es definitivamente apartada del ámbito político a cambio de una fantasía de poder omnímodo en el doméstico. Se le ofrece una autoridad de índole moral, convenciéndola de que su reino es el del corazón y de que la educación en ese ámbito es su forma de gobierno. El mecanismo es muy sofisticado porque se cobra conciencia de que, como educadora del corazón, la mujer ha de ser, a su vez, educada. Surge, así, una fiebre de tratados de instrucción femenina en lo que se considera que es, o debe ser, su naturaleza y a ellos se añade el género emergente de la novela, cuyo poder de seducción por su discurso íntimamente persuasivo no se oculta a los educadores. Por esta puerta de la educación del sentimiento entran masivamente las mujeres en el campo hasta entonces vedado de la literatura y para comprobarlo no hay más que leer los prefacios con que introducen sus novelas, tranquilizando a los críticos y al público lector sobre la intencionalidad moral de la obra. La autoría de esta escritura, como por supuesto su lectura, procura a las mujeres una lisonjera ilusión de individuación y de poder. Relata, en esencia, la historia de un triunfo, la consecución, tras una serie de vicisitudes y obstáculos, de lo que se le ha inculcado que es el objeto de su deseo: un hombre a través del cual ejercer un incalculable poder benéfico. Dos cuestiones son aparentes tras esta fantasía. Primera, el enmascaramiento de un deseo que precisa ser formulado en términos sexuados, puesto que la identidad es prioritariamente configurada por el sexo y sus componentes, y la persona se designa por sus funciones sexuales. De ahí que la heroína necesite siempre un hombre tras el que parapetar con impunidad sus auténticas motivaciones. El problema radica en que éstas están firmemente contenidas en el ámbito doméstico en el que la subordinación de la mujer al hombre no se cuestiona, de ahí, y esa es la segunda cuestión, lo ilusorio del poder que creen haber conseguido. Con razón las novelas terminan prudentemente en este punto y no cruzan el umbral del matrimonio.

La fantasía femenina de individuación aparece ya en el título. Es abrumador el número de novelas escritas por mujeres en el periodo en que el género se consolida —entre 1750 y 1850— cuyo título es el nombre de la heroína y cuya historia es, naturalmente, la de su éxito, aunque éste se reduzca al final al de su voluntaria conformidad a la domesticidad establecida por la ideología dominante. Si analizamos el caso de *Jane Eyre*, por ejemplo, su deseo es el del reconocimiento de una identidad valorada en términos de equiparación al modelo social hegemónico, deseo que consistente y claramente se le niega, por razones económicas y de género. El núcleo de la obra es la firme reclamación de esta igualdad que Jane grita a Rochester: “Tengo tanta alma como usted. [...] Es mi espíritu el que se dirige a su espíritu como si los dos hubiéramos salido de la tumba y estuviéramos a los pies de Dios, iguales —como somos”²⁰. Lo que la novela transmite a nivel consciente es que la mujer que se lo trabaja y lo merece puede conseguir esta igualdad. Lo presenta como un caso de mérito individual que alienta a la protagonista —y a la lectora identificada con ella— a la empre-

¹⁹ ARMSTRONG, Nancy, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford UP, 1987.

²⁰ BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre* (1847), Wordsworth Classics, 1999, 223: “I have as much soul as you [...] It is my spirit that addresses your spirit, just as if both had passed through the grave, and we stood at God’s feet equal —as we are.”

sa de conseguirlo. A nivel inconsciente, el mensaje es otro. En primer lugar, la consecución del deseo es a costa de su diferenciación del resto del género femenino, con respecto al cual la heroína es reconocida como distinta y, evidentemente, superior. Si analizamos con cuidado la historia, Jane va pasando revista a una sucesión de retratos femeninos y dejando constancia de sus fallos, unos flagrantes y otros sutiles: su tía Mrs Reed y sus primas Eliza y Georgiana, sus maestras y condiscípulas del internado, el servicio de la mansión de Rochester, y las mujeres que han pasado y pasan por su vida: amantes, invitadas y, por supuesto su esposa, la criolla loca recluida en el ático. La implícita superioridad moral de Jane acabará imponiéndose y efectivamente Rochester le confiere la igualdad que reclama por su semejanza interior a él. Cuando Jane rechaza su propuesta de matrimonio porque su esposa loca se interpone entre ambos, Rochester le responde: “Mi esposa está aquí porque aquí está mi igual y mi semejante²¹. Él es el modelo con respecto al cual erige a Jane sobre el resto de las mujeres de su vida, en particular la criolla.

Ciertamente Jane consigue lo que quiere. “Lector, me casé con él” (397), nos cuenta exultante. Pero si llevamos a cabo esa lectura resistente que mencionaba al comienzo, el desenlace ha desvirtuado el tenor de su deseo. En primer lugar, la fortuna que tan oportunamente recibe en herencia de un tío de ultramar pone en duda que la igualdad en juego no necesite, después de todo, el sustento de la economía. En segundo lugar, cuando su matrimonio con Rochester consagra socialmente esta igualdad es por referencia a un varón físico y sexualmente disminuido —la ceguera es símbolo de la castración. Y la lectura resistente sigue problematizando el desenlace. En una ocasión en los primeros momentos de su compromiso en que Jane se siente abrumada por el despliegue de regalos que le hacen sentirse como parte de un harén, Rochester se ríe y, tocándose la cadena de la que le cuelga el reloj le amenaza en broma con atarla “figurativamente” a una cadena cuando legalmente tenga potestad sobre ella. No deja de ser significativo que lo primero que Jane nos dice que él percibe al recobrar parcialmente la vista es el brillo dorado de la cadena de un reloj que ella lleva al cuello. Mary Wollstonecraft en su *Vindicación de los derechos de la mujer* alertaba frente a las cadenas de oro con que las mujeres se adornaban sin darse cuenta de su auténtico sentido. Jane, voluntariamente encadenada a un Rochester caído, definiéndose a sí misma en los términos del *Génesis* como “carne de su carne y hueso de sus huesos” y literalmente convertida en sus ojos y sus manos, o él encadenado a ella por su mutilación física y consiguiente dependencia, recludos ambos en un lugar remoto y aislado, transmiten una imagen de igualdad más patética que envidiable.

En 1872 George Eliot publicaba *Middlemarch*, una de las grandes novelas del realismo clásico europeo que explora con acerada lucidez la dialéctica del deseo femenino en una sociedad imperfecta sobre la que la autora insinúa en el prefacio que no hay que hacerse ilusiones de que vaya a mejorar. La ambición de un ideal y una vida de dimensiones épicas, el deseo ardiente de conocimiento, la contemplación de la verdad, el místico aliento de Santa Teresa, con quien específicamente se compara a su protagonista femenina, alientan tras la meditación de ésta sobre qué hacer con su vida, qué hacer con un caudal de energía que no

²¹ Ibid. 224: “My bride is here because my equal is here and my likeness.”

podía encontrar sino insatisfacción en la educación femenina recibida que la voz narrativa equipara a las migajas de alimento y a las divagaciones de juicio de un ratón²². Dorothea Brooke no tiene las pretensiones de igualdad de Jane Eyre. Su creadora es mujer más de mundo y bastante más experimentada y su irónico comentario autorial va punteando las meditaciones y decisiones de sus personajes: “la mente de un hombre tiene siempre la ventaja de ser masculina” —comenta— “como el más pequeño de los abedules vale más que la palmera más alta” (23). Su protagonista, convencida de que por su natural femenino la mujer no puede alcanzar por sí misma el conocimiento que ella personalmente anhela y que la convierte en anomalía, aspirará a erigirse en antorcha que ilumine al varón que pueda hacerlo y, a su impulso, conducirla a ella como modesta acompañante a la cumbre del saber. La historia de Dorothea Brooke es una más de las historias de decapitación frente a las que Hélène Cixous nos prevenía. George Eliot, pseudónimo de Mary Ann Evans, muestra con insuperable ironía el destino de la fantasía de poder y realización que se promete a la mujer a través del matrimonio. Los planes de la joven de reforma social, de construcción de viviendas, de ser copartícipe en el descubrimiento de la clave que articularía una ambiciosa síntesis histórica se disuelven como el caudal de un río poderoso disperso en pequeños canales sin nombre. El matrimonio, nos recuerda paternalmente la autora en el postfacio, aludiendo específicamente a Adán y Eva, es el comienzo de “la épica casera” (805) tras la luna de miel del paraíso. Y Dorothea no va a escapar a su destino. Su ardiente deseo de saber, su ingenua y apasionada atracción por el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, como de manera tan sutil como irónica se nos muestra en las primeras páginas, concluye en las últimas con el fervoroso deseo intelectual duramente castigado en la desastrosa experiencia de su primer matrimonio y subliminalmente sexualizado en el segundo. Su espíritu inquieto e inquisitivo se ha domesticado, recluido en un cuerpo dócil, simbólicamente advertido de su destino bíblico mediante el parto difícil de un hijo que lo pone en las puertas de la muerte. Muere, efectivamente, su deseo que es sustituido por el hijo. Freud puede referirnos tranquilamente a los poetas para indagar en el deseo femenino a sabiendas de que nos confirmarán su versión. Cómo no desear el hijo si efectivamente es lo único a lo que a la mujer se le permite aspirar sin que peligre su cabeza. El postfacio reafirma la naturaleza inevitablemente “sacrificial” del contrato socio simbólico —como la calificaría Julia Kristeva en su controvertido artículo “Tiempo de mujeres”²³. George Eliot suscribe este contrato con la resignación de lo inevitable y dirigiéndose directamente al lector le recuerda que su bienestar personal, como el social, depende de la vida oscura y olvidada de tantas Dorotheas con historias de sacrificios incluso más penosos que el de su protagonista (811).

La literatura, comentaba más arriba, es íntimamente persuasiva por la seducción de sus representaciones y la incesante circulación de los modelos que propone, particularmente los instalados en el canon. Su influencia es incalculable y bien lo sabe la crítica que, como Foucault anunciaba, se encarga de controlar el poder de sus significaciones. La manera de contrarrestar ese poder que ha atenazado la manifestación libre del deseo femenino es para nosotras, desde la responsabilidad del medio académico en el que nos movemos, la lectura

²² ELIOT, George, *Middlemarch* (1872), New York: The New American Library, 1964, 30.

²³ KRISTEVA, Julia, ‘Women’s Time’, 1981, Trans. Alice Jardine and Harry Blake, *Signs*, 7, 13-35.

desde la resistencia como proponen Schüssler Fiorenza, Judith Fetterley²⁴, Gayle Greene²⁵ y tantas otras, para trabajar, en la línea de la denuncia de Foucault, en el ejercicio de “libre descomposición y recomposición” de las ficciones que nos han definido y limitado. Tarea imprescindible porque, como nos urge la poeta Adrienne Rich, “La re-visión —el acto de mirar hacia atrás, de ver con otra mirada, de aproximarnos a un texto antiguo con una orientación crítica nueva— es para las mujeres algo más que un capítulo de una historia cultural: es un ejercicio de supervivencia”²⁶.

²⁴ FETTERLEY, Judith, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana UP, 1978.

²⁵ GREENE, Gayle. “Feminist Metafiction as Re-vision”, en *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition*, Bloomington: Indiana UP, 1991, 1-27.

²⁶ RICH, Adrienne, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, en Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, London: Virago, 1986, 35.

MUJER, LENGUAJE Y CULTURA: EL OTRO GOCE

Amalia Rodríguez Monroy

Universidad Pompeu Fabra

*su vanidad no requiere respuesta,
y da la bienvenida a la indiferencia.
(Y yo Tiresias he sufrido por adelantado todo
lo realizado en este mismo diván o cama:
yo que estuve sentado junto a Tebas al pie del muro
y caminé entre los más bajos muertos).*

T. S. Eliot. *The Waste Land* (vv. 241-246)

Antes de dar voz a la singular experiencia de Tiresias, antes de hacer hablar al mito y a la palabra poética sobre el enigma de los sexos y del deseo, quisiera hacerles visible el elemento común que explica la yuxtaposición de tres términos, en apariencia dispares, en el título que abre esta reflexión en torno al deseo femenino. ‘Mujer’, ‘lenguaje’, ‘cultura’, constituyen una serie significativa. Hay, en efecto, un elemento que es común a estos tres términos. Para el sujeto individual, para el viviente que habla, para el que se dice ‘yo’, representan lo Otro, lo radicalmente ‘Otro’, una exterioridad que da lugar, como veremos, a todas las ambivalencias y paradojas a que se ve confrontado el sujeto al insertarse, ya antes de su nacimiento, en el mundo de las significaciones, es decir, en la cultura. Ésta se muestra así, en su estructura fundamental, como la tensión entre el sujeto y el Otro, o, en términos imaginarios, entre el Yo y el mundo.

Dialéctica marcada por la imposibilidad de lo Uno que la historia de la filosofía ha obviado reduciendo al sujeto a su *razón* y la existencia al *ser*. Los discursos que organizan nuestro ser social, se encargan —es su función— de velar un Real insoportable, un imposible, un vacío, vacío de saber, de sentido. Apoyándome en el pensamiento de Jacques Lacan trataré de mostrar un ámbito que sólo se hace visible como ausencia, como falta, como carencia. ‘Otro escenario’ —inconsciente— en que esa falta adquiere todo su valor significativo en tanto marca y estructura la vida del sujeto y configura la vida social. En ese orden

simbólico, el Otro, lo inasimilable al Uno, introduce la *diferencia* como presencia de un Otro irreductible al Uno. Una lógica en que *ser* y *tener* vienen a confundirse. Una lógica que permite al goce —inconsciente— negar la evidencia, lo real de la diferencia. En el centro de esa exclusión está la mujer, su lugar Otro, su goce Otro.

El Otro femenino o el malentendido entre los sexos: *no hay relación sexual*

Sostener, como haremos aquí, que la mujer es *el Otro sexo*, que *La/ Mujer no existe*, que *no hay relación sexual*, suena, cuando menos, extraño y políticamente incorrecto. Tan extraño como hablar del Otro en el discurso ‘autista’ de hoy. Pero es urgente romper esa pulsión homogenizadora a que nos conduce el pragmatismo de la ciencia. Y es fundamental darse cuenta de que en el rechazo del Otro, en la negación de lo simbólico está en juego la negación de lo femenino, de la mujer como Otro de la significación.

Cambiar de discurso es cambiar de razón, decía Lacan. El efecto que el giro de su pensamiento produce permite salir del discurso amo en que la **utopía**, el ideal del Uno, nos encierra, para sostenernos en una **atopía** menos engañosa, la atopía en la que el sujeto hablante *existe* y su íntima —y *ex-tima*— relación con la sexualidad es fuente de profundo malestar.

Desde que, al abrirnos al mundo del Otro, advierte el *infans* que el cuerpo del otro, de su semejante, no es igual que el suyo, nos vemos arrojados al mundo de la diferencia, a la experiencia de que *algo* falta o puede faltar. Sobre este dilema central todos estamos destinados a construir una *teoría sexual*, una lógica que permita dar forma y función a nuestro ser en relación al ser del otro. Y la pregunta por el ser, como muestra Lacan, pasa por el cuerpo (ver “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia analítica” [1949] en 1989). Enigma fundamental por lo que lo más esencial, lo que verdaderamente estructura nuestra vida anímica, permanece oculto en el ámbito de lo no-dicho, espacio en que reina el inconsciente, el Uno. En la historia de las civilizaciones, la compulsión a sortear la diferencia, a ‘hacer de dos uno’ domina de tal modo la relación de los sexos que se convierte en objetivo por encima del reproductor y termina por conseguir, con la connivencia actual de ciertos feminismos, que haya un solo sexo.

Es sobre la base de este profundo *malentendido* que es obligado abordar la cuestión de la mujer. Si algo queremos saber del Otro hemos de empezar por una reflexión sobre la mujer, que históricamente ha encarnado la ‘otredad’ radical. La aportación del psicoanálisis lacaniano nos permite salir del discurso amo, que solo sabe del Uno. Lacan —y esa es la diferencia— comienza por situar el verdadero punto oscuro de la significación en torno a un problema bastante familiar: “¿qué quiere una mujer?”¹, ¿cómo goza una mujer?. Cuál es el goce de la mujer, sería el enigma desde los mitos griegos. Diríase que el psicoanálisis es el esfuerzo, que Lacan asume en todo su riesgo, por responder de *otro* modo a lo que es, en

¹ Leer en esa clave todas las ponencias de este encuentro podría resultar muy sugerente.

verdad, el deseo. Diríase también que todo gran texto de cultura, todo texto maestro, aquel que no agota nunca su lectura, aborda la querella eterna que separa a los sexos. Toma distintas formas en los monumentos de la historia humana. Razón nada secundaria para continuar leyéndolos. Sólo si interpretamos en ellos la constelación que sitúa al sujeto entre el lenguaje (los valores *dados*, la cultura) y su palabra viva, es posible localizar los circuitos del deseo.

El objeto de su deseo está siempre perdido para el ser que habla. Por eso nos movemos en el plano de la metáfora, de la sustitución. La propia fragilidad, nuestra dependencia del deseo del Otro, nos somete a identificaciones imaginarias, las relativas a la imagen narcisista del propio cuerpo. Identificaciones que han de ser validadas, además, por el reconocimiento de los otros. Fuente secreta de nuestras inmensas servidumbres, el *orden imaginario* nos sujeta a ciertos significantes-amo presentes en el discurso. Tenemos ahí la otra dimensión en que la cuestión de la mujer ha de dilucidarse. En ese sentido, la cultura es todo un repertorio de significantes-amo que actúan a modo de ley en la vida subjetiva. Y la Ley, ya antes de llegar al mundo, nos asigna a un lado u otro de la barrera sexual.

Situar el fructífero proyecto ético que entraña la argumentación lacaniana supone reconocer que el discurso siempre representa los intereses del sujeto, que su verdad está vinculada a su objeto —*objeto causa del deseo*, lo llama Lacan— y que todo esencialismo es una estrategia ideológica encaminada a ocultar esa verdad, una verdad relativa al modo de goce del sujeto en tanto singularidad.

Se hace entonces necesario reconocer los intereses que en la cultura representan hoy ciertos significantes-amo. Modo de lectura que nos acerca a lo no-dicho, a ese saber oculto que a nadie, por otra parte, se le sustrae, eso sí, desde el silencio o desde la angustia. Fórmulas que representan un tramo de hilo lógico del que, a mi entender, es importante adueñarse si hemos de contribuir en algo a explicar un malestar que afecta hoy muy seriamente a la convivencia entre los sexos, es decir, a lo que subyace siempre en nuestras relaciones con el Otro. Cuestión ética por excelencia. Como Lacan ya advertía en los años sesenta hay goce en exceso. Y a más goce, menos deseo, en la homeostasis del sujeto. Dar vida a estos conceptos, a la oposición ‘deseo / goce’ que atañe a nuestro ser subjetivo, requiere este rodeo por el Otro.

Todo en la cultura remite, además de a la agresividad humana (Lacan, “El estadio del espejo”), a la pregunta por la diferencia hombre-mujer. Se nos presenta, desde el psicoanálisis, como el síntoma central de la cultura. Síntoma que exige una interpretación. Y una **lectura del síntoma** es el modo que aquí propongo de responder a la necesidad de leer sus manifestaciones en la cultura, que no son otras que los modos en que cada sujeto, y cada comunidad cultural goza —usufructa y padece— de su inconsciente. Es decir cómo vehicula ese goce a través del lenguaje. El síntoma es fundamentalmente social y la subjetividad es articulada al mismo tiempo que articula el lazo social. Estamos, una vez más, en la dialéctica del sujeto y el Otro. Cada momento histórico se configura en ese movimiento a través del discurso. Lacan en el seminal texto sobre el discurso del amo, titulado *El reverso del psicoanálisis* (1969-1970 en 1992), sitúa el discurso en su función de creador de *las formas*

de vínculo social que distinguen cada época. Ese poder vinculante está en relación a un *significante amo* colocado en la posición de agente del discurso.

Leer el síntoma de la cultura supone ir un poco más allá de la posición de protesta que ocupó mi —ya entonces poco ortodoxo— ‘feminismo’ juvenil. Descubrí, por ejemplo, el peligro de ideales que se hallan demasiado cercanos al *significante* que en cada momento se erige en amo. El que siempre es conveniente cuestionar, dialectizar, para movilizar el sentido —que tiende a anquilosarse.

Y el *significante amo* es el que nos fascina, nos detiene, detiene la cadena de la significación. Nos hace gozar. Nos instala en la repetición y en sus efectos mortíferos. Salirse de la lógica proposicional del *discurso amo* permite comprobar su carácter tautológico. En esa dirección, el discurso analítico se especifica, se distingue por plantear la pregunta de para qué sirve una forma de saber que rechaza y excluye la dinámica de la verdad. Sirve, Lacan nos aclara, “para reprimir lo que habita en el saber mítico” (1992:94). Pero al mismo tiempo, al excluir a este último ya no puede conocer nada, salvo en la forma de lo que encontramos bajo las especies del inconsciente, es decir, como ruinas de dicho saber, bajo la forma de un saber disjunto.

Los síntomas de nuestro tiempo señalan con la misma insistencia al carácter central que la diferencia sexual tiene en la cultura. No olvidemos que ésta es efecto de un pacto inicial, el pacto simbólico, cuyo fin no es otro que concertar los modos de intercambio de las mujeres. ¿No se tocan aquí dos extremos? El poder masculino definido en su función de goce, de usufructo de la mujer. Mil capas de historia se encargan de disimular ese real. La ciencia le ha dado nuevas formas: anticonceptivos, inseminación artificial... Curiosa paradoja, abordar el síntoma anulándolo: “*pasemos de la relación sexual, que la ciencia nos allane el camino,*” parece escucharse en muchos ámbitos. Libertad e independencia para las mujeres es una contribución que, en efecto, debemos a la ciencia. Lo que sería ilusorio es pensar que de esa libertad pueda derivarse una solución al entendimiento entre hombres y mujeres. El malentendido continúa. Está en la estructura y en la lógica del discurso, en su capacidad para otorgar al Otro un lugar. Por eso diría que se agudiza el síntoma en la medida misma en que el borramiento del Otro se intensifica de modo alarmante en la cultura global.

Si el goce es siempre autista, sin Otro, ¿no es lo más propio de los discursos de hoy sostenerse en ese borramiento del Otro, de lo simbólico, de la palabra, del deseo en tanto involucra al Otro? El psicoanálisis lleva cien años escuchando en la intimidad del dispositivo analítico la verdad secreta de las mujeres. Fueron ellas precisamente, Anna O., Dora, y tantas otras, quienes pusieron a Freud sobre la pista de una palabra que era necesario *interpretar*, de un discurso cuyas lagunas e *impases* hacían pensar en lo que ahí se oculta, sentido cuya complejidad revela al médico vienés que el verdadero sentido del ser, las raíces de la significación, tienen lugar en un escenario oculto en el que todo responde a otro sentido; sentido a descifrar. Sentido que es sexual. Y Freud deja hablar a la mujer. Con el discurso de la mujer surge el psicoanálisis. Y detecta que el Otro, la cultura, lleva el peso del enigma de los sexos. Lacan va más lejos y plantea nuevas vías de comprensión de la sexuación.

El discurso de la ciencia o lo imposible del deseo en el reino de la in-diferencia

Significante ambiguo, paradójico, aunque tendemos a apropiarnos de él sólo por su valor de prestigio, de amo. La cultura no es, parece evidente, un bien de consumo, como nos hace creer el capitalismo, aunque en su nombre se intercambian objetos, se pone en funcionamiento todo el mecanismo productivo que configura la vida social. No es tampoco la cultura un catálogo de saberes, sino un pavoroso catálogo de exclusiones, espacio exterior al que arrojamus cuanto ‘no queremos saber’; y lo hacemos sin saber que lo reprimido siempre retorna bajo el rostro de lo peor. Doloroso y largo camino el de la cultura, plagado de carencias, de malentendidos, en que el Otro encuentra difícilmente un lugar.

La pérdida, antes que la presencia, es así el verdadero origen de toda nominación y podemos definir también la civilización como un modo de manejar la pérdida que el lenguaje instaura. ¿No hemos de leer en ese registro el mito edénico? La inocencia que Adán y Eva *pierden* les sitúa en el modo de hacer presente lo ausente en que nos sostenemos en el mundo. Ese objeto perdido que no podemos dejar de perseguir, pues es el que *causa* nuestro deseo, es lo que el lenguaje circunda. Hay, pues, civilización allí donde hay seres parlantes, puesto que solo el lenguaje permite que, en la realidad, se determine la parte perdida.

La cultura es un fenómeno paradójico, en efecto. Permite la supervivencia haciendo de nuestra fragilidad nuestra fortaleza: conjura el miedo, ordena el goce, otorga una ley que rige los linajes, las formas del intercambio sexual. Un tesoro de significantes que delimita la frontera, el espacio, siempre siniestro —temible— donde reina el Otro. Es patente la fragilidad de tan artificiosa red. Civilizarse, reprimir el instinto, tiene un alto coste para el sujeto, nos advierte Freud. La historia da testimonio del precio a pagar; del valor de deuda que da consistencia al orden simbólico —al tiempo que produce un resto de goce resistente a toda significación. Lo irreductible de los goces, la ausencia de una medida que dé cuenta de la *relación (proporción) sexual* —vuelvo a la fórmula lacaniana— es el más allá del sentido, el límite imposible. Ese Real —para Lacan lo imposible de soportar, lo irreductible al lenguaje— nos enfrenta a la pulsión de muerte, al goce que es goce de lo *indiferenciado*, goce de lo Uno.

La palabra, en su dimensión intersubjetiva, en tanto requiere el reconocimiento del Otro, permite la transformación de esa pulsión mortífera en deseo, en amor capaz de hacer existir al Otro. Y el estado actual de la cultura en nada contribuye a que nos orientemos en ese campo de la palabra. La palabra y el lenguaje —tomados hoy como mero ‘instrumento’— carecen ya de toda dignidad. En el reino de la ‘información’ y de la ‘comunicación’ nada se conserva de las virtudes más elementales del verbo, las de constituir un espacio de diferencia y alteridad en el que alojar nuestro ser. Todo busca la uniformización de las prácticas y de los discursos según los imperativos de la ciencia, de la técnica. El efecto es doble: reforzar todos los poderes que se arman con ellas, y en la misma operación, debilitar la posibilidad del sujeto de reconocerse en su ser. Reconocimiento que sólo es posible en la medida en que puede reconocer las *diferencias*.

El resultado: pseudocomunicación, parodia de las diferencias y apariencia de sexo, donde lo que verdaderamente se instala —lo Real— es la angustia y la soledad generalizadas. Formidable movimiento de avasallamiento de la palabra y del lenguaje, en el imperio de la etiqueta *prêt-à-porter*. Ese es el camino por el que el “mundo moderno” transita. Su *mito*, el del lenguaje universal de la ciencia, ocupa el lugar de nuevo evangelio; lo que no parecemos percibir es su carácter peligrosamente integrista (Leclair 1994:92). En el resplandor del *gadget* tecnológico, el sujeto científico, navega a ciegas, dispuesto a identificarse con cualquier artilugio —con cualquier significante— que el amo capitalista le proponga. Es el imperio de lo imaginario. El reino de la indiferencia más compulsiva.

No puede pues sorprendernos que el síntoma de hoy sea el de las identidades. Efecto imaginario; engañosa idea la de que para el sujeto hablante pueda haber una ‘identidad’. Sólo en el mundo animal, que se mueve únicamente en el registro imaginario, hay identidades fijas. Lacan nos remite con humor al *wagging dance* de las abejas. A sus sistemas perfectamente codificados de cortejo. Para los hablantes las cosas son un poco más complicadas, más inestables, pues al efecto imaginario se une el efecto significante, el orden simbólico. El que nos sustrae de esa dualidad (rivalidad) imaginaria para incluirnos en un *universo*.

El salto a la dimensión simbólica, a la dimensión del Otro, requiere un mínimo de tres elementos y es en ese registro que hemos de abordar nuestro tema. Cosa nada sencilla en una cultura dispuesta a creer a pies juntillas que el lenguaje es *transparente* y diáfano: *una rosa, es una rosa, es una rosa*, en la ironía de Gertrude Stein. El primer caído en tan enjundiosa ‘causa’ es el ‘otro’, nuestro semejante, pues darle su lugar implica un más allá, un tercero, un Otro de la palabra que pueda ser garante de su valor. Por eso no podemos obviar preguntarnos qué otorga ‘autoridad’ a un discurso, más allá del imaginario ‘efecto amo’.

De esa lógica —y de ese valor de autoridad— poco podemos saber si no atendemos a lo simbólico en juego, al ‘Otro escenario’, en palabras de Freud. Sólo si damos su lugar al inconsciente se torna legible el registro simbólico. Lo rechazado por historiadores y filósofos, lo que la ciencia excluye, es lo que el psicoanálisis dilucida en su valor de ley—Ley, escribe Lacan. Se trata de reconocer, de la mano del arte y de la literatura, la fuerza de lo mítico. El peso de la cultura en tanto es el discurso —enigmático, incompleto— del Otro, en la configuración misma de nuestro ser singular. ¿Cómo dar cuenta de lo que en la cultura hay de herencia, de presencia, visible o no, del pasado, un pasado que encierra la ‘razón de ser’ de cada sujeto singular y la razón de ser de un cuerpo social?

El giro lacaniano sitúa con extraordinaria claridad esa función de ley, de pacto simbólico (symbolon en griego significa ‘pacto’, ‘acuerdo’) y nos invita —a quienes somos trabajadores de lo simbólico, de la palabra— a abordarla en sus complejidades, es decir, desde un lugar ‘otro’ al de la ciencia (Lacan 1958 en 1989). Desde esa posición se advierte que el isomorfismo entre lo simbólico y lo real en que el discurso científico se fundamenta es una ilusión, un velo que oculta tiránicamente la verdad de la subjetividad humana. El deseo del Otro nos habita. Eso produce angustia. Nos sume en el malentendido, en la ambivalencia, la indeterminación, el no-saber. Angustia, de nuevo. Temor.

La cultura y sus modos de sublimación: el peso de los ideales

La cultura —el Otro— es un modo de protección, un acuerdo trabajosamente alcanzado, y sumamente quebradizo pues depende de la buena fe del otro. ¿Y qué la garantiza? En cualquier momento vuelve a irrumpir la barbarie y en cada nueva repetición, el efecto es ... *aun peor*, como recuerda Lacan y también Freud, de manera desgarradora, en *El malestar en la cultura* (1930). El viviente que la cultura llama ‘hombre’ es agresivo, sujeto a la pulsión, y el lenguaje no basta para domesticar esa naturaleza animal; simplemente lo condiciona, lo enmascara, lo vela, lo manipula. Estamos en el campo del engaño. Ésa es la diferencia respecto al lenguaje de las abejas. Sus códigos no engañan. No requieren interpretación. No así el campo de la cultura, hecho de discursos, de semblantes que creo nuestra obligación procurar atravesar, descubrir su verdadero objeto, su forma de goce, de usufructo o apropiación de los bienes (y no sólo los llamados ‘materiales’). La lectura ha de atrevesar los *dichos* para llegar al *decir*, a sus modos de ocultar el *verdadero* objeto.

La pesquisa no puede obviar la ocultación en juego cuando cada discurso supone un posicionamiento del sujeto que lo enuncia ante el objeto. Difícil atolladero el del deseo del Otro. ¿Cómo transformar la sustancia gozante que somos, el goce autista que nos habita, en deseo, en vínculo de amor? Civilizarse supone un gran esfuerzo; para el hablante supone ‘hacerse’ un lugar en el deseo del Otro. La vía del reconocimiento es la de las identificaciones con un ideal que el sujeto colocará en el lugar de amo. Dolorosa encrucijada que no ha de impedirnos reconocer el forzamiento que supone la asunción de un ideal. El peso de los ideales para el sujeto, las servidumbres a que le someten es algo que parece ineludible analizar.

La cultura se manifiesta ahí en sus modos históricos de sublimación. Identificación ¿con qué ideales en cada momento? Cuestión central de la ética que lleva a Lacan a importantes elaboraciones en el seminario *La ética del psicoanálisis*. La mujer (sus misterios) aparece de nuevo en ese horizonte en que lo pulsional del goce, el exceso en su vertiente mortífera, busca crear nuevas formas de salir de su autismo para acercarse al Otro. La mujer en tanto simboliza en el universo cultural, la excepción, lo que no se incluye completamente en el Todo. Desde ese lugar Otro, la sola presencia de lo femenino resulta turbadora, pues denuncia la ilusión de completud impuesta por el ideal fálico de unidad.

Si el arte es, como sostiene Lacan, un goce que se ofrece al Otro, la mujer está en el centro de esa experiencia de bordear el vacío que supone todo objeto de creación. Creo que ahí precisamente radica el poder secreto del arte: en su capacidad para iluminar ese espacio del encuentro imposible con el Otro, que es siempre el Otro sexo (aun cuando es el mismo). Contemplar la historia de los grandes monumentos culturales desde esa perspectiva puede decirnos mucho sobre lo que aquí llamaremos, con Lacan, *la ausencia de relación sexual*. La historia de la cultura es, al fin y al cabo, la historia de los modos de *suplir* esa ausencia central. Los modos de afrontar el malestar que nos produce. Los rodeos —discursos— a que conduce. Seguimos, desde luego, en el registro de la sublimación: don, amor, es decir, deseo, invención, sólo posible en el sujeto que se ha dejado capturar en ese efecto civilizador, en el trabajo de subjetivación. El campo del deseo está ahí vinculado al campo del amor, al terri-

torio de la metáfora. Y, sin embargo, el discurso capitalista nos lleva en la dirección opuesta a Eros, efecto siempre de una metáfora. El discurso capitalista pretende sostenerse en el plano literal, borradura de la operación metafórica que es todo discurso cuando otorga un lugar al Otro. Cortocircuito del deseo, para encerrarnos en el Uno del goce.

¿Es necesario recalcar que detrás del Otro está el Padre, el Otro por excelencia de la Ley. También está Dios. Y están los que Lacan llama 'ideales del yo'. Sus efectos son paradjicos, producen en el sujeto un malestar, pues la renuncia al goce a que obliga (escrita ya en los Diez Mandamientos que Moisés trae a su pueblo) produce un resto, un plus de goce, un desajuste, un vacío que es un vacío de significación. Sobre ese límite el sujeto —hombre o mujer— construye su relación con el mundo. Paso ineludible por la Ley, por la prohibición del goce en que se juega para el sujeto el sentido, su ser de deseo en tanto vinculado a un Otro simbólico, pero también a una relación imaginaria con el semejante, el otro de la imagen, es decir, del cuerpo.

Abordar la cuestión de la mujer en sus coordenadas culturales implica en la teoría lacaniana distinguir los tres registros en que toda significación se inscribe para el sujeto hablante. El *orden simbólico*, el *orden imaginario* y el registro de *lo real*. Su anudamiento da existencia al sujeto del significante. Dialéctica triple que ilumina los aspectos 'oscuros' de la experiencia humana, al reconocer en el cuerpo, la sustancia gozante que somos, un enjambre de significaciones que son la fuente inoñbrada —real— de divisiones y antagonismos fundamentales. El lenguaje es, así, ese factor de división que nos convierte a la vez en sujeto y objeto; *sujetos* de una demanda (de amor, de reconocimiento) dirigida al Otro y *objetos* en tanto respuesta que nos viene del otro. El amor, el odio y la ignorancia, las tres grandes pasiones del ser, están de lleno involucradas.

En el centro la cuestión radical del deseo en que se funda todo vínculo humano. Porque el lenguaje es metáfora —sustitución significativa— siempre amenazada por la metonimia que irrumpe en su campo en tanto libido a través de las grietas que el deseo —su ambivalencia— deja abiertas. El lenguaje así contemplado no se reduce a su función comunicativa. Juega además otros juegos. Después de todo tenemos sólo palabras para lograr que el otro haga lo que esperamos o deseamos de él. En esa espera está en juego el goce propio y el del otro. Espera que es inaccesibilidad, vacío, pérdida. De ella nace nuestra condición de deseantes. Vacío de saber sobre el que todo discurso se construye.

La hegemonía del discurso de la ciencia lo aborda desde la negación: no hay vacío. La ciencia *puede* llenarlo, no en vano representa la omnipotencia del significante. El discurso de la religión reconoce el vacío pero lo llena con promesas futuras de felicidad. El discurso del arte se aventura a bordearlo, el sujeto artístico busca cernir ese vacío. Construye formas sublimadas que eleven el horror, el miedo, la carencia, a la dignidad sublime de la Cosa. ¿No es ésa la función de lo Bello? La manifestación de lo Bello intimida, prohíbe el deseo, que no lo olvidemos, es siempre el deseo interdicto, deseo indestructible que para Lacan tiene

su máxima expresión en la figura trágica de Antígona², la heroína que no se detiene ante las barreras del bien —los bienes, la razón de estado—; adquiere así en el espacio entre-dos-muertes, el brillo de lo bello, de la muerte hacia la que camina en nombre de un Bien que no está escrito en las leyes de Creonte, las leyes de los hombres, sino en un más allá de la Ley que lleva a Lacan a decir que, en efecto, las leyes del deseo son “las leyes del cielo”. Le lleva también a sostener algo que el dominio científico nos ha hecho olvidar. Cito sus palabras, pues merecen reflexión sobre el triste lugar a que hoy hemos relegado esa experiencia moral que es la experiencia estética:

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical, en la medida en que es el campo de la destrucción absoluta, de la destrucción más allá de la putrefacción es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con con la experiencia de lo bello —lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello, si no su esplendor, al menos, su cobertura (1991:262).

Somos juguetes del goce: el ser hablante y el cuerpo

El deseo tiene, entonces, en el goce su reverso. Nos lo recuerda Lacan, que se interesa por los *impasses* de la cultura, que nos recuerda la extensión imparable de las fuerzas del odio, de la segregación. Goce que es siempre del Uno. Goce que excluye al Otro. Y nos obliga a confrontar las exclusiones a que ha dado lugar la tradición filosófica. Demasiado comprometida con el discurso del amo, el discurso del dominio, con la construcción ideal —es decir, imaginaria— de una ontología en la que nunca se ha tenido en cuenta al cuerpo. Doy la palabra al Lacan de *Encore (Aun)*, texto en que una crítica a los límites del cartesianismo y al discurso de la ciencia que de ahí parte, le conducen a esa noción de goce que es imprescindible ir incorporando a nuestros discursos, y que supone un recorrido por el campo de la diferencia, por lo que no se incluye en ese Uno, que lo des-completa y cuestiona. Hablamos de un ‘goce Otro’: el goce de la mujer. Y partimos de que *hay goce del ser*:

Sin embargo, no puede resultar ambiguo que al ser tal como se sostiene en la tradición filosófica, es decir el que se asienta en el pensar mismo cuyo correlato supuestamente es, opongo yo que somos juguetes del goce.

El pensamiento es goce. Lo que aporta el discurso analítico, ya esbozado en la filosofía del ser, es lo siguiente: hay goce del ser [...] después de todo el primer ser del que tenemos ciertamente la sensación es nuestro ser; y todo lo que es para bien de nuestro ser será, por ello, goce del Ser Supremo, es decir, de Dios (1981:85-86).

² Ver Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 1991, caps XIX, XX, XXI. Y A. Rodríguez Monroy, 2000.

En esa referencia a Aristóteles y a Santo Tomás, Lacan insiste en hacer manifiesta la falacia en juego. El ser que para Lacan opera en el parlante no es otro que el *ser de la significancia* (difícil traducción de *signifiance*). Supone, como decíamos, que la existencia de una diferencia anatómica introduce en el lenguaje una falta. Una lógica en que *ser* y *tener* vienen a confundirse. Una lógica que permite al goce —inconsciente— negar la evidencia, lo real de la diferencia. Lacan habla del goce del cuerpo e ironiza sobre esa extraña ausencia de toda referencia al cuerpo en el *materialismo* filosófico que ocupaba a sus contemporáneos filósofos. En ese punto del texto citado, y antes de adentrarse en las fórmulas de la sexualidad, Lacan afila el cuchillo: “Ahora, el goce del cuerpo, si no hay relación sexual, habría que ver de qué puede servir”. De la lectura del texto se sacan iluminadoras enseñanzas.

Imposible entrar aquí en las fórmulas lógicas por las que Lacan sitúa los dos goces, el de la posición ‘hombre’ y el de la posición ‘mujer’. Sólo señalar que nos evitan perdernos por los caminos trillados y confusos de la psicología, para entender la cuestión en su dimensión *lógica*, es decir, discursiva, plano en que en realidad se juega nuestro goce de ser sexuales. Contemplarla desde un más allá de las construcciones imaginarias con que nuestro malestar busca protegerse de las exigencias de la cultura, que no son sino las exigencias que nuestra condición de seres ‘sexuados’ nos impone.

No es hasta el final de su recorrido que Lacan —para nombrar ese vacío, esa falta de ser— ofrece una fórmula que escribe una ausencia; una falta en el orden de las significaciones. Es la ausencia de un significante que pueda decir, nombrar, cuál es la relación entre los sexos. Cuando Lacan sostiene que “no hay relación sexual”, no se trata de una *boutade*, sino de poner de manifiesto, nada menos que el vacío central en que se funda toda cultura humana. La imposibilidad —real— de establecer una relación que diga la proporción, la *ratio* que hiciera posible la complementariedad entre los sexos. El célebre mito del andrógino, que Aristófanes evoca en *El banquete* platónico, aborda desde la completud esférica, desde la medida fálica por excelencia, desde la circularidad del Todo aristotélico, el enigma de la vida, que es el enigma del deseo.

Si algo define al ser es su falta. Y, son los textos de cultura —la literatura, el arte, en tanto incorpora el saber mítico, en tanto configura, engendra, las formaciones psicológicas que pasan luego a la vida social, a la dialéctica de la cultura— esos textos supieron captar la productividad significativa de esa *falta en ser*. Un no-saber que tiene, sin embargo, una inmensa incidencia en nuestro destino. Y abordar nuestra radical dependencia del Otro, obliga —¡volvemos a la paradoja!— a abordar el exceso, el goce en tanto exceso, una pulsión que no se orienta a la vida, sino que tiende a la muerte, a la quietud de lo inanimado; pulsión —su exceso— que nos obliga a contemplar el reverso de nuestros semblantes. Es la idea que Sade desarrolla con pasión filosófica en sus sorprendentes obras. El goce como exceso, forma de dominio sobre el Otro. Derecho a gozar del cuerpo del Otro. Reducirlo a objeto. Qué hacer de ese goce del exceso, de lo ilimitado, es algo que atañe a la cultura en tanto entropía, disgregación. En ese ámbito se ejercen todas las fuerzas a la muerte vinculadas.

Y si la cultura es un modo de ordenar los goces, el primer recurso, que debió ponerse en práctica ya a las puertas del Edén, es el de la segregación de los sexos. El goce es, por

definición segregatorio, es goce del Uno. Lacan lo dijo muy bien en una de sus célebres homofonías: la cultura, la sociedad, en efecto, es **hommesexuelle** (*homme*=hombre, en lugar de la raíz griega '*homo*' = *igual*). Y es que no es sólo la ley de la reproducción la que crea la norma social, sino que hay además un suplemento secundario para esa ley primaria: la ley que rige la ley de la reproducción es la *ley de la legitimidad*, la que introduce el Nombre del Padre, esa ficción jurídica de la paternidad legitimada instituida por la sociedad burguesa. Es esta ficción suplementaria la que termina de subvertir y estrangular al propio imperativo de la cultura, dando como resultado la imposibilidad misma de la práctica heterosexual. Exigencia de hacer “de dos uno” que termina por conseguir que haya un sólo sexo. En ese patriarcado, en ese régimen fálico, en esa lógica del Todo, ¿Qué se excluye de esa aspiración del grupo, del conjunto, al Uno? ¿Cómo asienta ahí la mujer su ser Otro?

El Otro de la mujer instaura en la cultura *la diferencia* como límite, pues el Otro no se adiciona al Uno del conjunto, sino que se diferencia de él como Uno-en-menos. De esa distribución de los lugares simbólicos hemos de partir si queremos salir de los *impasses* de los discursos teóricos de hoy en su pretendida ‘igualación’ de los derechos de la mujer. Y conviene no obviar la paradoja si no queremos caer en el narcisismo del discurso del amo: el discurso tan en boga de los “Derechos Universales” es más fácil de enunciar que de sostener en lo real. Los Derechos Humanos, en tanto universales, estarían dentro de la lógica de la no-diferencia, dentro de la lógica del Uno del discurso Amo. Esto no impide que la incorporación de las mujeres al discurso, el respeto por la diversidad de culturas, tenga, al menos, la función de poner en primer plano la cuestión de la diferencia. Pero hemos de ir un poco más allá cuando todo en lo social empuja a la in-diferencia. Y aquí es donde un saber del Otro — sobre el Otro— es un saber sobre lo femenino, sobre la diferencia que funda todas las demás. Diferencia que introduce la otredad misma en el campo de la significación, que es el de la subjetividad.³ Es decir, el del deseo. Nos obliga a leer ese texto, palimpsesto insondable, que es la vida. La vida escrita también en los textos, en el arte en todas sus formas.

Tiresias y el síntoma de la cultura: el Otro goce o las metonimias del deseo

No nos faltan la modernidad escrituras puritanas; aquellas que florecen en la falta de relación sexual: Rilke, Lowry que —bajo el volcán— agudiza y explícita su conciencia de que entre un hombre y una mujer las cosas no marchan. Ya en el realismo del XIX está presente el desencuentro, el malentendido de los sexos: Flaubert, Galdós, Tolstoi, su vertiente más trágica en Dostoievski. ¿De qué otra cosa nos habla Eliot en *Tierra baldía*?

Manos exploradoras que no encuentran resistencia. Eyaculación precoz. El hombre baja a tientas la escalera oscura y tal vez orina en la primera puerta. Ella está sola de nuevo en su

³ Mi interés por trabajar ese espacio de la significación guarda estrecha relación con la traducción, donde la misma pulsión al Uno de la significación se oculta, en los textos, en el discurso. Para el traductor, que ha de reanimar todas las ‘guerras’, la guerra por apropiarse del sentido, la lucha por el signo, en la fórmula de M. Bajtín, se hace especialmente vivida. Ver *El saber del traductor*, Montesinos, Barcelona, Montesinos, 1998.

cuarto, aliviada de que todo haya terminado. *When lovely woman stoops to folly*. Se alisa el pelo con mano automática y pone un disco en el gramófono. Se escucha entonces la voz de Tiresias, centro subjetivo del poema, el que escucha y ve todo: “Lo que ve Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema”, dice Eliot que cita a continuación (es la nota 218 que acompaña al texto) el pasaje de Ovidio en las *Metamorfosis, III*. Y si Tiresias es ahí convocado por la voz poética es por haber hecho de Otro. De su experiencia algo hemos de aprender.

Acerquémonos al mito, a esa forma de discurso en que el sujeto y la cultura buscan resolver una contradicción lógica, un enigma, que ningún avance de la experiencia histórica puede llegar a superar. Logra así, como advierte Lacan, decir algo de la verdad, sin decirlo todo. Zeus y Hera —Júpiter y Juno en la versión de Ovidio— discuten sobre los placeres de los sexos. Ovidio, a quien cita Eliot, relata así la duda que asalta a Júpiter:

“Mayor sin duda es vuestro placer que el que corresponde a los hombres”. Ella lo niega; estuvieron de acuerdo en preguntar cuál era la opinión del docto Tiresias: pues él conocía los placeres de ambos sexos. Pues él una vez golpeó dos cuerpos de grandes serpientes que se apareaban en un verde bosque, por lo cual, ¡oh prodigio! dejando de ser hombre se convirtió en mujer por siete otoños: en el octavo volvió a ver a las mismas serpientes y dijo: “Si es tanta la potencia de vuestras heridas que convierte a su autor al sexo contrario, ahora os heriré también”. Golpeadas las mismas serpientes, recobra la forma anterior y la imagen natural. Así pues, tomado por árbitro de esa jocosa discusión, confirma lo dicho por Júpiter: la hija de Saturno se dolió, según se dice, más de lo justo por el motivo, y condenó los ojos de su juez a noche eterna. Pero el padre omnipotente (ya que a ningún dios le es lícito deshacer nada de lo hecho por otro dios), a cambio de la luz perdida, le dio saber lo futuro y le alivió la pena con honor (en Eliot, 1981:97).

Esa figura que atraviesa los tiempos, que habitó Tebas, que estuvo al pie de la Esfinge y fue testigo de la tragedia de Edipo y de su pueblo, había aprehendido los dos lados de la barrera sexual. Sabía del goce fálico, de su aspiración al Todo, pero sabía también de un goce que no pasa por el rasero fálico, que goza de otra cosa. Tiresias fue castigado por decir la verdad. A Juno no le interesaba que se supiera que el goce de la mujer es diez (¿o dos?, según las fuentes) veces mayor. Sin embargo esa medida no es medida de nada. Las mujeres, si lo saben, lo mantienen en silencio. Pero afirman, eso sí, que su goce no responde a la medida del falo, es un goce Otro, diferente, enigmático.

Toda la Antigüedad griega convoca al adivino Tiresias como experto en las cuestiones del goce, del goce entre los sexos. La pregunta sigue viva. La literatura retoma ese síntoma de la cultura, y se pregunta: ¿Quién goza más? Se pregunta por el Otro: ¿Qué es una mujer? Es, como no, la pregunta del romanticismo. Nada más fascinante y ambiguo que las mujeres de Poe, su proximidad a la muerte, su belleza, su misterio, su silencio (sobre el simbolismo femenino ver Freud, “El tema de la elección de un cofrecillo”, 1913 en 1972). El modernismo literario —Darío, Juan Ramón— crea su propio repertorio de rasgos femeninos, aborda el enigma de la mujer vinculado al de la poesía. Son un mismo misterio y la palabra puede

aún velar de fascinación la imposibilidad del encuentro. También ahí se unen goce y escritura, misterio e inaccesibilidad, pero algo queda de un ideal no del todo perdido.

Cariz más puritano, decíamos, tiene el modernismo anglosajón de Eliot en que lo heterogéneo de las voces, la superposición de los tiempos apunta al descentramiento del hombre moderno, perdido en un vacío de sentido. Ausencia dolorosa del Uno, de lo homogéneo, que sólo encuentra su hilo de Ariadna en la presencia de ese Tiresias que encarna el encuentro imposible de los cuerpos en un goce compartido. Versiones que reacentúan, hasta invertirlo, aquel fenómeno que alimenta desde el siglo XI el misterio de lo femenino: el amor cortés. Como dice Lacan, se trata de una manera muy refinada de suplir la *ausencia de relación sexual* fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos. Lacan le dedica páginas magistrales en *La ética del psicoanálisis*. Se pregunta incluso por qué arraiga precisamente en lo más profundo del feudalismo, del discurso de la fidelidad a la persona: “en último término, la persona es siempre discurso del amo. El amor cortés es para el hombre, cuya dama era enteramente, en el sentido más servil, su súbdita, la única manera de salir airosos de la ausencia de relación sexual” dice en *Aún*. (1981: 85). Colocar a la dama en el lugar de Dios, de lo sagrado (lo separado), es la gran estrategia que configura los discursos sobre el amor a lo largo de la historia, desde el dulce stil nuovo dantesco a las pasiones insomnes del romanticismo, y los amores únicos del bolero. No así en nuestra posmodernidad, que nada quiere saber del misterio femenino. No nos damos cuenta de que es como intentar acabar con el misterio mismo.

Es curioso que en *El Banquete* platónico, donde el amor es entre hombres, la voz que puede dar cuenta de que el deseo es carencia es la voz de una mujer: la maga Diótima a cuyo saber Sócrates debe cuanto en el diálogo afirma sobre el amor. Pero si de amor hablamos estamos en los territorios del alma: ¡bella invención! Estamos capturados entre el amor que es del alma y el objeto que es del cuerpo. Hemos de ahondar en esa dicotomía pues nos remite a la diferencia de los goces: si el hombre, desde su posición fálica, se relaciona directamente con el objeto —modalidad fetichista del amor— desde la posición femenina el objeto sólo se hace accesible pasando por el Otro del amor. El goce femenino se revela ahí en su modalidad erotomaniaca. ¿Existe el alma?, se interroga Lacan, y responde afirmativamente, si por ello entendemos un *efecto de amor*: suponer el *objeto a* al Otro, la trampa con la que el fantasma permite soportar lo intolerable del mundo. De ese Eros del alma brota toda una riquísima tradición en la que el goce amoroso busca los modos de nombrarse, en un más allá del goce fálico en que los comensales de *El Banquete* centran sus pesquisas. Su culminación es la escritura de los místicos y nos recuerda que lo más terrible del amor es que pertenece al alma. Nos recuerda también que Freud, padre del psicoanálisis, aborda con un coraje muy poco común el enigma y dedica su vida a desentrañar ‘eso’ que nos hace deseantes. Sus pacientes, muchas de ellas mujeres, le enseñan que el ‘no saber’ es letra, enigma, jeroglífico, símbolo petrificado que no logra insertarse en la cadena significante, símbolo sujeto a los desplazamientos sin fin de la metonimia. Se inscribe en el cuerpo en forma de síntoma, de texto a interpretar. Por eso, la introducción del cuerpo como signo, como lugar significante tiene consecuencias que cada día es más necesario abordar

Que el goce sexual poco tiene que ver con el amor, sería una de las primeras cautelas a que Lacan nos invita. En el encuentro sexual de los cuerpos lo que está en juego es el *objeto*. El objeto es una ‘nada’, un resto; algo que cae del cuerpo, que tiene que ver con sus orificios, lo que de la interioridad puede abrirse al exterior: la mirada, la voz, las heces, el pecho. Eso sí, el objeto investido de *agalma*. Lacan en su extraordinario comentario sobre *El Banquete*, al relatar el episodio de Alcibíades, hace notar la expresión con que éste describe lo que ama de Sócrates: su *agalma*, ese objeto precioso que ocultaban en su interior los silenos griegos. Estamos en el campo del desplazamiento, de la metonimia por la que el deseo humano se desliza. Sócrates sabe que no es poseedor de ningún objeto precioso, que Alcibíades busca en él su saber y que su objeto verdadero, el que explica su sorprendente e impúdica declaración, es el bello Agatón.

En ese deslizamiento metonímico del deseo, desplazamiento imparabile del objeto, sólo la irrupción de la metáfora, puede transformar la radical disimetría en que se encuentran el amante y el amado, Es el milagro del amor. La metáfora del amor permite al amado ponerse en el lugar del amante, dar espacio al encuentro en un más allá del autismo de los goces separados.

La Mujer es no-Toda: la lógica de la sexuación y las posiciones femeninas del ser

Si somos seres habitados por el lenguaje, “enfermos de lenguaje”, en la certera formulación freudiana, también es necesario concebir que el falo no es sólo un órgano, una parte de la anatomía del macho, sino que es una *función lógica*. Y hemos de entenderla como tal función operando tanto para los hombres cuanto para las mujeres. Habitar el lenguaje supone posicionarse respecto a la diferencia, la diferencia que marca la presencia, o la ausencia, del falo. Como los goces de hoy señalan muy bien, son infinitas las ficciones que el ser hablante puede construir en torno a esa falta que el psicoanálisis, con el mito edípico, denomina “castración”. Donde ésta es negada, reina el narcisismo, es decir, la muerte, la imposibilidad del amor.

Situarse como hombre o mujer es producto de un límite interno dado por la ausencia de un significante que pueda responder a qué es una mujer. En 1972 Lacan en el texto *El atolondradicho (L'Etourdit)* introdujo la idea de la mujer como *no-toda*. Si Freud descubre que la diferencia anatómica está significantizada y reducida en el inconsciente a la problemática del *tener o no tener* falo, en sí mismas, las pulsiones, lo sabe bien la clínica analítica, ignoran la diferencia sexual, es decir responden sólo a ese goce Uno de que venimos hablando. Toda una elaboración sobre el deseo sexuado se hace así necesaria. Se pone en juego una lógica en torno a lo que es o no nombrado por el falo. Cada sujeto se ubica a un lado u otro de esa barrera, y lo hace a través de su palabra, de su posición subjetiva en el discurso. El sexo es antes que nada una posición discursiva, un efecto de la lógica misma del lenguaje. Ya Joan Copjec (1995), en un brillante ensayo, demuestra la congruencia de las fórmulas de sexuación con la pareja de antinomias de la ‘razón pura’ kantiana; lo que distingue ahí al hombre es su inclinación a situarse completamente en el orden simbólico, en

la lógica del conjunto que hace un Todo, lógica que aspira a la unidad, al universal, ideal de uniformización que hoy sigue imperando bajo el actual ideal globalizador. Aspira así a deshacerse de toda heterogeneidad perturbadora, de toda diferencia. Enorme paradoja de borramiento de lo femenino en la época de la liberación de las mujeres. Cuestión que no puede pasar por alto el feminismo actual.

Del otro lado, del lado de la mujer, el límite imposible/real no existe, pues la mujer se sitúa solo parcialmente en el orden fálico. Es su misma posición ante la pulsión uniformadora la que la lleva a excluirse. Por eso no hay universal femenino bajo el que la mujer pueda reconocerse. *La/ Mujer no existe* por mucho que la cultura se proponga nombrar su “naturalidad” y la literatura lleve 2000 años creando *versiones* de lo femenino. Tampoco existe el universal que tanto ilusiona a la cultura fálica. El lenguaje, el orden simbólico también ahí se construye en torno a una falta. Es inconsistente: la incompletud de lo masculino, que su posición universalista disfraza, es la falta última del referente, de una presencia Real que pudiera actuar como el fundamento que da soporte al sistema significante. Valor último del falo entendido como ese significante que la cultura privilegia para taponer ese vacío. Tenemos, además, la inconsistencia propia de lo femenino: la imposibilidad de totalizar los términos dentro del sistema, pues se impone la pura diferencialidad del significante. El resultado es que el goce propio del ser que habla es el ordenado por el símbolo fálico — hombres y mujeres tenemos acceso al mismo. Pero no lo gozamos desde el mismo lugar, desde la misma posición.

La mujer se sitúa ante el falo —significante que en lo imaginario recubre la ausencia misma de significación— como el no-Todo de la universalización. El resultado de esta contingencia no sólo convierte en indeterminada la existencia de la mujer en el orden fálico, sino que en ella es lo particular lo que adquiere peso. La singularidad de su ser es para la mujer el fundamento que le otorga consistencia. La literatura universal da cuenta de ello (y que sean fantasías del hombre no impide que guarden relación con la verdad). O, mejor, *no todas*: ahí están las Amazonas, todas esas mujeres que se apartan del juego social para alejarse de lo masculino y, en el mismo movimiento, encarnarlo. Su expresión más estremecedora el canto de Marcela en *El Quijote*. Libertad es ahí la figura misma de la soledad.⁴ Ser *Toda* es entonces el ideal. Un ideal —fálico— que sustituye la diferencia por la segregación. El efecto segregador es inherente al universal. Parece importante que vayamos haciéndonos cargo de esa flaqueza, de ese reverso del ideal global.

Ante esa ausencia de complementariedad, cada momento histórico, cada comunidad cultural, buscará —es ineludible— instituir una Ley que suple esa falta. Proclama entonces una definición destinada a dar carácter universal a tal relación. La sujeción de la mujer al hombre ha sido la norma en los patriarcados tradicionales. En nuestras sociedades llamadas democráticas, la igualdad entre los sexos constituye el ideal. También la subordinación del hombre por la mujer ha sido el ideal en algunas formas de utopía del matriarca-

⁴Ver Iris M. ZAVALA. *Breve historia feminista de la literatura española*. 5 volúmenes. Barcelona, Anthropos, 1995-1999. Aporta una relectura de la cultura en que lo femenino adquiere voz propia

do. Con Lacan, estas propuestas se hacen precarias. Y nos hace notar que la excepción (necesaria por otra parte para dar existencia al conjunto) irrumpirá siempre desde la posición femenina —desde ese *no-toda* en el universal fálico— e intentará romper con cualquier conceptualización o regulación fálica (Copjec 1995). Kierkegaard —a quien no sin razón Lacan llama “Tiresias”— se había percatado de ello: “todos los hombres serán siempre iguales unos a otros”, dice. Pero en la mujer, en cambio, lo accidental es lo esencial “y nunca jamás habrá dos mujeres iguales”, afirma en *In vino veritas*.

Y la razón es de estructura. Insistimos en ello al tratar de explicar por qué la feminidad no encuentra un enunciado posible. Que no haya prototipo de lo femenino: éste sigue siendo el enigma, cualquiera sea la apariencia que lo imaginario le preste. Y entra entonces en juego esa dimensión del discurso que lo hace semblante. El psicoanálisis, las mujeres psicoanalistas discípulas de Freud, hablan de *la mascarada femenina*: el uso imaginario de atributos que proclaman ser la sustancia misma de lo femenino. Todas sabemos a qué nos referimos, sabemos de nuestro gusto —o disgusto— por el aderezo y del uso que hemos hecho de ciertas insignias. En ellas nos hemos sostenido unas veces en el lado fálico: la mujer de hoy parece mantenerse cada día más en una adscripción al Todo. En el mundo simbólico no es difícil ese deslizamiento: se trata de *ser* el falo, que es un modo femenino de *tenerlo*. Todas hemos tomado posiciones al respecto. En ciertos alardes de feminidad el sujeto, oh paradoja, se presenta en el lugar fálico para encontrar desde ese lugar una inserción en el fantasma —en el goce— del hombre, o para renunciar a él.

Lo evidente, lo que explica muchas cosas, es que una mujer puede situarse en la lógica del Todo. La histérica, que inaugura en Freud la problemática de la mujer y que la pone en juego muy activamente en lo social, se sitúa en el límite en el que el goce fálico se funda. Cree exceptuarse así de él aspirando a otro que estaría más allá. Sosteniéndose en la identificación imaginaria con el hombre, su pregunta existencial es: ¿qué es ser mujer? Al exceptuarse de las filas de las mujeres, al quedar fuera de juego, las piensa como totalizables y definibles, y desde este límite cree estar más allá, reservándose la posibilidad de ser *La mujer* —una mujer por entero. De este modo se propone como representante de aquello de la mujer que el goce fálico dejaría necesariamente de lado (ver Zavala 1999 que me ha acompañado en este tramo del recorrido).

En cualquier caso, la pregunta enigmática persiste: ¿cuál es esta cuestión insoluble y cómo la incorporamos? Lacan propone partir de un reconocimiento: la heterogeneidad radical del goce masculino y femenino, donde lo femenino no es complemento, sino *suplemento* de la ley del falo. Frente al *paratodeo* de la ley fálica, el ‘no todo vale para todos’ de la singularidad femenina que se sitúa como suplemento inasimilable a ese universal. No es un goce que pudiéramos añadir al fálico para obtener la unidad —utopía de la “otra mitad”, que ya sabemos no redondea de felicidad nuestras vidas. Cuando Lacan formula que *L/a Mujer* —con mayúsculas— *no existe* y tacha el artículo que escribe el universal; el furor se desata en el feminismo. No es extraño en nuestra cultura global donde el lugar del Otro ha quedado vacío. Donde no nos tomamos la molestia de leer al Otro antes de repudiarlo, donde se citan sus palabras sin esa mínima ética que nos obligaría a conocerlas; donde hemos olvidado los textos de cultura en que a lo largo de los siglos nuestro no-saber, nuestro malestar, encontró

modos de escribirse. Mi pregunta es: ¿puede el feminismo instituirse como modelo universal? ¿Bajo qué identificaciones? ¿Qué amo? Los retos no son pocos si queremos que la voz de las mujeres se escuchen. El primero y más urgente sería hacerlas hablar desde ese lugar Otro que nos separa del orden que el falo instituye. Asimilándonos al Uno sólo podremos desaparecer diluidas en el babel imposible del discurso uniformizador que la ciencia y el capitalismo nos imponen.

El babel de la ciencia y el lugar del feminismo: ¿'sexos' o 'géneros'?

En la actualidad el lugar del significante amo lo ocupa la noción de 'género'. El empleo del término lo inaugura un médico, Stoller, pionero en la cirugía de la transexualidad. Con ello cortocircuita la dualidad simbólica para introducir una ilusoria multiplicidad en que diluir el dilema de reconocerse en **un** sexo. La fantasía narcisista del hombre-máquina, que la inspira —es el ideal de la ciencia hoy—, precede a la Ilustración, como es bien sabido. El discurso de Stoller sobre el género parece estar constituido en relación de espejo con el de los transexuales que estudió. Sujetos que se sienten psicológicamente femeninos viviéndose como encerrados en un sexo masculino que se trataría de modificar en el plano anatómico (Ver Morel 2000). Trágica y dolorosa indiferenciación entre el cuerpo como Real —lo Real de la anatomía— y su dimensión significativa, metafórica. Cárcel del lenguaje cuando éste, como la ciencia quiere, es reducido a su literalidad más pura. Cortocircuito del Otro simbólico en el que, en mi opinión, es grave caer.

La noción permite, eso sí, interrogar la asignación socio-cultural de 'roles' a cada uno de los sexos, en la medida en que avalan —y encubren— relaciones desiguales de poder. Pero ¿no supone eso atribuir al Otro social la *causa* de nuestro malestar? El sujeto se exime así de toda culpa y no puede siquiera vislumbrar que el problema sea una cuestión de estructura. El nuevo semblante de los géneros no nos saca del impasse. Más bien borra a la mujer (hablar de 'violencia de género' nos evita pensar que hablamos de la violencia de los hombres *contra las* mujeres; impide preguntarse qué hay tras el furor mortífero que se está desencadenado). La cuestión del goce que como hablantes nos incumbe queda excluida. El lugar del deseo, del encuentro con el Otro, queda vacío.

Y una de las pendientes que merece reflexión en el debate actual es que si consideramos que la cuestión de la mujer se puede definir en términos jurídicos nada impediría que lleguemos a una igualdad simétrica: uno es el otro y el otro es uno. La esperanza es que este enunciado jurídico pudiera hacer desvanecerse, como un espejismo, a las fuerzas nocivas del llamado Otro del goce. Seríamos Tiresias 'de derecho'. Y sin embargo, eso no impide que estemos, como no-Todas, enfrentadas a lo ilimitado, a un más allá del límite fálico. Es el efecto de excepción, de suplemento en que el goce femenino localiza su ser (ver Laurent 1999). El problema, he de insistir en ello, es que, reforzando nuevas formas de adscripción de la mujer al orden fálico, el malestar no se disipa. Las mujeres de hoy dicen que 'no hay hombres', que ellas tienen que 'hacer de padre y de madre'. Quejas que son modos de instalarse en el discurso universal, negando el ser 'otro' que les es propio. Enzarzadas en una

lucha que las deja —nos deja— en la pura reivindicación, no se vislumbra una salida. Discurso que viene a traducirse en soledad para uno y otro sexo. Habría que preguntarse si no hay una relación directa entre esa ‘ausencia del hombre’ y el propio abandono del lugar suplementario que como mujeres nos correspondería ocupar. ¿No será que si no hay hombres es porque tampoco hay mujeres?

Es necesario convocar de nuevo al adivino Tiresias. Él nos recuerda que el goce femenino es diferente del que el hombre experimenta. Si situarse como ser sexuado es algo distinto de adscribirse a una identidad fija que ‘garantice’ el ser mujer u hombre, se trataría de aceptar que lo que está en juego es una elección que cada sujeto ha de hacer: elección de un modo particular de goce. Hacerse responsable de ese goce será entonces una cuestión ética (ver Patricia Tagle et al. 2002:34-36). Goce Otro del que también nos habla la mística. La cita es de Lacan:

Sabemos de la mística por ciertas personas, mujeres en su mayoría, o gente capaz como San Juan de la Cruz, pues ser macho no obliga a colocarse del lado del Todo. Uno puede colocarse también del lado no-todo. Hay allí hombres que están tan bien como las mujeres. Son cosas que pasan. Y no por ello deja de irles bien. A pesar, no diré de su falo, sino de lo que a guisa de falo les estorba, sienten, vislumbran la idea de que debe haber un goce que está más allá” (1981).

La locura de la mujer es buscar una universalidad que no encuentra, porque si la encontrara caería en la psicosis. Otra vez Lacan lo enuncia críptica e irónicamente: “Todas las mujeres son locas y es también por eso que no todas, es decir, locas del todo, sino más bien acomodaticias, hasta el punto de que no hay límites en las concesiones que cada una hace con un hombre de su cuerpo, de sus bienes, de su alma” (1980). Lo que nos hace creer que son locas en su modo de amar en demasia. Esta desmesura constituye el horizonte de la literatura, un horizonte en que el lugar del Otro no es negado y además no oculta su falta. No es casual que Ulises desconfiara de las sirenas. Ellas le dicen: “hazte amigo de las mujeres; haz como Tiresias. Para comprenderlas hazte tu mismo mujer e intenta acercarte al Otro goce”. Hay, desde luego, maneras engañosas de igualarse con Tiresias. En el actual babel de los sexos el hombre quiere hacerse el amigo, para fingir estar más allá de la medida fálica. También la idea de que si nos susurramos los unos a los otros que somos semejantes y que nada nos separa, se pondrá fin al eterno malentendido. Figura de la igualdad que es máscara encubridora de otra verdad en lo que atañe a la diferencia de los goces.

La posición del sujeto moderno a la que nos invita Lacan, no es hacerse atar al mástil, como Ulises, ni atarse al semblante fálico, como hace la Iglesia, compuesta por esos hombres que tienen una relación preclara con lo que es el semblante: al renunciar al ejercicio del órgano dan cuenta de que realmente son allí su símbolo. Para el psicoanálisis no se trata de conservar estos semblantes: los del padre, los del falo; sino de movilizar los recursos del decir, de la interpretación, para mostrar que los dichos de la Esfinge —como para Edipo— sólo tienen poderes mortales si uno ignora que ha de hacerles frente en tanto ser sexuado (Miller 1994).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Copjec, Joan. *Read my Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Eliot, T. S. *La Tierra baldía* (1922). *Poesías reunidas 1909-1962*. Trad. J. M^a Valvede. Madrid, Alianza, 1981: 77-94.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños (1900)*. Trad. Luis López Ballesteros. *Obras completas II*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
 - “El tema de la elección de un cofrecillo” (1913). Trad. Luis López Ballesteros. *Obras completas, V*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974: 1868-1875.
- Lacan, Jacques. *Psicoanálisis. Radifonía y Televisión*. Barcelona, Anagrama 1980.
 - *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
 - *El atolondrado, el atolondradicho o las vueltas dichas. Escansión* (Buenos Aires: Paidós)1 (1984).
 - “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia analítica” (1949). *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia, México: Siglo XXI, 1989: 86-93..
 - “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” (1958). *Escritos I*, Trad. Tomás Segovia, México: Siglo XXI, 1989.
 - *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
 - *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Laurent, Eric. *Posiciones femeninas del ser. Del masoquismo femenino al empuje a la mujer*. Buenos Aires, Editorial Tres Haches, 1999.
- Leclair, Serge. *El país del otro*. Siglo XXI, 1994.
- Miller, Jacques-Alain. *De mujeres y semblantes*. Buenos Aires, Cuadernos del pasador, 1994.
- Geneviève Morel. *Ambigüités sexuelles. Sexuation et psychose*. Anthropos, París, 2000.
- Platón. *Diálogos III. Fedón, El banquete, Fedro*. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 1986.
- Rodríguez Monroy A. Rodríguez Monroy: “Mujer, lenguaje y cultura: Lacan y los cuatro discursos”. En Iris M. Zavala, ed. *Feminismos, cuerpos, escrituras*. La página ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2000: 17-34.
 - *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona, Montesinos, 1998.
- Tagle, Patricia, et al. “Una cuestión ética”. *Clinica de la sexuación y (no) clínica del género. Colofón* (Madrid: Federación Internacional de Bibliotecas del Campo Freudiano) Noviembre 2002:34-36.

- Zavala, Iris M., “Teorías feministas”. *Quimera*. Número 177 – Febrero 1999. Barcelona.
- *Breve historia feminista de la literatura española*. 5 volúmenes. Barcelona, Anthropos, 1995-1999.

FANNY HILL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL DESEO FEMENINO EN LA NOVELA INGLESA DEL SIGLO XVIII

Asunción Aragón
Universidad de Cádiz

El siglo XVIII es paradigmático como crisol del que fluyen nuevas corrientes de pensamiento, políticas, económicas y sociales. Así en esta época se enmarca por una parte el nacimiento de la novela como género literario y por otra el de la pornografía como concepto moderno con un discurso propio, caracterizado por ser un constructo social con un marcado sustrato ideológico patriarcal. La noción de pornografía con estas connotaciones es por lo tanto una invención moderna de poco más de siglo y medio¹.

Es fundamental, por otra parte distinguir entre lo pornográfico y lo obsceno entendiéndose por lo primero la descripción gráfica de actos sexuales con la única intención de excitar a una audiencia y por lo segundo ese comportamiento o material varío que por razones diversas ofende los poderes fácticos en particular y al buen gusto en general.²

Bradford K. Mudge señala que al igual que la novela en el siglo XVIII “pornography is the direct result of an expanding middle class, increasing literacy, and a market-place newly sensitive to the commercial rewards of popular entertainment” (28)³ En esta misma línea David Foxon en su libro *Libertine Literature in England 1660-1745* subraya de nuevo la similitud en los orígenes de la novela y la pornografía al proclamar la obra de John Cleland *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748-49) como “The first original

¹ El término “pornography” aparece en Inglaterra a mediados del siglo XIX (1864) con dos significados distintos, bien como “Description of the life, manners, etc, of prostitutes and their patrons” o bien como “the expression or suggestion of obscene or unchaste subjects in literature and art”.

² Cfr. KENDRICK, Walter, *The Secret Museum: Pornography and Modern Culture*, New York, Penguin, 1987.

³ MUDGE, Bradford K., *The Whore's Story: Women, Pornography, and the British Novel, 1684-1830*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

English prose pornography, and the first to break away from the dialogue form into the style of the novel” (45)⁴

Fanny Hill se publicó de forma anónima entre 1748 y 1749, a finales de ese año su autor John Cleland fue arrestado aunque prontamente puesto en libertad. En 1750 de nuevo se tomaron medidas legales para la prohibición del libro, en este caso debido principalmente a la acción del Obispo de Londres, Thomas Sherlock, quien en una Carta pastoral advierte que los terremotos acaecidos en la ciudad durante los meses de febrero y marzo de ese año fueron muestras de la cólera divina por la publicación de *Fanny Hill*, de ahí que conmine al Secretario de Estado para que “stop the progress of this vile Book, which is an open insult upon Religion and good manners, and a reproach to the Honour of the Government, and the Law of the Country” (80)⁵ La publicación de la novela ha estado legalmente prohibida en los Estados Unidos y en Inglaterra hasta 1963 y 1970 respectivamente.

Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure bajo la forma de un bildungsroman femenino narra en primera persona los avatares en la vida de una joven de quince años que tras quedarse huérfana viaja a Londres para buscar trabajo; tras una serie de acontecimientos desventurados la protagonista acaba ganándose la vida como prostituta hasta que por un golpe de fortuna se convierte en una mujer acaudalada. Así la trama acaba con una Fanny de 19 años que se va a casar con el amor de su adolescencia. La novela es pues la historia de una virgen convertida primero en prostituta y luego en señora.

Los sucesos que rodean la vida de Fanny Hill nos conducen por un mundo sensual, por la geografía de la carne y del deseo. Marcada por un fuerte componente hedonista en esta narración se ensalza la idea de la consecución del placer como primer y último fin de nuestra existencia al mismo tiempo que se considera la satisfacción sexual como el *súmmum* del placer. La ética subyacente a la novela queda perfectamente resumida en la doctrina de Mrs. Cole quien considera “pleasure of one sort or another, as the universal port of destination, and every wind that blew thither a good one, provided it blew nobody any harm” (144)⁶. En este sentido la novela participa no sólo de la filosofía hedonista propugnada por Lamettrie, d’Holbach o Diderot, sino que además se adelanta al utilitarismo articulado por Bentham que identifica el bien moral con el placer y el mal con el dolor. En el siglo XVIII se establece pues la idea de que, como apuntan G.S. Rousseau and Roy Porter, “sex was a basic mode of human enjoyment, and that whatever forms of sexual expression created more pleasure than pain – be they modes traditionally labelled as vicious, sinful or unnatural – were *ipso facto* desirable and good” (1)⁷

Fanny Hill entronca asimismo directamente con otras novelas de la época como *Moll Flanders* de Defoe o *Pamela* de Richardson, entre otras, en su interés por mostrarnos la rela-

⁴ FOXON, David, *Libertine Literature in England, 1660-1745*, New York, University Books, 1965.

⁵ EPSTEIN, William, *John Cleland: Images of a Life*, New York, Columbia University Press, 1974.

⁶ CLELAND, John, *Memoirs of a woman of Pleasure*, ed. Peter Sabor, Oxford, Oxford University Press, 1985.

⁷ ROUSSEAU, G.S. and Roy PORTER, eds, *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

ción existente entre identidad femenina y virtud femenina, considerándose la castidad como epítome de esta última. No obstante, la novela es totalmente original en su alejamiento de posiciones “éticas” o convencionales que asocian el deseo femenino con el pecado o la lujuria. En efecto, a lo largo de la trama la joven Fanny participa en multitud de actividades sexuales; llevada unas veces por dinero, otras por el deseo de satisfacer su apetito sexual, pero ni la naturaleza femenina de la protagonista ni su bondad o generosidad se ponen en entredicho en la novela.

Desde comienzos del siglo XVIII se aúnan por una parte el deseo por conocer todos los aspectos de la sexualidad y del comportamiento sexual y, por otra, el de explorar la esencia de la naturaleza femenina. Ambas cuestiones obtendrán un cauce privilegiado tanto en la copiosa literatura paramédica y conductual de la época como en los trabajos de ficción que acabarían por feminizar el discurso literario ilustrado, entre los que se encuentra *Fanny Hill*. Como señala Thomas Laqueur “women’s bodies in their corporeal, scientifically accessible concreteness, in the very nature of their bones, nerves, and, most important, reproductive organs came to bear an enormous new weight of cultural meaning in the Enlightenment.” (18)⁸

Este deseo por revelar el misterio de la sexualidad femenina ocupa un lugar central una de las guías sexuales más populares del XVIII: la obra de John Marten *Gonosologium Novum: Or, A New System of all the Secret Infirmities and Diseases, Natural, Accidental, and Venereal in Men and Women* (1709) Esta obra resulta particularmente atrevida para la época en su tratamiento de la sexualidad femenina en general y en su representación del deseo y orgasmo femenino en particular. En efecto, Marten defiende la teoría, absurda en el contexto médico del XVIII, de que la mujer obtiene placer a través del acto sexual al igual que el hombre: “for the Man’s *Yard* rubbing in Copulation against the Woman’s *Clitoris*, causes these excessive Ticklings, delightful Itchings, and transporting Pleasures to both Sexes; and the more of that Serous Matter [...] the Woman sheds in the Act, the greater still is the Pleasure in both [...] so in the Act sometimes it is almost unbearable, especially where both Parties meet with equal Desire and Freedom” (84-85)⁹

Ahora bien, aunque John Marten reconozca la existencia del placer y orgasmo femeninos no por ello deja de participar de otras ideas misóginas de la época con respecto a la sexualidad femenina como la teoría de que el clítoris es un “ente” con vida propia, sexualmente insaciable, por lo que la mujer necesita copular con mayor frecuencia que el hombre

⁸ LAQUEUR, Thomas and Catherine GALLAGHER, eds, *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1987.

⁹ MARTEM, John, *Gonosologium Novum: Or, A New System of all the Secret Infirmities and Diseases, Natural, Accidental, and Venereal in Men and Women*, London, 1709.

no por cuestiones de lascivia sino incluso de salud¹⁰ (*Diseases of the Womb*): “The Pleasure of the Man is short and soon at an end, and sometimes the intermission long, but with Women it is almost endless, by reason she can hold out beyond what one Man can afford her; nay, as soon as she had done with one, she readily, and with as great or greater Pleasure receives another, and so a third, and onwards, being almost always ready for the Embrace, and ever pleas'd with it ” (86-87)

Fanny Hill se nos presenta como un texto excepcional para analizar no sólo cómo se articulaba la idea del deseo femenino en la época, su carácter ficticio o real con relación a la vida cotidiana de las mujeres, sino también para constatar la regulación y normalización de las prácticas sexuales del siglo XVIII en Inglaterra. En efecto, John Cleland nos ofrece en su novela un “bildungsroman sexual femenino” en el que la protagonista inicia su andadura con el más profundo desconocimiento de la sexualidad humana para acabar siendo una consumada experta en el arte amatorio. No obstante es necesario constatar que aunque Cleland nos ofrezca una idealizada celebración de la sexualidad y deseos femeninos, estoy plenamente de acuerdo con la idea de Nancy K. Miller de que “Cleland’s cheerful, even comic, pornography supports the prerogatives of both class and masculinity” (51)¹¹.

Así pues bajo la estrategia formal de una narración en clave de un yo femenino, *Memoirs of a Woman of Pleasure* nos ofrece una imagen gozosa del deseo femenino pero reinterpretada a partir de una mirada masculina, “a penis view of women”¹². Esta mirada masculina escopofílica se manifiesta a través de la reificación del cuerpo femenino y más concretamente de la vagina de Fanny pues como afirma David Weed: “Indeed, the literal if vulgar translation of Fanny Hill’s name from the Latin mons Veneris suggests the way that the novel focuses on vaginas and even creates multiple layers of metaphors for vaginas in order to comment on the sexuality that they represent”¹³ (9). En efecto, la identidad de Fanny está codificada a través de su cuerpo, de su sexualidad, anatomía es por tanto destino ya que la vagina de la protagonista, y de las prostitutas que aparecen en la trama, representa el eje

¹⁰ En otro de los tratados de la época titulado *The Present State of Matrimony: or the Real Causes of Conjugal Infidelity and Unhappy Marriages* (1739) se asume que tanto el alto grado de calor innato al cuerpo femenino como la función reproductora femenina son la causa por la que las mujeres son más apasionadas que los hombres: “as to Lubricity, it is generally supposed by us, that Women, are more inclined than Men. Their Souls seem to be of a more amorous Temper: Their Constitutions are more turned to supply that Passion: Love, and the Effects of it, is the darling and predominant Passion of the Sex. [...] As women were principally designed for producing the Species, and Men for other Greater Ends: we cannot wonder, if their Inclinations and Desires tend chiefly that Way.” (11-12)

¹¹ MILLER, Nancy. “ ‘T’s’ in Drag: The Sex of Recollection.” *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* Vol. 22, nº1, Winter 1981, pp. 47-57.

¹² TODD, Janet, *Women Friendship in Literature: The Eighteenth Century Novel in England and France*, New York, Columbia University Press, 1980, p.88.

¹³ WEED, David, “Fitting Fanny: Cleland’s memoirs and the politics of male pleasure”, *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 31, Issue 1, Fall 1997, pp.7-21. Para hablar de su vagina Fanny utiliza entre otras expresiones las de “home”, “spot”, “place”, “seat” y “center”. Como afirma Peter Sabor: “There are over fifty metaphorical variations for the penis, such as ‘master member of the revels’, ‘picklock’, and, intriguingly, ‘nipple of Love’, while among the fewer but similarly original terms for the vagina are ‘soft laboratory of love’, ‘pleasure-thirsty channel’, and ‘embower’d bottom-cavity’” (XIX-XX)

central identitario, el centro del deseo masculino y el lugar donde se lleva a cabo la transacción de negocios implícita en la prostitución.

No obstante, el placer visual no sólo se centra en el cuerpo de la protagonista pues se traslada a muchas escenas en las que la propia Fanny asume el papel de voyeur, excitándose al ver las actividades sexuales de otros. Así por ejemplo al principio de la novela se masturba mientras observa a través de la pequeña rendija de una puerta a la Sra. Brown haciendo el amor con un joven soldado: “the sound and sight of which thrill’d to the very soul of me, and made every vein of my body circulate liquid fires” (25). En otra ocasión presencia a través de una pequeña ventana las transacciones amorosas entre Polly, otra joven del prostíbulo y su cliente. En medio de tal visión Fanny confiesa que “[in] that part of me [...] now the heat, and irritations were so violent, that I was perfectly sick and ready to die with desire” (32)

A lo largo de la novela es fácilmente constatable el hecho de que la gratificación sexual femenina coincide plenamente con la masculina y de que el deseo femenino se doblega ante el placer masculino: “that peculiar scepter-member, which commands us all” (183); de ahí que como apunta Nancy K. Miller este tipo de literatura esté diseñado no tanto “to seduce women readers as to attain recognition from other men” (51)

En esta casi épica fantasía masculina los penes alcanzan proporciones extraordinarias por lo que abundan en el texto descripciones como: “I saw [...] a may-pole of so enormous a standard, that had proportions been observ’d, it must have belong’d to a young giant: its prodigious size made me shrink again” (72) o “that machine of his [...] was now [...] grown not only to a prodigious stiffness of erection, but to a size that frightened even me: a non-pareil thickness indeed!” (147)

Uno de los aspectos más “revolucionarios” de la novela es el tratamiento que se hace de la virtud o castidad moral femenina. En efecto, *Fanny Hill* profundiza en la relación entre identidad femenina y virtud a través de la relación que la protagonista mantiene con Charles, su *enamorado*, y el resto de los hombres con los que establece relaciones sexuales de diversa naturaleza. Así cuando su amante Charles es secuestrado, Fanny se ve forzada a aceptar los favores de Mr. H -- quien acaba violándola: “I did not so much as know what he was about, till recovering from a trance of lifeless insensibility, I found him buried in me, whilst I lay passive and innocent of the least sensation of pleasure: a death cold corpse could scarce have had less life or sense in it ” (60). En este momento Fanny trasciende su propia corporeidad, lo que yace en la cama es un cuerpo con el que no se identifica, y del que por lo tanto no se siente responsable. Su virtud se mantiene pues de alguna manera intacta, ya que ésta ha sido redefinida como una cualidad sentimental que sobrepasa y es independiente de cualquier experiencia o comportamiento sexual, aunque como ella misma confiesa “our virtues and our vices depend too much on our circumstances” (61).

No obstante, aunque forzada por las circunstancias Fanny, a diferencia de otras heroínas de la época como *Pamela* (1740) o *Clarissa* (1748-49) de Samuel Richardson, no es un ser asexual y desapasionado. De ahí que durante la próxima escena sexual con Mr. H -- su

cuerpo responda, si bien de forma involuntaria, con un orgasmo: “ I had it [Mr. H --’s penis] now, I felt it now: and beginning to drive, he soon gave nature such a powerful summons down to her favourite quarters, that she could no longer refuse repairing thither: all my animal spirits then rush’d mechanically to that centre of attraction, and [...] gave down, as mere woman, those effusions of pleasure, which in the strictness of still faithful love, I could have wish’d to have held up” (64)

El sexo sin amor es un acto instintivo, animal y mecánico pero no por ello deja de ser placentero y deseable. La actitud activa de Fanny ante la sexualidad y ante su propio deseo queda manifiesta cuando seduce a Will, el joven y sexualmente superdotado criado de Mr. H --, en un intento de venganza por la infidelidad de éste. En este sentido como señala Bradford K. Mudge “this event is ‘revolutionary’ for our heroine because it introduces her to the highest pleasures the body can attain. She is a ‘professional’, in other words, not because she can have sex for money, which she does not, but because she has sex only to have sex, only to feel pleasure and satisfy her own desires. [...] Fanny is now committed to sexual passion (206). La protagonista de *Memoirs of a Woman of Pleasure* hace honor al título del libro que lleva su nombre y como filosofía de vida acepta las indicaciones emitidas por el poderoso instinto de su “center of sense”. (80)

La cuestión de la castidad/virginidad femenina y de la trascendencia que la sociedad heteropatriarcal ilustrada le otorgaba también es abordada desde una perspectiva satírica en la novela. A lo largo de la narración Fanny “pierde” su virginidad en tres ocasiones, parodiando de esta manera la idea de que la virginidad sólo se pierde en una ocasión. Charles, a quien le caracteriza “the largeness of his machine” (40), será el primero en “desflorar” a la protagonista. Posteriormente el “centro de placer” de Fanny se ensancha tras su *affair* con Will: “the widen’d wounded passage refunded a stream of pearly liquids, which flow’d down my thighs, mix’d with steaks of blood the marks of the ravage of that monstrous machine of his, which had now triumph’d over a kind of second maiden-head. (76) Finalmente Fanny es capaz de vender su ya maltrecha “virginidad” al disoluto y libertino Mr. Norbert por 400 guineas, en una escena hilarante en la que se critica la actitud licenciosa y depravada de todos esos aristócratas que “had fallen into a taste of maiden-hunting” (129)

En la novela Mr. Norbert se transforma en el patético reverso del libertino Mr. B de *Pamela*, que obsesionado por su fetichismo virginal no percibe el engaño en el que está inmerso. Fanny, por su parte, sólo tiene que representar el papel de doncella virtuosa que según el imaginario de la época queda encapsulado en una serie de gestos y miradas¹⁴: “in order to pass it upon him for that of a very maid all my looks and gestures ever breathing

¹⁴ Esta idea de la unión de inocencia y delicadeza con apariencia física queda asimismo recogida en la obra de John Gregory *A Father’s Legacy to his Daughters* (1774), uno de los manuales de conducta más populares del XVIII en la que su autor afirma “One of the chief beauties in a female character is that modest reserve, that retiring delicacy, which avoids the public eye, and is disconcerted even at the gaze of admiration [...] when a girl ceases to blush, she has lost the most powerful charm of beauty.” (16)

nothing but that innocence which the men so ardently require in us, for no other end than to feast themselves with the pleasure of destroying it¹⁵. (131)

La castidad de Fanny es pues pura ficción, la fantasía de Mr. Norbert, el objetivo primordial en una sociedad machista que exige a las mujeres ser virginales y virtuosas sólo para tener el placer de desvirgarlas.¹⁶ Mr. Norbert en su deseo por deflorar a la joven obtiene más placer en la resistencia que ésta ofrece que en la consecución de sus actos: “he was more satisfy’d, more highly pleas’d with the suppos’d motives of his baulk of consummation, than he would have been at the full attainment of it”. (134)

Fanny se burla y caricaturiza en su narrativa a este “gran concedor” de los vicios de la ciudad. Así en una novela en la que como se ha mencionado anteriormente los penes alcanzan tamaños desorbitados, Mr. Norbert es en este sentido ridiculizado por poseer una “máquina” con “one of those sizes that slip in and out without being minded” (133) de ahí que la escena en la que Fanny finge dolor durante la penetración resulte tan patética y cómica a la vez: “‘that he had hurt me – he kill’d me – I should die-‘ where the most frequent interjections.” (134)

El desprecio y casi crueldad con los que la protagonista de esta novela pornográfica trata a este libertino coincide con el sentimiento anti-aristocrático existente en la sociedad inglesa del XVIII, una situación directamente entroncada con el ascenso de la burguesía y sus nuevos ideales. Como afirma David Weed “*Memoirs* occupies a strange and unique place at the intersection between an older, largely aristocratic male libertine culture and new ideals about the constitution of masculinity among men in England’s growing bourgeois ranks” (18)

Por otra parte, al mismo tiempo que la mentalidad burguesa va tomando cuerpo surge la necesidad de adaptar y regular las prácticas sexuales al modelo de sociedad emergente. Así pues todas aquellas prácticas sexuales no catalogadas como estrictamente heterosexuales eran descritas como inmorales, perniciosas para la salud y pertenecientes a la que ya entonces se consideraba decrepita y decadente aristocracia. En este sentido la actitud de John Cleland en *Fanny Hill* no difiere sustancialmente de esta idea tal y como se muestra en el tratamiento que se hace en la novela de la sodomía, el lesbianismo o el sadomasoquismo. No obstante la detallada descripción que se ofrece de estos actos contrasta con la opinión mantenida de que “the less said of it was the better” (159) ofreciendo ciertas discrepancias

¹⁵ La idea de la virginidad como un bien preciado femenino que los hombres “destruyen” también aparece al principio de la novela cuando Fanny afirma: “I was still mistress of that darling treasure [virginity], that hidden mine, so eagerly sought after by the men, and which they never dig for but they destroy.” (39)

¹⁶ Incluso el “héroe” de la novela, Charles cuando descubre que Fanny es virgen, y que él es por tanto el primer hombre con el que ha estado la cubre de besos, “he looks, he feels, and satisfies himself” (40) La virginidad de Fanny hace que su valor y el “amor” que Charles siente por ella se disparen: “Charles, to whom I was now infinitely endear’d by his compleat triumph over a maidenhead, [...] in tenderness to that pain which he had put me to, in procuring himself the height of pleasure, smother’d his exultation, and employ’d himself with so much sweetness, so much warmth, to sooth, to caress, and comfort me in my soft complainings [...] that I presently drown’d all sense of pain in the pleasure of seeing him.” (41)

y contradicciones textuales con relación al resto de la novela. Como afirma Felicity Nussbaum “the pornoerotic violates taboos by its very definition and liberates sexual desire into a baffling array of disruptive possibilities” (34)¹⁷

En efecto homosexualidad y prostitución se asocian constantemente tanto en la realidad como en el imaginario colectivo del siglo XVIII. No obstante, el tratamiento que se ofrece del sodomita y de la lesbiana es diametralmente opuesto, así como lo es la “amenaza” social o el “horror” moral que suponen uno y otra. Prueba de ello son las denominadas sociedades para la reforma de las costumbres (*Societies for the Reformation of the Manners*) que se dedicaron con gran fervor a perseguir a blasfemos, prostitutas, autores pornográficos y sodomitas en Londres durante cuarenta años (1690-1730). Nada se dice de las lesbianas; la relación entre mujeres, cuando se detectaba, era considerada como un error en la naturaleza o un desorden transitorio.

En *Fanny Hill*, la joven protagonista es iniciada en el mundo del deseo y del placer mediante su relación lésbica con Phoebe Ayres, “the name of my tuteress elect, to whose care and instruction I was affectionately recommended” (9). En este caso cuando Fanny es seducida por esta “tutora” familiarizada con todas las maneras y artilugios que conducían al placer (12), lejos de resistirse participa activamente en la escena bajo pretexto de ser inconsciente de que el sexo entre mujeres era algo malo: “Knowing no ill, I fear’d none” (10) La representación de deseo homosexual femenino y de la actitud activa con la que las mujeres participan en el sexo desafían abiertamente el discurso falocéntrico que predomina en estas memorias. Fanny y Phoebe disfrutaban de su sexualidad dando rienda suelta a sus deseos: “I was transported, confused, and out of myself: Feelings so new were too much for me; [...] tears of pleasure gush’d from my eyes, and somewhat assuaged the fire that rag’d all over me. (11-12)

Ahora bien si en *Fanny Hill* el lesbianismo es considerado como una actividad inocua o preparatoria para prácticas heterosexuales, la homosexualidad masculina es abiertamente condenada¹⁸. El sodomita es descrito en la novela como un hombre con una personalidad “the most worthless and despicable that could be” (159), un sinvergüenza (“miscreant”) cuyas prácticas sexuales son criminales. Curiosamente la novela de Cleland difiere de otros textos de la época como el popular panfleto satírico *Satan’s Harvest Home* al considerar la homosexualidad masculina como algo singular en Inglaterra y por lo tanto diferente de países más licenciosos como Francia e Italia de donde se suponía que procedía este vicio: “whatever effect this infamous passion had in other ages, and other countries, it seem’d a peculiar blessing on our air and climate, that there was a plague-spot visibly imprinted on all that are tainted with it, in

¹⁷ NUSSBAUM, Felicity A. “One Part of Womankind: Prostitution and Sexual Geography in *Memoirs of a Woman of Pleasure*” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol 7, nº2, 1995, pp. 16-40.

¹⁸ La edición que Peter Sabor hace de la novela en 1985 incluye por primera vez desde su primera impresión en 1748-49 la escena homosexual que Fanny espía/presencia casi al final de la novela y que al parecer originó el escándalo y posterior prohibición del libro. Cfr. David Foxon, *Libertine Literature in England 1660-1745*, New York, University Books, 1965, pp. 52-63.

this nation at least” (159) Así pues, la sodomía inglesa es superior a otras porque es visible. Como afirma Lisa Moore “ This ‘domestication’ – the insistence on the Englishness of homosexuality – provides an example of the text’s excessive, even unconscious parodic force, a narrative force that requires the operation of a powerful nationalism to reframe perversity as patriotism”. (54)¹⁹

La pornografía “doméstica” y sentimental de *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure* ofrece a su heroína, sodomitas, prostitutas, burgueses, aristócratas y a sus lectores en general múltiples placeres y fantasías eróticas unidas a prácticas heterosexuales, homosexuales o bisexuales. La protagonista es una mujer que controla su vida, que es sexualmente activa y que utiliza su cuerpo para obtener placer y dinero en igual medida. La novela es, sin lugar a dudas, producto de la fantasía masculina pero en una época en la que la representación del ideal femenino quedaba epitomizado en un ser asexual, la energía sexual y la búsqueda de un placer y deseo propio por parte de la protagonista de *Fanny Hill* merecen ser destacados.

¹⁹ MOORE, Lisa L. *Dangerous Intimacies: Toward a Sapphic History of the British Novel*, Durham, Duke University Press, 1997.

“SOPHIE CALLE: LA PERVERSIÓN DEL DESEO, LA POSESIÓN INVISIBLE”

Laura Bravo

Universidad Autónoma de Madrid

La obra de la heterodoxa y transgresora Sophie Calle, artista parisina nacida en 1953, resulta complicada de clasificar según los parámetros de las tradicionales disciplinas artísticas. Su obra condicionará determinadamente su historia personal, sus extravagantes vivencias y sus contradictorios sentimientos, a la vez que le servirá para componer una ambigua autobiografía, documentada a través de fotografías, relatos, instalaciones y de la única película de la que, hasta ahora, ha sido codirectora y coprotagonista. Sophie Calle se presenta condicionada por prototípicos y a la vez insólitos sentimientos de deseo erótico y de pasión posesiva que incluyen el voyeurismo, el fetichismo, también el romanticismo, la sublimación del deseo, la seducción, la vigilancia oculta, el seguimiento obsesivo, la invasión de la intimidad ajena o el sometimiento y la posesión secreta.

Sus series presentan un denominador común, el deseo obsesivo por un personaje masculino, de su entorno o totalmente desconocido, al que somete invisiblemente a través de sus fantasías de control, pero a quien simultánea y paradójicamente, nunca logra seducir. Esta actitud acechante, posesiva, de deseo constantemente activo hacia el sexo contrario ha provocado, por tanto, su comparación con el estereotípico rol masculino en el juego de la seducción¹, un hecho que ella misma confirma en una de sus obras admitiendo: “En mis fantasías, yo soy el hombre”². Así, Sophie Calle actúa como observadora, pero a su vez le gusta ser observada. Es símbolo de una mirada femenina deseante, de insaciable curiosidad y de fascinación por el riesgo que provoca la documentación de este deseo con el que juega, en su obra y en su vida, de un modo impúdico y exhibicionista. Calle confiesa cómo: “lo utili-

¹ COUSINEAU, Penny, “In My Fantasies, I’m the Man”, *Parachute*, abril-junio, 1996, p. 13.

² CALLE, Sophie, *Historias autobiográficas*, editadas en el catálogo *Sophie Calle. Relatos*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pp. 86-91.

zo todo en mi vida, mis amantes, las situaciones por las que atravieso. Todo para mis creaciones”³.

Esta atracción con la que Calle juega con los hombres en sus obras, a los que presenta como estereotipos literarios o artísticos, además de sus excéntricos rituales de vigilancia, seguimiento y manipulación fantasma, ha dado pie, además, a que el novelista norteamericano Paul Auster la haya convertido en un personaje, en la enigmática, y en ocasiones perversa, Maria Turner de su novela *Leviathan* (1992).

En una de las primeras series en que Sophie Calle trabaja, *Suite Veneciana* (1980), aparecen algunas claves sobre su relación de deseo con el sexo masculino que se repetirán en trabajos posteriores. El protagonista de esta obra es un hombre al que conoció casualmente en una inauguración artística y que le comenta su inminente viaje a Venecia. Calle decide entonces seguirle secretamente y documentar todo el viaje a través de su cámara y de las exhaustivas notas que toma periódicamente. La obra final se presenta a modo de informe policíaco o periodístico, donde la intriga marca cada paso de la artista tras el rastro de este hombre, presentado como Henri B., desde la partida de

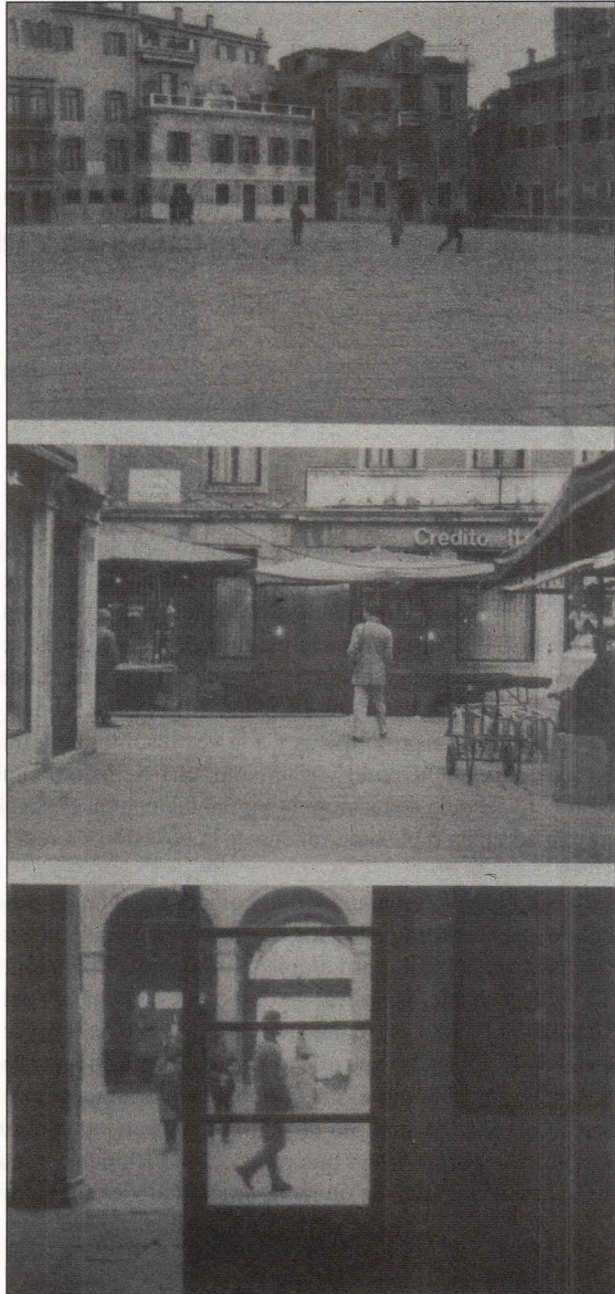


Fig. 1: *Suite Veneciana*, de Sophie Calle (1980).

³ Sophie Calle, en CUADRADO, Nuria, “Sophie Calle, la fotógrafa espía”, *El Mundo*, viernes 14 de febrero, 1997.

ambos en distintos trenes, su búsqueda por los hoteles de Venecia, el hallazgo, el seguimiento, su encuentro cara a cara y su regreso final a París. Esta frenética vigilancia y la obsesión por documentarla, en la que el espectador se convierte en cómplice voyeur, transmite el misterio, la angustia, la decepción, la excitación, el miedo o el deseo que la artista experimenta en el trascurso de estos trece días en Venecia.

Disfrazada con peluca rubia, gabardina y gafas oscuras, Calle parece representar una parodia detectivesca⁴, pero también el papel de una amante traicionada que persigue al hombre para averiguar qué sentimientos pretende ocultarle, aun con la certidumbre de que nunca logrará que vuelva⁵. Las pruebas que Calle aporta, como mapas de su recorrido tras Henri B., retratos de él (casi siempre de espaldas), de la pensión donde se aloja, de personas con las que ha hablado, e incluso fotografías de los mismos lugares que él ha fotografiado segundos atrás, convierten este proyecto en un simulacro de amor obsesivo y de persecución pasional de un deseo prohibido.

Este carácter de romance ficticio y el de loca amante celosa en que decide convertirse es potenciado por la misma artista, a través de detalles como el del momento en que espera a que Henri B. y su acompañante femenina salgan de un establecimiento. Un hombre se acerca a la artista para ofrecerle ayuda y ella comenta: “le digo que amo a un hombre –*sólo el amor me parece confesable*– que se encuentra desde las 18.15h en el anticuario Luigi, en compañía de otra mujer. Le pido que vaya a su encuentro y me cuente a la vuelta lo que haya visto”⁶. Calle se deleita, por tanto, jugando a que la motivación de su espera sea el deseo sexual o al menos una romántica atracción.

Sin embargo, la artificialidad de estos sentimientos es un hecho que Calle reconoce durante toda la obra. Ella misma comenta que su papel en las relaciones reales de amor es el de “perdedora”, por lo que estas obras que planea y dirige son un simulacro de relación sentimental en la que ella es la heroína de la historia, a pesar de que el protagonista masculino desconozca ser el blanco de su deseo⁷. Las líneas que transcriben estos sentimientos de atracción por parte de la artista así parecen confirmarlo: “*Hay tal desequilibrio entre sus pensamientos y los míos. Sólo soy yo la que sueña. Los sentimientos de Henri B. no forman*

⁴ GURALNIK, Nehama, “Sophie Calle: True Stories”, en el catálogo *Sophie Calle. True Stories*, Tel Aviv Museum of Art, 1996, p. 214.

⁵ ROMANO, Gianni, “Ritual de lo habitual”, *Lápiz*, nº76, marzo, 1991, p. 68.

⁶ CALLE, Sophie (traducción mía), “Suite Vénitienne”, *À Suivre. Doubles-Jeux (Libre IV)*, París, Actes Sud, 1998, p. 75.

⁷ En una entrevista, Sophie Calle comentaría: “Yo en las relaciones de amor soy, la mayoría de las veces, la perdedora, y en este tipo de relación con otro, [...] con alguien que no lo sabe, yo mentalmente llego a una situación como de amor, porque con este hombre era como una parodia de celos. [...] Saber exactamente lo que hace me da un placer increíble, como si estuviera locamente enamorada, que no lo estaba. Los sentimientos son artificiales, son creados, no tienen que ver con la realidad, pero existen [...]. Vivo con ese hombre, saber todo lo que hace me produce emociones, un placer que viene sólo con ver su silueta, y el día en que digo “bueno, ya está”, se va a la estación y yo digo adiós y ya no existe más en mi vida”. OLIVARES, Rosa, “Una historia real. Entrevista con Sophie Calle”, *Lápiz*, nº130, marzo, 1987, p. 41.

parte de esta historia”⁸. A pesar de todo, la intensidad con la que Calle vive esta experiencia parece causar un cambio de propósito en el desarrollo del proyecto, ya que posteriormente explica: “La idea, que al principio era una regla del juego, se convierte en una obsesión, con los placeres que dan las obsesiones”⁹. Así, la misma silueta de Henri B. y su presencia espontánea llegan a provocar en ella un sentimiento similar al deseo erótico (fig. 1). Tal es la impresión de que *Suite Veneciana* no se trata simplemente de un proyecto, sino de un estado de obsesión y deseo, que Calle pensará: “No debo olvidar que no tengo ningún sentimiento amoroso por Henri B. Estos síntomas, la impaciencia con la que espero su llegada, el miedo a que nos encontremos, no me pertenecen propiamente”¹⁰.

Además, este juego del que ella es la protagonista trágica tiene una condición ineludible, no confesarle jamás a Henri B. su seguimiento, para así conseguir que su historia no se convierta en un folletín de almibarado final¹¹. Sin embargo, en ella se adivina el deseo de un final trágico o apasionado, como parece confirmarlo cuando comenta: “Tengo miedo de encontrarle, tengo miedo de que el encuentro sea mediocre”¹². Así, tal es la intensidad de este peculiar deseo que Henri B. provoca en ella, o que ella misma se fuerza a sentir, que el final de la obra y de este episodio de su vida resulta algo decepcionante, con la fotografía que Calle toma de su alejamiento por la estación de tren a su llegada a París.

Finalmente, el control que Calle ejerce sobre Henri B. es un simulacro, un dominio inmaterial. No es él quien es sometido a sus deseos, sino ella misma la que se somete, la que sigue sus movimientos como una sombra, en un proceso inverso a la tradicional persecución masculina. En este juego, Calle sabe acercarse y mantener la distancia simultáneamente, conocedora de que una regla fundamental en la activación del deseo erótico es la no-realización. Según la descripción que se ha realizado de su comportamiento, Sophie Calle “se somete a una exigencia absurda, se prostituye de algún modo a una empresa insensata que exige de ella más paciencia, servilismo, aburrimiento y energía que la que cualquier pasión amorosa habría suscitado”¹³.

Otro trabajo en el que su ritual artístico se convierte en obsesión, pero no posesión, es *El hombre de la agenda*. Sin embargo, aunque al igual que Henri B. este hombre aparece como un “individuo fantasma”, en esta ocasión sí que la artista intentaría llegar a conocerle y ser correspondida en sus sentimientos. Sophie Calle, en esta mezcla de proyecto artístico y de experiencia real, confirmará las palabras que Jean Baudrillard le dedica a sus tra-

⁸ CALLE, Sophie, “Suite Vénitienne”, *op. cit.*, p. 61.

⁹ Sophie Calle, en OLIVARES, Rosa, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰ CALLE, Sophie, “Suite Vénitienne”, *op. cit.*, p. 57.

¹¹ BAUDRILLARD, Jean, lo describe así: “Como en todo juego, había una regla fundamental: nada debía suceder, ningún suceso que hubiera creado un contacto o una relación entre ellos. El secreto no debía ser desvelado, bajo pena de caer en una historia banal” (traducción mía), en “Please follow me...”, epílogo a la edición de *Suite Vénitienne* de Sophie Calle, *Écrit sur l’image*, París, Editions de l’Étoile, 1983, p. 84.

¹² CALLE, Sophie, “Suite Vénitienne”, *op. cit.*, p. 61.

¹³ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 87.

bajos: “Un extraño orgullo nos impulsa no solamente a poseer al otro, sino a forzar su secreto, y no solamente a serle querido, sino a serle fatal”¹⁴.

Así, a finales de junio de 1983, Calle encuentra una agenda perdida en el suelo de una calle parisina. Fotocopia todas sus páginas, la devuelve anónimamente por correo a su dueño, y se entrevista con las personas cuyos datos aparecían en ella, a fin de conocer su relación con el dueño y la opinión o la imagen que tienen de él. Sus declaraciones fueron publicadas diariamente en el periódico francés *Libération*, a modo de folletín decimonónico, con un texto y una fotografía que lo ilustraba y que irían conformando un retrato de esta persona ausente, nombrada como Pierre D.

La paulatina construcción de la personalidad de este hombre misterioso cuya identidad Calle persigue es comparable a un proceso de acercamiento hacia su objeto de deseo¹⁵. Calle confiesa cómo “en este proyecto me enamoré de este hombre totalmente. Es el único proyecto en el que casi he perdido el control”¹⁶. Sin embargo, este acoso a su privacidad y la intromisión en su intimidad para su exposición pública provocan que Pierre D., al conocer las publicaciones, enfurezca y rechace conocer a Sophie. Su enojo es tomado por ella como un rechazo amoroso, y lo recuerda de este modo: “Me enamoré del hombre, y cuando el hombre reaccionó muy mal, quería hacerme un juicio, me lo tomé como un rechazo de un hombre al que amo, me lo tomé muy personalmente.[...] Es un proyecto de hace doce años y desde entonces trato de encontrar a este hombre”¹⁷.

Este papel de persecutora, de cazadora sigilosa tras el objeto de su deseo se invierte en *El Detective*, un proyecto en el que Sophie Calle encarga a su madre que contrate a un detective para que la siga y documente sus actos durante un día. Las implicaciones exhibicionistas de este proyecto provocan que las personas se conviertan en personajes que representan estereotipos. El del detective es el del mirón y el de Sophie Calle parece ser el del objeto de deseo femenino perseguido por la mirada obsesiva del detective. Sin embargo, este reparto es sólo aparente, ya que el papel que la artista representará conscientemente no es el de un objeto de deseo, sino el de un sujeto deseante que pretende seducir al detective, despertar su interés desde la distancia y desde el desconocimiento de él acerca de la trama que ella ha urdido. En esta seducción unidireccional, los papeles de artista y modelo, de cazador y de presa, se han invertido, algo que se descubrirá a través de las declaraciones de la propia artista.

Así, Calle organiza cuidadosamente el día que ambos compartirán, algo que él ignora, visitando los lugares que son o han sido importantes en su vida, como una estrategia para provocar el interés del detective más allá de su obligación laboral. Sophie cuenta cómo hacia las 12.05 horas ella se dirige hacia el Jardín de Luxembourg, y explica: “Deseo mostrarle a

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean, *idem*, p. 82.

¹⁵ En el último pasaje de la historia, “El Último Día”, Calle ofrece, tras el rechazo de él hacia este modo de acercamiento, una confesión de búsqueda: “Pierre, te he “seguido”, te he “buscado” durante más de un mes”, en el catálogo *Sophie Calle. True Stories, op. cit.*, p. 124.

¹⁶ Sophie Calle, en OLIVARES, Rosa, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ *Ibidem*.

“él” la calles, los lugares que amo. Quiero que cruce conmigo el Luxembourg, donde he jugado durante toda mi infancia y me di mi primer beso con un alumno del instituto Lavoisier en 1968. Mantengo la mirada baja. Tengo miedo de verle”¹⁸. Ella, por tanto, adopta este proyecto también como un proceso de seducción, en el que sus movimientos están pensados para despertar la curiosidad de ese hombre que la sigue acerca de su pasado, de su carácter, de sus gustos. Desea ser deseada, un hecho innegable cuando por la mañana ella entra en una peluquería y comenta: “Voy a peinarme para “él”. Para gustarle”. Cuando a las 17.25 horas Sophie entra en un cine, donde opta por ver una historia de amor fatídico y no una comedia de detectives, afirma: “En la sala, sólo pienso en “él”. ¿Le gustará este día de propósitos borrosos, difusos, dispersos que le propongo -nuestro día?”. Tras media hora dentro del cine, marcha a una inauguración artística, a una fiesta privada, a un bar y al hotel donde se aloja uno de sus amigos. En la cama, ella afirma: “Antes de cerrar los ojos, pienso en “él”. Me pregunto si le he gustado, si pensará en mí mañana”. La respuesta a su deseo, triste y decepcionante para ella, la daría el propio detective en su informe, ya que, minutos después de la entrada de Sophie en el cine, el detective decide abandonar su trabajo, quizás ante la falta de evidencias de cualquier comportamiento sospechoso en ella, quizás por el aburrimiento que le provoca ese día planeado con tanta ilusión.

Este dato, por tanto, aporta la evidencia de que su intento de seducción ha fracasado, y de nuevo su deseo hacia un hombre era correspondido con indiferencia. No obstante, y a pesar de su desinterés, el seguimiento de ese hombre -similar al que ella realizó a Henri B. en Venecia-, esa excitación por la persecución era según ella como la emoción de estar enamorada¹⁹, ya que, aunque bajo encargo, él le prestaba más atención que nadie que la hubiese amado antes. El control que Calle ejerce sobre este hombre, a pesar de su desconocimiento y del desengaño final, se convierte, nuevamente, en una posesión de lazos invisibles.

De todos los personajes, hombres reales, a los que Calle “utiliza” en sus obras, es quizás Greg Shepard sobre el que ha ejercido un poder de control más intenso, aunque irremediablemente igual de artificial y etéreo. Tras varios encuentros en París y Nueva York, en los que Calle se enamora de él, y ante las respuestas esquivas de Shepard hacia sus deseos, Calle le propone dirigir juntos una película, sabedora de que es éste uno de sus sueños, como método para permanecer a su lado y así conseguir paulatinamente su amor. La película, *Double Blind*, presentada en Europa con el título *No Sex Last Night* (fig. 2), rodada en 1992, documentará su viaje en coche desde Nueva York hasta San Francisco a través de las cámaras de video que cada uno de ellos utiliza constantemente.

El rodaje de la película adquiere el valor de la escritura de un diario personal a través de la cámara, la cual se convierte en confesora secreta de sus sentimientos²⁰. La confrontación de las imágenes rodadas por Calle y por Shepard permite descubrir el conflicto de dese-

¹⁸ Estas citas y las siguientes de esta obra son de CALLE, Sophie, (traducción mía), en “La Filature”, en *À Suivre*, *op. cit.*, pp. 113-119.

¹⁹ Vid. DE GROOT, Elbrigt, “Blind Dates”, en el catálogo *Fravaer*, Portalen (Dinamarca), Portalen Koge Bugt Kulturhus, 1995, p. 9.

²⁰ MORICE, Jacques, “Sophie Calle: No sex last night”, *Beaux Arts*, n°142, febrero de 1996, p. 22.



Fig. 2: Cartel de la película *No sex last night*, de Sophie Calle y Greg Shepard (1992).

os que ambos protagonistas poseen, en relación al otro y hacia la película. Mientras que a lo largo del viaje ella pretende despertar en él amor y deseo sexual, la única motivación de Greg Shepard es el rodaje mismo de la película, un deseo que Calle conoce y que le sirve, por tanto, como justificación para su aventura. El fracaso sentimental que ella siente cada noche que él no corresponde a sus deseos acaba en una confesión que susurra a la cámara

mientras enfoca las camas vacías de los moteles en los que paran a descansar: “no hubo sexo anoche”.

A lo largo de *No sex last night*, Calle adopta sucesivamente el papel de una mujer que sufre una constante frustración sentimental y sexual²¹, recordando cómo Calle se definía como “la perdedora” en sus relaciones. El desinterés y el rechazo que Calle recibe de parte de Shepard, que incluso mantiene una relación por carta con otra mujer durante el rodaje, parece una constante que ella describe así: “la película es exactamente el juego al que estoy jugando en la vida”²². El principal foco de interés de Shepard, el objeto de su deseo, es el Cadillac descapotable que les conduce de una costa a otra del país más que la propia artista. Sophie se queja continuamente a la cámara de su indiferencia, y parece sentir celos de la atención que le presta al coche, a menudo averiado. Éste será el principal escenario de la película y casi su tercer protagonista, enfrentado a la cama del dormitorio donde ella espera recibir la atención de Shepard, que nunca llega²³.

Sin embargo, Calle, lejos de entregarse a la derrota y convertirse en víctima resignada de la indiferencia, idea un método para conseguir una declaración de amor de aquél. Con el pretexto del enriquecimiento artístico de la película, y aprovechando su proximidad a Las Vegas, Calle propone a Shepard una boda relámpago en una de las capillas de la ciudad. Tras las acusadas reticencias de él, su aceptación se condiciona a que la boda se celebre mientras ellos permanecen dentro del coche, frente a la capilla. “Le debo mi boda a un Cadillac” será el comentario que realice Calle durante la película.

Esta boda es otra evidencia de la idealización del amor que Calle mantiene constantemente en sus obras. Éstas estarán marcadas por algunos de los más tradicionales símbolos del deseo femenino, como el vestido de novia o la celebración de la boda, según queda reflejado en algunas de sus frases en la película: “Ya está. Lo hice. Habré estado casada. Ya nunca seré un vieja solterona” o “Un día olvidaré todo lo que he pasado y sólo recordaré que un hombre me quiso lo suficiente como para casarse conmigo”.

El lastre de la ausencia de un hombre al que amar o que la ame condiciona su obra constantemente, aunque este sentimiento sea artificialmente creado o tenga un fin artístico. Así, mientras que para Greg Shepard la boda será una simple actuación ante la cámara por el interés de la película, para Sophie es algo que marque profundamente su relación con él, ya que será la prueba de un deseo cumplido, aunque en realidad fuera la confirmación de un amor actuado. *No sex last night* significaría, finalmente, un medio de mantenerles juntos y de compartir tiempo y experiencias. Ella misma lo confesará así: “Él se casó conmigo [...], y hemos tenido los dos lo que queríamos: él tuvo su película y yo lo he tenido, por poco tiempo, pero lo he tenido [...]. Cuando ahora nos vemos, o miramos la película y vemos todo

²¹ Sobre la relación de estos deseos femeninos con el pensamiento lacaniano vid. COUSINEAU, Penny, *op. cit.*, p. 13.

²² Sophie Calle, entrevista con COOKE, Lynne en “Double Blind”, *Arts Monthly*, nº163, febrero, 1993, p. 4.

²³ MERRILL, Kathleen, “Proofs: The work of Sophie Calle”, en el catálogo *Sophie Calle: Proofs*, New Hampshire, Hood Museum of Art, 1993, p. 10.

esto, toda nuestra historia, me doy cuenta, y él también, de que sí lo he tenido. Me ha amado”²⁴. La posesión invisible del hombre al que ama es, aquí más que en ninguna otra obra, y a pesar de cualquier simulación artística, un deseo finalmente realizado.

En *No sex last night*, por tanto, Greg Shepard no es sino un reflejo de un deseo obsesivo e imposible. La huella que deje este hombre en la vida de Calle no sólo será evidente en la película que ambos rodaron, sino que su presencia será también protagonista en una serie de relatos fotográficos llamada *Autobiografías*, concretamente en algunos de ellos reunidos bajo el subtítulo de “El marido”. Estos relatos, en los que Calle trabaja desde 1988, documentan memorias íntimas, recuerdos sentimentales o frustraciones amorosas en una mezcla de diario y de álbum personal, presentado en un estilo erótico-melancólico. El resultado final es un autorretrato, en ocasiones contradictorio, entre la mujer fatal, la heroína seductora, la perdedora en el amor y la víctima de sus propias pasiones.

La relación que Sophie mantiene con Greg Shepard será la que dibuje más nítidamente el engaño que sufre en sus relaciones. En uno de los relatos, “El rehén”, Calle comenta respecto a este hombre: “No podría contar con él. En nuestra primera cita se había retrasado un año”²⁵. En “La rival”, Calle indica que Shepard, en los días posteriores a su boda, escribe cartas de amor a una mujer cuyo nombre comienza por “H”. Calle se apodera de esta carta y tacha esa inicial, sustituyéndola por la “S” de Sophie, en un acto de venganza o de conquista fantasma. El oscuro estereotipo de la rival femenina, tomado de la novela sentimental, está también presente a través de mujeres que, aunque sin presencia física, roban la atención del hombre al que la protagonista desea. Siguiendo este patrón, en “La ruptura” se descubren todas las cartas que Shepard había escrito a esa otra mujer durante el viaje por Estados Unidos en el que él y Sophie se casarían. Sophie se lamenta de este modo: “Había dado a Greg la posibilidad de satisfacer su sueño más querido, y era a otra a quien se lo agradecía”. El rencor o la frustración que estos hechos provocan en la artista la llevan a encarregar a un escritor profesional una carta de amor dirigida a ella misma, ofreciendo una nueva muestra de ese control artificial que ella ejerce a la hora de crearse una historia de mujer amada o deseada.

Sin abandonar esta línea, el matrimonio y su celebración son idealizados por la artista, y la fantasía femenina generada alrededor del marido y de la boda pesan más que el desdén de aquél o incluso su falta de deseo hacia ella. Calle no se conforma con el amor de un hombre, sino que desea verlo confirmado en una boda, aunque sea un simulacro, como también ocurre en su película. Ella misma lo confiesa así en “La falsa boda”: “Nuestra unión improvisada, al borde de la carretera que atraviesa Las Vegas, no me había permitido realizar el sueño inconfesado que comparto con tantas mujeres: llevar un día un traje de boda”. Por esta razón, Calle organiza una recreación idealizada de su boda con Greg Shepard en la capilla de Las Vegas, en la que la fotografía de los (falsos) asistentes posando sonrientes alrededor de los novios ante la iglesia suple esa frustración que siempre acompaña a Calle.

²⁴ Sophie Calle, en OLIVARES, Rosa, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ Todas las citas del texto de Sophie Calle en *Autobiografías* han sido tomadas del catálogo *Sophie Calle. Relatos*, *op. cit.*, pp. 87-90.

Además, el fundamental papel que juegan algunas prendas de ropa en las obras de Calle, como aquí el vestido de novia, las convierte en fetiches y símbolos que han marcado y que describen su vida. En una de estas historias, titulada precisamente “El vestido de novia”, ella explica cómo para la primera noche que pasa junto a un hombre al que siempre había admirado, quizás deseado, desde niña, ella se lleva y viste para la ocasión un vestido de novia hecho de seda blanca.

Calle, por lo tanto, presenta en *Autobiografías* un autorretrato que rompe en ocasiones con su imagen de mujer fatal y secretamente seductora, dibujándose más bien como una víctima involuntaria del rechazo erótico o amoroso, o también como un personaje estereótipicamente sentimental, una mujer idealizadora, soñadora, una “modistilla en busca del amor imposible, eterno y perfecto”²⁶.

Retomando el carácter fetichista que Sophie Calle concede a algunas prendas de vestir en su obra, otra de las series en las que este hecho es evidente es *El Guardarropa*. El ponente de una conferencia a la que Calle asiste en diciembre de 1985 despierta en ella una fuerte atracción física, salvo por un detalle, su corbata de tonos estridentes²⁷. Al día siguiente, Calle decide regalarle anónimamente una corbata de un discreto marrón y, casualmente, días después, le encuentra en un restaurante vistiendo esa misma corbata. El placer que siente ante la aceptación de su regalo y ese gusto compartido con él provoca que Calle decida enviarle, cada Navidad hasta el año 1992 y también de forma anónima, una prenda que le gustaría que él llevase. Los elementos del atuendo que Sophie Calle elige para ese amante invisible representan símbolos masculinos como la corbata, la camisa de traje, los gemelos o los calzoncillos, y el valor que la artista les concede aquí le confiere, por tanto, un valor fetichista. Finalmente, ella comenta cómo “el día en que esté completamente vestido con mis prendas, me gustaría encontrarme con él”²⁸. Nuevamente el papel de la artista es el de una mujer seductora que moldea según sus fantasías el objeto idealizado de su deseo. Calle pretende provocar el misterio o el interés de un hombre hacia ella, el cual, como en otros proyectos, no la conoce, ni tiene los medios para llegar a conocerla, a pesar de que ella le haya convertido en otra de las víctimas en su enigmática red.

Su actitud deseante, en conclusión, es constantemente declarada por ella, esté o no esté este deseo relacionado con el amor o con la atracción física. Los hombres a los que elige suelen ser, de hecho, tipos anodinos, casi vulgares, pero que se vuelven atractivos y misteriosos por la clandestina vigilancia a la que Calle les somete y por la excitante experiencia que espiar su intimidad supone para ella²⁹. A través de sus rituales de escopofilia y de posesión, Calle materializa ese control invisible hacia el personaje masculino de sus obras. Sin embargo, a través de ellos Calle nunca consigue, voluntariamente o no, ese final romántico

²⁶ GUIBERT, Hervé, “Panégeryque d’une faiseuse d’histoire”, *À suivre...*, París, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, sin paginar.

²⁷ Este proyecto se encuentra publicado en el libro de CALLE, Sophie, *Les Panoplies. Doubles-Jeux, (Livre III)*, París, Actes Sud, 1998, pp. 9-17.

²⁸ CALLE, Sophie (traducción mía), *idem*, p. 17.

²⁹ GURALNIK, Nehama, *op. cit.*, p. 216.

o trágico en que seguramente le gustaría convertir los finales fríos y frustrados en que suelen acabar sus proyectos.

De tal modo, parece que Sophie Calle crea a través de sus obras un mundo paralelo al real, en el que sus ensoñaciones y las esperanzas de que éstas se materialicen se acaban convirtiendo en una motivación para ella, como mujer y como artista. Entre estas fantasías estarían una reacción fatídicamente romántica por parte del hombre al que persigue por Venecia, el interés apasionado del detective y su irremediable intento de entrar en contacto con ella, la fascinación del dueño de la agenda al saber que ella se ha enamorado de él, o el verdadero amor del codirector de su película y su conversión en un marido no artificial. Estas situaciones, que son vividas por esta artista más como lo que podrían ser que como lo que son en realidad, se convierten al final en una red de ilusiones y de sueños que no llegan a ajustarse a su deseo de realidad³⁰. En estos melodramas calculados, en los que Sophie Calle es creadora, narradora, y a pesar de su contradictoria combinación, heroína y víctima, el perverso poder que ejerce sobre sus peculiares personajes es, en consecuencia, el de una posesión fantasma, invisible.

³⁰ La habilidad para vivir de tal modo estas experiencias está construida sobre el llamado “sentido de la posibilidad”, BEIL, Ralf, “Sophie Calle. The Art of Observation – Documents of an Anthropological Search of Traces”. *Artefactum*, septiembre-octubre-noviembre, 1993, p. 61.

MUJERES Y SURREALISMO: CONCIENCIA DE CUERPO

Juncal Caballero

Seminari d'Investigació Feminista
Universitat Jaume I

La vanguardia se nos presenta como un extraño híbrido entre arte y filosofía, entre praxis artística y modos de vida. Los artistas que la integraron no sólo fueron personas que hicieron del arte una profesión, sino que vieron en él una forma de llevar ante el mundo sus propuestas vitales. Ellos guardarán, para la memoria histórica, lo mejor de la creación artística de este siglo.

Y, de entre todos los movimientos de vanguardia, uno de ellos, el surrealismo, nos ha transmitido una gran dosis de magia y extraña belleza. A través de las imágenes que el surrealismo nos propone podemos descubrir nuestros propios sueños y nuestras propias obsesiones, cabalgar con unas imágenes de lo irreal que, extrañamente, se convierten de pronto en lúcidas proyecciones de nosotros mismos.

Aunque el eje de este estudio gira en torno al momento en que las mujeres adquieren conciencia de sujetos, tratando de desbancar la imagen que dio de ellas el varón, creo necesario detenerme, en un primer momento, en el tema de la mujer en el imaginario surrealista y, más concretamente, en la visión que André Breton –como padre del surrealismo– posee de ella.

De esta manera se hará más evidente el porqué las mujeres surrealistas, en múltiples ocasiones, buscan contraponer, con el retrato que de sí mismas hacen en sus obras, la imagen previamente construida por los hombres.

El ideal femenino en un mundo onírico: André Breton

Los varones sí se preocuparon de edificar una idea de mujer. Muy particular y a su medida, eso sí. En ningún momento las mujeres pueden ser consideradas como las grandes olvidadas dentro del surrealismo: todo lo contrario, puesto que, ya desde el inicio del movimiento, fueron relacionadas con el amor, el azar, la naturaleza, los descubrimientos y los enigmas, temas todos ellos básicos dentro de la poética del grupo. El convertirse en un continuo referente no significa que la mujer fuera importante, o mejor, igual.

En realidad, las mujeres eran los seres que se encontraban en el centro de la inspiración de los hombres, adquiriendo su significación de esta circunstancia. Eran importantes en la medida en que eran pensadas por los hombres. Fueron sus musas, el numen inspirador de sus múltiples obras y retratos. Los hombres, sus dueños, equiparaban su cuerpo a la naturaleza o a todos aquellos objetos que excitaban sus sentidos:

La mujer representa a mis ojos un mundo superdeterminado, en donde todas mis ideas de belleza, de poesía, de agresión, en donde mi alegría de vivir y su compañero inseparable —el terror a lo efímero—, lo han hallado en las innumerables facetas de la nostalgia de la belleza. La mujer es para mí una divinidad que adoro por mi arte y a través de él [...] Por sus atributos seductores, ella se disimula, y se revela, se subtrae y ataca, se desvía y se intensifica, pero jamás —no obstante— entrega una respuesta definitiva. Ella es una visión de metamorfosis, la que, cuando uno cree asirla, se oculta y se convierte, acaso, en un rayo luminoso.¹

La concreción de las propuestas masculinas se realizaba a través de múltiples recursos: uno de ellos era el ejercicio de un juego osado y brutal: el metamórfico. En él, las mujeres adquirirían muy diferentes rasgos: su cara y su cuerpo eran violentados para transmitir y provocar en el espectador impresiones de objeto. Su cuerpo era desmenuzado y servido para mayor excitación del imaginario masculino. La sinuosidad de formas o curvas: una cintura, unos hombros o unas caderas, revelaban al receptor de la imagen un elemento susceptible de ser acariciado, pero también inquietante y, en todo caso, objetualizado.

Si bien muchas de las obras tratadas mediante este procedimiento transmiten una apariencia suave y sensual, no se nos escapa su fin último: aunar objeto y mujer. Las mujeres con conciencia de serlo nos sentimos directamente aludidas, pues en esas obras nuestro rostro y nuestro cuerpo han sido de tal modo metamorfoseados que nuestra sexualidad se convierte en nuestra única carta de presentación. En dichas obras se ignora la condición de ser humano de la mujer para reducirla a, simple y llanamente, un cuerpo.

Esta debe ser nuestra primera denuncia y el punto de partida de un hecho cierto: la realidad esquizoide en la que ha vivido el artista de vanguardia y, por consiguiente, el varón surrealista. En efecto, el hombre surrealista revestía a sus obras y a su propia vida con un

¹ ARENAS, Braulio, *Actas Surrealistas*, Santiago de Chile, Nascimento, 1974, pág. 21.

manto revolucionario y radical. Contrario a las formas aburguesadas, pretendía alterarlas tanto con su propia vida como con su trabajo y su compromiso social. Pero, su radicalidad echaba el freno ante la llamada «cuestión femenina», pues, al fin y al cabo, el varón seguía considerándose superior a una mujer quizá bella o quizá enigmática e incluso inteligente, pero nunca igual. Así, yendo contra los valores establecidos, se vieron sin embargo presa de esos valores, sin darse además cuenta de tal circunstancia:

La mujer surrealista arquetipo es bella [...] Es libre y bastante extravagante, dispuesta al amor loco. Se maquilla como un icono [...] viste trajes de raso, de terciopelo, pieles de pelo largo. Se cubre de joyas vistosas y extrañas, lleva ropa interior poco corriente, tiene largas uñas pintadas. Es la piedra angular de los encuentros debidos al azar objetivo. Ella es el ídolo del amor-pasión sin límites, la anti-ama de casa, *la unión libre*.

La fotografian en la bañera con enormes serpientes, echada desnuda, en rayos de luz solarizada o envuelta en redes. La retratan de mujer obscena, de encadenada masoquista como «O», en éxtasis dudoso, como la Santa Teresa de Bernini. No olvidemos que ese retrato-robot viene en gran parte del hombre surrealista. De hecho, la mujer surrealista solía ser artista, poeta, creadora de telas estampadas, trabajando en tiendas de libros o ilustrándolos y al fin y al cabo, muy independiente.²

Lo más probable es que los varones surrealistas creyeran, convirtiendo en bellos objetos y en musas a las mujeres, que estaban contribuyendo a su reconocimiento público. Nada menos cierto. Lo que consiguieron fue excitar la sedienta imaginación masculina mediante metamorfosis de marcado carácter erótico, con las que deterioraron, de cara al exterior, el cuerpo y la mente de las representantes del sexo femenino.

Hasta ahora, hemos aludido a ciertas características que el hombre surrealista ve en la mujer. A continuación, centraremos nuestro discurso en observar cómo ve Breton la «cuestión femenina». André Breton, lo hemos dicho, fue el referente inevitable de toda la filosofía surrealista. Conocer su análisis es intuir las opiniones del resto de sus compañeros surrealistas, que, al igual que él, van a desplegar, en torno a la mujer, estrategias de separación: esto es, situándolas arriba, como bellas musas, las marcan con el estigma de lo distinto, no concediéndoles el premio de la igualdad.

Las obras de Breton poseen un marcado carácter teórico, pero también, y aunque parezca paradójico, autobiográfico. Mezcla en ellas su vida personal con cuestiones de teoría artística, hecho que, aunque poco habitual, no parece extraño en un grupo que elaboró su planteamiento poético basándose en la exploración del interior. Como textos teóricos, sus obras marcan la evolución del pensamiento surrealista; como textos autobiográficos, nos sitúan ante un Breton que, de manera paulatina, se decanta hacia una serenidad vital tras una vida de planteamientos duros y radicales. Obviamente, en estas autobiografías aparecerán

² WESTERDAHL, Eduardo, "Panorama vital del surrealismo" en Antonio Bonet Correa (Ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 19.

sus complejas relaciones con las mujeres, no tratadas desde el prisma de la intimidad, sino como el ser a partir del cual el autor confirma buena parte de sus teorías.

En mi estudio se han analizado cinco obras de Breton, a mi entender capitales por lo que se refiere a la idea que Breton construye de las mujeres. Si bien todas ellas, en su conjunto, nos muestran los roles adjudicados a la mujer como imagen, como objeto, también nos adentran en el camino de una vida regida por las pautas surrealistas.

Estas cinco obras no deben ser tratadas de ningún modo como un conjunto, pues existen entre ellas claras diferencias, que nos hablan de la evolución del personaje Breton y de cómo su concepción acerca de la mujer va cambiando. Entre los primeros textos destacamos los *Manifiestos* —de carácter teórico— y *Poisson Soluble*, libros escritos por un Breton joven y que nos introducen en las claves teóricas del movimiento. En estas obras, la mujer que se retrata no tiene nombre, ni cara, ni vida, pues no es nadie y es, sin embargo, todas las mujeres. Es un ser subyugado, relegado al interés de los hombres. Su papel es secundario, pues actúa como un enigma que debe ser descifrado por el varón. Su existencia sólo tiene sentido porque, en algún momento, puede ser descubierta por el hombre.

La mirada de la mujer, su belleza, su cuerpo, su enigma... todo ello para estar en disposición de ser encontrada por un hombre en cualquier esquina, paseando por un parque. El encuentro, siempre fortuito, se llevará a cabo siempre en el marco de una ciudad, ciudades que los hombres recorrían en busca de lo que llamaban azar objetivo: un azar ayudado por la mirada de la mujer buscada. Los hombres surrealistas se lanzaban a las calles en búsqueda de objetos insospechados y de mujeres misteriosas a las que abordar.

En las páginas de estas obras, Breton deja traslucir las graves e insalvables diferencias entre hombres y mujeres. Los varones son seres donde predomina la cualidad del raciocinio, fuertes de carácter y con una gran capacidad para amar, asimismo son capaces de controlar sus sentimientos. En cambio, las mujeres son seres básicamente emocionales y su estabilidad, independencia y libertad viene condicionada por los varones o dada por su asimilación a la naturaleza. La mujer, para hallar la razón de existir, debe encontrarse unida al hombre, a la naturaleza o el azar.

Gustando también del juego metamórfico, la mujer llega a convertirse en las páginas de Breton en ceniza de un cigarro fumado a placer por los hombres, o en un elemento de la naturaleza imprescindible para potenciarla como un ser totalmente sensual y pasional.

En los textos citados nos encontramos frente a un Breton «caprichoso» y joven, que realiza generalizaciones a la hora de plantear el tema de la mujer. En obras posteriores: *Nadja*, *L'amour fou* y *Arcane 17*, hallamos a un autor menos dogmático y por consiguiente más sabio, receptivo hacia todos aquellos acontecimientos que van sucediéndose a su alrededor y más sinceramente interesado por descubrir la verdad de una mujer previamente inventada. Aun cuando vuelve a hacer generalizaciones sobre la mujer, se vuelve más tolerante, se abre a lo desconocido y se muestra más como persona que como el dictatorial «papa» del surrealismo.

Aunque en estas tres obras los papeles principales siguen perteneciendo al amor, el azar y los descubrimientos, siendo de nuevo la mujer mera intermediaria entre ellos y el varón, existe sin embargo una gran diferencia con las obras anteriores. Ahora, el autor no propone pautas de comportamiento frente a la mujer, no impone cómo ésta debe ser tratada. La mujer ya no es considerada como conjunto, sino que observa las diferencias que se establecen entre ellas. Destruye la versión esencialista: «Las mujeres son...» para imponer la versión individualista: «Esta mujer es...». Por esto mismo, las mujeres retratadas en estos libros poseen nombres propios y viven vidas propias. Nadja, Jacqueline Lamba y Elisa Claro –protagonistas respectivas de los libros citados– son, cada una a su manera, los exponentes máximos del amor, el azar y los descubrimientos.

Las tres obras son escritas en un momento fundamental de la vida del autor. Mientras que en la primera –*Nadja*– lo más importante es la videncia de Nadja, en las dos últimas –*L'amour fou* y *Arcane 17*– lo fundamental es la identificación de mitos y personajes de leyenda con sus dos protagonistas, no descartando, sin embargo, la potenciación de la imagen femenina a través de la racionalidad.

Nadja es una obra escrita a raíz de los encuentros entre Breton y la mujer que da nombre a la obra. Nadja fue abordada por el autor en la calle, atrapado por el misterio de sus ojos. En ellos y en su dueña, Breton veía resumido todo aquello que le interesaba a él y a su movimiento. El poder de videncia de esta mujer le atrajo de modo irresistible, la locura que se intuía en ella acabó por atraparle. Nadja era el perfecto conejillo de indias para un Breton fascinado por el mundo del más allá de lo consciente. Nunca hubo entre ellos una relación verdaderamente amorosa, Breton no se enamoró de ella: Breton ensayó con ella. No obstante, y a pesar de lo egoísta que pueda parecerles su postura, lo cierto es que, quizá por primera vez, el autor concede a la mujer una entidad propia, dejando de lado inventadas similitudes con la naturaleza o metamórficos juegos objetuales:

Desde el primero hasta el último día, tuve a Nadja por un genio libre, algo así como uno de esos espíritus etéreos a los que determinadas prácticas de magia permiten tratarse momentáneamente pero que de ninguna manera podrían ser sometidos.³

En *L'amour fou*, por el contrario, el amor es el principal protagonista de la historia. Un amor loco, vivido con la pasión de un joven, un amor que le lleva al límite y le hace replantearse su vida y sus relaciones. Un amor que madura y se asienta, haciendo de Breton un padre de familia. Tanto en esta obra como en *Arcane 17* se nos muestra al autor como un ser más estable y, quizá, menos egoísta. Mujeres son las protagonistas de estas obras, mujeres a las que amó y que, de nuevo, conoció abordándolas en la calle. De Jacqueline le atrapó su belleza, de Elisa el aire de infelicidad que irradiaba.

En estas dos obras, sus protagonistas adquieren rasgos típicos de personajes mitológicos y de leyenda. La utilización de arquetipos femeninos ayuda a Breton a potenciar aque-

³ BRETON, André, *Nadja*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 192.

llos rasgos más característicos de sus protagonistas. Las mujeres, siempre, han sido asimiladas a patrones de conducta relatados y matizados por los varones para poder justificar sus propios errores. Equiparada a figuras como la Virgen María o Eva, no había más alternativa para ella que la santidad o el lenocinio.

Personajes religiosos, mitológicos o de leyenda, han sido una constante en las obras bretonianas, la mayoría de las veces para equipararlos a mujeres, que se prendarían, como ellos, de rasgos irracionales. En *L'amour fou*, Jacqueline es considerada una Ondina, una Náyade, es decir, un ser acuático sin alma, que necesita al hombre para poder conseguirla. Este personaje sigue poseyendo aquellas características más comunes a los arquetipos mitológicos gestados en torno a la mujer, pues es un ser maligno capaz de arrastrar a los hombres a las aguas tumultuosas, atrapándoles con el hechizo de sus cabellos. No obstante, la comparación de Jacqueline con una Ondina no deja de ser un símil poético, pues en el libro se desprende el interés de Breton por hallar a la mujer real:

Pero tú, tú que me acompañas, Ondina, tú en quien presentí, sin haber encontrado otros que se le parecieran, los ojos de la *albura*, te amo en la barba de Barba Azul y por el aire de diamante de las Canarias que reúne en un único ramo todo lo que crece celosamente solo en tal o cual punto de la superficie de la tierra. Te amo hasta perderme en la ilusión de que una ventana se abra en un pétalo de *datura* demasiado opaco o demasiado transparente, de que estoy solo aquí debajo del árbol y de que, a una señal que maravillosamente se hace esperar, iré a reunirme contigo en la flor fascinante y fatal.⁴

Todavía aquí Breton parece no estar en paz con las mujeres. En cambio, en *Arcane 17* los personajes elegidos: Melusina y la Nueva Eva, nos acercan a dos seres con vida propia. En el caso de Melusina, su destino es el producto del pecado de sus compañeros; por su parte, la Nueva Eva va adquiriendo rasgos emancipatorios que hacen presentir a la mujer que, por otra parte, ya era una realidad dentro de los ámbitos del feminismo. Breton, el gran anticipador de tantas cuestiones artísticas del siglo XX, había llegado con retraso —o quizá nunca llegó— a la consideración de la mujer como un ser igual y capaz. No obstante, la evolución que se observa en su obra es sintomática, y pueden establecerse paralelismos con la que se iba a producir en otros ámbitos sociales y culturales:

Que el arte dé resueltamente el paso hacia el pretendido «irracional» femenino, que ferozmente tenga por enemigo todo lo que, con la osadía de ofrecerse como seguro, como sólido, arrastra en realidad el sello de esa intransigencia masculina que, en el plano de las relaciones humanas a escala internacional, muestra actualmente de lo que es capaz. Ya no es el momento de entretenerse a este respecto en veleidades, en concesiones más o menos honrosas, sino de definirse en arte sin equívocos contra el hombre y a favor de la mujer, de despojar al hombre de un poder que está suficientemente probado que ha malgastado para restablecer este poder en manos de las mujeres, denegar al hombre

⁴ BRETON, André: *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 87.

todas sus peticiones mientras que la mujer no haya recobrado su parte equitativa en ese poder, y todo ello no sólo en el arte, sino en la vida.⁵

Las mujeres iban conquistando lugares en el espacio. Seguimos en la lucha.

Conciencia de cuerpo

A partir de este momento veremos cómo las artistas surrealistas percibieron con claridad el tratamiento de que eran objeto por parte de los varones y, progresivamente, y a pesar de que continuaron trabajando bajo los parámetros del grupo, fueron abandonándolo, cansadas tanto de ser relegadas a un segundo plano como de ver cómo sus compañeros de grupo utilizaban su imagen para excitar su imaginación y la de los espectadores masculinos.

Las mujeres que se unen al movimiento surrealista van ocupando poco a poco espacios inicialmente reservados a los varones. Como ya hemos comentado, las mujeres surrealistas van a comenzar su andadura en este movimiento rompiendo con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Ruptura concretizada en la realización de unas obras que aún teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieron una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto erótico. En la investigación de su propia realidad, comenzaron a rechazar la idea de la mujer como un principio abstracto, como una imagen creada. Las mujeres artistas buscaban ofrecer su propia imagen para borrar su imagen deformada por la mirada masculina. Joyce Mansour –poeta surrealista– canta en sus poemas a un cuerpo femenino que replica al ideal promulgado por los varones:

Me gustan las medias que te afianzan las piernas
y me gusta el corsé que te sostiene el cuerpo tembloroso
tus arrugas tus senos pendientes de aspecto hambriento
tu vejez contra mi cuerpo tenso
tu vergüenza frente a mis ojos que saben todo
tus vestidos que huelen a podrido cuerpo
todo esto me venga finalmente
de los hombres que no me desearon⁶

Tomando como base el trabajo de dos de las artistas surrealistas más conocidas, Dora Maar y Frida Kahlo que ejemplifican como nadie la exploración que las mujeres realizan sobre sí mismas, analizaremos la lucha que las mujeres han tenido que realizar a lo largo de la historia para poderse mostrar como sujetos que piensan, sienten, desean... Seres, en definitiva, que intentan reivindicar un lugar propio en el mundo que les tocó vivir.

⁵ BRETON, André, *Arcane 17*, Madrid, Al-Borak, 1972, pág. 66.

⁶ Cit. en ALEXANDRIAN, *Historia de la literatura erótica*, Madrid, Planeta, 1990, pág. 276.

Dora Maar nos enseña con su trabajo fotográfico la existencia de una doble mirada, una femenina y una masculina. Las obras de esta artista nos muestran una sexualidad y un erotismo exentos de «humillación» y no podemos dejar de observar una perspectiva y un sentido de lo erótico y de lo sexual diferente a la masculina.

Jean Louis Barrault de 1935 y *Léonor Fini* de 1936 vienen a confirmar lo anteriormente dicho. En la primera de estas fotografías nos encontramos ante el retrato de un hombre en *slip*. Dora Maar nos deleita con un juego de luces que muestran al espectador un ser cálido y erótico, en absoluto, un objeto. Las luces, utilizadas magistralmente, nos muestran el vello de los muslos, sin un intento de ser disimulado; muy al contrario, lo acentúa. La pose, entre pensativa y tímida, evoca una estatua griega pero exenta de la frialdad que puede llegar a caracterizar a estas últimas. El pelo revuelto y el torso desnudo muestran, por vez primera, una imagen masculina vista con ojos de mujer. Los hombres surrealistas no mostraron una imagen de mujer similar a la mostrada por Maar, puesto que no era el pensamiento femenino lo que más les interesaba, sino que lo verdaderamente atrayente para ellos era el cuerpo femenino. En esta obra, se muestra, claramente, la existencia de un cuerpo y de una mente. Dora Maar marcó época al plantearse la contemplación no ya del cuerpo femenino sino del masculino, a la par que verifica la existencia de dos miradas, la de la mujer y la del hombre:

Una mirada libre es la que guía a muchas de estas obras: una mirada femenina que comienza a plantearse la idea de contemplar, eróticamente, el cuerpo, ya sea masculino o femenino.⁷

En la fotografía *Léonor Fini* se nos muestra a esta artista en su vertiente exhibicionista. Fini, provocadora nata e incansable, no sólo gustaba del erotismo y de la sexualidad en sus propias obras, sino también en su vida. Mujer de gran belleza, fue plasmada por Dora con maestría. Su encajonamiento entre dos estatuas, una cortina de terciopelo oscuro rozando su pierna derecha, su vestido negro con un gran escote resaltando su pecho, las medias rasgadas, sus zapatos oscuros y un hermoso y suave felino de pelo oscuro entre sus piernas, muestra un sujeto erótico en sí mismo. Léonor Fini transmite una gran carga sensual y sexual, acrecentada al aparecer entre sus piernas un felino de mirada penetrante, casi humana, mostrando, de esta manera, al animal diabólico por excelencia, como un símbolo absolutamente fálico.

La mujer que nos ha dejado los autorretratos más dolorosos y llenos de sí misma que nos haya podido legar la historia es Frida Kahlo. Esta artista, en su obra *La columna rota*, parece sintetizar toda la tristeza de la joven mujer que se sabe destrozada físicamente a causa de un fatídico accidente de tranvía sufrido a la edad de quince años.

No obstante, sus múltiples autorretratos no sólo se refieren a su dolor físico, sino también al tema de la infelicidad procurada por el amor. Casada muy joven con Diego Rivera, su relación atravesó momentos muy difíciles, que ella se apresura a dejar plasmados en sus

⁷ COMBALÍA, Victoria, "Dora Maar. Vida y obra", en *Dora Maar. Fotógrafa*, Catálogo Bancaja, 1995, pág. 40.

lienzos. En uno de ellos, *Las dos Fridas*, de 1939, realizado en el momento en que recibe los papeles de divorcio –luego volvería a casarse con Rivera–, la pintora nos muestra sus dos personalidades: una, la que Diego amó, vestida con el traje mejicano; la otra, la que Diego no amó, vestida de forma occidentalizada. Rivera, tremendamente nacionalista, gustaba de la Frida mejicana, motivando con ello el cambio en la imagen de la artista:

... no figura ningún objeto sólido que por su familiaridad pudiera ofrecerle algún consuelo. En cambio, todo su poder de observación se concentra en su propia imagen, lo cual la vuelve aún más explosiva.

Y también más sola: la única compañera de Frida es ella misma. Esta multiplicación acrecienta la frialdad de su soledad. Abandonada por Diego, se estrecha la propia mano y vincula dos identidades con una vena de sangre. Ella misma contiene a su mundo, en un callejón sin salida. En una ocasión, Frida comentó que *Las dos Fridas* representaba la «dualidad de su carácter». Al igual que los otros autorretratos que la muestran dos veces (*Dos desnudos en un bosque* y *Árbol de la esperanza*), *Las dos Fridas* simboliza el apoyo que ella se ofrece: Frida se consuela, se cuida o se fortalece.⁸

Nunca, en la historia del arte, una mujer ha sido tan consciente del dominio que un hombre ejerciera en ella. Y vivió ese dominio aceptando todas sus consecuencias y desnudándose afectivamente ante todos aquéllos que quisieran contemplar su vida a través de su obra. Su pintura es única y fácilmente distinguible por sus eternos componentes de sentimiento, pensamiento y dolor físico, que demuestran un gran conocimiento de sí misma. Impactante es su mirada. Es la primera mujer, quizá la primera artista, ya sea mujer u hombre, capaz de desnudarse frente al espectador de una manera brutal, salvaje, sin un ápice de rubor.

El tema de la maternidad está presente en la vida y obra de las artistas surrealistas y, por supuesto, en la de Kahlo. El deseo de un hijo fue la gran obsesión que atormentó toda la vida de esta artista. El querer y desear tener descendencia y el incumplimiento de un sueño que fue roto en un par de ocasiones –su cuerpo estaba muerto para dar vida– fue lo que le llevó a adoptar a su propio marido, el muralista Diego Rivera. Kahlo trató a su adorado marido como si fuera su propio bebé. Ese tratamiento de un hombre como si de un niño se tratase, tantas veces añorado y tantas veces denegado, caracterizó su segundo matrimonio. Diego fue el hijo que la mantendría unida al único hombre a quien amó y consagró su vida y, también, su obra. Los sucesivos abortos sufridos por la artista se plasmaron con gran dolor y, en todos los casos, como caracteriza a una obra que expresa una vida, carentes de pudor. Frida no se amilanó, no se avergonzó de pintar, en muchos de sus cuadros, en los que la maternidad fue la principal y única protagonista, toda la angustia de la vida y la muerte:

En 1944, informó a un crítico que tres preocupaciones la incitaron a dedicarse al arte: el recuerdo vivo de cómo fluyó su propia sangre en el accidente; los

⁸ HERRERA, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana, 1998, pág. 237.

pensamientos acerca del nacimiento, y la muerte y los «hilos conductores» de la vida, así como el deseo de ser madre.⁹

El momento del alumbramiento y la relación que se establece entre una madre y su hijo, por demás, exclusiva, fueron recogidos por la artista en su obra *Mi Nacimiento*, de 1932. En esta obra, la pintora se desnuda ante el espectador, acercándole de forma impúdica a un doble sufrimiento. Ese doble llanto viene dado por la muerte de su madre, en septiembre de 1932, y el aborto sufrido con anterioridad. En esta obra se plasma con gran violencia nuestros propios miedos, la soledad con la que asistimos a todo aquello que es de por sí inevitable. La pintora mejicana se dibuja a sí misma como el lazo que une la muerte del ser que la engendró y le dio la vida y el ser a quien ella ha engendrado pero que jamás podrá ver la luz del día. Plasma su propia soledad ante la pérdida de dos de los seres más importantes de su vida: su madre y su hijo:

... muestra cómo Frida se da a luz a sí misma. «Quise producir una serie de cuadros que abarcan cada año de mi vida», dijo Frida. «Mi cabeza está cubierta porque mi madre murió durante el periodo en el que pinté el cuadro». «Mi cabeza», dijo, «indicando que es su cabeza la que está cubierta». Años después, apuntó en su diario, al lado de varios dibujos pequeños de ella misma: «La que se dio a luz a sí misma... la que escribió el poema más maravilloso de su vida».¹⁰

Las obras de estas mujeres van impregnándose de la seriedad que requiere el autococonocimiento. En ellas, estas mujeres van recogiendo retazos de su propia vida pudiendo equipararse sus pinturas, fotografías o escritos, a las páginas de un diario. En muchos de sus trabajos, analizan su propia condición de mujer y narran cómo viven su propia sexualidad, su cuerpo, su mente, o su maternidad. Intentan, por medio de su obra, conocerse mejor para poder entender sus reacciones ante lo inevitable: el mismo transcurso de la vida o la muerte, sus contradicciones respecto a la familia, la decisión de ser madres o sus características sexuales. Temas claves al referirnos a los autorretratos pues todos ellos se refieren al autoconocimiento, al autoconvencimiento y a la reivindicación. Asimismo, deben exponer ante sí mismas y sobre todo ante los demás que no son únicamente un cuerpo, sino una mente, un ser que respira y siente. Así, muchas de las mujeres surrealistas se retratan sin apenas pudor, enseñando al espectador sus vidas, plagadas, como las de cualquiera, de alegrías y sinsabores.

Por otra parte, y como ya hemos sugerido, en algún momento las artistas surrealistas percibieron con claridad el tratamiento de que eran objeto por parte de los varones y, progresivamente, y a pesar de que continuaron trabajando bajo los parámetros del grupo, fueron abandonándolo, cansadas tanto de ser relegadas a un segundo plano como de ver cómo sus compañeros de grupo utilizaban su imagen para excitar su imaginación y la de los espectadores masculinos.

⁹ HERRERA, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana, 1998, pág. 267.

¹⁰ HERRERA, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana, 1998, pp. 138-139.

SABER PARA DUDAR: EL DESEO EPISTEMOLÓGICO DE ELIZABETH CARY

María Isabel Calderón López

Universidad de Cádiz

Es un hecho innegable que, en los últimos tiempos, la figura de Elizabeth Cary (1585-1639) viene despertando un interés creciente entre la crítica. Esta mujer que vivió en la Inglaterra renacentista, inmersa en la convulsión de su cultura finisecular, merece ser reconocida como la autora de la primera obra dramática original en inglés escrita por manos femeninas. Siendo así, *The Tragedie of Mariam, the Faire Queene of Iewry* (1613) ha atraído principalmente el interés de la crítica feminista, que rastrea las huellas de mujeres escritoras para rescatarlas del olvido en que las sumieron otras obras literarias favorecidas por una cultura esencialmente androcéntrica.¹ Sin embargo, como todo proyecto ambicioso, este rescate no se halla exento de dificultades. Una de éstas es fruto del gran interés suscitado por la individualidad autorial femenina tras la obra; interés que, como en el caso de Elizabeth Cary, llega a eclipsar la producción literaria, que es subordinada a la personalidad de su autora e interpretada en función de ciertos rasgos individualizadores, aquéllos que la crítica ha considerado definitorios de su identidad. El interés por la mujer de letras es legítimo, pero este acercamiento implica la no consideración de la especificidad de su obra y, por tanto, el peligro de la distorsión de su contenido. No menos problemática resulta la cuestión en la que se centra este estudio, a saber, los rasgos singularizados por la crítica para la creación de la figura literaria femenina. La crítica de género, en su empeño por denunciar la desigualdad, muestra una predisposición a atender casos de opresión de la mujer. Por ello tiende a destacar de manera especial circunstancias vitales como las tribulaciones conyuga-

¹ Cf. KELLY, Joan, "Did Women Have a Renaissance?", en *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 19-50, un estudio seminal a la búsqueda de las mujeres dedicadas a las letras en el Renacimiento.

les de Elizabeth Cary presentes en su biografía, *The Lady Falkland: Her Life* (ca. 1655).² La autoría de este documento histórico, que perteneció a las monjas benedictinas de Cambray, se ha atribuido a una de las cuatro hijas de Cary que tomaron votos en este convento. La biografía se refiere a las cuatro (Anne, Elizabeth, Lucy y Mary) en tercera persona, por lo que se sigue especulando sobre la identidad de quien escribió este relato.³

De Elizabeth Cary, de cuya vida se conoce más que sobre su coetáneo Shakespeare gracias a este documento biográfico, se ha subrayado su sumisión al esposo de un lado, y de otro, su carácter rebelde e independiente (que resultó en su conversión al catolicismo). Ello ha dado lugar a un retrato complejo y ambiguo, de alguien que a lo largo de su vida se esforzó con dificultad por conciliar su deber y su deseo, radicalmente encontrados.⁴ Desde esta perspectiva, Elizabeth Cary se convierte en emblema de la víctima femenina renacentista, constreñida por las limitaciones procedentes de su mundo; un mundo que encumbraba lo masculino y sometía lo femenino bajo el yugo del silencio, la castidad y la obediencia.⁵ De

² En adelante *Her Life*. Las fuentes de la datación son BEILIN, Elaine, "The Making of a Female Hero: Joanna Lumley and Elizabeth Cary", en *Redeeming Eve: Women Writers of the English Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 158; LEWALSKI, Barbara K., "Resisting Tyrants: Elizabeth Cary's Tragedy and History", en *Writing Women in Jacobean England*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 180; y WELLER, Barry y Margaret FERGUSON (Eds.), *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry With The Lady Falkland: Her Life*, California, University of California Press, 1994, p. 52. Esta última es la edición de la biografía de Cary manejada en este estudio.

³ El convento de Cambray se disolvió con motivo de la Revolución francesa, y toda la documentación perteneciente a la orden religiosa pasó a los archivos del Département du Nord en Lille (Francia). Además de la biografía de Elizabeth Cary, estos archivos conservan otros documentos de interés, como las actas de ingreso en el convento entre los años 1623 y 1725. En dichas actas se recoge el ingreso de las cuatro hijas de Elizabeth durante 1638 y 1639 (cf. WELLER, B. y M. FERGUSON, *The Tragedy of Mariam...*, op. cit., p. 48). Sobre el estado de la controversia en torno a la autoría del documento biográfico, véase la valiosa introducción de Weller y Ferguson en su propia edición de la biografía de Elizabeth Cary. Éstos se refieren a varios críticos y a sus hipótesis, más o menos consistentes, sobre la identidad de la autora de la biografía de Cary: desde Georgeanna Fullerton y Barbara Lewalski, que defienden la autoría de Anne, hasta Donald Foster, quien sostiene igualmente que el relato se debe a Anne, basándose en otros manuscritos que supuestamente también fueron escritos por ella (FOSTER, Donald W., "Resurrecting the Author: Elizabeth Tanfield Cary", en Jean R. Brink (Ed.), *Privileging Gender in Early Modern England*, Missouri, Sixteenth Century Journal Publishers, 1993, p. 146). Sin embargo, Weller y Ferguson se muestran escépticos ante esta hipótesis y argumentan la posibilidad de que otra hija, Lucy, también religiosa, sea la autora del manuscrito (cf. *The Tragedy of Mariam...*, op. cit., pp. 1-2 y 51-53; aunque menos probable, Weller y Ferguson tampoco desechan a Elizabeth y Mary como posibles candidatas; p. 53). Lewalski da razones para la atribución de la biografía a Anne: "the eldest surviving daughter and the one with widest experience: she was maid of honor at court and led a group of nuns to Paris to establish a community". Sin embargo, como Weller y Ferguson, Lewalski también encuentra posible que Lucy escribiera la biografía de su madre, "given that the text characterizes her more fully than the other children" (cf. "Resisting Tyrants...", op. cit., p. 384). Sobre la personalidad de la autora de *Her Life*, véase nuestro estudio titulado "A Veiled Wit: the Nun Writer of *The Lady Falkland: Her Life* (ca. 1655)" (en prensa).

⁴ Cf. COTTON, Nancy, "Elizabeth Cary, Renaissance Playwright", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 18, n°4, pp. 605-606; BEILIN, Elaine, "The Making of a Female Hero...", op. cit., p. 176; FERGUSON, Margaret, "Running On with Almost Public Voice: The Case of 'E. C.'", en Florence Howe (Ed.), *Tradition and the Talents of Women*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 43; KRONTIRIS, Tina, "Elizabeth Cary: Idealizing and Victimizing the Transgressor", en *Oppositional Voices: Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*, London, Routledge, 1992, p. 80.

⁵ Cf. HULL, Suzanne W., *Chaste, Silent, and Obedient: English Books for Women, 1475-1640*, San Marino, Huntington Library Press, 1982.

aquí que la figura cuasi martirial femenina se haya convertido prácticamente en un lugar común de la crítica feminista de la literatura escrita por mujeres en el Renacimiento, y que se la haya “canonizado”, no en el sentido literario, sino en el devocional. En el caso de Elizabeth Cary, podría hablarse incluso de una canonización en el sentido puramente religioso, dado que la crítica ha singularizado de manera especial su condición de “recusante” en un país de profesión oficial anglicana, así como su penosa y difícil conversión a la religión católica.⁶ Con frecuencia, tales circunstancias vitales unidas al hecho de su inclusión en el relato biográfico escrito por una hija monja han dado como resultado la figura martirial de una mujer protagonista de una composición hagiográfica. Sin embargo, una lectura documentada de esta biografía revela no sólo un texto de distinta naturaleza, un texto no ejemplarizante e incluso crítico con su protagonista, y por tanto veraz;⁷ sino también la figura fascinante de una mujer que, lejos de soportar resignada y pasivamente los envites patriarcales y religiosos de su mundo, se volcó en los intereses epistemológicos propios de una época en ebullición intelectual como la suya, sorteando cualquier impedimento. Por todo ello, es posible y necesario rescatar a Elizabeth Cary de los estereotipos domésticos de esposa, madre y mujer religiosa, para mostrarla inmersa en el ambiente intelectual en que la presenta su biografía, ocupada, como muchos de sus contemporáneos, en los complejos y dotos menesteres de la palabra, el saber y la duda.

No son pocos los críticos que muestran resistencia a considerar *Her Life* como algo más que la historia de una conversión, y la desechan por no ser la historia de Cary la escritora.⁸ Al hacerlo así, incurren en el error de marginar la centralidad del discurso religioso en la época,⁹ pero además parecen no advertir que la biografía de Cary no es parca en comentarios sobre su vertiente intelectual. De hecho, partes tan señaladas como el principio y el final del relato se centran en este aspecto de su identidad. Ello es bastante significativo, pues la primera imagen que la biógrafa plasma en su obra es la de una niña que leía ávidamente toda clase de libros a la luz de unas velas conseguidas mediante soborno de los criados de la casa; que debatía sobre religión con su padre, y tradujo las Epístolas de Séneca. La última vuelve a ser la misma imagen intelectual y libresca de alguien que había leído un sinfín de obras extrayendo un vasto conocimiento de ellas; y que se dedicó a la escritura. Este hecho es bas-

⁶ “Recusant” era el término empleado para designar a todo aquel que no asistía a los servicios religiosos y días de precepto de la Iglesia anglicana. Fue en 1593 cuando se introdujo el término “popish recusant” para distinguir específicamente a los católicos de entre todos los ausentes de dichos servicios (cf. ROWLANDS, Marie B., “Recusant Women, 1560-1640”, en Mary Prior (Ed.), *Women in English Society 1500-1800*, London, Routledge, 1991, p. 176).

⁷ Cf. “A Veiled Wit...”, *op. cit.*

⁸ Cf. PURKISS, Diane (Ed.), *Renaissance Women: The Plays of Elizabeth Cary and the Poems of Aemilia Lanyer*, London, William Pickering, 1994, p. x.

⁹ Es necesario recordar que en la época de Elizabeth Cary la cuestión religiosa no se circunscribía al ámbito de la intimidad del sujeto tal como puede concebirse ahora, sino que estaba imbricada en cuestiones sociales y políticas (cf. MURDOCK, Kenneth B., *The Sun at Noon: Three Biographical Sketches*, New York, Macmillan, 1939, p. 70). Por tanto, el asunto religioso presente en *Her Life* no aísla la vida de Elizabeth Cary en un contexto reducido de creencia íntima, sino que, por el contrario, la “ideologiza”. Tal como demuestra este documento, el ámbito de la religión entonces no era la reclusión privada, sino la reunión dispuesta a la controversia. En estos foros contenciosos en que se discutía sobre religión, los encuentros podían durar varios días y llegar a ser encarnizados (cf. *Her Life*, *op. cit.*, p. 243).

tante revelador de la identidad de Cary, pues fundamentalmente así es como la percibía su hija biógrafa, siempre leyendo, escribiendo o hablando.

Tampoco se puede obviar que *Her Life* abunda en referencias a la poesía y a las traducciones que Cary escribió. Comprensiblemente, ésta fue una faceta que desarrolló en los momentos que su azarosa vida le concedió para ello: cuando no estaba ideando algún proyecto para salir de sus apuros económicos, o hablando con sacerdotes y amigos sobre sus inquietudes religiosas, Elizabeth Cary tuvo que atender sus obligaciones como madre de once hijos y esposa que trataba de hacer prosperar los asuntos de un marido cortesano. Todas estas facetas de Cary están presentes en su biografía: la conversa, la escritora, la esposa, la madre, la hija, la erudita. En la intersección de estas identidades se halla Elizabeth Cary, la mujer renacentista en toda su integridad, cuyos rasgos son los de alguien que habitó un mundo caracterizado por la revolución ideológica en todos los terrenos: en la religión, la política, la ética, la economía, la ciencia. En definitiva, Elizabeth Cary vivió en un período de transformación cultural auspiciado por individuos de talante crítico, relativista y pragmático, que se rebelaron contra la autoridad de una verdad única, mostrando un mundo diverso y complejo, plagado de incertidumbres.¹⁰ A la luz de su biografía y otras fuentes, Cary se presenta como uno de estos espíritus críticos que habitaron un mundo desconcertante de transición en que los conceptos del pasado, si bien proporcionaban confianza, eran inservibles, y los venideros estaban aún por formular del todo. Las luces y sombras de este crepúsculo vieron surgir un especial deseo por el conocimiento de las cosas y, de la mano de este deseo epistemológico, un escepticismo que invadió muchas mentes ante la imposibilidad de saber algo con certeza en un mundo tan cambiante, diverso y plural.

El deseo epistemológico de Elizabeth Cary hunde sus raíces en la figura paterna, Lawrence Tanfield, y en la abogacía que éste tenía como profesión. La primera imagen que la biógrafa presenta de la joven Cary plantea cuestiones importantes sobre su educación al tratarse de la descripción de una niña prodigio y autodidacta:

Aprendió a leer muy pronto y le fascinaba. A la edad de cuatro o cinco años, [sus padres] la pusieron a aprender la lengua francesa, cosa que hizo durante unas cinco semanas, al cabo de las cuales abandonó sin haber obtenido ningún provecho. Sin embargo, después, cuando todavía era una niña, y sin ayuda de ningún maestro, aprendió ella sola la lengua francesa, la española y la italiana, que siempre entendió a la perfección. También aprendió latín de la misma forma (sin que nadie la enseñara), y lo dominaba perfectamente en su juventud; de hecho, tradujo al inglés las Epístolas de Séneca; [...] también por aquel tiempo aprendió el hebreo prácticamente sin ayuda, pero como lo descuidara durante muchos años, acabó olvidando bastante; [...] Asimismo, aprendió el

¹⁰ Nos referimos a figuras, en principio tan dispares, como Maquiavelo, Lutero, Montaigne, Calvino, Giordano Bruno, Rabelais, Paracelso, Copérnico, Vesalio y Agrippa. Si bien dispares, todos ellos participaron en la destrucción del edificio humanista cristiano. Todos ellos, según Hiram Haydn, requieren ser encuadrados en la etapa que él mismo denomina Contra-Renacimiento, un movimiento que supuso la mayor revolución intelectual que el mundo occidental había visto hasta entonces, que invadió diversas áreas del conocimiento humano, subvirtiendo la cosmovisión humanista cristiana (cf. *The Counter-Renaissance*, New York, Scribner, 1950, p. 14).

idioma transilvano de un ciudadano de aquellas tierras, pero como no encontró ninguna oportunidad para hablarlo, lo olvidó por completo.¹¹

He aquí la imagen de una niña dotada y precoz que leía con fruición, y se hizo políglota. La biografía hace hincapié desde el principio en el carácter independiente y autodidacta de Elizabeth Cary, y esto es lo que generalmente resalta la crítica. Sin embargo, inexplicablemente, los condicionantes de la formación intelectual de Elizabeth Cary, también presentes en su biografía, parecen haber pasado desapercibidos. Un poco más adelante, la biógrafa apunta un dato interesante en este sentido:

Quando contaba doce años de edad, su padre (que gustaba mucho de dar a su hija cosas para leer y ella igualmente de complacerle) le dio a leer las *Instituciones* de Calvino. En esta obra encontró tantas objeciones que hacer y tantas contradicciones que, yendo a exponérselas a su padre, éste reaccionó con un “esta niña tiene un espíritu contrario a Calvino”.¹²

Esta ocasión narrada por la biógrafa puede tomarse como punto de referencia de la relación parento-filial en términos intelectuales. Sugiere que Tanfield desempeñó un papel fundamental en la educación de su hija; que era él quien espoleaba, si no despertó, el fervor de su hija por la lectura, e invita a pensar en la importancia que él concedió a la formación intelectual de Elizabeth.

Elizabeth Cary nació a finales del siglo XVI, cuando los avances educativos para la mujer habidos a principios de dicho siglo empezaban a dejar de tener efecto. Humanistas como Juan Luis Vives, Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam habían defendido la educación femenina en los clásicos como pilar de las que debían ser las virtudes de la mujer: piedad cristiana, castidad y obediencia. De su política educativa se beneficiaron las mujeres de alta posición social.¹³ Y, aunque las ideas de estos humanistas eran conservadoras en tanto que

¹¹ La traducción, así como la de los textos subsiguientes tomados de *Her Life*, es nuestra. El texto original reza así: “[s]he learnt to read very soon and loved it much. When she was but four or five year old [her parents] put her to learn French, which she did about five weeks and, not profiting at all, gave it over. After, of herself, without a teacher, whilst she was a child, she learnt French, Spanish, Italian, which she always understood very perfectly. She learnt Latin in the same manner (without being taught) and understood it perfectly when she was young, and translated the Epistles of Seneca out of it into English; ... Hebrew she likewise, about the same time, learnt with very little teaching; but for many a year neglecting it, she lost it much; She then learnt also, of a Transylvanian, his language, but never finding any use of it, forgot it entirely” (*Her Life, op. cit.*, p. 186).

¹² “When she was twelve year old, her father (who loved much to have her read, and she as much to please him) gave her Calvin’s *Institutions* and bid her read it, against which she made so many objections, and found in him so many contradictions, and with all of them she still went to her father, that he said, ‘This girl hath a spirit averse from Calvin’”. (*Her Life, op. cit.*, p. 188)

¹³ Tal vez, el mejor ejemplo sea Elizabeth I. Su tutor, Roger Ascham, dejó constancia del programa académico que la futura reina seguía a sus dieciséis años: “[t]he beginning of the day was always devoted by her to the New Testament in Greek, after which she read select orations of Isocrates and the tragedies of Sophocles For her religious instruction she drew first from the fountains of scripture and afterwards from St. Cyprian, the ‘Commonplaces’ of Melancthon, and similar works which convey pure doctrine in elegant language” (HENDERSON, Katherine U. y Barbara R. McMANUS, *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*, Urbana, University of Illinois Press, 1985, p. 84).

propugnaban la educación femenina para acentuar su papel pasivo en la sociedad, es necesario reconocer que abrieron las puertas del conocimiento a la mujer.¹⁴ Sin embargo, para el tiempo en que nació Elizabeth Cary estas puertas parecían entornarse; algunas familias dejaron de considerar la educación de sus hijas como un bien. No obstante, ello no tuvo efecto en la educación de Elizabeth que, según cuenta su biografía, fue esmerada.

Los factores que pudieron influir en la formación intelectual de Elizabeth Cary son diversos. Así, aunque la importancia de la educación femenina declinaba por aquel tiempo, todavía se consideraría un signo de distinción social del que una familia con ambiciones sociales no podía prescindir. Diane Purkiss lo expresa con mucha claridad en referencia al caso de Lady Lumley (1537-1576), la autora de *The Tragedie of Euripides called Iphigenia transtlated out of Greake into Englishe* (1553?), cuyo padre, el conde de Arundel, era un noble y político muy ambicioso. Para Purkiss, el hecho de que este conde le procurara a su hija una buena educación en los clásicos no respondería al deseo de hacer de ella una persona ilustrada que pudiera más tarde convertirse en una mujer de letras, en una escritora, en alguien con voz propia. Por el contrario, explica Purkiss, al actuar de este modo, el conde de Arundel compraba un artículo de lujo, siguiendo así la práctica común entre la nobleza renacentista de convertir a sus hijas en signos externos de pujanza, renombre y opulencia.¹⁵ Por tanto, también en la educación humanista de Elizabeth Cary pudo ser determinante la ambición social de los Tanfield quienes, pese a no ser nobles, representaban una alianza entre la antigua y la nueva alta burguesía.¹⁶ Pero también pudo ser determinante su condición de hija única. Meredith Skura se refiere al hecho de que las niñas de familias aristocráticas recibían una educación, como la de sus hermanos, encaminada a hacer de ellas ejemplares dignos de una clase dirigente (aunque también hubieran de someterse a las figuras masculinas de sus familias), y se refiere, en particular, a la posición especial de las hijas únicas. Éstas, en su opinión, habrían tenido más oportunidades de identificarse con la figura del padre así como con la esfera masculina que regía los designios del mundo. Del mismo modo, las restricciones a las que estaban sometidas otras jóvenes les serían ajenas a estas herederas que, al igual que Elizabeth Cary, ocupaban el lugar del heredero en la familia y habrían crecido más libres que aquéllas que no eran hijas únicas.¹⁷ La biógrafa de Elizabeth Cary hace hincapié en la condición de ésta como hija única y, lo que es más interesante, relaciona directamente este hecho con su formación intelectual, cuando explica que, al no tener ni hermanos ni hermanas, ni compañía alguna de su misma edad, Elizabeth pasaba todo el tiempo

¹⁴ Cf. HENDERSON, K. y B. McMANUS, *Half Humankind...*, *op. cit.*, pp. 81-92; y WIESNER, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 117-145.

¹⁵ Cf. PURKISS, Diane (Ed.), *Three Tragedies by Renaissance Women*, London, Penguin, 1998, p.xv.

¹⁶ *Ibid.*, p. xv. Parece que Elizabeth (Symondes) Tanfield, madre de Elizabeth Cary, era una mujer muy orgullosa de su linaje, que, por línea materna, entroncaba con la aristocracia. Su tío materno era Sir Henry Lee, y estaba a cargo de la organización de ceremonias en la corte isabelina (cf. WELLER, B. y M. FERGUSON, *The Tragedy of Mariam...*, *op. cit.*, p. 186). Como sugiere Margaret Ferguson, la unión con Lawrence Tanfield, que no descendía de primogénito y hubo de hacerse a sí mismo, habría supuesto un descenso social para Elizabeth Symondes. Además, como descendiente de la aristocracia, ella encontraría socialmente degradante que su marido desempeñara una profesión liberal (cf. "Running On with Almost Public Voice...", *op. cit.*, pp. 62-63).

¹⁷ Cf. SKURA, Meredith, "The Reproduction of Mothering in *Mariam, Queen of Jewry*: A Defense of 'Biographical' Criticism", *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 16, n° 1, 1997, p. 37.

leyendo, entregándose a ello de tal forma, que solía leer durante toda la noche.¹⁸ Esto puede confirmar que ser hija única propició que Elizabeth Cary recibiera los cuidados intelectuales de su padre, que era quien mostraba interés en que su hija leyera (al contrario que su madre, que le prohibió leer de noche, y más tarde le prohibiría escribir sus propias cartas a su marido).¹⁹

A la vista de la influencia paterna, otro aspecto que debe entrar en consideración al examinar la educación de Elizabeth Cary como origen de su deseo epistemológico es la profesión de Lawrence Tanfield. Richard Schoeck ha señalado que en el Renacimiento, los abogados estuvieron entre los primeros en poseer bibliotecas, algunas muy bien nutridas.²⁰ En particular, Schoeck destaca entre los títulos de estas bibliotecas la existencia de tratados de retórica que los abogados empleaban durante sus años de estudiante y, más tarde, en su ejercicio profesional. Según Schoeck, esta disciplina habría enseñado a los abogados renacentistas a utilizar métodos de persuasión, a organizar, adornar y memorizar discursos, haciendo de ellos hombres eruditos versados en la elocuencia.²¹ Si de por sí Elizabeth Cary tenía dotes para la lectura y el estudio, es indudable que su padre, hombre cultivado, potenció estas cualidades. Ya lo hiciera directamente, porque vio que su hija era brillante y podía hacer de ella otro signo más de su éxito; o bien, de forma indirecta, simplemente a través de su tenencia de libros que Elizabeth podía manejar con libertad, el hecho es que Lawrence Tanfield ejerció una gran influencia en la formación intelectual de Elizabeth Cary. La propia biografía confirma este hecho a través de la narración de la defensa que la misma Elizabeth hizo de sí en un juicio en que se le acusaba de haber perpetrado el secuestro de sus hijos, algo que ella llevó a cabo con el fin de alejarles de la educación protestante que estaban recibiendo en casa de su hermano mayor Lucius. Según la biógrafa, a la pregunta de los furiosos magistrados sobre si Elizabeth pretendía enseñarles leyes, ella respondió que deseaba hacerles recordar algo que seguramente sabían, que siendo hija de abogado, no era precisamente bisoña en asuntos legales.²² De igual modo, que Elizabeth hiciera partícipe a su padre de las muchas contradicciones que encontró en la obra de Calvino que él mismo le había dado a leer, descubre una joven pensadora acostumbrada a acercarse a los libros (cuando no a la realidad) con ojo crítico y a utilizar el debate; descubre también un padre dispuesto a debatir con ella y a facilitar que se considerara una igual en las discusiones religiosas.²³

Tanto la vida como la obra de Elizabeth Cary demuestran que el deseo epistemológico que hundiera sus raíces en la figura paterna, así como la duda resultante de este deseo son

¹⁸ "She having neither brother nor sister, nor other companion of her age, spent her whole time in reading; to which she gave herself so much that she frequently read all night". (*Her Life, op. cit.*, p. 187)

¹⁹ Cf. *Her Life, op. cit.*, pp. 187-188.

²⁰ SCHOECK, Richard J., "Lawyers and Rhetoric in Sixteenth-Century England", en James J. Murphy (Ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, London: University of California Press, 1983, p. 278.

²¹ *Ibid.*, p. 291.

²² "She answered, she did but desire them to remember what she made no question they knew before, and that she, being a lawyer's daughter, was not wholly ignorant of". (*Her Life, op. cit.*, p. 259)

²³ Cf. M. Skura, "The Reproduction of Mothering...", *op. cit.*, p. 37.

constantes que presentan a esta mujer renacentista como un ser de espíritu inquisitivo, emprendedor y crítico, muy lejos de la imagen de víctima sometida por su mundo masculino que la crítica ha dado a conocer mayoritariamente hasta el momento. Para confirmarlo no hay más que atender a sus preferencias literarias por autores críticos de la talla de Michel de Montaigne, el Sócrates francés, y Francis Bacon;²⁴ su conversión, tras veinte años de reflexión, lectura y debates, a una religión que hizo suyos los argumentos del antiguo escepticismo griego para combatir los avances del protestantismo con el arma de la duda; el tipo de discurso *in utramque partem*²⁵ alentado por ella misma para despertar la duda de sus hijos en materia religiosa y propiciar así su conversión al catolicismo;²⁶ su elección de un género deliberativo como el *closet drama* para la composición de su tragedia. Todas estas imágenes de Elizabeth Cary presentes en su biografía permiten redescubrirla como una intelectual, totalmente ajena a la identidad estereotipada, doméstica y frustrada, que conocíamos hasta ahora. Estamos, pues, ante una nueva Elizabeth Cary, una mujer que dedicó su vida al conocimiento sólo para descubrir, como hiciera el sabio griego, que tras él sólo se encuentra la duda y el reconocimiento de la ignorancia.

²⁴ “[Elizabeth] had read very exceeding much: of late ones, such as French Mountaine [Montaigne], and English Bacon... she had read very many when she was young, not without making her profit of them.” (*Her Life*, *op. cit.*, pp. 268-269)

²⁵ Literalmente, “en uno y en otro sentido de la cuestión”. Esta forma de argumentar era una práctica común entre las mentes cultivadas del Renacimiento, y es apreciable en muchas obras dramáticas de la época Tudor (cf. ALTMAN, Joel, *The Tudor Play of Mind: Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 6).

²⁶ Cf. *Her Life*, *op. cit.*, p. 225.

LA MUJER EN EL CÁDIZ DE LAS CORTES: ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO

Marieta Cantos Casenave

Universidad de Cádiz

«¡Pobre mujer! ¡La razón se te prohíbe, el lujo se te critica, y el amor te hace insoportable! ¡Vete, pues, cuanto antes, a habitar aquel país en que no te se hará crimen de amar ni de ejercitar las facultades que Dios te ha dado».¹

Esto escribía Frasquita Larrea el 21 de abril de 1807 a su marido Juan Nicolás Böhl de Faber, desde su retiro voluntario en Chiclana de la Frontera (Cádiz), adonde la gaditana había decidido regresar, junto a su madre e hijas pequeñas, tras la acordada separación matrimonial, ocasionada, en parte, y según explica Juan Nicolás a su suegra, por el carácter independiente de su mujer. El caso de Frasquita, parangonable al de otras pocas mujeres de la época que tenían el tiempo y la preparación para plantearse el lugar que correspondía a las mujeres en sociedad, es sin duda, por otra parte, bastante singular –salvando algunas otras excepciones de las que hablaremos más adelante– en el panorama general de la España, y desde luego del Cádiz, de la época. Por eso, trataré de ver partiendo de esta mujer gaditana cuáles fueron los deseos que pudieron insuflarles a ella y a otras mujeres las especiales circunstancias políticas de la guerra y, por otra parte, qué esperó la sociedad de ella.

Frasquita, efectivamente, había leído varias obras de Mary Wollstonecraft, desde su *Viaje por Suecia, Noruega y Dinamarca* (1796), que tradujo –suponemos para su propio uso– a la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1797), en los que se veía a sí misma como un ser mutilado, cercenado en todas sus posibilidades de desarrollo personal. Frasquita busca apoyo en la Religión para tratar de convencer a su marido de que el planteamiento rousse-

¹ Carta fechada en Chiclana a 21 de abril de 1807. Para esta carta, y para conocer otros escritos de la escritora gaditana remito al libro de Antonio OROZCO ACUAVIVA, *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española*, Jerez, Edición Sexta, 1977, p. 227.

auniano sobre la distinta naturaleza –racional, del hombre, y sensible, de la mujer– no sólo no se ajusta a la realidad sino que es peligroso para su vida y su honra:

Quitándoles a las mugeres la facultad de juzgar por sí, de formarse sus principios y carácter, se les hace esclavas de sus pasiones, y quando las quieran subordinar a la razón del hombre (como si la razón y el alma tuviesen sexo!) y que aquel destinado a guiarlas no tiene razón ¿qué harán las pobres entonces?...²

Y desde luego tampoco está conforme con lo dispuesto por Dios: «La misma Religión nos dice que debemos emplear en servicio de Dios todas nuestras facultades, y que se nos pedirá cuenta de los cinco talentos recibidos.» Esa necesidad de desarrollarse como ser humano fue otra de las motivaciones que posiblemente la decidió a separarse de su marido y sus hijos mayores en 1806, pues es patente que en las primeras cartas se dedica a comentar con su marido las lecturas con las que ocupa parte de su tiempo en Chiclana; y entre ellas, hay varias cartas referidas a Mary Wollstonecraft, cuyos Derechos de la mujer Juan Nicolás le había pedido que quemara.³

Aun así, la idea que tiene Frasquita sobre la mujer no es del todo ajena a la concepción rousseauiana que domina en Europa. Si bien es cierto que Frasquita defiende como la escritora inglesa⁴, la capacidad racional de la mujer, admite, por otra parte que la ternura, la dulzura, –aunque sujeta a la razón– es la que permite a la mujer cumplir con los «deberes que la naturaleza tan sabiamente ha unido a la sensibilidad de su corazón». Y por eso, cuando, como algunas otras pocas mujeres, ose salir a la palestra pública, va a amparar su iniciativa política bajo esta modesta retórica de la sensibilidad. Así lo hace, por ejemplo, cuando a 10 de mayo de 1808 escribe su proclama «Saluda una aldeana española a sus compatriotas» –«Y nosotras españolas usemos también las armas que nos son propias. Recordemos a nuestros esposos e hijos sus obligaciones. Pintémosles las dulzuras de una muerte en defensa gloriosa de su Religión y Patria; [...] ¡Morir o vencer, Españoles! ¡Rogad y persuadid, Españolas!»⁵– en una línea más apasionada a la expuesta por Mary Wollstonecraft cuando consideraba que «Si se tiene que educar a los niños para que entiendan el principio verdadero del patriotismo, su madre debe ser patriota; [...]»⁶

Cabría pensar que para Frasquita Larrea, y posiblemente también para Margarita de Morla⁷, ambas promotoras –o, al menos, desde luego, anfitrionas– de sendas tertulias, las

² Chiclana, 17 de octubre de 1806. Cf., *Ídem*, p. 224.

³ Cf., Carta de 24 de marzo de 1807. Otras referencias a los textos de Mrs. Wollstonecraft las encontramos en cartas de 17 de octubre de 1806 y 3 de abril de 1807. Cf., *Ídem*, pp. 224-227

⁴ Sobre esta cuestión, Milagros FERNÁNDEZ POZA, *Frasquita Larrea y "Fernán Caballero". Mujer, Revolución y Romanticismo en España 1775-1870*, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2001.

⁵ Frasquita Larrea, «Saluda una aldeana española a sus compatriotas», en Antonio Orozco Acuaviva, *La gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española*, pp. 260-261.

⁶ Mary WOLLSTONECRAFT, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 109.

especiales circunstancias de la invasión napoleónica pudieron despertar el sueño de sus aspiraciones políticas, aunque la realidad las confinara, generalmente, a esos espacios fronterizos entre lo privado y lo público, que constituían las reuniones regladas que por su nombre eran conocidas, y que según nos cuenta Antonio Alcalá Galiano tenían mayor fama en la ciudad gaditana. Y conviene señalar que, al menos, en el caso de Frasquita Larrea, esta mujer consiguió traspasar los límites de la domesticidad cuando publicó en 1814 su folleto *Fernando en Zaragoza. Una visión*,⁸ que recibió una reseña –desde luego negativa, dado el carácter encontrado de sus perspectivas ideológicas– de Bartolomé José Gallardo.⁹ Por este mismo año, Frasquita participó también, junto a su marido, en una polémica literaria desarrollada a través de la prensa.¹⁰

Pero, aunque algunas mujeres tuvieran ese deseo de participar en la vida pública de la nación, la realidad limitaba el marco de actuación a unas pocas. En primer lugar, son escasas las mínimamente instruidas para tener tales aspiraciones, pues aunque, como ha estudiado Gloria Espigado, la escolarización de las niñas por estos años alcanza a la mitad de la población en la ciudad gaditana, la asistencia a las clases no se correspondía con tan elevado porcentaje de matrícula¹¹. Si bien es cierto que, en los periódicos de la época, encontramos anuncios particulares que ofrecen educación a niñas y jóvenes¹².

Por otra parte, debemos contar con las limitaciones que la sociedad imponía a las mujeres para participar en instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País, o para expresar su opinión por escrito. A este respecto, sabemos que muchas mujeres hicieron

⁷ Juan Luis Sánchez Villanueva ofreció algunos avances de su trabajo de investigación sobre este personaje en el congreso *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, *op. cit.*, con el título «Una tertuliana. Una fourierista: Margarita López de Morla».

⁸ *Fernando en Zaragoza. Una visión*, Imprenta de Niegel, Cádiz, 1814.

⁹ Sobre este particular puede verse mi artículo, «El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº, 2002, pp. 3-13. Asimismo puede consultarse mi trabajo «El patriotismo anticonstitucional de una mujer gaditana: Frasquita Larrea (1775-1838)», en *XI Congreso de Ilustración al Romanticismo: Pueblo, Patria, Nación*, (8-10 de mayo de 2002), (en prensa).

¹⁰ Remito nuevamente a mi artículo, «El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 10, 2002, pp. 3-13.

¹¹ Gloria ESPIGADO, «La población femenina a mediados del siglo XIX en Cádiz», en *VII Encuentros «De la Ilustración al Romanticismo». La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 201-212.

¹² A modo de ejemplos valgan el aviso publicado por el *Diario Mercantil* el lunes 11 de febrero de 1811:

Doña María del Carmen Jaen, directora aprobada por el Gobierno, hace saber al Público: tener establecida su clase de educacion en la calle de la Amargura esquina á la del Sacramento Casa núm. 20 en el cuerpo principal, en la que se propone enseñar: - 1º Los principios de urbanidad, sana moral, dogmática y quanto pueda desearse para la educacion de las Jovenes.- 2 A leer con un metodo que disminuya en quanto sea posible la molestia de sus discipulas.- 3. A escribir segun el espíritu de los mejores autores, y de sus mejores formas.- 4. La Gramática castellana, y su Ortografía simplifíandola en la posible.- 5. La aritmética general. Estos principios insinuados, y el órden de seguir la clase es bazo la direccion de D. José María de Agreda, maestro de primeras letras, exáminado y aprobado por el real y supremo Consejo de Castilla.- 6. A coser en blanco hasta donde se pueda extender el ramo.- 7. A bordar al tambor y al pasado.- 8. Tambien se enseñarán distintas habilidades, luego que haya quien las pida.

Así como el que trae el *Redactor general* del 3 de abril de 1814:

AVISOS. Academia de diversas lenguas, para Señoritas y Señoritas nacionales y extranjeras, por una hija de Cádiz que las ha aprendido por reglas gramaticales, y las enseña lo mismo. Calle de Pedro Conde, cuerpo principal, nº 14.

de traductoras –las más de las veces anónimas– para sobrevivir mediante una labor bien remunerada, en unos casos, y, en otros, para poder expresar al amparo de escritos ajenos sus propias ideas. En esta época, por ejemplo, María del Carmen Ponce de León y Carvajal, Marquesa de Astorga traduce *Los derechos de los ciudadanos* de Mably, aunque la obra se publicara como anónima¹³, pues las circunstancias no amparaban ni siquiera en el año de 1812, recién inaugurada la libertad de imprenta, la difusión de una obra tan revolucionaria como esta.¹⁴ Curiosamente, la marquesa sería después dama de la reina M^a Luisa entre 1816 y 1823, y secretaria de la Junta de Damas de la Sociedad Económica de Madrid entre 1818 y 1820¹⁵.

En cualquier caso, en la prensa de la época, que es uno de los termómetros que mide la actividad política de la ciudad, la presencia femenina es muy reducida. En otra ocasión he estudiado, la publicación en este periodo de una serie de cartas, artículos en la prensa, folletos, supuestamente debidos a la pluma femenina, el primero de los cuales es, al menos desde lo que llevo investigado, la publicación, por unas «Damas Españolas», de una «Representación de las Damas a Jorge 3^o, rey de Inglaterra», de la que se hace eco el *Redactor general* en su n^o 56 –de 6 de agosto de 1811–, y que organizó tal revuelo político¹⁶ que José M^a Blanco White hubo de hacerse eco de ella desde Londres, hasta el punto de dedicar una de sus *Cartas de Juan Sintierra*, la «Carta V», a este tema, ironizando, por cierto, sobre la iniciativa de estas mujeres: «los hombres deben estar tan ocupados en guerra y política, que olvidan a Uds. y las dejan estar cavilando a solas todo el día».¹⁷

Esta intervención de las mujeres gaditanas provocó una serie de reafirmaciones –el 9 de agosto se publica un artículo en *El Redactor General*, firmado por L. M. P., y titulado «A las damas de Cádiz, una gaditana»– y de desmentidos que puede considerarse como el origen de las actuaciones de la futura «Sociedad de Señoras de Fernando VII», cuyos estatutos fueron publicados en 1812¹⁸, y cuya labor, como ha estudiado Gloria Espigado¹⁹, se extiende hasta 1815. Pero debe hacerse notar que la labor de estas mujeres de la Junta de Damas, bien por iniciativa propia bien por la presión pública, procuró encauzarse en el ámbito doméstico de la sensibilidad y de la beneficencia²⁰; en una línea similar a como lo habían

¹³ Beatriz Sánchez Hita recoge alguna noticia de cómo fue saludada esta obra en la prensa de la época. Cf., «Cartillas políticas y catecismos constitucionales en el Cádiz de las Cortes: un género viejo para la creación de una nueva sociedad», recogido en el Cd-rom del Congreso *Orígenes del Liberalismo. Universidad, Política, Economía*, Servicio de Cursos Extraordinarios de la Universidad de Salamanca, Octubre de 2002.

¹⁴ Sobre la lectura que de Mably se hizo a finales del XVIII, y los frenos que Carlos III puso a los reformistas puede verse el libro de Francisco SÁNCHEZ BLANCO, *El Absolutismo y las luces en el reinado de Carlos III*, Marcial Pons, («Historia»), Madrid 2002.

¹⁵ Cf., Alberto GIL NOVALES, (dir. y redactor), *Diccionario del Trienio Liberal*, Ediciones del Museo Universal, Madrid, 1991, p. 529.

¹⁶ Las damas, como han estudiado Gloria Espigado y Ana Sánchez, llegaron prácticamente a retractarse y a echar la culpa del desaguisado a su secretario. Cf., «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», *op. cit.*

¹⁷ Cf., José M^a BLANCO WHITE, *Cartas de Juan Sintierra*, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 88-95.

¹⁸ *Estatutos de la Sociedad de Señoras establecida en esta ciudad de Cádiz baxo el titulo de Fernando VII*, Cádiz, Imprenta de Niel Hijo, 1812.

¹⁹ Cf., Gloria ESPIGADO, «La Junta de Damas de Cádiz: entre la ruptura y la reproducción social», en el Congreso *Frasquita Larrea y Aherán. Europeas y españolas entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850)*, El Puerto de Santa María 22-24 de noviembre de 2000. (en prensa).

hecho otras mujeres desde la invasión francesa²¹, aunque de manera no tan institucionalizada a como lo harían la «Junta de damas» de Cádiz. A esa labor quedó reducida la actividad de la Junta, a pesar de que su presidenta, era la marquesa de Villafranca, es decir María Tomasa Palafox y Portocarrero, hija de María Francisca de Sales Portocarrero, condesa de Montijo, y que ambas habían tenido actividad principal en la Junta de Damas de la madrileña Sociedad Económica de Amigos del País, razón por la que sin duda, a pesar de ser foránea como dice Adolfo de Castro²², el resto de las damas le cedió la presidencia de la Junta gaditana.

Lo cierto es que, como decíamos, la presencia de la mujer en los periódicos gaditanos de la época es muy escasa, al menos en lo que hasta el momento está investigado. Las mujeres son nombradas en cuanto que sujetos pasivos, merecedores de una pensión, junto a sus hijos, que les conceden las Cortes cuando el marido ha sido hecho prisionero o ha muerto en combate, y en otras circunstancias similares²³. La referencia más activa es muy rara: alguna vez aparece mencionada una mujer como Margarita Miller Rilei, que se queja de la conducta del médico Francisco Viola, o la de Doña Praxedes Candil, de nombre ambiguo y cuya existencia real no está contrastada, pero que, en todo caso, discute la actuación de otro médi-

²⁰ Ligada en este caso muy significativamente a las tradicionales labores femeninas de lavar y coser, aunque en realidad, como ha señalado Gloria Espigado, resultó un apoyo logístico fundamental para el ejército, y la labor de aquellas mujeres excede el ámbito de la beneficencia «para situarnos ante una verdadera gestión empresarial minuciosamente organizada». Cf., «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», p. 240.

²¹ Puede citarse el caso, por ejemplo, de la Condesa viuda de Bureta, M^a de la Consolación de Azlor y Villavicencio (1773-1814) quien cuando aún vivía su marido el conde, Juan Crisóstomo López Fernández de Heredia, mantenía una tertulia en su casa de Zaragoza, que continuaría a la muerte de este en 1805, y donde, al parecer, la condesa mantenía una postura muy comprometida con la posibilidad de que el futuro Fernando VII tomara el relevo de su padre. Luego, cuando en junio de 1808 llegaron los franceses a la ciudad, la condesa acudió con otras mujeres al Hospital de la Sangre para asistir a los heridos. Y, a partir de agosto, la condesa coordinó también el servicio de aguas para los hombres en las trincheras, además de organizar en la cocina de su casa la comida para los defensores, e incluso, parece que dispuso dos piezas de artillería para defender el lugar. Levantado el sitio, continuó la tertulia, y a finales de agosto casó con Pedro M^a del Ric, Vizconde de Valdeovinos. Cuando en enero de 1809 se produjo el segundo sitio, hubo de abandonar la ciudad con sus hijos, pues la epidemia había acabado con su madre, y ella se encontraba enferma, aunque no murió hasta años más tarde.

Por otra parte es de sobra conocida la actividad de Agustina Zaragoza, conocida con los apodos de «La Artillera» o de «Agustina de Aragón» (1786-1857), que tras su intervención en los sitios de Zaragoza obtuvo el grado de subteniente de la mano del general Palafox, y cuya fama le llevó a Sevilla y a Cádiz, siendo invitada por el general Blake y el marqués de Lazán —cuñado de Tomasa Palafox—, para volver nuevamente a la lucha, y ser recibida en agosto de 1814 por Fernando VII.

Junto a la condesa de Bureta y Agustina Zaragoza, la ciudad de Zaragoza recuerda como heroínas a Casta Álvarez, Manuela Sancho —nacida en 1784, y que llega con sus padres muy niña a Zaragoza—, y a la Madre Rafols, (Villafranca del Penedés 1781- Zaragoza 1853) que hacia 1804 viene desde Barcelona a trabajar en el Hospital de la Sangre, dirigirá desde 1812 la inclusa y fundará la congregación de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana, cuyos estatutos fueron aprobados en 1824.

²² Adolfo DE CASTRO, *Historia de Cádiz y su provincia desde los remotos tiempos hasta 1814* (1858), edición facsímil con notas a cargo de Ramón Corzo Sánchez e Inmaculada Pérez López, Excma. Diputación Provincial, San Fernando (Cádiz) 1982, p. 727.

²³ Hay varios ejemplos entre los que podemos citar la concesión realizada a Doña María Casteli, mujer del capitán Salinas, hecho prisionero en Badajoz, según apunta *El Redactor General* del 18 de junio de 1811, o la que días antes habían concedido a Doña María Valcárcel, cuyo marido, D. José de Córdova, había sido asesinado en Buenos Aires por el partido insurreccional. Cf., *El Redactor General* del 16 de junio de 1811

co Francisco Flores Moreno y defiende la inteligencia femenina que el médico parece no admitir²⁴, así como el de la condesa de viuda de Tilly, que mantiene una disputa con el *Procurador general* a propósito de su campaña contra una serie de personalidades gaditanas –entre las que se incluía a Argüelles– de haber vendido secretos de estado al enemigo²⁵. La condesa se anticipó a sí a la reivindicación realizada por algunos periódicos, y también a la carta colectiva de más de quinientos residentes en la ciudad de Cádiz²⁶.

Pero también es cierto, que la opinión de las mujeres iba cobrando relieve, y que sus propias palabras, orales o escritas, y aun las de sus máscaras²⁷ –a través de los textos supuestamente escritos por mujeres–, iban conformando la personalidad política femenina, que –y creo que no es casual–, al amparo de la «naturaleza sensible» de la mujer, y al amparo de un patriotismo perfectamente acorde con la «debilidad» de su sexo, y su condición de esposa y madre, no sólo seguía insistiendo en el papel subordinado de la mujer en el ámbito doméstico y civil, sino que también fomentaba una visión política profundamente conservadora, que llamaba a sacrificar las posibles ansias de libertad y los posibles indicios de autonomía de este sexo, y del hombre en general, en aras del bien público²⁸. En esa misma línea, se mueve, por ejemplo, la alocución que dirige una supuesta «Dama mexicana a las de su sexo», en junio de 1811, para pedirles que, como maestras del corazón, contribuyan animando a esposos e hijos a mantener unida «la grande y noble familia española».²⁹

En cualquier caso, como ha señalado Mónica Bolufer, lo importante no es verificar la «autenticidad» de estas huellas femeninas, sino comprobar que esta «presencia» en la prensa creaba un «efecto de realidad» que iba provocando quizás la identificación de virtuales

²⁴ Cf., *Diario mercantil* del 25 y del 31 de diciembre de 1811, respectivamente. Rosa Requejo ha analizado también algunos de estos textos en el trabajo presentado al XI Encuentro «De la Ilustración al Romanticismo»: *Pueblo, Patria, Nación*, cuyas actas están en prensa.

²⁵ Curiosamente el conde consorte de Tilly, Miguel Francisco de Arizcun y Pineda (1775-1810) fue miembro de la Junta Central de Sevilla en 1808. Disuelta la Junta, fue acusado de planear una revolución en América y, preso, murió en Cádiz en 1810. Cf., Fernando Durán López (ed.), *Crónicas de Cortes del Semanario Patriótico 1810-1812*, Fundación Municipal de Cultura, col. «Biblioteca de las Cortes de Cádiz», nº 2, Cádiz, 2003.

²⁶ Efectivamente, el *Diario mercantil* del 26 de febrero de 1814 inserta la representación hecha a la Regencia por la condesa viuda de Tilly, con motivo del famoso apéndice del *Procurador General*. En defensa de los políticos gaditanos también acudieron los editores de *El Duende de los cafés* en su número 210; y aun días más tarde, el 4 de marzo un grupo de gaditanos encabezados por Francisco Noriega, Antonio Puga, Francisco Buch y Verges, Antonio Olazarra, Santiago de Aldama, José Garicoechea, Manuel María Urquinaona, Joaquín María Goñi, y Eusebio Menacho, firmaron una «Carta dirigida al Sr. Exdiputado D. Agustín de Argüelles por más de quinientos individuos residentes en Cádiz, con motivo de haber sido insultado inicuamente y groseramente en el *Procurado general*».

²⁷ Me parece fundamental la hipótesis de Mónica Bolufer Peruga acerca de cómo, al recurrir a la figura femenina, no sólo se estaba buscando el acuerdo, o en caso contrario, la desaprobación de determinados sectores del público lector, sino que, a la larga, e independientemente de que fueran reales o ficticias las plumas femeninas, se iba familiarizando al lector con la figura de las escritoras, y en un nivel más amplio, con la participación de la mujer en la vida pública. Pero, al mismo tiempo, «dictaban las normas a las que debían ajustarse y ponían en evidencia a las que se situaban fuera de esa línea». Cf., «Espectadores y lectoras: Representaciones e influencia del público femenino en la prensa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII* nº 3, pp. 23-57.

²⁸ Sobre este particular puede verse también mi trabajo «El patriotismo anticonstitucional de una mujer gaditana: Frasquita Larrea (1775-1838)», en XI Encuentros de la Ilustración y Romanticismo: *Pueblo, Patria, Nación* (8-10 de mayo de 2002), (en prensa).

²⁹ *Redactor general* de 21 de junio de 1811, nº 7, en su sección de «Variedades».

lectoras con la imagen que de las mujeres aparecía representada en la prensa, y, por otra, el lector en general iba familiarizándose de forma paulatina con la idea de que la mujer pudiera escribir, publicar, y, por tanto, participar en la política de la nación³⁰.

Precisamente, en esta línea creo que debe estudiarse un periódico como *El Amigo de las damas*, que se publica en la Imprenta Tormentaria de nuestra capital durante los días 1 a 13 de marzo de 1813, en días alternos, con una duración total de siete números.³¹ Se trata de uno de los pocos periódicos dirigidos específicamente a la mujer, —en Cádiz cuenta con el antecedente de *La Pensadora Gaditana*—, pero que se adelanta a otros que durante el trienio liberal, caso de *El Periódico de las Damas* (1822), incluyeron temas de actualidad política entre sus páginas, aunque fuera con la intención de «perfeccionar la “función natural” de esposa y madre».³² El periódico incita a las mujeres a proteger maternalmente los valores de una España renacida que recobra sus fuerzas al calor de la Constitución, y parece liberarse del estado de degradación y una muerte en que casi la sumieron la «arbitrariedad» y el «despotismo».

Para atraerse el favor de este sector femenino, el editor dedica algo más de la mitad del número 2º a realizar un panegírico sobre las mujeres, que comienza con una afirmación algo exagerada «De la excelencia y dignidad de la muger no puede tratarse con la debida ampliación en un periódico», y con el recurso a la modestia propio de toda *captatio benevolentiae*:

El asunto sublime y magestuoso por su naturaleza, pide otro lugar, otro orador, la atención y recogimiento del mundo, y hay cosas tan grandes in eminentes por sí mismas, que con solo quererlas ponderar se disminuyen.

En opinión del editor, nadie podría expresar cumplidamente la «belleza y gracia celestial de sus formas y facciones», la «energía incomprensible de su imaginación», la «flexibilidad y dulzura original de su carácter», y el «poder sobre natural de sus atractivos», que la hacen merecedora de consideraciones como la de «Reyna del universo, conservadora de la sociedad, criadora y tutora del hombre», títulos que sólo convienen a un «ser todo divino». Ser al que el editor quiere dedicar «el omenaje sincero de mi respeto y gratitud», pues estima incluso que si la mujer no ha llegado hasta ahora al «alto ministerio á que la naturaleza te llama y te destina», y si incluso ha podido en algunos casos llegar al envilecimiento, debe buscarse la causa en los hombres: «la suma de vuestras virtudes y de nuestra felicidad estará siempre en razon de la importancia que os atribuyamos»; y «jamás pasará del estado de

³⁰ Cf., Mónica BOLUFER PERUGA, «Espectadores y lectoras: Representaciones e influencia del público femenino en la prensa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII* nº 3, pp. 23-57.

³¹ Sobre este periódico puede verse el trabajo de Beatriz Sánchez Hita, que lo ha encontrado en la Biblioteca de Palacio. Cf., «*El Amigo de las Damas*: un periódico para mujeres en el Cádiz de las Cortes» (en prensa).

³² Así lo explica M^a Victoria LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO en su trabajo «La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)», en VV. AA. *Mujer y sociedad en España*, Instituto de la Mujer / Ministerio de Cultura, Madrid, 1986 (2ª edición), pp. 47-107. Aquí mismo se ofrecen otros datos interesantes sobre su educación, el trabajo que realizaba dentro y fuera del hogar, y su consideración ante la ley.

una barbaridad ilustre» la sociedad en que no se tenga a la mujer en la debida consideración y decoro.

En este sentido, señala también que ni supuestas virtudes masculinas –como la constancia, entereza o sigilo– son exclusivamente de este género, ni los vicios que los hombres quieren imputar a las mujeres lo son, en realidad, pues «son mas bien el resultado de nuestra opresión», de «nuestra censura y despotismo», sin los cuales «su veracidad y franqueza se dexarían ver en todo su esplendor».

Establecido, pues, el valor de la mujer, y dadas las circunstancias en que se encuentra la nación, toda la ayuda de las mujeres será necesaria, pues, según asegura el editor, «los enemigos externos son los de menos», y en cambio son más importantes los prejuicios y la malevolencia interna: «tenemos que luchar, y es lo peor, contra rancias ideas y bonísimas intenciones».

Así pues, la libertad a que la nación despierta es absolutamente nueva, y las fuerzas débiles, «la nación se halla como faxada y en mantillas», y se necesita la ayuda del género especialmente dotado por su sensibilidad:

á las Damas toca encomendarse de su debilidad y velar sobre ella asidua y cariñosamente, hasta que llegando á la edad de la consistencia, y desplegando sus fuerzas y recursos en toda su plenitud, retribuya abundosa y liberalmente su asistencia maternal.³³

Evidentemente, ya desde esta solicitud maternal que realiza el «Amigo de las damas» está marcada el tipo de colaboración que demanda a las mujeres:

vuestra concurrencia nos es del todo necesaria, poned en movimiento vuestra sensibilidad y ese arte victorioso á que nada resiste; una mirada significativa pueden mas que las arengas del padre Tuliola; conseguireis mas á veces con un desden que Demóstenes con sus filipicas.

Efectivamente, aunque es claro que el simple hecho de solicitar la colaboración de las mujeres es de por sí importante, también lo es que el tipo de ayuda que se pide queda limitado a la esfera sugestiva, pues el editor reconoce que otro tipo de colaboración no se considera ni deseable ni quizás posible: «Es verdad que nos hemos reservado el ejercicio de la autoridad, pero nuestra civilizacion y la naturaleza os atribuyen la persuasiva; [...]». Y, como era también previsible, continúa su razonamiento dentro de la teoría de la domesticidad que seguía dominando el pensamiento europeo:

á nosotros nos toca formar las leyes, á vosotras las costumbres; nosotros discutimos y deliberamos con solemnidad, y pompa, vosotras podeis reformar los abusos desde el silencio de vuestro retiro.

³³ *El Amigo de las damas*, nº 1 (1 de marzo de 1813), p. 2.

Mitad encantadora de la sociedad, autoras de mil bienes, la patria como un niño reclama vuestro socorro: recibidla en vuestros brazos, presentadle vuestro seno, ocupaos de su situacion y perseguid con vuestras armas poderosas, á los que por tantos medios se opones á su educacion y crecimiento.

En esa línea, pues, en la que, como difundió Rousseau en Europa, a la mujer le correspondía la sensibilidad por naturaleza, y, por tanto, ejercer su actividad en el ámbito de las costumbres, se le pide, además, no que intervenga activamente en defensa de esa nueva sociedad, de esa sociedad libre, sino que actúe calladamente, discretamente, sin saltar la barrera que parece haber separado la intervención de los sexos no sólo biológicamente, sino, como reconoce el editor, culturalmente³⁴.

Una acción que el editor amplía a la esfera de intervención propia de esa concepción doméstica de la mujer, la de los hijos y los criados o «subalternos», a quienes como parte de la competencia femenina, las mujeres deben inculcarle «el respeto á las leyes» consignadas en la Constitución, texto «entre vuestros libros como el primero», y, al mismo tiempo, «odio mortal á todos los déspotas sean de la clase que se fueren».

Para tratar de acercarse más al público femenino, como era ya práctica frecuente en los periódicos de la época, entre los números de *El Amigo de las damas* se insertan también diversas cartas firmadas con nombres femeninos, aunque dado el contenido de las mismas, el limitarse a ser sólo dos las corresponsales, y al nombre de las mismas, Vicenta y Serafina, se trata evidentemente de meras máscaras del editor y autor. La primera de ellas se inserta en el número 1, se trata de una carta que Vicenta dirige a su amiga Manuela para darle el «parabién» por el ascenso de su marido, que cree debido «exclusivamente a su mérito y no al favor», pues a pesar de que considera que ninguna de las dos puede «juzgar por sus talentos militares», y

Aunque el otro sexo no quiere que figuremos en el mando, siendo como somos cada una de nosotras una particilla de la Sociedad que necesariamente participa de sus bienes y sus males, no puedes figurarte cuanto siento que los destinos recaigan sobre los ineptos.

Así, a pesar de sus «faldas» va con mucho «tiento» cuando se siente obligada a hablar de algún militar, para no «herir el sensibilísimo amor propio de los hombres», quizás el editor recordara lo que les ocurrió a las «Damas Españolas» cuando publicaron su «Representación al Rey Jorge 3º».

Pero, también es consciente el editor de que la resistencia a considerar la incursión de las mujeres en el campo de la política no sólo puede venir del mundo masculino, pues también entre las mismas mujeres había quienes consideraban esta posibilidad como desacertada, incluso ingenua, como hace decir a Serafina, su otra corresponsal:

³⁴ Sobre este particular, PATEMAN, Carole, *El contrato sexual*, Anthropos, Barcelona, 1995.

Sr. Editor del amigo de las Damas.- Muy Se. mio: Vm. Debe ser el mas bendito de los mortales, cuando ha tenido la menguada ocurrencia de que las Damas nos encargemos de política ciencias reformas y otras zarandajas, como si estuviéramos ociosas. Aun cuando tubieramos voluntad, que disposición nos sobra, nos falta tiempo, crealo vm. Sr. buen hombre; estamos muy atareadas.

Ahora bien, como puede comprobarse, Serafina no duda de la capacidad de las mujeres³⁵, de su disposición, sino de su disponibilidad, pues al igual que los hombres tienen otros muchos asuntos en que ocuparse, también las mujeres tienen sus propios negocios: Julia tiene que sortear a un celoso, Flora que ocuparse de sus hijos y Cecilia Augusta y Teodora, «sin dote aspiran á maridarse, en un tiempo en que vm. se hacen tan remolones». Así que insiste, «si vm. cree que la nación esta en *mantillas y faxada* yo le aseguro á nombre de mi sexo que nosotras aun no estamos concebidas», de modo que le aconseja que sea él mismo quien «censure y rage, caiga quien cayere y sin andarse con miedos». Si lo que el editor quería expresar es que el género femenino aún no gozaba de la libertad e independencia suficiente para poder tomar parte activa en la política no puedo asegurarlo, pero lo importante es que aún en el último número una «Carta segunda de Vicenta á su amiga sobre los militares» en que, después de la tópica anticipación a posibles objeciones —«No me tengas por bachillera»—, expone sus consideraciones sobre las plagas que en el terreno militar afligen a la patria, entre las que no deja de señalar la presencia del ejército aliado en la nación, una vez que su auxilio deje de ser necesario³⁶.

Y aun más el artículo que cierra este número 7, «Los hombres y la capa», que constituye una glosa irónica del refrán «todos los hombres lo somos de bien, mas la capa no parece», después de señalar irónicamente las faltas de militares, empleados civiles, ministros de la religión, de aquellos que redactaron y los que después juraron la Constitución, y aun de todos los que se llaman patriotas, sentencia: «Pues si todos somos hombres de bien y la capa no parece, que nos gobiernen las Damas, quizás ellas la encontrarán y nos sacarán de este aprieto»³⁷.

³⁵ Gracias al profesor Javier Fernández Sebastián hemos tenido conocimiento de la «Representación dirigida al Redactor del Correo por las Damas de Vitoria», que se publicó en el *Correo de Vitoria* nº 10 (22-I-1814) en que estas se lamentan de que el periódico de cabida a artículos polémicos, especialmente aquellos de fuerte contenido anticlerical, y advierten, en cambio: «mayor fruto recogeríamos las doncellas, de unas nociones político-morales, y de algunos discursazos de los hombres», al tiempo que solicitan se incluyan «discursos sazonados» y «saladas agudezas» con la siguiente justificación: pues aunque en la sociedad estamos admitidas como unos entre momentáneamente necesarios y opuestos á los ocios de la literatura, no dexa de haber entre nosotras algunas politiquillas, que ansian recitar con juicio cualquier párrafo, que pueda captarle la atención y buen concepto de nuestros cohetáneos. Si la carta es real no estamos seguros, pero Javier Fernández Sebastián comenta que el editor respondió en el número siguiente con unas décimas llenas de ironía (*Correo de Vitoria* nº 11 –25-I-1814), que fueron replicadas con unos versos de «una señorita Rioxano-Vitoriana» Joaquina de Campuzano, que se insertaron en el número 13 de 1 de febrero de 1814. Cf., *El Correo de Vitoria (1813-1814) y los orígenes del periodismo en Álava*. Edición y estudio introductorio, Javier Fernández Sebastián, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1993.

³⁶ Las reticencias que despertó el ejército aliado fueron varias; algunas las plantearon como hemos visto las «Damas gaditanas». En todo caso, es curiosa la queja acerca de que el género femenino no tiene apenas opciones para participar en política. Sobre este aspecto puede consultarse el trabajo de Geneviève Fraisse, *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Cátedra, Madrid, 1991.

Desde luego, el editor es consciente de que este deseo es prácticamente una utopía, pues los hombres no renunciarían voluntariamente a sus prerrogativas. Y quizás, llevado de ese convencimiento, de que la fuerza femenina reside en «el poder sobre natural de sus atractivos» e incluso que «la inclinación irresistible con el hombre orgulloso se siente impelido y arrastrado ácia el otro sexo» es muestra de la dignidad de su ser, ya en el primer número dirigía a las mujeres esta singular exhortación:

no permitais que os dirija el lenguaje del amor el que es enemigo de nuestras sagradas instituciones, y que el anatema del desprecio caiga sobre tanto perseguidor de buenos, sobre tanto fautor de abusos, sobre tanto defensor de establecimientos monstruosos, sobre tanto apasionado á sus intereses con perjuicio y detrimento del público. ¡Que campo para una sensibilidad exquisita y bienhechora!

Y así, curiosamente, parece pedirle a las gaditanas que se comporten como las protagonistas de *Lisistrata* de Aristófanes, hasta conseguir un bienestar y un progreso nacional, que sólo puede venir –piensa el editor de *El amigo de las damas*– de la mano de la Constitución.

Ahora bien, aun cuando políticamente, el planteamiento que hace este periódico es desde luego más libre y progresista que el de Frasquita Larrea, su consideración de la mujer sigue sin suponer un verdadero avance. Como ocurre en el caso de otros textos liberales, la mujer no llega a ser considerada por sí misma, sus facultades siguen siendo limitadas a la imaginación y a la sensibilidad, o al «sabio» silencio, y, aun en la última propuesta, en realidad, la mujer se ve reducida a ese objeto de deseo que ella misma debe sustraer al hombre para que este, privado de sus «atractivos», tome el papel social y político que le corresponde³⁸.

³⁷ *El Amigo de las Damas*, p. 56.

³⁸ Gloria Espigado y M^a José de la Pascua han recogido en un volumen diversos estudios sobre este asunto. Cf., *Pautas históricas de sociabilidad femenina*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

DIVINAS DE LA MUERTE: IMAGEN DE LA MUJER EN EL TEATRO GAY NORTEAMERICANO

(o Callas y el deseo femenino en *Master Class* de Terrence McNally)

Alfonso Ceballos Muñoz
Universidad de Cádiz

“Los hombres dicen que hay dos cosas irrepresentables: la muerte y el sexo femenino. Pues necesitan que la feminidad vaya asociada a la muerte, [...] necesitan tenernos miedo.”¹ Estas palabras de Hélène Cixous en su famoso ensayo *La risa de la medusa* (1985) me parecen las más adecuadas para iniciar un acercamiento de la crítica feminista del psicoanálisis a la obra *Master Class*. El dramaturgo gay norteamericano Terrence McNally la estrenó en 1995, con la que consiguió el premio Tony a la mejor obra el año siguiente. Inspirada en las clases magistrales que María Callas impartió hacia el final de su carrera en el Julliard de Nueva York, *Master Class* sitúa a “La Divina” en el escenario, esta vez enseñando y exhortando a los alumnos –sus “víctimas” como ella los llama– a que descubran en sí mismos su potencial y calidad como artistas operísticos. Durante las interpretaciones de los alumnos, Callas se abstrae y nos introduce en sus propios sentimientos y recuerdos mientras experimentamos junto a ella los aplausos de La Scala de Milán, su matrimonio con Giovanni Battista Meneghini y su gran amor por Aristóteles Onassis.

El retrato que McNally ofrece en su obra de la gran diva de ópera conduce a ver el deseo femenino como frustración y abandono y se presta muy adecuadamente a ser leído desde los postulados del psicoanálisis; McNally hace una representación de lo femenino desde una perspectiva heteronormativa patriarcal y bajo un marco estético, el de la ópera, que reproduce igualmente dicho sistema falocrático. Aquí trataré de analizar cómo este dramaturgo parece asumir dichos patrones heteropatriarcales al representar el deseo femenino en su personaje, María Callas, los cuales serán contestados desde el punto de vista de la crítica feminista al psicoanálisis de las francesas Luce Irigaray y Hélène Cixous.

¹ CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1995. p.21.

Tras los años de la posguerra europea, otra mujer, Simone de Beauvoir en su famosa obra *The Second Sex* (1949) había afirmado que “One is not born a woman, but, rather, becomes one.” con lo que infería que el género es una construcción. A raíz de aquí, y tras los desarrollos teóricos feministas de los años sesenta, tiene lugar el resurgimiento de los movimientos de mujeres. La participación de grupos de concienciación y las movilizaciones masivas dieron lugar a la toma de conciencia y al cuestionamiento de determinadas experiencias que habitualmente se daban por sentadas. Así, por ejemplo, el sesgo masculinista en numerosos campos académicos, la división sexual del trabajo, la violencia ejercida contra las mujeres, la restricción y explotación de su sexualidad o la exclusión de las mujeres de la mayoría de los puestos de poder político, económico y cultural.

Una de las principales aportaciones de las teorías feministas al panorama académico desarrollado durante las tres últimas décadas llegó de la mano de las autoras francesas que apoyaban su crítica en la obra de Freud y Jacques Lacan. Según Luce Irigaray, puesto que la relación preedípica con la madre ha sido menos reprimida, el yo femenino sería más fluido, interrelacional y menos disociado de su experiencia corporal. En consecuencia, los discursos falocéntricos de la teoría lacaniana, según las feministas francesas, han representado erróneamente el deseo femenino puesto que la sexualidad de la mujer no puede conceptualizarse según parámetros masculinos. El discurso masculino está constituido por una lógica binaria (el logocentrismo del que ya antes hablara Jacques Derrida) que organiza todo lo pensable en oposiciones y está asociado al falocentrismo en tanto que las oposiciones binarias y asimétricas se relacionan siempre con el par hombre / mujer. La lógica interna del logocentrismo es la “mismidad” y no puede dar cuenta de la diferencia porque el otro está siempre reducido a ser el otro de lo mismo, su inferior, su reflejo, su exceso, definido por el primero.

Elizabeth Grosz es una de las feministas que analiza profundamente la obra de Jacques Lacan. Esta autora analiza lo que el discípulo de Freud establece sobre la sexualidad femenina cuando opina que si la sexualidad es placer marcado por la carencia, dicha carencia no viene dada sino que es un efecto de la significación. Es por ello por lo que la sexualidad, el deseo, está marcado por la búsqueda de significados específicos. Lo que amamos y deseamos es lo que tiene verdadero significado para nosotros dentro de un contexto social. Así, la constitución del sujeto como ser deseante produce, al mismo tiempo, sujetos sexualmente diferenciados como activos, y por lo tanto masculinos, o pasivos, y por lo tanto femeninos³. Es esta dicotomía y esta oposición la que está criticada por parte de las feministas francesas, y particularmente, Luce Irigaray quien afirmara que lo femenino no puede teorizarse en términos de una determinada relación entre lo masculino y lo femenino dentro de un discurso dado, ya que dicho discurso está teñido de un lenguaje falocéntrico.

Dentro del paradigma freudiano, el deseo femenino es siempre deseo por el pene para llenar su ausencia. El deseo masculino, por otro lado, es regresar al cuerpo de la madre, tener

² BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1973. p. 301.

³ GROSZ, Elisabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London & New York: Routledge, 1991, p. 81.

relaciones sexuales con ella como se evidencia desde el complejo de Edipo. El resultado es que el deseo femenino y el masculino son diferentes; el femenino intenta llenarse consiguiendo el pene y el masculino mediante el sexo con otro femenino distinto a la madre. Pero Irigaray diferencia sustancialmente entre deseo femenino y placer femenino. El deseo femenino de conseguir el pene no tiene nada que ver con el placer femenino. Freud había establecido que el placer femenino, opuesto al deseo femenino, se encuentra principalmente en la reproducción. El placer sexual de una mujer está íntimamente relacionado con sus capacidades reproductoras; es sólo a través del sexo con fines reproductivos y el consiguiente alumbramiento de un hijo varón mediante lo que una mujer obtiene placer del acto sexual, dado que el hijo varón vendrá a ser el sustituto del pene.

McNally parece reproducir este mismo presupuesto freudiano en su obra. En uno de los monólogos del acto segundo en que Callas recuerda su vida y habla con un Onassis imaginario, exclama:

I'm going to have your child. No, *our* child, our son. I would not insult you by giving you a daughter. And will name him Odysseus for the greatest Greek hero of them all, like you, and because he wandered the world the longest, like me, until he came home to love. [...] I want a child. Your child. I love you⁴.

Por lo que sabemos de su biografía, María Callas nunca llegó a tener ese hijo. Según Adolfo Planet: “Lo terrible para Callas fue el precio enorme que pagó, para al final no recibir nada a cambio. Onassis llegó incluso a obligarla a abortar y ella transigió por amor.”⁵ Dicho elemento biográfico lleva a McNally a reproducirlo en su obra mediante el diseño de un personaje frustrado, dado que su deseo está limitado por una maternidad no conseguida y, por tanto, leído en términos freudianos: “O child I will never see or know or nurse or say how much I love you, forgive me.”(59).

Luce Irigaray expone, por el contrario, que el deseo sexual femenino debe entenderse sin el instinto maternal. La psicoanalista pretende separar placer femenino de capacidades reproductivas femeninas. Al concebir a la mujer dentro de la reducción falocrática de la maternidad, Freud y Lacan constriñen sus posibilidades de determinación y autonomía; al someterla al nombre del marido se abandona su identidad como mujer. Según Irigaray, esta constricción implica que se dejan pocas posibilidades de desarrollo y expresión personal a la mujer. En estas condiciones como tal su único papel socialmente valorado irá unido a la maternidad y a su rol como objeto de deseo y nunca al revés. Julia Kristeva, otra feminista de la diferencia, lo explicita aún más al considerar la maternidad como una fantasía impuesta: “We live in a civilization where the consecrated representation of femininity is absorbed by motherhood. If, however, one looks at it more closely, this motherhood is the fantasy that is nurtured by the adult, man or woman, of a lost territory.”⁶

⁴ McNALLY, Terrence. *Master Class*. New York: Plume Books, 1995. p. 59.

⁵ PLANET, Adolfo. *Del armario al escenario: la ópera gay*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2003. p. 93

⁶ KRISTEVA, Julia. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 234.

Hélène Cixous propone que hay muchas formas de vivir el propio embarazo; de tener, o no, una relación de otra intensidad con ese otro aún invisible⁷; de lo que deduce que si no se tiene ese particular deseo, de ninguna manera puede significar que sea una carencia. Según Cixous, cada cuerpo distribuye de una manera especial, sin modelo ni norma, la totalidad infinita y cambiante de sus deseos y por tanto el maternal no puede entenderse como la totalidad del deseo femenino y aunque no se llegue a completar no podrá quedar nunca asociado con la frustración.

Asimismo, siguiendo patrones freudianos, McNally parece presentar a María Callas como una “dutiful daughter”, como una hija obediente que se somete dócilmente a la Ley del Padre. Según Freud esta sumisión de la hija puede tomar varias formas: una sumisión a la edipalización del deseo, a la denigración patriarcal de su corporalidad y placer, a la feminidad definida como pasiva, castrada, superficial, seductora y narcisista, e incluso a través del llamado “complejo de masculinidad”. La hija obediente ocupará una de las tres posiciones señaladas por Freud en la resolución de su complejo edípico: la pasividad castrada, la frigidez o el complejo de masculinidad⁸.

Por la biografía de María Callas sabemos que su madre, Evangelia, era una mujer de fuerte carácter, agresiva y dominante, que había llegado a maltratar a su marido y a quien había abandonado en Nueva York para volver a Atenas con sus dos hijas, siendo María la menor. Fue su madre quien la obligó a cantar desde muy pequeña privándola con disciplina de su niñez y adolescencia. Cuando Callas vuelve a Estados Unidos con su padre y comienza a adquirir fama como cantante se negó en una ocasión a enviarle dinero a su madre. Callas en una carta le decía: “Si no tienes suficiente dinero para vivir, puedes saltar por la ventana o ahogarte.”, a lo que Evangelia le contestó: “Eres muy avara. Ojalá te salga un cáncer en la garganta.”⁹.

McNally reproduce actitudes de Callas como la hija sumisa con respecto a su amante Onassis al mismo tiempo que la muestra como la madre castradora y fálica al proyectar la actitud de su propia madre sobre los personajes femeninos de las estudiantes sopranos. Primeramente, McNally expresa este mismo odio de Callas hacia su madre: “I know they’re out there in the dark. My enemies. My mother. My sister. The other singers. Smiling. Waiting for me to fail.” (28). También, de otro modo, desde un paradigma falocrático, el autor pinta a su personaje con este complejo de masculinidad del que Freud hablaba. Dicho complejo es representado por McNally de diversas maneras. Callas, ante una maternidad frustrada, toma a sus alumnos como hijos a los que puede devorar “Our first victim. Where is she? [...] Brutal expression.” (4-5); ridiculiza y humilla a las dos sopranos que reciben su clase: “I don’t consider these people serious artists [...] That’s what they are: performing seals!” (31);

⁷ Cfr. CIXOUS, Hélène. 1995, p. 51-52.

⁸ Cfr. FREUD, Sigmund. “Feminity”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 22. London: Hogarth, 1933. pp. 126-27.

⁹ cfr. KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: DaCapo Books, 2001. p.140.

¹⁰ cfr. PAULET, Adolfo. 2003, p.89.

y hasta hace que ambas abandonen el escenario hechas un mar de lágrimas. Por otro lado, la Callas de McNally reproduce esta frustración del deseo femenino al utilizar constantes expresiones que connotan lo masculino-falocrático: “A performance is a struggle. You have to win. The audience is the enemy. [...] Art is domination. [...] If you have feelings hide them. It’s that simple. That’s what I did.” (37). En otra escena, al pretender que la soprano sienta lo que Verdi quiere expresar, dice:

MARIA: Do you believe women can have balls, Sharon?

SOPRANO: Some women. Yes I do!

MARIA: Verdi is daring you to show us yours, Sharon. Will you do it? (51-52);

o se expresa en términos sexuales: “An aria without a cabaletta is like sex without an orgasm.” (50).

Sin embargo, cuando el alumno es un joven tenor, Tony, Callas se torna de nuevo en esa hija sumisa y deseosa del fallo: “You’re a good-looking man. You have what the italians call *bella figura*. [...] Actually I love tenors.” (38), lo cual nos hace volver a lo que expone Irigaray en cuanto que el deseo femenino no puede estar basado en lo visual; el precepto de mirar, la mirada masculina es precisamente lo que predica el sistema fallo-logocéntrico. En su lugar Irigaray propone el tacto dado que toda relación que privilegie la vista privilegia asimismo la distancia entre el objeto y el sujeto, y por lo tanto se hace imposible un auténtico contacto dentro de un sistema que favorece la visión.

Pero McNally a renglón seguido en esta escena del acto segundo añade algo también muy significativo. María parece no aceptar la arrogancia del tenor y lo despide del escenario, con términos que de nuevo remiten al deseo sexual: “You’re not prepared, Mr. Tony Tight Pants.” (42). Sorprendentemente Tony encara la situación y fuerza a Callas a que le escuche cantar: “And I can’t stop you?” (42), así la protagonista se somete de nuevo a la voluntad dominadora del varón y además queda satisfecha después con su interpretación, precisamente la del Mario de la *Tosca* de Verdi¹¹.

Después de nueve años, Onassis dio por terminada su relación con María Callas. Fue entonces cuando comenzó el declive de la diva. De aquellos años sólo quedaron amargos recuerdos. Las palabras de la *Sonnambula* de Bellini “Io l’ho perduto. Io gliel perdono. Quanto infelice io sono, felice ei sia.” (“Lo he perdido. Le perdono. Qué infeliz soy, que él sea feliz.”) que canta la alumna soprano en el acto primero de *Master Class* son un trágico

¹¹ El fragmento del libreto de Verdi que McNally pone en la voz del tenor pertenece al Acto primero, Escena Segunda de *Tosca*. El personaje, Mario Cavaradossi, se dispone a continuar pintando un cuadro de una Magdalena para el que ha tomado como modelo el recuerdo que tiene de Tosca: “¡Recóndita armonía / en bellezas diversas! / Es morena Flora, / la ardiente amante mía... Y tú, beldad ignota, / coronada por rubios cabellos... / ¡Tú, con tus ojos azules y, / Tosca, de ojos negros! / El arte, en su misterio, / las diversas bellezas, mezcla / y confunde mas, en el retrato de ella, / mi único pensamiento, eres tú, / ¡Tosca: eres tú!” Este fragmento ilustra fielmente la idealización de la mujer como objeto de deseo dentro del marco falocéntrico que establece todo el contexto operístico decimonónico

paralelismo de lo que ella misma recuerda en el acto segundo cuando McNally pone en su boca las duras palabras del magnate griego:

Before you were just a singer. A canary who sung for supper. A fat, ugly canary. And now you are a beautiful woman who fucks Aristotle Onassis. [...] You sing for me. And when I ask you to sing, you know what you're going to sing for me baby? That song I taught you about the whore from Piraeus who took it five different ways at the same time. (25-27)

El dramaturgo norteamericano traduce los recuerdos que Callas tiene de Onassis a términos de nuevo exageradamente falocráticos. Según Freud, la práctica de la sexualidad masculina requiere que una mujer obtenga placer en el transcurso del coito, que ve como rol pasivo, dado que sólo a través de la relación sexual placentera es como la mujer será concebida como normal, reproductora, heterosexual y adulta. El placer femenino sólo para la mujer está sorprendentemente ausente de la noción freudiana de sexualidad. Por el contrario, Irigaray propone el autoerotismo que no tiene necesariamente que conducir al orgasmo, es un placer *en y de sí mismo*. Dicho placer autoerótico femenino lo contrasta con la noción freudiana binaria de la sexualidad al establecer el par sexualidad masculina activa / sexualidad femenina pasiva y afirma que una mujer contiene una multiplicidad de deseos: “before any distinction between activity and passivity is possible.”¹² El dramaturgo, por tanto, está diseñando a una mujer que, por amor a Onassis, accedía a todos sus deseos lo que relega al personaje a un rol declaradamente pasivo y con un deseo reprimido que sólo libera en ausencia del sistema y que continúa vivo y representado en su recuerdo.

Pero McNally va más allá si cabe. Callas está presentada como objeto privado de voluntad, como agujero que llenar y del que se obtiene sólo placer y al mismo tiempo la sitúa dentro de la dinámica amo-esclavo muy propia del sadomasoquismo¹³:

I have you by the balls, Cecilia Sophia Ana Maria Kalogeropoulos [...] Everyone is for sale and I bought you. [...] I give you my big thick uncircumcised Greek dick and you give me class. I give you my wealth and you give me respect where I never had any. (25)

Para Freud el placer femenino es siempre masoquista que procede de ser un objeto sexual, de ser mirada y deseada por el hombre. Irigaray pone en tela de juicio tal concepto al apuntar que las mujeres, en el imaginario de la cultura occidental, han sido siempre la fantasía masculina, de ahí que el masoquismo se ejerza sobre las mujeres por dicha cultura y, por tanto, no lo concibe en absoluto como cualidad inherente a ellas. Por otro lado, la opinión de Cixous es aún más contundente cuando niega la autoridad que representa el falo:

¹² IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is not One*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985. p. 100.

¹³ Dicha dinámica está también expresada por Lacan ya que su pensamiento está influido por las tesis de Hegel y de Kojève en cuanto que explican la relación maestro-esclavo que se establece mediante el deseo. Kojève considera que el yo del deseo es un vacío que recibe un contenido positivo real sólo por la negación de una acción que satisface el deseo al destruir, transformar y asimilar el deseado no-yo. (cfr. SARUP, Madan. *Jacques Lacan. Modern Cultural Theorists*. Toronto: University of Toronto Press, 1992. p. 32).

Se acabaron los cuentos de pulgarcito, del *Penisneid* susurrados por las viejas ogresas al servicio de sus hijos-paternos. Para tomarse en serio a sí mismos, que crean que necesitan creer que reventamos de envidia, que somos este agujero cercado de envidia de su pene, es su inmemorial problema. Lo que la mujer desea no es el pene, no es ese famoso trocito alrededor del que gravita el hombre entero¹⁴.

En otro orden de cosas, resulta muy llamativo la forma en que McNally hace expresarse a Callas. El personaje emplea un discurso masculino, cercenante, cohibidor. Abundan más las expresiones prohibitivas y negativas que las que conducen a un ánimo a la creatividad personal; sus frases breves, como dagas que hieren con seca ironía, están concebidas por un autor cuyo concepto de lo femenino parece basarse en personalidades reprimidas e insatisfechas que nunca, en palabras de Cixous, pueden *volar*. Su discurso se asemeja bastante al de aquellos personajes homosexuales que protagonizaban las primeras obras del llamado “teatro gay” a comienzos de los años setenta; o, mejor aún, al de aquellas figuras femeninas de los dramas de Tennessee Williams que, escritos desde una homosexualidad “en el armario”, enunciaban como hembras fálicas. Tal es el caso del personaje central de *Cat on a Hot Tin Roof* (1955). Maggie, la gata, es una mujer fálica identificada según David Savran con lo que Lacan designa la “imagen del cuerpo fragmentado”¹⁵, es decir, una imagen de castración, de mutilación, de desmembramiento y de dislocación del cuerpo que representa intenciones agresivas, las cuales están dirigidas hacia diferentes sujetos en la obra (Brick o Big Daddy) pero que son particularmente violentas hacia el resto de los personajes femeninos¹⁶.

Finalmente, el marco que elige McNally para su obra no podía ser otro que el de la ópera. Este género musical reflejó de una manera muy plástica y visual el deseo femenino aunque de nuevo bajo un marco ideológico heteronormativo. Sus compositores supieron expresar soberbiamente pasiones irrefrenables y deseos irreprimibles llevados a límites casi hiperbólicos. La ópera decimonónica tuvo como máximos exponentes a Verdi y Wagner. Dos personajes femeninos de sus óperas coinciden, de manera simbólica en cuanto a la expresión del deseo, con la vida de María Callas y simultáneamente en cuanto a los dos aspectos que McNally explora en ella: el de la hija sumisa y la madre castradora. *La Traviata*, por ejemplo, fue interpretada por Callas en numerosas ocasiones encarnando al personaje de Dumas, Violeta, la perdida que por amor sucumbe ante la presión del sistema para que abandone a su amado Alfredo reprimiendo su deseo. Las geniales interpretaciones que hizo Callas de esta ópera llevaron a varios de sus biógrafos a identificar su propia vida con la de la heroína de Verdi¹⁷. Por otro lado, aunque contadas veces interpretó a la Brunilda de *Las Walquirias* de Wagner —mujeres irascibles y vengativas que han quedado como tópicos de la mujer de carácter-, era también identificada con ella por su marido, Giovanni

¹⁴ CIXOUS, Héléne. 1995. p. 50-51

¹⁵ LACAN, Jacques. *Ecrits*. New York: W. W. Norton, 1977. p. 11.

¹⁶ SAVRAN, David. *Communists, Cowboys and Queers. The Politics of Masculinity in the Work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1992. p.107.

¹⁷ Un dato muy significativo que se utilizó para tal asociación fue el hecho de la muerte de Callas: sola en su apartamento de París, que recuerda vivamente aquello que canta Violeta en *La Traviata*: “Sola, abandonada en este desierto que llaman París”.

Meneghini, quien utilizaba el símil para describir el aspecto de su propia esposa cuando ésta montaba en cólera por algún motivo¹⁸.

Aunque ni Violeta (como la hija sumisa) ni Brunilda (como madre fálica) sean empleadas por McNally en *Master Class*, utiliza otras dos protagonistas de ópera que vienen a funcionar de la misma forma: Amina en el recitativo de la *Sonnambula* de Bellini y Lady Macbeth en el aria del *Macbeth* de Verdi. Ambos fragmentos están puestos en la voz de las dos alumnas sopranos, Sophie y Sharon, al final de cada acto de la obra. En el primero, el recitativo de Amina: “¡Oh!, si pudiera volverlo a ver una sola vez ¡O mejor, si hasta el altar el me llevase!” expresa el deseo y la desesperación de una mujer que se ve abandonada y que reproduce el deseo de Callas en su relación con Onassis. En el segundo Lady Macbeth recibe una carta de su marido y, tras su lectura, exclama: “¡El camino que conduce hasta el poder está lleno de crímenes, y pobre del que avanza con pie dudoso y retrocede! Yo te daré valor para cumplir la audaz empresa.”. De nuevo McNally elige dos mujeres que o bien conducen su deseo hasta el patrón normativo del enlace matrimonial como único fin deseable, o que intrigan para colocar al hombre donde creen que le corresponde dentro de esquemas falocráticos de poder y participar al mismo tiempo en dicho sistema. Ambos fragmentos sirven de telón de fondo para los dos largos monólogos de Callas en los que se abstrae en sus recuerdos y funcionan como paralelos no sólo de lo que piensa sino de lo que siente.

Wayne Koestenbaum, en su estudio sobre la ópera, opina que es muy corriente, dentro el inconsciente colectivo occidental y patriarcal, la idea de que el lenguaje es masculino y la música es femenino. La ópera predica este mismo esquema e imita la unión heterosexual (lenguaje = hombre / música = mujer); sin embargo cree que se debe olvidar que el lenguaje y la música son mutuamente excluyentes: “We want the border between music and words to exist, so that opera can erase the border in an act of apparent transgression.”¹⁹.

Dicha transgresión es la que Cixous propone y por la que la mujer puede articular y expresar su deseo de una manera única e independientemente del sistema binario falocrático: el canto, la música hecha voz. Se trata de un elemento que, para Cixous, puede reunir en sí mismo tanto el discurso femenino hablado como el escrito y no deja de resonar una vez que se han dejado tocar por él y que tiene en sí mismo el poder de conmovérlas: “El canto, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva.”, y se pregunta el por qué de esta relación privilegiada con la voz, a lo que responde: “Porque ninguna mujer acumula tantas defensas anti-impulsivas como un hombre.”²⁰.

McNally parece situar a Callas inversamente dentro de esta transgresión a medida que progresa la obra. Al final del acto primero la voz, Callas utiliza su poderosa voz para “Hurling notes like thunderbolts. Daring anyone to challenge me. [...] My voice goes higher and higher. My revenge, my triumph are complete.” (28-29) y con la que, según Cixous,

¹⁸ cfr. PLANET, Adolfo., 2003. p.220.

¹⁹ KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: DaCapo Books, 2001. p.177.

²⁰ CIXOUS, Hélène. 1995. p.56-57.

“[una mujer] Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo inscribe lo que dice porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable.²¹”. Pero el autor nos conduce a un trágico anticlímax al final de la obra en el que Callas, abandonada por Onassis, exclama: “Sing? You’re telling me to sing? Sing what? “Stormy Weather”? Sing there? In the street? I’m loosing my voice!” (59). El único medio que tenía el personaje, según la propuesta de Cixous, para vehiculizar y canalizar su deseo, el instrumento mediante el que podía situarse fuera de la normativa falocrática y ser dueña de un único universo femenino, ya no existe. La garganta de la diva, ahora convertida de nuevo en una dramática metáfora de genitalidad, es sofocada, asfixiada y ahogada y deja entrever la carencia de la que Freud hablaba, un instrumento que lleva al final a su destrucción y a su muerte.

McNally no propone una lectura alternativa de la vida de María Callas ni de la diva porque se mueve dentro de esquemas normativos que llevan en definitiva a vender una imagen de lo femenino en términos de frustración y represión de un deseo que se ajusta y somete a los esquemas predeterminados por el poder. Al mostrar la imposibilidad de una mujer que brilló admirablemente con una personalidad fuerte para reaccionar contra un sistema falocrático, McNally redundante en un binarismo hegemónico basado en la primacía de lo masculino, esquema que en 1995 parece ignorar todo lo conseguido hasta entonces. No hace justicia a la representación de un deseo femenino que es multiplicidad y desaprovecha las posibilidades que ofrece el imaginario femenino como discurso alternativo, positivo y creativo así como inabarcable y en permanente extensión que, en palabras de Cixous, es una corriente inagotable como la música, la pintura o la escritura. El dramaturgo norteamericano se deja llevar por el discurso misógino con el que se expresaba también en otras obras mediante personajes homosexuales (*The Lisbon Traviata*, 1989). Al dejar igualmente el deseo incompleto, insatisfecho y abandonado, McNally construye un discurso del deseo femenino que conduce a la muerte y a la destrucción. El deseo femenino que, en palabras de Cixous, debería imponer su necesidad como valor sin dejarse intimidar por el chantaje cultural ni por la sacralización de las estructuras sociales²², como en la Callas de McNally, se doblega y ordena la vida conforme a la amenaza de la muerte. Dicha vida ya no podrá llamarse vida. Habrá sido, efectivamente, una vida divina, sí, pero divina de la muerte.

²¹ CIXOUS, Hélène. 1995. p. 55.

²² CIXOUS, Hélène. 1995. p. 62.

DEFIANT DESIRE: LA REIVINDICACIÓN DEL DESEO FEMENINO EN EL AMANTE DE LADY CHATTERLEY DE D.H.LAWRENCE

Laura Chacón Reyes

Universidad de Cádiz

Luego alzó la mirada hacia ella con esa tremenda llamada de sus ojos llenos y brillantes. Connie fue incapaz de resistirla. De su pecho brotó en respuesta un inmenso deseo de él, debía darle lo que fuera, lo que fuera... Para ella no significó otra cosa que haberse entregado a él.¹

Escrita por uno de los principales universalizadores de la novela moderna, el británico D.H.Lawrence (1885- 1930), *El amante de Lady Chatterley* fue prohibida en Inglaterra, censurada por un parlamento aún impregnado del puritanismo decimonónico. La represión y persecución lanzadas contra su autor fueron tan intensas que Lawrence se vió obligado a publicarla en Florencia en 1928, ya que no sería hasta 1959 que con el Acto de Publicaciones Obscenas se despenalizaría la descripción del acto sexual en la literatura.

Es por ello que la novela es recordada a través de los años por sus explícitas escenas eróticas, así como por la interpretación que gran parte de la crítica literaria ha hecho de su protagonista, Constance Chatterley, basando la evolución de ésta en su encuentro con el sexo.

La novela trata de la historia sentimental y amorosa de una mujer, Constance Reid, casada con Sir Clifford Chatterley, un prestigioso aristócrata inglés caracterizado simbólicamente por una parálisis de cintura para abajo, ocurrida seis meses después de la boda con Constance por heridas de guerra. Connie se convierte en su matrimonio en una mujer abne-

¹ LAWRENCE, D.H., *El amante de Lady Chatterley*, Alianza Editorial, 2001, p.36.

gada, dedicada por completo al cuidado de su esposo, una experiencia vital que le conduce hacia un estado de parálisis paralelo al de su marido en el ambiente frío y opresivo de la gran mansión de Wragby Hall.

Este estado desnaturalizado lleva a la protagonista a una búsqueda existencialista de algo que le permita experimentar algo más allá de la cotidianidad de la norma impuesta que se materializa en un primer *affaire* con un joven escritor de obras de teatro que es invitado por Clifford, y más tarde en una aventura con uno de los empleados de su marido, el guardabosques Oliver Mellors.

Ante este argumento, la opinión más aceptada por la crítica ha sido la de señalar que la relación amorosa con Mellors se presenta para la protagonista como el camino hacia una vida más intensa e interesante, y llega de esta forma a encontrar su identidad a través de su sometimiento al poder masculino. La obra ha venido provocando una identificación desafortunada entre la feminidad y los instintos, lo cual ha sugerido para la crítica la separación entre mujer y racionalidad.

Ésta ha sido generalmente la postura de la crítica feminista en su acercamiento a la novela. Sin embargo, muchos de los pasajes tan atacados por las primeras oleadas de esta crítica feminista son susceptibles de otro tipo de interpretación, teniendo en cuenta, no sólo la manera en que la identidad femenina se define, sino haciendo interactuar la misma con las circunstancias histórico-sociales de la época así como con las propias preocupaciones sexuales y teorías sobre las relaciones interpersonales del autor objeto de este ensayo. De este modo podrían explorarse nuevas vías sobre algunas de las consideraciones que sobre el tratamiento de la mentalidad, sexualidad y maternidad femeninas se han hecho con respecto a ésta novela, y a la obra en general de Lawrence.

Para la Inglaterra de Lawrence la Primera Guerra Mundial supuso, entre otros factores, el punto de inflexión del movimiento feminista. Muchos hombres volverían de los campos de batalla para encontrarse con mujeres instaladas en sus puestos de trabajo y el escritor, enfermo de neumonía, permanece en Inglaterra durante los años de la guerra, siendo testigo de un panorama de cambios en el que tiene lugar la emancipación social de las mujeres.²

Desde esta perspectiva parece evidente que se ha simplificado excesivamente la posición del autor con respecto a ese incipiente rol de independencia y poder de la mujer, para concluir que en su obra el escritor manifiesta su incomodidad ante este panorama, convirtiéndolo así en un objeto de disección dentro del programa de la crítica feminista.

² Ver DEKOVEN, Marianne, "Modernism and Gender", en Levenson, Michael, *The Cambridge Companion to Modernism*, 1999, Cambridge University Press, pp.174-193.

Sin duda, uno de los ataques más directos a la obra de Lawrence lo constituye la tesis de Kate Millet de 1970, *Sexual Politics*³, que aparece en la cresta del movimiento de liberación de la mujer y que por ese entonces empezaba a extenderse, además, por el ámbito editorial académico y comercial.

En éstos años de pleno radicalismo del feminismo, el mercado editorial propiciaba la publicación de este tipo de textos, aguardados por muchos editores y feministas como una especie de manuales teórico-críticos de contenidos revolucionarios. Millet, relacionada estrechamente con la docencia, formaba parte de un grupo importante de lectoras y autoras que se reunían para la discusión de cuestiones feministas. Como apunta Mary Evans,

El proceso hacia el compromiso era, generalmente, el siguiente: se escribía y publicaba un libro sobre algún tema particular relacionado con las mujeres..., y a continuación, se discutía sobre él entre personas específicamente relacionadas con dicho tema... El reconocimiento de cuestiones importantes por una generación de mujeres estimulaba la producción de obras de amplia difusión, que, a su vez, daban origen a nuevos debates.⁴

Millet tacha entonces la novela de ser una ilustración machista de lo que era la idea lawrenciana de que “*el sexo es para el hombre*”:

El misterio sexual que constituye el fondo de la novela no implica ninguna reciprocidad ni colaboración: es meramente fálico. Lawrence no hace alusión alguna (aparte de la palabra coño) a los órganos genitales femeninos: éstos se hallan escondidos y sometidos y son fuente de vergüenza. La novela contiene varias escenificaciones del coito basadas en la regla freudiana según la cual “la hembra es pasiva y el macho, activo”.⁵

Sin embargo, hay numerosas referencias a la anatomía femenina a lo largo de la novela, concretamente al vientre (útero) de Connie (*womb*), elemento que se desarrolla en la narrativa como una especie de metáfora del personaje. Las continuas referencias al útero femenino como fuente de actividad vital, caracterizan a la protagonista como actante del deseo sexual, además del de maternidad, en contraposición a la cerebralidad de su marido, que se manifiesta siempre insensible a los placeres naturales.

Además, sí encontramos una participación directiva de la protagonista, no solo durante los encuentros sexuales con Mellors, sino también a la hora de iniciarlos; el deseo sexual se estructura también como deseo de libertad, de cambiar la aridez de una vida puramente

³ Millet realiza en su tesis una lectura atenta de las obras literarias de Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet y D.H.Lawrence, y el análisis de los planteamientos de Engels y Freud, poniendo de manifiesto los fundamentos sobre los que sostiene su visión del alcance del patriarcado, situando la división sexual en la raíz de los restantes problemas sociales.

⁴ EVANS, Mary, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Minerva Ediciones, 1997, pp.36-37. La obra de Evans constituye un análisis clarificador sobre cómo surge este tipo de feminismo relacionado íntimamente con la universidad, destacando la importancia de las raíces académicas del feminismo contemporáneo.

⁵ MILLET, Kate, *Política Sexual*, Madrid, Cátedra, 1995, p.415.

“mental” con su esposo por algo más que un mero idilio; algo que la devuelva a la vida con mayúsculas.

De hecho, la voz narrativa que predomina en la novela parece identificarse claramente con la de la protagonista. En un contexto literario ya de por sí misógino⁶, no hay, en el caso de Lawrence y esta novela una celebración de lo masculino, sino que el autor parece adentrarse en la identidad femenina y le otorga la posibilidad de reivindicar su deseo al narrar a través de ella. Por tanto, el hecho de que la relación amorosa con Mellors tenga, sobre todo al principio, una significación sexual, no implica que ésta se someta a la virilidad y dominación de Mellors. Connie posee la voz de una mujer liberándose y liberada, y desde un principio no acepta que su destino quede limitado a integrarse en la vida de Clifford, ya que éste no le aporta nada y esa es la raíz de su resentimiento hacia él.

Pasando por la relación insatisfactoria con el joven Michaelis, Connie afirma su independencia y expresa su propio y espontáneo deseo al sentirse atraída por Mellors desde la primera vez que lo ve. Aunque es inferior a ella socialmente, Mellors posee algo que le diferencia de esa falta de sensualidad que caracteriza al resto de los mineros de Tevershall:

Casi podría pasar por un caballero. En cualquier caso, era un individuo extraño, vivo, distante, solitario, pero seguro de sí mismo. Y ella sorprendió en sus ojos una expresión de sufrimiento y de indiferencia, aunque con cierto calor.⁷

Lo que ocurre es que el tratamiento sexual de Lady Chatterley (por Michaelis, Clifford y especialmente por Mellors) parece estar imbricado en toda una dialéctica sobre el amor, el sexo y el contexto de posguerra que se establece en la novela, y que Lawrence resume en la frase

The altruistic power of love is destroyed by the spirit of war.⁸

En éstos años, Lawrence empieza a padecer serios problemas de salud de los que no llegaría a recuperarse, por lo que sus últimas novelas, y ésta en especial, muestran ese deseo de regeneración de una sociedad enferma también, magullada por los efectos esterilizadores de la guerra, a través de las relaciones entre hombres y mujeres. Para Lawrence la satisfacción individual procede de la honestidad emocional en una relación de amor verdadero que no sólo lleva a la emergencia de nuevos valores vitales para el individuo, sino también a una regeneración a nivel social.

Ante este paisaje de desertización industrial hay una reivindicación del compromiso erótico de la pareja, que al igual que las tierras que habitan, ha quedado devastada; Connie y Mellors son el símbolo del agotamiento vital de la civilización occidental que culmina con la guerra de 1914.

⁶ DEKOVEN, Marianne, *Op.cit.*, p.176.

⁷ LAWRENCE, D.H., *Op. cit.*, p.162.

⁸ PINION, F.B., *A D.H.Lawrence Companion: Life, thought and works*, London, Macmillan, 1984, p.75.

Si bien la crítica ha trazado siempre la oposición hombre/ mujer en una repetida lucha de sexos a lo largo de la obra de Lawrence, esta oposición se desplaza en *El Amante de Lady Chatterley* hacia otros elementos tales como la emergencia de la modernidad, la “parroquia” masculina que se reúne en Wragby o el propio marido de Constance, Clifford. En esencia, la novela establece la oposición binaria naturaleza / industrialización (la pasión versus la máquina) relacionándola con la dialéctica de los géneros.

Junto a Clifford Connie ha construido una vida artificial, hasta llegar a perder el contacto con el mundo sustancial. La huella de la guerra ha marcado tan profundamente a su marido que no es capaz de entender sentimientos como la ternura o la espontaneidad, y eso lleva a Connie a sentir repulsión hacia esa conciencia tan “cerebral” de Clifford, representada en última instancia por sus palabras.

La impotencia sexual de Clifford y su dependencia del transporte mecánico lo hacen representativo de esa devastación de la libido ocasionada por la Primera Guerra Mundial, y la consecuente emergencia de la máquina como símbolo de la modernización que tanto aterraba a Lawrence.

Por ejemplo, Clifford no manifiesta interés a lo largo de la novela por ningún tipo de deleite físico y el sexo no significa nada en su concepción del matrimonio. Sus sensaciones se limitan a lo que experimenta con su trabajo:

Verdaderamente, cuando tenía períodos de energía y trabajaba febrilmente en el asunto de las minas, se sentía como si le volviese la potencia sexual.⁹

Clifford cree en una intimidad marital más profunda y personal, basada en los paseos, los libros y las charlas con Connie. Por ello, la represión femenina no es sólo física, sino también espiritual, causada por la palabra:

Se sentía enfada con él, porque todo lo convertía en palabras. Cómo odiaba las palabras, que siempre se interponían entre ella y la vida... las palabras y las frases hechas sorbían la savia vital de los seres vivos... Quería librarse de él, sobre todo de su conciencia, de sus palabras, de su obsesión consigo mismo, de la interminable, demoledora obsesión que tenía consigo mismo y con sus propias palabras.¹⁰

Esta *verbalización* del sexo y la artificialidad de los sentimientos está también presente en los primeros amores de juventud de Connie y de su hermana Hilda que se mencionan al principio de la novela:

Ninguna de las dos se había enamorado de un joven a menos que hubiese buena comunicación verbal... La asombrosa, la honda, la increíble emoción

⁹ LAWRENCE, D.H., Op. cit., p.187.

¹⁰ LAWRENCE, D.H., Op.cit., pp.118-119.

consistía en conversar apasionadamente con algún joven en verdad inteligente, hora tras hora, y reanudar esa conversación día tras día durante meses...¹¹

De igual manera, el círculo de amigos de Clifford trivializa en sus conversaciones los impulsos sensuales, menosprecia el sexo y continuamente menoscaba la importancia del amor romántico. Para éstos,

el sexo no es más que una forma de hablar, en la que interpretas las palabras, en vez de pronunciarlas...El individuo, especialmente el hombre íntimo, debe ser suprimido. Debemos sumergirnos en una entidad mayor...el ideal es lo mecánico.¹²

Ésta concepción del lenguaje como ámbito exclusivo de lo masculino que imposibilita la autodefinición de la mujer, parece ser una especie de avanzadilla de una de las ideas clave en el desarrollo del feminismo en la segunda mitad del siglo¹³. La apreciación del lenguaje como una experiencia opresiva para la mujer proviene originariamente de dos de las tendencias más influyentes en el dominio de la teoría y la crítica literaria de finales de siglo: la deconstrucción de Derrida y el psicoanálisis lacaniano, que abrieron caminos muy productivos en el seno del feminismo.

Esta misma relación ajena y contraria al lenguaje de los intelectuales es compartida por Mellors, un sujeto que preserva su integridad aislado del mundo de la industrialización en su cabaña del bosque. Aunque desilusionado por un matrimonio fracasado, sí cree en la ternura que se consigue, no a través de la palabra, sino a través del tacto, como le explica a Connie en una de sus cartas:

Bien, digo tantas palabras porque no puedo tocarte. Si pudiera dormir rodeándote con mis brazos, la tinta se quedaría en el tintero.¹⁴

Y está convencido de que su unión con Connie funcionará en su lucha contra la sociedad y el frío poder industrial:

Yo defiendo el conocimiento del contacto personal entre los seres humanos, se dijo a sí mismo, y el contacto de la ternura. Y ella es mi compañera. Es una batalla contra el dinero y la máquina y el ideal de la insensibilidad simiesca del mundo. Y ella me apoyará.¹⁵

¹¹ LAWRENCE, D.H., *Op.cit.*, p.13.

¹² LAWRENCE, D.H., *Op.cit.*, pp.45-51.

¹³ El lenguaje estará a partir de los años 60, en el punto de mira de todas las tendencias postestructuralistas y feministas, al ser considerado un modo de estructurar la realidad. Temas como la exclusión de lo femenino del lenguaje o la construcción de los géneros mediante el mismo, serán objeto de análisis.

¹⁴ LAWRENCE, D.H., *Op.cit.*, p.381.

¹⁵ LAWRENCE, D.H., *Op.cit.*, p.352.

Connie y Mellors entienden una vida que subyace a la ley del lenguaje, a la retórica de la que Clifford y sus amigos revisten las relaciones entre hombres y mujeres con sus incasantes juegos de palabras.

Ambas posturas quedan confrontadas en el pasaje de la novela en el que, en uno de los paseos de Clifford, su silla de ruedas motorizada queda atascada al intentar subir una colina. Clifford, histérico, se niega a pedir ayuda, obstinado en que la silla puede arrancarse por sí sola. Finalmente, debe intervenir Mellors:

¡Déjame empujar!– dijo Connie, poniéndose detrás.

¡No! ¡no empujes!– dijo él enojado–. ¡De qué sirve ese maldito trasto, si hay que empujarlo!; Ponle la piedra detrás!

El guardabosque apareció inmediatamente por la curva....

–¿Sabe algo de motores?– preguntó Clifford secamente.

–Me temo que no... me temo que no tengo ni idea de estas cosas mecánicas, sir Clifford.¹⁶

Clifford ha permitido que su incapacidad física, su dependencia del motor de la silla, le haya llevado a “mecanizar” también los sentimientos, prueba para Lawrence de cómo los avances científicos y tecnológicos estaban medrando los instintos vitales.

Como contrapartida, Lawrence defiende lo que el denomina la “*conciencia fálica*”¹⁷, metáfora de un poder renovador de las energías agotadas durante la guerra, una nueva visión existencialista del amor y el sexo. Lo desafortunado del término provoca en los 70 una interpretación excesivamente partidista, cuando, por ejemplo, Millet lo ataca afirmando que:

Si bien subraya que su misión radica en la noble y necesaria tarea de liberar la conducta sexual de la perversa inhibición y en purgar las novelas que la describen de todo eufemismo lascivo o pudibundo, Lawrence es de, de hecho, el abogado de una causa muy distinta: la conciencia fálica. No defiende, a decir verdad, la “resurrección del cuerpo”, “el amor natural” y otros lemas que le han conferido celebridad, sino la transformación del ascendiente masculino en una religión mística, internacional, y posiblemente, institucionalizada.¹⁸

Sin embargo, esta mística visión lawrenciana de la conciencia fálica representa una conexión vital entre hombre y mujer referente a la fuerza de los instintos sexuales y la pureza de sentimientos en el acto de amor, y en última instancia a la posibilidad frente a la imposibilidad del deseo, en contra de esas formas verbalizadas o mentalizadas de amor y sexo. La “conciencia fálica” de Lawrence aboga por una liberación de los instintos primarios,

¹⁶ LAWRENCE, D.H., Op. cit., p.238.

¹⁷ BALBERT, Peter, “Feminist Displeasure and the Loving of Lady Chatterley: Lawrence, Hemingway, Mailer, and the Dialectic of *Sex-with- Guilt*”, en *D.H.Lawrence and the phallic imagination: essays on sexual identity and feminist misreading*, Basingstoke: Macmillan, 1989, pp.133-186.

¹⁸ MILLET, Kate, Op.cit., p.413.

tanto del hombre como de la mujer, y concretamente del sexo, como vía hacia su plena realización y hacia su verdadera libertad.

Por ejemplo, la relación sexual de Connie y Mellors en la novela no es sólo el resultado del estado de vulnerabilidad o frustración de ésta; Connie se cuestiona durante varias páginas el riesgo que supone su relación con Mellors, hace balance y finalmente apuesta todas sus cartas a su amor. Aunque los instintos son importantes para Connie, hay también una racionalización de los sentimientos. El acto sexual es, por tanto, un elemento más dentro del valiente paso que supone iniciar su aventura con él: Connie elige al hombre que quiere como amante y compañero, de la misma forma que ella es para Mellors su compañera y amante, y no un mero objeto de deseo sexual.

Para Connie, además, su amor por Mellors y su anhelo de maternidad forman parte del mismo proceso, lo que la convierte en un agente de creación en respuesta a la destrucción y la esterilidad del mundo masculino que representa Clifford. Desde el principio de la novela, Connie manifiesta su deseo de ser madre, y aún siendo consciente de la impotencia de su esposo, no abandona nunca la posibilidad de tener hijos. En uno de los episodios, Connie se encuentra junto a la señora Bolton, (la enfermera que contratan para cuidar a Clifford) ordenando unos cuartos trasteros, y encuentran una vieja cuna de familia enfundada:

Es una verdadera lástima que no sirva ya— suspiró la señora Bolton, que la ayudaba.

Aunque estas cunas están pasadas de moda hoy en día.

Podría servir. Yo podría tener un hijo— dijo Connie.

¡Quiere decir, si le sucediera algo a sir clifford!— balbuceó la señora Bolton...

Pues si quería, podía tener un hijo; aunque no de él.¹⁹

Al contrario que Clifford, para el que la paternidad es sólo la posibilidad de tener un heredero (aún cuando él no sea el padre biológico), Connie no concibe el ser madre como algo superficial, sino que circunscribe la maternidad a su deseo de enamorarse. Connie quiere encontrar al hombre ideal: no sólo al compañero y amante, sino también al *padre* y Mellors es para ella el hombre correcto:

Connie tenía la idea del hijo en el fondo de su mente...desde su punto de vista, singular y femenino, que tomaba en serio en el fondo de su alma. ¡No iba a arriesgarse con cualquiera! Podía tomar un amante en cualquier momento, pero un hombre que engendrara un hijo en ella...era una cuestión de hombre.²⁰

Ésta es, de hecho, la visión del propio Lawrence, como manifiesta en una de sus cartas a su amiga, la novelista escocesa Catherine Carswell:

¹⁹ LAWRENCE, D.H., Op. cit., pp.186-187

²⁰ LAWRENCE, D.H., Op.cit., p.84.

...But there must be an act of love which is a passing of the self into pure relationship with the other, something new and creative in the coming together of lovers, in their creative spirit, before a new child can be born: a new flower before there can be the seed of a child.²¹

Connie define la maternidad como una experimentación de sensaciones, una expresión más de vida de cuántas le han sido arrebatadas en su vida con Clifford y se emociona, fascinada, al contemplar la incubación de unos faisanes:

Fuera, junto al claro, había construido un pequeño sombrajo con ramas y paja para proteger a las aves, y había puesto debajo cinco jaulas...encontró dos gallinas marrones, alertas y fieras en sus jaulas, incubando huevos de faisán, muy esponjadas y graves, con todo el calor de su sangre femenina. La escena casi le partió a Connie el corazón. En cambio ella, abandonada y sin usar, no era hembra en absoluto, sino una mera criatura aterrada.²²

Por tanto, son ambos el deseo de tener un hijo como el deseo sexual hacia su amante, lo que la conducen a su relación con él, e incluso los reivindica ante Mellors:

Entonces es para eso para lo que me querías, para tener un hijo, ¿no?

Ella bajó la cabeza.

No. En realidad, no— dijo.

Entonces, ¿por qué, en realidad?— preguntó él mordazmente...

No lo sé....pero yo no te he utilizado...me gusta tu cuerpo.²³

Con *El amante de Lady Chatterley*, D.H.Lawrence pretendió reflexionar acerca de la ideología sexual representativa de las clases medias de los años 20.

La creciente modernización y estandarización de la sociedad de su época, encarnada en los avances tecnológicos del momento y en la poderosa ética utilitaria que influenciaba la opinión pública, suponían según el autor, al igual que para gran parte de la intelectualidad europea del momento, una amenaza para los instintos vitales.

Ésta vuelta al primitivismo es evidente también en la búsqueda de culturas no contaminadas por los avances de la modernización, como propugnaban varios de los movimientos vanguardistas de principios de siglo que se concentraban fundamentalmente en Francia. Desilusionado con la civilización occidental, Lawrence descubrió con fascinación otras civilizaciones y culturas no europeas (la azteca, por ejemplo) y de forma explícita, responsabilizaría de la infelicidad del hombre moderno a la hipocresía y falsedad de la civilización europea.

²¹ MACLEOD, Sheila, *Lawrence's men and women*, London: Paladin Grafton Books, 1987, p.179.

²² LAWRENCE, D.H., Op. cit., p.143.

²³ LAWRENCE, D.H., Op. cit., p.215.

La sexualidad y el erotismo son para él, por tanto, instrumentos de lucha contra la deshumanización del mundo industrializado en una propuesta por subvertir el progreso de la modernidad y sustituirlo por la vuelta a las expresiones más fundamentales del amor, el sexo y la imaginación libre. Como se ha visto, una vez que se sobrepasa ese interés por analizar el erotismo explícito como eje central de la novela, resulta más fructífero el análisis de la identidad femenina en formación y en proceso de despertar, desafiando la corriente deshumanizadora de la sociedad industrial y/o de la intelectualidad más abstracta. Basando su relación con Mellors en estos supuestos, Connie alcanza la felicidad junto a un hombre que la quiere y la desea, sobre todo porque ella también le quiere y le desea.

IMÁGENES DE LA DESEABILIDAD FEMENINA: EL ESPEJO MÁGICO DE LA MADRASTRA DE BLANCANIEVES

Elisa Isabel Chaves Guerrero

Universidad de Málaga

Partiendo de la idea de que los cuentos de hadas tienen su origen en el cuento popular oral y de que la narración oral se dio fundamentalmente en los sectores campesinos, podemos afirmar que esta tradición, que encontramos en la mayoría de los pueblos del mundo, fue transmitida por narradores populares que, si bien en un principio fueron profesionales muy solicitados durante fiestas y eventos de las clases dominantes, pronto dejaron de ser necesitados por éstas, reduciéndose así la demanda al público infantil, y convirtiéndose en las únicas narradoras las madres, nodrizas o abuelas.

Por lo tanto, si una de las reglas básicas de la narrativa de los cuentos de hadas es la presencia de un narrador externo, y a pesar de que en este contexto oral las personas encargadas de la narración del cuento eran frecuentemente mujeres, éstas eran inducidas por las convenciones de género a narrarlo desde la perspectiva de una tercera persona que admite el mensaje del relato como un hecho absoluto y universal.

Cuando la versión de los Grimm del cuento de Blancanieves nos presenta la primera escena de la narración, nos ofrece la visión impersonal del narrador como la única posible. El narrador actúa en este sentido del mismo modo que el espejo, en el sentido de que lo sabe todo y cuenta las cosas tal y como son de un modo absoluto, al igual que el espejo parece mostrarlo en su reflejo.

El espejo de la Madrastra de *Blancanieves* ha despertado un gran interés en la crítica feminista, siendo fuente de especulación y análisis. Gilbert y Gubar, en su obra *The*

*Madwoman In The Attic*¹, han realizado una sugestiva crítica a la tesis expuesta por Bettelheim en *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*².

Bruno Bettelheim se encuadra dentro de la escuela crítica que analiza los cuentos de hadas desde una perspectiva psicoanalítica, es decir, dentro de la línea de los discípulos de Freud y Jung.. Esta obra ha sido muy criticada por estructuralistas, feministas y psicoanalistas debido a su fundamentación en las teorías patriarcales que caracterizan la inferioridad, la belleza y la juventud como rasgos definitorios de la feminidad.

Bettelheim interpreta el espejo mágico de la Madrastra como una representación del narcisismo femenino. De este modo, según el autor, la Reina repite el mito de Narciso al sentir la amenaza del crecimiento y desarrollo sexual de su hija, hecho que significa su propio envejecimiento. El cuento de *Blancanieves* según este argumento es la historia de una madre celosa de la incipiente sexualidad de su hija, siendo el tema central el miedo de la madre a que la hija la supere.

Para el autor los conflictos edípicos no son explicitados en el cuento de forma que no se menciona en ningún momento a la persona por cuyo amor ambos personajes son rivales. No se menciona la relación de Blancanieves con su padre, ni tampoco se describe nada del tiempo que ésta permaneció en el hogar paterno, pero Bettelheim supone que lo que la enfrenta a la *madre* es su rivalidad con respecto al padre.

Con respecto a estos conflictos edípicos detectados por Bettelheim, la crítica feminista observa que la única diferencia entre los personajes femeninos es que la Madrastra se encuentra un escalón social por encima del de Blancanieves. La lucha que se lleva a cabo tiene por objetivo la búsqueda de la mejora social, la lucha por un marido que les posibilite el acercamiento al poder masculino.

La Madrastra de Blancanieves, al haber conseguido que la atención masculina se centre sobre ella, ha adquirido ciertos privilegios que le permiten mantener sometida a la nueva generación. Por este motivo, el dominio del hombre sobre la mujer pasa a ser el dominio de la generación más antigua sobre la generación más joven. Es decir, esta generación no sólo debe obedecer al hombre sino también a la madre.

Bettelheim basa su tesis en el hecho de que no le ocurre nada a la protagonista en sus primeros años de vida con su Madrastra. Sólo cuando Blancanieves cumple siete años y empieza a hacerse mayor, la Madrastra comienza a sentirse amenazada por el desarrollo de la muchacha y se vuelve celosa.

El mensaje moral del cuento para Bettelheim consiste en prevenirnos de las consecuencias fatales que el narcisismo produce, tanto para la niña como para la madre, ya que el

¹ GILBERT, S. y GUBAR, S.; *The Madwoman in the Attic*, Routledge, Nueva York, 1986.

² BETTELHEIM, B.; *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*, Ed. Critica, Barcelona, 1992.

narcisismo de Blancanieves casi la destruye cuando ésta cae tres veces en las trampas de la Madrastra, y la Madrastra es drásticamente destruida por su propio narcisismo.

El espejo mágico, según Bettelheim, habla por boca de la hija, y no por boca de la madre. El autor justifica esta afirmación basándose en la idea de que una niña pequeña está convencida de que su madre es la mujer más bella del mundo, es decir, lo mismo que el espejo dice a la Reina al principio del cuento. Sin embargo, cuando la niña está creciendo, piensa que ella es mucho más bella que su madre, lo mismo que más adelante enuncia el espejo en el cuento.

Bettelheim considera además que cuando una madre se mira al espejo y se compara, lo lógico es que si piensa que su hija es mucho más bella que ella, no lo haga de la forma tan exagerada en que su espejo dice: “Ella es mil veces más hermosa”, afirmación mucho más propia de una adolescente que calma sus dudas interiores a través de la exageración de sus virtudes.

A pesar de considerar que la obra de Bettelheim es útil en la aplicación del psicoanálisis a los cuentos, la crítica feminista, como hemos mencionado, lo encuadra dentro de unos obsoletos marcos patriarcales. Tanto para Bottigheimer, como para María Tatar y Marina Warner los cuentos de hadas promueven la rivalidad entre las mujeres y la subordinación de éstas al hombre. Con esta afirmación se rechazan los estudios estructuralistas, formalistas y freudianos y se propugna un estudio feminista, que en los últimos años ha sido promulgado por Karen Rowe o Marcia Lieberman, entre otras, autoras que han realizado un análisis deconstructivo de los significados ocultos de los cuentos.

Gilbert y Gubar en su obra *The Madwoman in the Attic*³ han rebatido las teorías propuestas por Bettelheim en su obra. Según estas autoras, el espejo mágico de la Madrastra, a través del que analizan en profundidad el término de narcisismo de Bettelheim, es el símbolo del sometimiento de la mujer a las normas patriarcales, basadas en las nociones de belleza y juventud, y no se refiere, por tanto, a la lucha por la resolución de las dificultades épicas y narcisistas que posee un individuo que aún no ha alcanzado la madurez y la completa seguridad en sí mismo.

Estas autoras feministas afirman que el hecho de ser atrapado o enmarcado en un espejo significa, de forma mucho más literal que una ventana (es decir, la primera imagen del cuento, en la que vemos a la primera Reina asomada a una ventana y cosiendo), sufrir una introspección; un estudio obsesivo de la propia imagen como si se estuviera buscando un yo más adecuado. La primera Reina, la madre buena, parece tener todavía ciertas posibilidades, puesto que al menos, mira hacia el exterior, ya que todavía no se ha iniciado en la sexualidad.

³ GILBERT, S. y GUBAR, S.; *op. cit.*

La segunda Reina está condenada a la búsqueda interior, fenómeno que Bettelheim, desde el psicoanálisis, ha definido como narcisismo; conclusión muy criticable para las autoras, ya que este fenómeno es necesario en un estado en el que todas las perspectivas exteriores han sido eliminadas.

Para Cristina Bacchilega⁴, el cuento de *Blancanieves* es en sí mismo un mecanismo de reflejo, por el que cuando la Madrastra interroga al espejo mágico, aparece como respuesta la belleza de Blancanieves en lugar de su menguante atractivo.

La cuestión es deducir de quién es la voz que escuchamos cuándo el espejo dice: “Tú, mi Reina, puede que tengas una belleza fuera de lo común, pero Blancanieves es mil veces más bella”⁵. Para Bettelheim, como ya hemos mencionado, es la voz de la hija, que proyecta sus celos en su madre. Para Gilbert y Gubar, la voz del espejo es la voz del padre, ya que el cuento sustenta los dictados patriarcales. Para Girardot, es la voz de la verdad, ya que el espejo es un lugar de autorreflejo. Para Barzilai, es la voz de la madre, puesto que el espejo visualiza el dolor de la madre producido por su separación de la niña en desarrollo. Para Jones, la voz del espejo es la de la niña y la sociedad.

Por lo tanto, y como conclusión, el espejo representa la interpretación que de *Blancanieves* hace cada crítico, ya sea como proyección, reflejo, prescripción o anticipación.

Lo cierto es que en algunas versiones el marco patriarcal se hace más visible. Por ejemplo, en una versión italiana, *Bella Venezia*, una bella posadera pregunta a los viajeros si alguna vez han visto a alguna mujer más bella que ella, con lo que el espejo es sustituido por estos personajes masculinos.

En la versión de Louisiana *Snow Bella*, es un vendedor, otra figura masculina, el que provee a la Madrastra del espejo, y después del peine y la manzana envenenados. Existen también algunas versiones en las que son mujeres ancianas las que ayudan a la Reina y hacen el papel del espejo. Una de ellas es *La Locandiera di Parigi*, en la que la Madrastra promete a una anciana la recompensa de darle pan para toda su vida a cambio de que envenene a la niña. En *La Bella Ostessina*, es una astróloga la que cumple el papel del espejo mágico.

En otras versiones, el espejo es sustituido por el sol o un animal sabio. En *La Scatola di Cristallo*, de Pitriè, es un águila, mientras que en el cuento boloñés *Giricoccola*, escrito por Carolina Coronedi-Berti, la luna hace las veces de juez en el concurso de belleza, y en la versión irlandesa *Gold-Tree and Silver-Tree*⁶, es una trucha en un pozo la que ejerce esta labor.

⁴ BACCHILEGA, C.; *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

⁵ ZIPPE, J. (ed.); *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Ed. Bantam Books, Nueva York, 1992.

⁶ JACOBS, J.; *Celtic Fairy Tales*, David Nutt, London 1892.

Por lo tanto, ya sean mujeres, hombres, animales u otros elementos, está claro que es un marco patriarcal el que toma la belleza de las dos mujeres como la definición de su valor y autoestima, definiendo así la relación de ambas como de rivalidad.

Gilbert y Gubar analizan el cuento como un ejemplo de la relación entre la mujer ángel y la mujer monstruo. La mujer ángel y la mujer monstruo comparten el mismo destino, tal y como muestra su mordisco a la misma manzana, es decir, su caída en la misma trampa. Blancanieves está tan limitada o enmarcada como su Madrastra.

El espejo es el elemento más simbólico del cuento. Es el icono del narcisismo y la envidia, los elementos que, para las autoras, constituyen el centro emocional del relato. El factor principal que motiva la acción en el cuento es el narcisismo dialéctico entre la Reina y el espejo mágico. La Madrastra, en realidad, está furiosa contra su propia alma, motivo por el que manifiesta esta exigencia de confirmación de su deseabilidad.

El espejo, al ser tan parecido a ella y tan parecido a su hija, le responde con sinceridad. Madre de hija, por tanto, se encuentran unidas en un reflejo recíproco. Son dos espejos que buscan constantemente confirmación la una en la otra. Nuestra madre es el primer espejo en el que nos reflejamos en busca de autoconfirmación. Sin embargo, el reflejo que nos devuelve es ambivalente, lo que hace que busquemos otros espejos, es decir, otras mujeres, otros modelos.

La preocupación de las mujeres por su físico, que Bettelheim ha tachado de narcisismo, podría definirse como una angustia por la propia identidad. Una identificación narcisista con la madre tendría como resultado una individualización caracterizada por la autoestima y la afirmación de la propia identidad.

Sin embargo, la hija tiende a desarrollar una insistente preocupación por su persona, lo que conlleva la observación repetitiva de un falso yo que ocupa el lugar de la propia identidad.

La problemática de todo este aparato crítico feminista es que sólo se han abordado dos temas, es decir, el carácter sexista de los cuentos y la repercusión social de éstos en la conducta de la mujer. De esta forma, el análisis de la rivalidad entre las mujeres ha sido muy escasamente tratado, exceptuando el trabajo de Gilbert y Gubar y el de Warner. El personaje de la Madrastra es un claro ejemplo de la lucha que ha enfrentado a las mujeres en los cuentos de hadas.

Debemos preguntarnos porqué la Madrastra se siente tan amenazada por la belleza y la juventud de la niña. La respuesta reside en los dictados patriarcales que convierten a la vejez como algo que hace menos valorable a la mujer, por lo cual se impone como una consecuencia lógica la pérdida de poder. Por este motivo, y debido al hecho de que solamente puede haber una Reina, la Madrastra tiene que luchar por mantener sus privilegios, a través del sometimiento de la rival. Se trata de la lucha entre dos generaciones de mujeres por el poder. Todo esto nos indica que dicha lucha generacional posee un trasfondo cultural y social muy importante.

LA SOLTERA: EL REFLEJO DE LA NO SEDUCCIÓN

M^a Ángeles de Linares Galindo

Universidad de Málaga

Mujer y deseo es el título de este congreso, y estos son dos sustantivos han estado unidos a lo largo del tiempo, de la historia y de las mentalidades.

Pero pienso que hay un tipo de mujer a la que el sustantivo “deseo” la acompaña durante toda su vida: primero en positivo, como objeto total y absoluto del deseo y más tarde en negativo, como reflejo y representación del NO deseo: es la doncella, la mujer soltera, la solterona.

En un mundo configurado y hecho por hombres y para los hombres, la vida de la mujer soltera era un problema. Ya desde San Pablo en su *Epístola a los Corintios*, (cap.VII,vers 9) se recomienda a los cristianos encarecidamente que se casen a fin de evitar, por supuesto, la fornicación y dirigiéndose especialmente a las solteras dice:

“Mas sino tienen don de continencia, cásense. Pues más vale casarse que abrasarse”.

El mensaje es claro y conciso: hemos de entender que quien no se casara, se habría de abrasar en el fuego eterno del infierno y de la lujuria. Y he aquí que desde San Pablo, hasta nuestros días, ha llegado el refrán que dice: “más vale casarse que abrasarse” o lo que es lo mismo, entre dos males, es mejor elegir el más pequeño.

Todo ello implica que la mujer tiene un único y doble destino: o se casa con Dios o se casa con un hombre, como diría un personaje de Fernán Caballero: “Tú te tienes que casar con el de arriba o con el de abajo”

Por tanto la mujer soltera, la solterona, rompe el esquema social, el orden social establecido y el status quo.

Por ello, quiero analizar esta figura de la mujer soltera desde el punto de vista de la historia y de la literatura española, como ejemplo de las mentalidades que han regido nuestra

ideología occidental, como una muestra, y no ejemplar precisamente, de la NO SEDUCIÓN.

En primer lugar, hemos de señalar que los diccionarios son siempre una herramienta de trabajo y son también, por supuesto, un fiel reflejo de un tiempo, de una historia y de la mentalidad de una época. Los diccionarios no son, por tanto una excepción en el trato que se le ha dado a las mujeres.

Asombra que en el mero hecho de definir a mujeres y hombres, haya tanta diferencia. Pero para llegar a unas definiciones más actuales, deberíamos hacer un poco de historia y remontarnos siglos atrás, cuando empiezan las primeras definiciones de mujeres y hombres y de los contextos que los rodean.

Podemos remitirnos a D. Juan Manuel (1282-1348) quien en su *Libro de los Estados*¹ jerarquiza la sociedad según los papeles, las funciones que realizan en ella; la división de los hombres se hace conforme el trabajo realizado, o su papel dentro de la sociedad. De esta forma aparecen: los nobles, los religiosos, los defensores, los mercaderes, labradores etc... Después estaría lo que él llama el “estado femenino” aquel que por definición, es siempre el de la mujer respecto al hombre.

Por su parte, Enrique de Villena en su obra *Los doce trabajos de Hércules* (1499) divide el estado femenino en diversos subestados: dueña, doncella, moza, casada, viuda, sierva y niña. Posteriormente, en los siglos XVI y XVII los libros de doctrina destinados a las mujeres incluían cuatro estados: doncella, casada, viuda y monja. Se establecían, por tanto dos grupos, el religioso y el civil.

El término doncella presentaba una gran carga religiosa y moral: eran consideradas doncellas aquellas adolescentes, a partir de los diez años, INOCENTES, hasta aproximadamente los veinte años, que ya deben tener marido. Juan de la Cerda nos habla de ello en un estudio de 1599² y hace hincapié en la pureza y la virginidad de la doncella. Por su parte el historiador José Deleito y Piñuela, nos aclara:

“La palabra soltera tenía en aquel tiempo un sentido equívoco. Era, sí, la mujer que no se había casado; pero no implicaba esto que conservara su pureza. A las que mantenían su virginidad se las llamaba doncellas”.³

¹ *El libro de los Estados* se lo dedicó a su cuñado D. Juan, arzobispo de Toledo, y en él, se observan dos partes bien diferenciadas: una dedicada a los seglares y otra a los clérigos. En este libro D. Juan Manuel hace un estudio de la sociedad española dividida en tres categorías: oradores, defensores y labradores. El autor de clase privilegiada y hombre de su tiempo defendía la división tripartita estamental e inamovible.

² CERDA, Juan de la, *libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*, impreso en Alcalá de Henares en casa de Juan Gracián, 1599.

³ DELEITO Y PIÑUELA, José, *El desenfreno erótico*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.12

Muchos son los moralistas que escriben acerca de las virtudes que debían tener las doncellas, entre ellos podríamos destacar al ya nombrado Juan de la Cerda, así como a Juan Luis Vives o al mismo Cervantes. Resumiendo un poco a todos ellos, las virtudes más “necesarias” e imprescindibles en una doncella son: la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza y el silencio... y por supuesto la CASTIDAD.

Hasta nuestros días ha llegando el dicho, ya popularizado, “Las mujeres jamás yerran callando y muy pocas veces aciertan hablando”.

El hecho de la mujer callada, va muy unido al de la mujer encerrada: Fray Luis de León en su obra *La perfecta casada* afirmaba que la mujer debía guardar la casa y cerrar la boca.

Todo gira en torno a lo mismo: preservar a la doncella de salidas y entradas que pudieran poner en peligro su virtud. Este modelo de mujer callada, obediente y sumisa aparece en muchas ocasiones en la literatura de la época. Es el caso de Cervantes que en una de sus novelas ejemplares *Las dos doncellas*, habla del recatamiento y la obediencia que deben tener éstas. Sin embargo, debemos expresar que el pensamiento de Cervantes no está totalmente de acuerdo con estos encierros. De hecho en algunas de sus obras las protagonistas pierden la honra debido a su falta de conocimiento y a su ingenuidad. De todas formas hay que resaltar que estos encierros no afectaban a todas las mujeres por igual: eran las de la clase urbana y, dentro de éstas, las de clase media-alta, las que lo padecían. Es evidente que no afectaba ni a las criadas ni a las mujeres que vivían en el campo. Esto no quiere decir que las mujeres aldeanas pudieran gozar de una gran libertad, sino que no sufrían la “clausura doméstica” de las urbanas, que en algunos casos llegó al extremo de afectar incluso, al precepto de la misa dominical.

El encierro y el mutismo provoca la reacción de las mujeres, aunque evidentemente no podemos hablar en ningún momento de un movimiento organizado contra la tiranía de padres y maridos.

Mariló Vigil en su libro *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, afirma que las mujeres siempre han sido vistas por la cultura masculina como:

“seres esencialmente distintos, que se fundían con la naturaleza y con la carne, que atraían pero atemorizaban. Eran percibidas diferentes, por tanto no del todo previsibles y no del todo controlables”⁴

La diferencia las hace tener un cierto poder con respecto al hombre. Pero ¿cuál es este poder?, ¿Dónde radica?. Sin duda alguna en el erotismo y en el deseo.

El debate que en el siglo XV se había centrado en si las mujeres eran benéficas o maléficas, pasa a ser en el siglo XVI, a si deben o no ser educadas. Por supuesto hablamos en

⁴ VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p.43

todo momento de una educación totalmente ideologizada, que las pone en el sitio pensado por los hombres para ellas: en el ámbito de lo privado y doméstico.

Una mujer, Catalina de Aragón, demuestra un gran interés por la educación femenina y es a petición suya que Luis Vives escribe *La instrucción de la mujer cristiana*. Sin embargo, fue Erasmo quien adoptó una postura más avanzada, no sólo siendo partidario de la educación de la mujer sino, y más fundamental, no poniendo límites a esa instrucción. Pero ante estos tímidos avances la aparición de grandes detractores, fue inmediata. Es el caso del médico Huarte de San Juan, seguidor de las teorías de Aristóteles y, por tanto, defensor de la incapacidad intelectual de las mujeres. En esta línea debemos incluir también a Fray Luis de León.

Durante el siglo XVI vemos por tanto una fuerte pugna de las mujeres por abandonar su encierro doméstico, pero no la misma por elevar su nivel cultural. De todas formas no podemos olvidar que al temor al conocimiento hay que unir también un sustrato de tipo sexual: eran maestros los que enseñaban y los clérigos hacían mucho hincapié en que había que vigilar las relaciones entre profesores y alumnas. Todavía encontramos esta discusión en el siglo XVIII, en el que se recomienda la instrucción femenina en casa en muy pocos casos. Esto es, una muchacha puede ser educada por un tutor masculino, pero que evidentemente tiene que ser viejo, para unir en su persona la sabiduría y la falta de deseo. Y así, en la obra del escritor Pedro Montengón, *Eudoxia, hija de Belisario* (1793) el autor propone las bases de la educación de la mujer. La protagonista, Eudoxia ha sido educada por su padre y por la confidente Domitila y tiene conocimientos de historia, geografía y geometría y un recto e inflexible sentido moral. En uno de los discursos, la confidente Domitila habla de la educación de la mujer y opina que debe desterrarse el prejuicio que confina a las mujeres en las tareas del hogar y en la lectura de los libros de devoción. Se afirma que el estudio es la mejor defensa contra la ociosidad y el galanteo frente a los riesgos de la virtud. Se defiende que la mujer debe tener acceso a los estudios superiores en ciencias y filosofía, aunque el recato aconsejaba encargar la instrucción bajo la tutela de ancianos respetables y señoras doctas que actuasen como tutores domiciliarios y que alejaban a las mujeres de la promiscuidad de los centros docentes. Sin duda, estas ideas debieron de sonar ominosamente (abominable) en muchos oídos españoles de finales del siglo XVIII.

En el siglo XVII hay de nuevo una corriente contra la cultura en la mujer. En ella encontramos literatos encumbrados como Quevedo: *La culta latiniparla*, Baltasar Gracián, religioso que considera a la mujer la responsable de la imperfección espiritual. A estos también hay que unir a Calderón, Tirso de Molina o el mismo Lope de Vega, aunque podemos considerar a estos últimos mas moderados en sus actitudes frente a las mujeres.

Pero también en el siglo XVII se alzaron voces muy importantes a favor de los derechos de las mujeres: es el caso de María de Zayas y de Sor Juana Inés de la Cruz. A mediados del siglo XIX la autora gaditana Cecilia Böhl de Faber y Larrea, más conocida por Fernán Caballero, expone en sus novelas el ideal de mujer de su tiempo. Pese a que la autora fue una mujer instruida, que dominaba varios idiomas (inglés, francés y alemán) y que sus comentarios y citas literarias revelan una extensa cultura, sin embargo, en sus novelas huye

del tipo de la mujer instruida y de la “marisabidilla”, como una imagen denostada de la época. Para ella, el saber y el conocimiento representa una superioridad para quien lo posee, pero debe disimularse y sobre todo, en la mujer, porque:

“Es una carga, como lo es para un gigante su estatura; gozar de ella y disimularla con benevolencia y no con desdén, es la gran sabiduría de la mujer”.

Éste es el personaje del abad en la novela *Clemencia* -el alter ego de la autora- y quien plantea el tema de la educación, recomendando a la joven protagonista, que primero que nada, no aspire a la profundidad en los conocimientos, puestos que éstos en la mujer deben ser sólo:

“un pulimento, un perfeccionamiento, es decir, cosa que debe serte más agradable que útil”.

Para Fernán Caballero las mujeres deben estar en casa, tal y como el personaje del tío Pedro en *La familia de Alvareda* recuerda: “La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa”. O si acaso, y si pertenecieran a las clases altas, podrían asistir a las tertulias privadas, pero, como mucho, su cultura se ceñía escasamente a las cuatro letras. La idea de la educación en la mujer viene ejemplificada en estas palabras de Fernán Caballero en *La gaviota*:

“La tía María aconsejó a Stein que se aprovechase del ascendiente que iba tomando con la muchacha, para inducirla a que se enseñase a emplear bien su tiempo aprendiendo la ley de dios y a trabajar, para hacerse buena cristiana y mujer de razón, nacida para ser madre de familia y mujer de su casa”⁵

Y de nuevo volvemos al punto de partida ¿Cuál es el mayor deseo de una mujer? Casarse y no les faltaban motivos: deshacerse de la tiranía paterna, del encierro, del silencio, de la falta de vida social... Ninguna quería quedarse soltera porque eso la llevaría bien al monasterio o bien a ser la sirvienta de cualquier familiar. Los padres tienen que solucionar lo antes posible los casamientos de sus hijas. La doncella no tiene nada que decir, sólo le quedaba rezar para que sus padres acertaran lo más posible. El matrimonio es, por tanto, un acuerdo económico, social y poco más. Algunas voces, como la de Cervantes, defiende en boca de sus personajes el que la mujer pueda elegir marido aunque siempre dentro de su misma clase social.

La dote y el ser deseable eran los principales factores en la colocación de la doncella en el mercado matrimonial. Pero para que aparecieran como deseables tenían que ser vistas, hecho muy difícil llevando a cabo el encierro doméstico. El tema de la dote también presentaba sus problemas ya que si la mujer tiene una buena dote, es rica, pronto se subirá por encima del marido, y si carece de ella, su única salida es el convento.

⁵ Vid. QUILES FAZ, Amparo, “Pintar el pueblo: nacionalismo y personajes femeninos en la obra de Fernán Caballero”, Londres, *Donaire*, noviembre 2000, pp. 43-51

Difícil oficio el de ser mujer:

- Debe estar encerrada, pero tiene que ser vista.
- Debe tener dote, pero ser humilde.
- Debe ser hermosa, pero no tentadora.
- Debe ser deseable, pero virtuosa y recatada.

El historiador Manuel Fernández Álvarez habla en su libro *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, de la figura de la soltera, refiriéndose a ella como un drama:

“mirada con recelo, tratada con fastidio, viendo en ella una carga para la familia y una alarma constante mientras se mantuviera joven y atractiva; hasta que pasase, en fin, de soltera a solterona.”⁶

El término despectivo “solterona” ha llegado hasta nuestros días. En los diccionarios actuales aparecen todavía los términos soltera o solterona, refiriéndose a la mujer que no tiene marido. Pero también encontramos otros términos que, como poco, podemos considerar curiosos. Es el caso de “poyetón o poyetona”. Quién ha oído estas palabras puede pensar que una es el femenino de la otra y que, por supuesto, significa lo mismo. Si por “poyetona” entendemos a la mujer soltera, a la solterona, por “poyetón” entenderíamos al hombre soltero, al solterón, con las mismas cargas despectivas y negativas. Pero cual es nuestra sorpresa consultando el *Vocabulario andaluz* de Antonio Alcalá Venceslada donde encontramos lo siguiente:

“Poyetona: adj. fem. dicese de la solterona, mocica vieja.

Poyetón: sust. masc. lugar imaginario donde, según la creencia popular van las solteras a su muerte”.⁷

Curiosa afirmación ésta, no muy teológica ya que, hasta donde alcanzan mis conocimientos religiosos, sólo existen el cielo, el infierno, el purgatorio y el limbo. Nada se nos había dicho de la existencia de un lugar específico para las mujeres solteras, a la hora de su muerte.

En el diccionario de la *Lengua Española* del año 2001, encontramos los siguientes términos:

- “Pojo: sust. masc. banco de piedra, yeso, u otra materia que ordinariamente se fabrica arrimado a las paredes, cerca de las puertas de las casas, en los zaguanes y otras partes.

⁶ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Barcelona, Espasa Calpe, 2002, p. 135.

⁷ ALCALÁ VENCESLADA, Antonio, *Vocabulario Andaluz*, Madrid, Real Academia Española, 1951, p.504

- Poyetón: (del aum. masc. de poyo) irse al, o sentarse en el, una mujer. Frase coloquial, quedarse soltera”.⁸

El término poyetona no aparece en esta última edición, puesto que está reflejado en el de poyetón. Es curioso que en ningún momento se haga referencia al hombre soltero o al solterón. La vara de medir todo lo referente al mundo de la mujer, es como siempre distinta: el honor de una familia se mide por la virtud de sus mujeres, la fama de un hombre, se mide por su éxito con las mujeres.

En la obra de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, queda muy bien reflejado este episodio de la vida cotidiana: el protagonista, con la ayuda de una celestina o casamentera, mantiene relaciones con una desposada, siendo a su vez el fiero protector de la honra de su hermana. Pero el infortunio quiere que, al declararse un incendio en la casa, él salga bien parado con la ayuda de la celestina, pero no así su hermana que aparece en la alcoba, abrazada y abrasada, con el despensero. Para los hombres mantener su fama y conservar la de las mujeres de su familia es en ocasiones una ardua tarea.

La figura de la celestina o casamentera ha llegado hasta bien entrado el siglo XX. Son múltiples las referencias que nuestra literatura hace de este tipo de personajes. La más conocida, por supuesto, *La Celestina* de Fernando de Rojas, pero también la encontramos en la mencionada obra de Mateo Alemán, en la de Lope de Vega *El caballero de Olmedo* o incluso en el mismo Cervantes que hace una referencia a ella en su *Entremés del viejo celoso*.

En Málaga, en la obra de Narciso Díaz de Escobar *Las malagueñas pintadas por los malagueños*, dedica un capítulo a la casamentera y, al definirla a ella, hace también una solapada definición de las solteronas:

“La casamentera pertenece por lo regular al estado de viudas y nunca al de solteronas pues estas, es natural, no procuran para las demás, lo que para ellas no han podido conseguir.”⁹

El término solterona, despectivo desde un principio, nos perfila un tipo de mujer claramente diferenciada y diferenciable, con unos rasgos peculiares y una forma de ser y estar en la vida distinta y particular. Los rasgos físicos, evidentemente definidos en la literatura, nos llevan siempre a una mujer cuya edad sobrepasa los cuarenta años, ajada, normalmente muy delgada y en ocasiones, hombruna... Isabel de Palencia nos la dibuja así: de edad media, rostro inexpresivo y acusada delgadez y en boca de su protagonista pone la siguiente frase:

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 2001.

⁹ DÍAZ de ESCOBAR, Narciso, “La casamentera”, en *Las malagueñas pintadas por los malagueños*, s.l.,s.a. Conservado en el archivo Díaz de Escobar de Málaga.

“Atrofiadas tengo las entrañas porque no se me ofreció, con el amor, la ocasión de ser madre... ¡Madre tierra! recoge y oculta este fruto seco que es mi cuerpo. Funde este molde vacío, inútil y estéril...”¹⁰

Imagen dramática que nos da la escritora malagueña Isabel de Oyarzábal, (que utilizaba el seudónimo de Isabel de Palencia) en 1926. Pero casi un siglo antes otra escritora, Fernán Caballero, describe en su novela *La Gaviota* (1856) a “la maestra de amiga” en el personaje de la señorita Rosita, también llamada Rosa mística. Esta es una mujer que vive en un pueblo andaluz y que se dedica a enseñar a las niñas del pueblo. El sistema educativo de la “maestra de amiga” se daba exclusivamente en las mujeres de los pueblos de España, y allí, desde la mañana hasta el mediodía, se enseñaba a las niñas la doctrina cristiana y la costura. Algo mejor preparadas estaban las mujeres en las ciudades, donde en las llamadas academias, aprendían a leer, escribir, el bordado y el dibujo. La autora es consciente de la superficialidad de este sistema educativo, pero pese a ello, reconoce la prioridad del ideal de madre y esposa frente al saber:

“Claro está que estas casas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser semilleros de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la mujer emancipada. Pero en cambio suelen salir de ellas mujeres hacendosas y excelentes madres de familia”¹¹.

El modelo de mujer hasta cierto punto culta es el de la soltera “señá Rosa Mística” en la novela *La Gaviota*, mujer por supuesto soltera que ejerce de maestra de amiga y que por supuesto es fea. Tal vez, de esta manera, la autora quiera justificar el hecho de su soltería, o tal vez para insistir en que la cualidad de la belleza no debe ser transmitida como tal a las mujeres, para no despertar entre ellas el vicio de la vanidad. También la fealdad de los maestros-varones está presente en los textos de Fernán Caballero: en *Lágrimas* y ante la posibilidad de casarse con un maestro, dice una de las muchachas:

“Esto es como si me casaran a mí con el maestro de escuela, que está el pobre torció, exprimió y lleno de flato.”¹²

Isabel Cheix, otra escritora malagueña del siglo XIX, escribió un artículo sobre la necesidad de instruir a las mujeres, titulado: “Memoria sobre la educación de la mujer”. En este texto defiende el papel de la mujer en la sociedad y la necesidad de instruir las desde pequeñas. Curiosamente, para esta autora, no todas las mujeres están destinadas al matrimonio, sino que pueden dedicarse a la enseñanza. Tal vez sus reflexiones procedan de su propia biografía ya que, al quedarse huérfana de padres muy joven, se encargó de la educación y cuidados de sus hermanos pequeños, permaneciendo soltera toda su vida. En su artículo nos interesa destacar las siguientes palabras:

¹⁰ PALENCIA, Isabel de, “La mujer soltera”, *Blanco y Negro*, Madrid, nº 1846, año 36, 22-Agosto-1926, s.p.

¹¹ FERNÁN CABALLERO, *La Gaviota*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p.168.

¹² FERNÁN CABALLERO, *Lágrimas. Obras completas*, Madrid, Atlas, 1961, p.138.

“Por más que no todas estén llamadas a los sagrados deberes de esposa y madre, no hay una que no pueda ejercer el sacerdocio de la enseñanza. Cualquiera que sea su posición social, no han de faltarle huérfanos desvalidos o sirvientes ignorantes; seres que se ven carecer del alimento del espíritu y que recibirán este bien como un rocío del cielo”.¹³

Además de las características físicas aquí reflejadas, las solteras debían mostrar unos gestos determinados en el ámbito social. El uso del abanico en sociedad era diferente según el estado que se tuviera. La soltera solía agitarlo rápidamente como demostración de la ansiedad por encontrar un marido. Un estudio de los gestos, comportamientos y actitudes encontramos en el artículo de Pilar Contreras Alba, “La solterona”, publicado en 1876 en el libro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas*. No obstante, no podemos dejar de decir que sorprende mucho la crítica que esta autora hace de las mujeres, que no siendo iguales a ella en su estado social, no dejan por ello de merecer el respeto de una congénere y no el desprecio y el escarnio del que esta hace gala. Para Pilar Contreras el ideal de mujer es, por supuesto la casada y madre de familia. Partiendo de este punto, la soltera aparece como una rareza:

“El matrimonio es una de las más altas perfecciones humanas, pues con él se eleva a la mujer a la categoría de madre”.¹⁴

Para esta autora la vida de la solterona, propiamente dicha, empieza cuando termina su vida de juventud. Ella divide esta etapa en dos fases: una primera fase en la que la solterona todavía tiene esperanzas de conseguir marido. Esto la hace que se mantenga alegre y sonría; la solterona conserva aún la facultad de amar y se encuentra arropada por su familia:

“La solterona cuando empieza a serlo tiene padres, tiene familia, está cercana de seres queridos que le dan consuelo en sus momentos de aflicción y aunque esté sola porque carece de una familia por ella organizada, su soledad es un tanto agradable...”¹⁵

En esta etapa la solterona todavía piensa que lo único que le hace falta es decidirse, aunque le empieza a preocupar el tiempo. El espejo, que ha sido su aliado y compañero durante la juventud, se va volviendo su más terrible enemigo. Aún así quema sus últimas naves saliendo mucho, organizando meriendas y otros actos sociales, llegando la última a la iglesia para así ser vista...hace uso del blanco pañuelo o del coqueto abanico:

¹³ CHEIX, Isabel, “Memoria sobre la educación de la mujer”, *Asta Regia*, Jerez de la Frontera, 14-agosto-1882, pp.2-3

¹⁴ CONTRERAS Y ALBA, M^a del Pilar, “La solterona”, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas*, Barcelona, ed. Juan Pons, 1876, tomo 1^o, p.363

¹⁵ *Ibidem*. p. 365

“Ella agota, en fin, cuantos medios están a su alcance; quiere casarse a toda costa...pero no hace más que desmerecer ante la sociedad que por fin se encarga de darla el merecido castigo, condenándola al ridículo más espantoso...”¹⁶

Después de esto, parece imposible que la autora pueda decir algo más despectivo sobre estas mujeres. Pero lo hace porque todavía queda lo que ella ha llamado la segunda fase de la solterona, la más dura en sus calificaciones. La solterona es ahora una mujer triste, agria de carácter, solitaria porque ya no le queda familia en quien refugiarse. Se ha vuelto crítica, dominante, soberbia y envidiosa. Demuestra odio hacia las muchachitas que pueden casarse, odio hacia sus amigas casadas, odio hacia los hombres porque no se casaron con ella...

“Es idólatra de sí misma, porque no tiene seres queridos a quienes amar.”¹⁷

Según la autora en la recta final de su vida, algunas solteronas demuestran su arrepentimiento y se vuelven “beatas” o “santurronas” e intercalan las visitas a la iglesia con el cuidado de perros y gatos que se han convertido en su única compañía:

“La solterona muere en silencio y quizá en la indigencia, ignorada de todo el mundo. Después nadie se acuerda de ella, porque nada dejó en el mundo que evocara su recuerdo...”¹⁸

Tremendas definiciones de una mujer contra otra mujer. Terribles cargas negativas que se perpetuaron hasta bien entrado el siglo XX.

Pertenecientes a este siglo, son los escritores Miguel de Unamuno y Federico Garcia Lorca que también dedicaron una obra a este modelo de mujer. *La Tía Tula* de Miguel de Unamuno fue escrita en 1920. El escritor eligió una soltera como protagonista absoluta de su novela, y aunque todavía aparecen muchos de los estereotipos de la época, valoramos la defensa que este autor hace de la mujer. Ya en el prólogo el mismo Unamuno nos habla del término SORORIDAD, originado en soror, hermana, como una virtud de las mujeres en las que se aúnan: fuerza, valentía, sacrificio, ternura...

La soltera que nos presenta Unamuno no es una belleza, pero tampoco la dibuja como el prototipo de fealdad:

“Y bien miradas de cerca, aún despertaba más Gertrudis el ansia de goce. Mientras su hermana Rosa abría espléndidamente a todo viento y a toda luz, la flor de su encarnadura, ella era como un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas”.¹⁹

¹⁶ *Ibidem.* p. 367

¹⁷ *Ibidem.* p. 374

¹⁸ *Ibidem.* p. 375

¹⁹ UNAMUNO, Miguel de, *La Tía Tula*, Madrid, Salvat editores, 1969, p. 25

Es el principio de la novela y Unamuno pone las bases de lo que esta va a ser: no solo una defensa, sino incluso una exaltación de la mujer soltera. Él pone en su protagonista su ideal de mujer, las virtudes que unidas hacen de ella un ser respetado y respetable. Tula es seria, responsable y muy inteligente; pero también es tierna, cariñosa, alegre y discreta. Es una mujer independiente, segura de sí misma y que ha optado por la soltería como forma de vivir su vida:

“Pero yo no puedo buscarlos. No soy hombre y la mujer tiene que esperar a ser elegida. Y yo, la verdad, me gusta elegir, pero no ser elegida”²⁰

Sin embargo no podemos obviar que, en ciertos aspectos, la obra no puede extrapolarse de la época en la que fue escrita. Lo podemos ver claramente en algunas frases de sus protagonistas como:

“Parézcenos bien o mal, nuestra carrera es el matrimonio o el convento: tu no tienes vocación de monja; Dios te hizo para el mundo y el hogar; vamos, para madre de familia... No vas a quedarte a vestir imágenes.”²¹

Sin embargo Unamuno nunca nos presenta a Tula como una mujer no deseable. Desde el principio nos da a entender que su cuñado a quién quiere es a ella, hecho que le confiesa antes de su muerte. Tampoco le faltan otros pretendientes tanto en su juventud como en su madurez. Pero Tula tiene las cosas muy claras: antepone su independencia como mujer y su deber para con los huérfanos de su hermana, a su propia satisfacción personal. Tula se convierte en el patrón de la familia, en la guía, en la madre sin haber parido nunca:

- “Bueno, pues que a estos hijos de usted, ya que por tales los tiene, no les vendría mal un padre y un padre no mal acomodado y hasta regularmente rico.
– ¿Y eso es todo?
– Sí, que yo creo que necesitan padre.
– Les basta, D. Juan con el Padre nuestro que está en los cielos.
– Y como madre usted, que es la representante de la Madre Santísima ¿no es eso?
– Usted lo ha dicho, D. Juan y por última vez en esta casa.”²²

Otro estereotipo que Unamuno tira por tierra, es el que la soltera muere vieja, sola y empobrecida. La Tía Tula muere en su casa, rodeada de toda su familia y con el cariño de todos los que la conocieron.

La protagonista de *Doña Rosita la Soltera* de Federico García Lorca, es muy distinta. Él nos presenta una soltera que tiene un amado que la corteja, y la mantiene engañada con promesa de matrimonio durante quince años. Rosita es dulce y cariñosa, tierna e inocente...

²⁰ *Ibidem.* p. 48

²¹ *Ibidem.* p. 27

²² *Ibidem.* p. 98

Es la pasión de sus tíos con los que convive, pero también es la principal preocupación de éstos, que ven pasar el tiempo sin que aquel que le dió promesa de matrimonio vuelva junto a ella:

- “– He de volver, prima mía,
para llevarte a mi lado
en barco de oro cuajado
con las velas de la alegría;
luz y sombra, noche y día,
solo pensaré en quererte.
- ¿Qué paloma iluminada
me anunciará tu llegada?
- El palomo de mi fe.
- Mira yo bordaré
sábanas para los dos.
- Por los diamantes de Dios
y el clavel de su costado,
juro que vendré a tu lado.”²³

Rosita queda comprometida de cara a la familia y a la sociedad. Pero los años pasan y su enamorado no cumple con su palabra. Pero ella es soltera comprometida, distinta de las solteras que nos define García Lorca:

“Las tres solteras vienen con inmensos sombreros de plumas malas, trajes exageradísimos, guantes hasta el codo con pulseras encima y abanicos pendientes de largas cadenas...”²⁴

Esta obra fue escrita en 1935 y todavía encontramos en ella reminiscencias del pasado en lo que al concepto de mujer se refiere. Muy significativo es el comentario que hace uno de los personajes sobre la protagonista:

“¡Ay!. ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio!. Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas...(Al ver a las solteras) Bueno, todas no, algunas de ellas...En fin, ¡Todas están rabiadas!”²⁵

No es de extrañar que las jóvenes no quisieran quedarse solteras. La carga negativa para quienes, de forma elegida o no, se quedaban fuera de la norma establecida, era sofocante y afectaba también al resto de la familia.

²³ GARCÍA LORCA, Federico, *Doña Rosita la soltera*, Madrid, Akal editor, 1992, p. 237

²⁴ *Ibidem.* p. 255

²⁵ *Ibidem.* p. 265

Las grandes transformaciones del siglo XX y, sin lugar a dudas el esfuerzo y sacrificio de muchas mujeres conocidas o anónimas, nos han llevado a entrar en el siglo XXI con otras miradas y otras señas de identidad.

La mujer de hoy no depende ni personal, ni social, ni profesional, ni sexualmente del hombre. Podemos elegir libremente, marido, compañero o lo que Marcela Lagarde, con su maravilloso humor, definió como “visitadores nocturnos”. Nada es mejor ni peor siempre que sea una decisión propia.

Esto es solo una pincelada de un estudio que merece mucho más, porque ellas merecen mucho más.

Me gustaría terminar con las palabras que Carmen Alborch utiliza en su libro *Solas*:

“Las mujeres de nuestro tiempo que han sabido vencer el miedo a la soledad – casadas, solteras, viudas o separadas – defienden su autonomía, su individualidad y sus afectos desde un espacio interior propio a partir del cual construyen su proyecto de vida, sin renuncias ni dependencias que pongan cortapisas en una realización personal satisfactoria”.²⁶

²⁶ ALBORCH, Carmen, *Solas*, Barcelona, Editorial Temas de Hoy, 1999

ENTRE EL EPILIO Y LA PASTORELA. LA MUJER, OBJETO DESEADO Y SUJETO DESEANTE EN LA NUEVA POESÍA INGLESA DE FINALES DEL SIGLO XVI

Elena Domínguez Romero

Universidad de Huelva

La poesía inglesa de finales del siglo XVI da clara muestra de un proceso de cambio en lo que a la representación de la mujer se refiere. Dicho cambio no es sino el producto de esos otros movimientos sociales y culturales que tienen lugar en la época. A partir de 1590 se producen en Inglaterra importantes cambios económicos y políticos coincidiendo con un periodo muy fructífero culturalmente hablando. La productividad cultural que se da en Inglaterra en la década de los 90 es por sí misma sintomática de una época de mayor transición epistemológica en la que muchos de los parámetros renacentistas comienzan a ser objeto de escrutinio.

El idealismo místico tradicionalmente asociado a las filosofías Platónica y Neoplatónica no desaparece por completo en estos años. La tendencia a la idealización, no obstante, va a verse paulatinamente contrarrestada por determinadas reacciones intelectuales adversas que conllevan la aparición de motivos antipetrarquistas y antiplatónicos. La mayor parte de estos motivos se concentra en el epilio, o poema narrativo erótico, consistente en la relectura de determinados mitos clásicos con un interés mucho más realista en la cultura clásica que el que había predominado durante todo el siglo XVI. Más allá de la interpretación reduccionista de la alegoría platónica, los epilios se centran en el texto como modelo literario y empiezan a nutrirse de obras como *Amores* o *Ars Amatoria* del clásico Ovidio para sus exploraciones poéticas de la pasión sexual.

En la década de los 90, pues, la mujer ya no siempre aparece representada en emblemas y blazones como un objeto deseado en el que la mirada del poeta debe entenderse como medio para la exaltación de sentimientos elevados más que como acto físico. Por este motivo, en el presente estudio se van a analizar algunos textos de la época en los que empieza a mostrarse cada vez más a una mujer físicamente deseada y con voz propia, capaz de mos-

trar sus propios sentimientos y deseos, y de reaccionar y cuestionar su condición de objeto deseado, llegando a participar incluso en debates amorosos similares a los que protagonizan las jóvenes pastorcillas o las viejas casadas en las pastorelas medievales.

La frustración que siempre produce la rigidez del idealismo místico predominante durante todo el siglo XVI, obviando la expresión espontánea de los sentimientos y negando cualquier manifestación de naturalidad, hace que los hombres de la corte intenten escapar de las represiones y convenciones sociales de su época en muchas ocasiones¹. A veces, el deseo de escapar los lleva directamente al bosque, a la ilusión de conseguir el favor amoroso de alguna pastorcilla antes de volver a la artificiosidad opresora del discurso cortesano siempre pronunciado como fin último y nunca con la aparente intención real de conseguir el favor amoroso, por otra parte imposible, de alguna dama de la corte². La pastorela como género constituye el marco ideal para satisfacer esta necesidad de escapar. Tanto es así, que hay quien la define como una válvula de escape necesaria para que la rigidez de la convención pueda ser viable:

The plot comprises a discovery (the man says he found the young woman) and an attempted seduction, which proves successful most frequently in the French poems, less often in Occitan³, takes place. A violent form of seduction is rape, which occurs in about 15% of the texts, especially in French⁴. Taking the genre as a whole, the seduction fails as often as it succeeds... the rhetoric involves both narrative and dialogue⁵.

La frustración, no obstante, no es exclusiva de los hombres de la corte. Si es cierto que los hombres se ven obligados a recurrir a géneros como la pastorela para reducir la presión que la convención ejerce sobre ellos, también es cierto que las mujeres se sienten igualmente frustradas por su obligado sometimiento a unas convenciones sociales reñidas en extremo con las necesidades que la propia sociedad paradójicamente les impone. Conforme a la convención, el amante cortesano dedica sus poemas a una mujer idealizada e inalcanzable, con-

¹ Sobre el comportamiento natural y las consecuencias de convenciones sociales represivas, véase el artículo de G. M. PINCISS "The Savage Man in Spenser Shakespeare and Renaissance English Drama", *The Elizabethan Theatre VIII*, 1979, pp. 69-89.

² Véase el artículo de William D. PADEN "Flight from Authority in the Pastourelle" en Kelly DOUGLAS (Ed.) *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, Madison, The University of Wisconsin, 1995, pp. 299-325.

³ Véanse los artículos de Ada BIELLA'S "Considerazione sull' origine e sulla diffusione della 'pastorella'", *Cultura neolatina*, Vol. XXV, nº 3, 1965, pp. 236-267, Pilar LORENZO GRADÍN "Un Género y Dos Tradiciones Literarias: Provenzales y Gallego-portugueses", *Contacts de Langues, de Civilisations et Intertextualité*, Vol. III, 1990, pp. 1012-1023, o Keith BATE "Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle", *Reading Medieval Studies*, Vol. IX, 1983, pp. 16-33.

⁴ Sobre la violación de las jóvenes en la pastorela véase el artículo de Kathryn GRAVDAL "Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle", *Romanic Review*, Vol. VLXXVI, nº 4, 1985, pp. 361-373, así como la respuesta de William D. PADEN en su artículo "Rape in the Pastourelle", *Romanic Review*, Vol. LXXX, nº 3, 1989, pp. 331-349. Véase también el artículo de Jean Florin's "Le Chevalier, La Femme et L'Amour dans Les Pastourelles Anonymes des XII et XIII Siècles", *Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, pp. 175-185.

⁵ PADEN, William D. "New Thoughts on an Old Genre: The Pastorela", *Romance Languages Annual*, Vol. X, 1999, pp. 111.

cebida para ser cantada, admirada, exaltada, y frustradamente deseada. Siguiendo esta misma convención, la mujer objeto de deseo carece de deseos propios, así como de una voz con la que poder expresar sus propias necesidades, generalmente impuestas por el propio sistema patriarcal en el que vive.

Women, at all levels of society, were subject to the power of this patriarchal system as either daughters or wives. The mere fact of being a woman, rather more than belonging to a social class, determined what life was like for female members of society. Until her majority a woman was subject to the rule of her father. Once she was married, often before her majority, she was subject to the rule of her husband⁶.

Los matrimonios de la época, en casi su práctica totalidad, eran matrimonios de interés y, lo que es peor, de un interés que estaba siempre en continuo proceso de cambio. Habría que esperar hasta que el concepto de amor romántico dentro del matrimonio adquiriera cierta consistencia en el Renacimiento para que la literatura reflejara algunas protestas en contra de los matrimonios forzosos. En una sociedad patriarcal y feudal los acuerdos entre las familias implicadas son los que condicionan los matrimonios en función de intereses sociales y materiales⁷.

But late sixteenth-century English culture also assimilated a newly idealized conception of marriage from a (post-Counter-Reformation) Catholic source, which consisted of Italian and French conduct books aimed at an aristocratic and courtly readership, such as Stefano Guazzo's *Civile Conversation* (translated 1581), and Pierre de la Primaudaye's *The French Academye* (translated 1586). Such works appear to have been directly or indirectly influenced by a second wave of Italian Neoplatonism, whose exponents (in particular Benedetto Varchi and Flaminio Nobili) defined married love with reference to that intermediate concept of "amore humano" or humane love with which Ficino had attempted to reconcile his binary opposition between an heavenly and earthly desire⁸.

Los años de transición dejan en la literatura protagonistas femeninas representadas como mujeres desesperadas y en continua lucha por conseguir un lugar seguro en la sociedad a través de un matrimonio preferiblemente deseado. Rosalind, la protagonista cortesana de la obra de teatro *As You Like It* (1600) de William Shakespeare, es un buen ejemplo de ello. La paradoja de la transición, es decir, de las convenciones impuestas frente a las nuevas exigencias sociales, se aprecia perfectamente en el comportamiento de esta mujer en la obra de Shakespeare. Ella es una dama cortesana enamorada de un joven llamado Orlando quien, a su vez, la idealiza, ensalza y desea veladamente en los numerosos sonetos cortesa-

⁶ JANKOWSKI, Theodora A. *Women in Power in the Early Modern Drama*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1992.

⁷ Sobre los matrimonios forzosos en la época, véase el artículo de Glenn H. BLAYNEY "Enforcement of Marriage in English Drama (1600-1650)", *Philological Quarterly*, Vol. 38, 1959, pp. 459.

⁸ BERRY, Philippa. *Of Chastity and Power. Elizabethan Literature and the Unmarried Queen*, Londres, Routledge, 1989.

nos que le dedica. El problema es que Rosalind no ve en estos sonetos un deseo real por parte del joven Orlando de casarse con ella para poder compartir a su lado el resto de sus días, que es lo que ella realmente desea y socialmente necesita a pesar de las convenciones cortesanas que la condicionan a permanecer idealizada e inalcanzable.

Advertida tanto por el bufón de la corte que la acompaña como por su prima Celia, Rosalind duda de las verdaderas intenciones del amor que Orlando dice profesarle en sus poemas:

Celia. Yes, I think he is not a pick-purse nor a horse-stealer, but for his verity in love, I do think him as concave as a covered goblet or a worm-eaten nut.

Ros. Not true in love?

Celia. Yes, when he is not in.

Ros. You have heard him swear downright he was.

Celia. 'Was' is not 'is'; besides, the oath of a lover is no stronger than the word of a tapster. They are both confirmers of false reckonings (III, 5: 21-29).

Pero Rosalind no duda en transmitir este sentimiento al propio Orlando cuando le asegura que no confía en su verdadero estado de enamoramiento, ya que no presenta los *signa amoris*, o síntomas de amor, perfectamente definidos por Ovidio:

A lean cheek, which you have not; a blue eye and sunken, which you have not; an unquestionable spirit, which you have not; a beard neglected, which you have not –but I pardon you for that, for simply your having in beard is a younger brother's revenue. Then your hose should be ungartered, your bonnet unbanded, your sleeve unbuttoned, your shoe untied, and everything about you demonstrating a careless desolation. But you are no such a man: you are rather point-device in your accountments, as loving yourself than seeming the lover of any other (III, 2: 363-374).

La falta de confianza en el discurso cortesano de Orlando, unida a su condición de dama idealizada, priva a Rosalind de la voz que necesita para pasar de objeto de deseo a sujeto deseante y poder mostrar así su amor por Orlando abiertamente. Hasta ahora sólo ha podido confesar su amor por Orlando a su prima Celia: “O coz, coz, coz, my pretty little coz, that thou didst know how many fathom deep I am in love! But it can not be sounded” (IV, 1: 195-197) Para hablar con su amado sobre el tema ha tenido que esconderse tras el disfraz de joven pastor llamado Ganymede que le sirve para protegerse: “You may as soon make her that you love believe it, which I warrant she is apter to do than to confess she does. That is one of the points in the which women still give the lie to their consciences” (III, 2: 377-381)⁹.

⁹ En el “Diálogo VIII” de la obra de Andreas Capellanus *Tractatus de amore* (1184-1186) se advertía ya curiosamente a las mujeres pertenecientes a la alta nobleza y no a las pobres pastorcillas acosadas para que no concedieran su favor amoroso antes haber probado las verdaderas intenciones de sus pretendientes.

La falta de credibilidad de las palabras de Orlando, y la propia necesidad social de Rosalind de creer en ellas la llevan a ocultarse tras su disfraz de joven pastor llamado Ganymede para poder desempeñar un papel mucho más propio de una joven pastorcilla de pastorela que de una cortesana idealizada conforme al canon petrarquista. Sólo a una pastorcilla acosada por un caballero cortesano se la puede concebir como a una mujer que necesita conocer las verdaderas intenciones del cortesano antes de cederle su favor amoroso, ya que la predisposición a conceder el favor amoroso, la accesibilidad e incluso el matrimonio más respetuoso exigido por la sociedad de la época están completamente reñidos con el petrarquismo:

Ros. Now tell me how long you would have her, after you have possessed her?

Orl. For ever, and a day.

Ros. Say a day, without the ever. No, no, Orlando, men are April when they woo, December when they wed. Maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives. I will be more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon over his hen, more clamorous than a parrot against rain, more new-fangled than an ape, more giddy in my desires than a monkey. I will weep for nothing, like Diana in the fountain, and I will do that when you are disposed to be merry. I will laugh like a hyen, and that when thou art inclined to sleep (IV, 1: 135-148).

Cuando los amantes hacen proposiciones claras y no dudan en apartar el petrarquismo de sus discursos amorosos para poder referirse a una mujer físicamente deseada y en posesión del placer anhelado, es decir, cuando los amantes dejan de comulgar con la identificación de su discurso ahora en forma de epilio como fin en sí mismo, las mujeres idealizadas pasan a adquirir una nueva condición de mujeres reales físicamente deseadas. Esta nueva condición, a la que sólo puede llegarse una vez producido el descenso del pedestal petrarquista de la idealización, permite a las mujeres el uso de una voz con la que fijar abiertamente los términos en los que la concesión de su favor amoroso debe producirse. Esto es, una voz con la que poder defender su derecho a ocupar un lugar seguro en la sociedad a través de un matrimonio que debe cumplir con ciertas normas impuestas por la propia sociedad del momento para ser perfectamente válido y seguro para ellas al mismo tiempo.

La respuesta de las ninfas a la invitación amorosa del pastor en el poema de Christopher Marlow "The passionate shepherd to his love", así como la consiguiente modificación de la invitación y la redefinición de las intenciones iniciales del pastor que tiene lugar en la antología poética *Englands Helicon* (1600), dan buena muestra de la necesidad de una voz por parte del objeto deseado para poder convertirse en un sujeto deseante capaz de exigir su derecho a asegurarse un futuro seguro. En el poema de Christopher Marlow, el pastor se limita a tratar de persuadir a su amada para que viva con él y pueda disfrutar junto a él de los deleites de la primavera y los regalos de amor que está dispuesto a ofrecerle en caso de que ella se decida a aceptar su invitación:

Come live with mee, and be my love,
And we will all the pleasures prove,
That Vallies, groves, hills and fieldes,
Woods, or steepie mountaine yeeldes.

And wee will sit upon the Rocks,
Seeing the Shepheards feede theyr flocks,
By shallow Rivers, to whose falls,
Melodious byrds sing Madrigalls.

And I will make thee beds of Roses,
And a thousand fragrant poesies,
A cap of flowers, and a kirtle,
Imbroydred all with leaves of Mirtle.

A gowne made of the finest wooll,
Which from our pretty Lambes we pull,
Fayre lined slippers for the cold:
With buckles of the purest gold.

A belt of straw, and Ivie buds,
With Corall clasps and Amber studs,
And if these pleasures may thee move,
Come with mee, and be my love.

The Shepheards Swaines shall daunce & sing,
For thy delight each May-morning,
If these delights thy minde may move;
Then live with mee, and be my love.

Las ofertas del pastor, sin embargo, no son suficientes para unas ninfas que ahora tienen que negarse a que las traten según la convención petrarquista, ya obsoleta, para poder ajustarse a las nuevas exigencias de la sociedad en la que viven. Como si de pastorcillas humildes protagonistas de una pastorela se tratara, estas ninfas exigen un compromiso serio por parte del pastor como único requisito para aceptar el amor que se les ofrece en un tiempo de cambio en el que los regalos de amor ya no son suficientes:

Thy gownes, thy shooes, thy beds of Roses,
Thy cap, thy kirtle, and thy poesies,
Soone breake, soone wither, soone forgotten:
In follie ripe, in reason rotten.

Thy belt of straw and Ivie buddes,
Thy Corall claspes and Amber studdes,
All these in mee no meanes can move,
To come to thee, and be thy love.

But could youth last, and love still breede,
Had joyes no date, nor age no neede,
Then these delights my minde might move,
To live with thee, and be thy love. (13-24)

Tanto es así, que el pastor se ve obligado a redefinir su postura en un poema posterior. En el nuevo poema, el pastor se limita a ofrecer a las ninfas un único año de noches apasionadas además de decidirse a hacer explícitos sus deseos sexuales. Con la claridad de su declaración de intenciones, el pastor avanza enormemente con respecto a su invitación anterior porque deja a las ninfas libertad suficiente para decidir conscientemente sobre su futuro:

Then in mine armes will I enclose
Lillies faire mixture with the Rose,
Whose nice perfections in loves play:
Shall tune me to the highest key.

Thus as we passe the welcome night,
In sportfull pleasures and delight,
The nimble Fairies on the grounds,
Shall daunce and sing mellodious sounds.

If these may serve for to entice,
Your presence to Loves Paradice,
Then come with me, and be my Deare:
And we will straite begin the yeare. (33-44)

El oscuro discurso petarquista de Orlando y la idealización de Rosalind hacen que la dama deba ocultarse tras una identidad falsa para poder llegar a probar las verdaderas intenciones de su amado Orlando. Las ninfas de los poemas, sin embargo, se desmarcan directamente de su supuesta idealización para participar en un debate a modo de pastorela en el que tratan de fijar los únicos criterios bajo los que estarían dispuestas a conceder su favor amoroso a cualquier pastor con la intención de cortejarlas. De este modo, obligan a sus pretendientes a mostrar con claridad las verdaderas intenciones ocultas tras la artificiosidad de sus discursos amorosos. En definitiva, la clara expresión de los deseos masculinos favorece la expresión de las necesidades, preferencias, y deseos de las propias mujeres silenciadas por el sometimiento a la idealización y el deseo petarquista siempre frustrado.

LAS CARAS DEL AMOR Y DEL DESEO EN LA POESÍA DE LAS ESCRITORAS DEL CARIBE ANGLÓFONO

Carolina Fernández Rodríguez

Universidad de Oviedo

El tema del amor y el deseo en la pareja es siempre complejo, pero más aún si cabe en el contexto del Caribe, donde durante siglos el discurso eurocéntrico se encargó de tergiversar la realidad mediante la construcción de una narración imperialista, xenófoba, machista y esclavista acerca de las relaciones familiares y el comportamiento sexual de los esclavos y las esclavas, con el fin de garantizar la permanencia de la hegemonía blanca. Así, por ejemplo, como señala Hilary McD. Beckles¹, el discurso europeo construyó a los esclavos como seres deshumanizados que mostraban un afecto prácticamente nulo hacia sus familias, pese a las numerosas crónicas que demuestran la existencia de esclavos que incluso renunciaban a la libertad con tal de permanecer cerca de sus seres queridos. Asimismo, las esclavas fueron sistemáticamente acusadas de “permisividad sexual y promiscuidad”², tanto por los dueños de las plantaciones, que achacaban esos defectos a la cultura de origen africano de esas mujeres, como por los abolicionistas, los cuales acusaban al hombre blanco de explotar sexualmente a sus esclavas y los responsabilizaban de su promiscuidad, pero, en cualquier caso, su discurso volvía a insistir sobre el carácter promiscuo de esas mujeres.

El daño causado por la empresa imperialista sobre la dimensión afectiva y erótica de las mujeres del Caribe no se ha restañado aún, pese a que en las últimas décadas del siglo XX comienzan a verse una serie de cambios en el panorama crítico y literario que muestran indicios de una superación de esas viejas heridas. Aún así, todavía en 1993 la renombrada crítica afro-americana bell hooks denunciaba el hecho de que “al leer literatura escrita por mujeres negras entramos en un mundo que expone sin reparos la crisis de nuestras vidas eróticas”³. De nuevo, a la hora de denunciar a los culpables de esa crisis, hooks señala el impacto de la cultura basada en la supremacía blanca, que al tiempo que sexualiza el cuerpo negro,

¹ BECKLES, Hilary McD., *Natural Rebels. A Social History of Enslaved Black Women in Barbados*, Londres, Zed Books & New Brunswick, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1989.

² *Ibidem*, p. 131, mi traducción.

³ HOOKS, bell, *Sisters of the Yam. Black Women and Self-recovery*, Boston, MA, South End Press, 1993, p. 113, mi traducción.

lo asocia permanentemente con un “pensamiento sexual negativo (violación, enfermedad)”⁴. Dicha cultura, además, es responsable de que en la actualidad muchas mujeres de color hayan transformado “su cuerpo en armadura”⁵, como no podía ser de otro modo, pues, dice hooks: “cuando consideramos los usos que esta sociedad ha hecho de los cuerpos de las mujeres negras, como máquinas de engendrar, como recipientes de deseos pornográficos, como ‘coños calientes’ que pueden ser comprados y vendidos, sin duda comienza a tener sentido nuestro alejamiento colectivo de un eroticismo con capacidad para dar vida”⁶.

De todos los mecanismos que bell hooks sugiere para poner fin a esta crisis en la dimensión erótica de las mujeres de color, como estudiosa de la literatura me interesa sobre todo señalar uno de ellos: el de la necesidad de que las mujeres negras transformen su lenguaje con el fin de rescatar la dimensión erótica del mismo; de ese modo, recuperarán la posibilidad de “entablar un diálogo de deseo mutuo que intensifique su intersubjetividad y haga más difusa la posibilidad de que se vuelvan narcisistas y se olviden de reconocerse las unas a las otras”⁷.

A partir de los años setenta del siglo XX, varias críticas y estudiosas de la literatura del Caribe comenzaron a poner en práctica una táctica semejante a la que sigue defendiendo hooks en los años noventa. Conscientes de la ausencia de las voces de escritoras en las antologías y los estudios sobre literatura caribeña, decidieron trabajar por construir canales que permitieran la expresión literaria de todas las escritoras de la región, al tiempo que se empeñaban en delimitar espacios desde donde se las pudiera estudiar adecuadamente. En 1980 se publica, así, la primera gran antología de poesía escrita por autoras caribeñas: *Jamaica Woman*⁸, un volumen que pronto se convirtió en un hito literario en la zona anglófona. Una década más tarde, las editoras Carole Boyce Davies y Elaine Savory Fido publican un libro dedicado al estudio crítico de la literatura producida por las escritoras caribeñas. En su introducción, ambas críticas continúan señalando la necesidad de devolver la voz a unas mujeres a las que la experiencia colonizadora les hizo perder su dignidad. De este modo, comienzan afirmando que “el concepto de pérdida de la voz necesariamente sigue siendo esencial en cualquier discusión sobre las mujeres y la literatura del Caribe”⁹. Como hooks, estiman que las mujeres del Caribe se recuperarán de los traumas infligidos por la cultura de la hegemonía blanca cuando recobren sus voces arrebatadas, de ahí que le confieran a la escritora un papel especialmente prominente: “la preocupación más urgente y más central que debemos tener en la esfera de la literatura de mujeres es la de potenciar la escritura. El primer paso esencial ha de ser el de encontrar a todas las escritoras perdidas, esa cantidad ingente de

⁴ *Ibidem*, p. 121, mi traducción.

⁵ *Ibidem*, p. 119, mi traducción.

⁶ *Ibidem*, p. 119, mi traducción.

⁷ *Ibidem*, p. 122, mi traducción.

⁸ MORDECAI, Pamela & Mervyn MORRIS (Eds.), *Jamaica Woman. An Anthology of Poems*. Londres, Heinemann, 1980 [1987].

⁹ DAVIES, Carole Boyce & Elaine Savory FIDO (Eds.), *Out of the Kumbla. Caribbean Women and Literature*. Trento, NJ, Africa World Press, 1990 [1994], p. 1, mi traducción.

mujeres de toda la región cuyos poemas están en cajones o metidos en los libros, todas esas mujeres cuyos relatos están sin publicar guardados en cajas en los desvanes”¹⁰.

Como respondiendo a la llamada de Davies y Fido, en ese mismo año de 1990 otra editora, en este caso Ramabai Espinet, sacó a la luz una nueva antología de poesía escrita por mujeres de todas las regiones del Caribe: *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*¹¹. Esta antología estaba en realidad promovida por una asociación de mujeres del Caribe, principalmente de la zona anglófona, pero con representación de otras áreas lingüísticas, que lleva por nombre CAFRA, acrónimo cuyas siglas responden al grupo denominado “Caribbean Association for Feminist Research and Action” (Asociación caribeña para la acción y la investigación feminista). Su objetivo, al compilar esta antología, fue el de dar voz a todas aquellas mujeres del Caribe que tuvieran algo que decir y, más concretamente, a todas las que pudieran aportar “estrategias de resistencia frente a todas las fuerzas de dominación”¹². Por eso mismo, su volumen no se limitó a recoger poemas de escritoras profesionales que contaran con obras publicadas y aprobadas por la crítica, sino que también tuvo en cuenta a un buen número de autoras que no tenían en su haber ninguna publicación previa y que, por tanto, eran totalmente desconocidas para el público lector.

Como cabe suponer, considerando el objetivo de la obra de ofrecer “estrategias de resistencia frente a todas las fuerzas de dominación”, en la antología hay secciones de obvio carácter político, como aquellas tituladas “La guerrillera” o “La exiliada”. Sin embargo, la editora entendió (al igual que bell hooks) que todas las esferas de la vida de una mujer muestran los efectos de la dominación blanca y, por consiguiente, todas, hasta las que puedan parecer más conectadas con los sentimientos personales e íntimos, pueden ser un buen terreno para llevar a cabo estrategias de descolonización.

Se justifica así la presencia de una sección titulada “La amante”, en la cual, como afirma la propia editora, se recoge un buen número de poemas de amor, muchos de los cuales no tienen quizás demasiado que ver con el amor en sí. En algunos se destaca por encima de todo el deseo sexual, la pasión y el erotismo, frente a otros en los que resaltan la lealtad, la amistad o el compañerismo entre los dos miembros de una pareja. Otros textos dan cuenta de algunos de los problemas que pueden surgir en el seno de una relación.

Evidentemente, hay que señalar que las escritoras representadas en esta antología no son todas las que hay, pese a que la obra de Espinet supusiera un esfuerzo ingente por hacer un volumen lo más representativo posible de las voces de las mujeres del Caribe. Por tanto, el estudio de los textos que aparecen en ella (o mejor dicho, de los textos de escritoras anglófonas a los que me voy a limitar) no puede tomarse como una representación exhaustiva de las visiones de las escritoras caribeñas sobre el amor y el deseo. En cualquier caso, y como quedará patente al final del mismo, lo interesante será el hecho de que la multiplicidad de

¹⁰ *Ibidem*, p. 17, mi traducción.

¹¹ ESPINET, Ramabai (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990.

¹² *Ibidem*, p. xxi, mi traducción.

ángulos desde los que se aborda el tema que aquí nos ocupa supone en sí misma un alejamiento de las versiones simplistas y estereotipadas que produjo el discurso imperialista blanco respecto al mismo.

Comenzaré refiriéndome a dos textos en los que el deseo sexual aparece concebido en solitario, como pura pulsión física que no está acompañada de sentimiento alguno. De ambos me interesa el hecho de que, pese a partir de la misma premisa, suponen dos visiones totalmente opuestas. Así, el de Peggy Carr, "Macho Man"¹³, retrata a un hombre que finge cada día un papel distinto con el que incitar el deseo en cualquier mujer, en un intento desesperado por sofocar su dolor; sin embargo, ninguna mujer está dispuesta a soportar esa impostura o a convertirse en mero objeto de deseo para que él lleve a cabo sus objetivos: "no one cares / to trace / the hungry melody / that sometimes strays / into your rapsody / of casual kisses". Frente a éste, el de Tiffany Robinson, "The Lioness"¹⁴, presenta a una leona cuyos rasgos humanizados (es "desconfiada" y "caprichosa"; está llena de "concupiscencia") nos permiten interpretarla como un símbolo de una mujer sexualmente activa, muy segura de sí misma (como demuestra su paso enérgico), que combina las técnicas de la persuasión con la desobediencia total siempre con el fin de lograr sus objetivos: poner freno a las restricciones culturales que intenten controlarla y dar rienda suelta a su deseo sexual: "Ferocious, she comes / striding, / defying, / inveigling". La voz que describe a esta fiera no la condena ni la ensalza: simplemente deja constancia de su modo de ser y de actuar y la presenta como un modelo más de mujer.

Muchos otros poemas ponen el acento sobre el componente pasional y erótico de la relación de pareja. Así, por ejemplo, el de Margaret D. Gill, "I Want to Make You Cry Tonight"¹⁵, supone una expresión libre del deseo sexual del yo femenino del poema, que destaca por representar un papel plenamente activo, hasta el punto de que expone su deseo (en términos metafóricos, eso sí) de ser quien lleve a su compañero hasta el clímax: "And bring you / to / where / (if you care to) / They say heaven is". Más aún, la persona poética expresa su deseo de controlar a su pareja, de dirigir sus sensaciones, sus movimientos, y llegar al punto de "crearlos" en su totalidad: "I want to make you / cry tonight / I want to shake you / and break you / and take you apart and then - / Want to create you / tonight".

Dentro de este conjunto de textos que enfatizan el componente erótico en la relación de pareja destaca, a mi juicio, el de Triveni Rahim, titulado "Dialecstasy"¹⁶, porque en él la persona poética femenina se erige no sólo como mujer deseante, plenamente activa y con capacidad para llevar la iniciativa en la relación sexual, sino porque, además, expresa su deseo de controlar también el lenguaje, término que ella usa de manera ambigua, haciendo refe-

¹³ CARR, Peggy, "Macho Man", en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 115-116.

¹⁴ ROBINSON, Tiffany, "The Lioness", en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 337.

¹⁵ GILL, Margaret D., "I Want to Make You Cry Tonight", en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 87.

¹⁶ RAHIM, Triveni, "Dialecstasy", en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 92-93.

rencia tanto al lenguaje articulado como al lenguaje corporal. De ahí el título del poema, “Dialecstasy”, un neologismo que podría entenderse como “éxtasis basado en lo dialéctico”, esto es, en la acción de enfrentar posiciones distintas o contrarios con el fin de extraer de su confrontación una conclusión que las supere y se acerca más a la verdad o la perfección. En el texto de Rahim las posiciones enfrentadas son varias, destacando las siguientes: la mujer y el hombre, el lenguaje corporal y el articulado, lo sensual y lo racional. Todas ellas se funden finalmente en una síntesis enriquecedora y con capacidad para restañar heridas, como veremos más adelante.

Por otra parte, el título del poema podría interpretarse también como “éxtasis basado en el dialecto”, o, de manera más general, en el lenguaje. De hecho, el goce obtenido por la persona poética se fundamenta en gran medida sobre su control del lenguaje: “Words have always been important to me; they give me a sense / of power, control”. Este dominio se traduce, entre otras cosas, en su capacidad para expresar el placer sexual sin ambages y con una libertad absoluta:

Drinking our saliva, sweat, tears;
 Your tongue exploring my vulva, wooing my own secretions;
 Semen in my mouth becomes yours again in a kiss;
 My menstrual blood you suck –and return to my breasts,
 mouth, face.
 We create a heady chemistry of body fluids and heat
 Made by blood and muscle and nerves.

Pero no es sólo la libertad para expresar el deseo y el placer sexuales a lo que se refiere la autora con ese híbrido de “dialecto” y “éxtasis” con el que titula su poema. El control sobre el lenguaje se manifiesta también en la capacidad de la persona poética femenina para reescribir la historia de la esclavitud y de la doble colonización de las mujeres. A esta revisión del discurso imperialista y patriarcal, sin embargo, la pareja del yo del poema responde con un abrazo: “When I described my father’s indentureship and his mother’s / suffering you simply held me”. Es decir, el lenguaje articulado y el lenguaje corporal se responden mutuamente en el poema de Triveni Rahim, establecen un diálogo fluido y perfectamente acorde. Primero, la relación sexual concebida en términos de igualdad entre ambos miembros de la pareja permite una perfecta comunicación corporal (“Your shoulders, bottom, feet respond to my touch”), la cual da lugar a un entendimiento verbal total, que, a su vez, revierte en el refuerzo de la conexión sexual, como vemos en ese abrazo final que, en palabras del yo del poema, sirvió para curar sus “bleeding wounds of race, of class, of gender”. Esta frase con la que concluye el poema sintetiza nuevamente los polos de lo sensual y lo racional: las heridas se asocian más claramente con el cuerpo y lo físico, mientras que los conceptos de raza, clase y género son realmente construcciones discursivas que, sin embargo, ejercen un fuerte poder represor sobre el cuerpo de la mujer. Sólo mediante una reconstrucción positiva del lenguaje ha sido posible alcanzar tal curación.

Frente a este conjunto de poemas que pone de relevancia lo erótico, existen otros en la antología CAFRA que se focalizan, en cambio, sobre otros aspectos que pueden conformar la relación de pareja, tales como la amistad, la ternura, la comprensión, el compañerismo o la lealtad. De estos destacaría, entre otros, el de Audrey Ingram-Roberts, titulado “Old Romance”¹⁷, un texto en el que se nos presenta a dos ancianos de 67 y 65 años respectivamente que acostumbran a comer juntos en la playa cada domingo. El yo del poema nos describe “el festín ritual de su afectuosa amistad” (mi traducción) a través de los manjares que extraen de sus cestas. Pese al correr del tiempo, la pareja sigue unida, si bien el deseo sexual parece haber dado paso aquí al deseo de seguir juntos, de celebrar la vida y cada uno de sus pequeños placeres: la tranquilidad de un día de playa, el sol, la comida casera.

En “To My Love, Still”¹⁸, la poeta Marina Ama Omowale Maxwell comienza haciendo una referencia explícita en prosa a la necesidad de hallar el amor (entre hombre y mujer, hacia los niños y el país) y de construir relaciones significativas basadas en la igualdad, todo lo cual ha de ser previo al deseo de liberarse de la hegemonía cultural blanca. El poema propiamente dicho está concebido como una alegoría: el yo femenino del poema se dirige a su amado para decirle que la semilla que dejó en su cuerpo ha dado lugar a un árbol que está creciendo inexorablemente. Si su relación no estuviera concebida en términos de igualdad, cabría la posibilidad de que las hojas de ese árbol acabaran asfixiándola: “Leaves will come out of my ears, green / May choke my breath / of flowers”. Sin embargo, el yo del poema se revela como una mujer fuerte que no está dispuesta a dejarse someter. Se define a sí misma no como sujeto ni como objeto, sino, muy apropiadamente en este contexto de alegoría vegetal, como “jardinera”, es decir, como alguien con suficiente fuerza como para, continuando la alegoría, “recortar” los “tentáculos” de su pareja; dicho de otro modo, como un ser no subyugado que sabría hacer frente al comportamiento abusivo que intentara dominarla. En consonancia también con los ideales de construir relaciones significativas y de igualdad a los que me referí antes, el yo del poema solicita la colaboración de su pareja, de tal modo que su relación llegue a ser fructífera y no asfixiante. Aquí, por tanto, se enfatiza la necesidad del compañerismo entre los miembros de la pareja, si bien es cierto que el componente sexual no desaparece completamente, pues puede verse también representado mediante la simbología de la semilla:

A tree is rooted in me
And you have planted the seed.
...
Today –I am grown strong/er now
I can cut it down
Trim your tentacles
Bonsai your arms

¹⁷ INGRAM-ROBERTS, Audrey, “Old Romance”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 90.

¹⁸ MAXWELL, Marina Ama Omowale, “To My Love, Still”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 104.

Concentrate your foliage
 Help us grow blossoms
 No longer subject
 Or Object
 But Gardener.
 But I need your help.

Una combinación parecida entre compañerismo, amistad y deseo sexual aparece en “Coda”¹⁹, de Christine Craig, donde la persona poética femenina expresa su deseo de hallar un hombre que sea al tiempo hermano, amante y amigo. De nuevo, destaca en este texto el hecho de que el yo del poema es una mujer activa, que toma la iniciativa de salir a la busca de ese ser que desea encontrar, desechando así el arquetipo de la pasividad femenina: “I will meet you on the road / for I have done with waiting / ... / I will meet you on the road / for I have shaped my journey”.

Pero tanto el amor como el deseo, una vez conseguidos, pueden llegar fácilmente a su fin, como así constatan un buen número de poemas de la antología. Los problemas que amenazan las relaciones de pareja son muchos. Entre ellos, los textos seleccionados por Ramabai Espinet se refieren a la violencia doméstica, la infidelidad, ciertas convenciones culturales, o la concepción machista del amor en términos de posesión de la compañera, entre otros. El abuso físico se refleja, por ejemplo, en “I’m going”²⁰, de Lorraine F. Joseph, donde la persona poética expresa categóricamente su decisión irrevocable de dejar a su pareja por no poder seguir soportando sus malos tratos: “I told you one more lick / and this is it! I’m going!”. Para que no quepa duda sobre su determinación, no sólo usa el presente continuo con idea de futuro, como en el título del poema, sino que recurre también al pasado simple (“And just now you can say I went!”) y al participio pasado, más rotundo aún si cabe. Así, el texto termina en una gradación tripartita que comienza con la idea del fin de la relación en un futuro próximo; dicho final se concreta luego en el ahora expresado por un gerundio y culmina, por fin, en el pasado que transmite un participio: “You heard me right. I’m going, going, gone”.

El tema de la infidelidad aparece en varias composiciones y con algunas variantes. En “Six O’Clock”²¹, de Afua Cooper, por ejemplo, la protagonista del poema, amante de un hombre casado, tiene que enfrentarse a varios problemas. Por un lado, su mente la recrimina por mantener esa relación adúltera, pero, por otro, su cuerpo “se niega a ver lo que [su] mente ve con tanta claridad” (mi traducción). Finalmente, de todos modos, el hombre casado la abandona, dejándola sumida en la desesperación más absoluta. Sin un hombre a su lado, se siente atrapada e indefensa; sin embargo, no pierde el deseo de vivir y recuperarse,

¹⁹ CRAIG, Christine, “Coda”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 124.

²⁰ JOSEPH, Lorraine F., “I’m going”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 112.

²¹ COOPER, Afua, “Six O’Clock”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 101-102.

de ahí su lucha: “you fight to break out of the windowless / room he has locked you in / somewhere in the tropics”.

Las convenciones culturales pueden suponer también un impedimento importante para la realización de los deseos sexuales de las personas poéticas de los textos que nos ocupan. En el caso del poema “First Love”, de Stacy Johnson, nos hallamos frente a un yo femenino que siente una pasión incontrolable hacia un hombre mucho mayor que ella (“... You’re far too old for me, / I know that”); tiene muy claros sus sentimientos (“I know what I want, I want for you to tell me that you / love me, straight from your heart”), pero la posibilidad de que su deseo sexual no encuentre una vía de escape la hace temer lo peor: “and I’m scared, scared because I don’t want to be scorched by the flame!”.

Hay miedo también en el poema de Dorothy Wong Loi Sing, “The Gender Monster-Male”²², aunque de un tipo diferente. Aquí es miedo del hombre agresivo y dominante que victimiza a su mujer. Es éste un miedo cultural, transmitido de madres a hijas durante generaciones: “When I was just a child / they warned me: ‘For the monster-male, beware!’” Pese a estar basado en una realidad perfectamente constatable, este sentimiento se revela para el yo femenino del poema como una construcción que en absoluto debe ser generalizada. Su propia experiencia le permitirá finalmente liberarse de esa visión negativa de los hombres y descubrir las caras del amigo y del amante (“They have given me wrong advice: / You are not ugly at all / You have a friendly, lovable face”), aunque antes de este descubrimiento su relación con los hombres ha estado tristemente marcada por el estereotipo del hombre-monstruo:

And even if you followed me
a hundred times
trying to reach out
in contact
You cried your name out loud,
you cried out your wish for friendship
I ran away as many a hundred times

Si hay algún rasgo que predomina en la mayor parte de los poemas de la antología que tratan sobre el final del amor y del deseo sería sin duda el de la firme voluntad de las personas poéticas de no prolongar unas relaciones insatisfactorias y tremendamente dolorosas; asimismo, tras las rupturas, se esfuerzan por recuperarse y restañar la herida causada por esas historias de desamor. En este sentido, vemos nuevamente la emergencia de unas mujeres cada vez más seguras de sí mismas y más conscientes de sus derechos como seres humanos, entre los que no olvidan el de ver satisfechos sus deseos, entendido este término en el sentido más amplio.

²² SING, Dorothy Wong Loi, “The Gender Monster-Male”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 106-107.

De ese modo, en “Questions”²³, de Joy Wilson-Tucker, escuchamos la voz dolida de una mujer que se dirige a su ex amante con un sinfín de preguntas retóricas que ponen de manifiesto la concepción machista y posesiva que él tenía de su relación. “Am I to believe / That you expect me to / Live each day without / Caring for the needs of another?”, le pregunta la mujer a su amante. Y más tarde: “Am I to believe that life must / Exist only with you?”. Y también: “Should I cease to search for knowledge / Understanding – kindness, because you / Feel you can fulfill all my needs?”. Y, por fin, tras constatar que esta relación sólo le ha proporcionado “objetivos no cumplidos” y “deseos no satisfechos” (mi traducción), concluye con una nueva pregunta retórica: “Must I stifle my life / While I await the answers / To – These Questions?”. La voluntad de la persona poética de no “ahogar” su vida es evidente, pero al no inscribir su respuesta negativa, nos da un margen para considerar otras alternativas; más concretamente, nos está invitando a reflexionar sobre todas las mujeres que sí han renunciado a su libertad por la presión de las leyes patriarcales.

“How Can”²⁴, de Ushanda io Elima, recurre a una estructura formal semejante a la del poema de Joy Wilson-Tucker, en tanto en cuanto está construida a base de preguntas retóricas que no llegan nunca a responderse. “How Can” consta de cuatro estrofas. Las tres primeras están compuestas de versos en los que el yo femenino del poema compara a su amado, un hombre profundo, amable, dulce y tierno, con otros que se distinguen por los rasgos opuestos, como vemos en la primera de ellas: “how can i love / a shallow man now / when i have known / your dephs”. En la cuarta y última, sin embargo, se da cuenta del cambio que ha sufrido el amado, de tal manera que lo que aquí se contrapone es su antigua imagen y la que ofrece ahora: “how can i accept / a split and deadened you / when i have known / you”. Lo que interesa resaltar es que, como en el poema de Wilson-Tucker, la persona poética deja claro, aunque no inscriba la respuesta, que no está dispuesta a renunciar a sus deseos de disfrutar de una relación plenamente satisfactoria y, puesto que la que tiene actualmente no lo es, no tiene otro remedio más que ponerle punto final.

La voluntad de supervivencia, el deseo de agarrarse firmemente a la vida y de no desistir de su empeño de hacer realidad sus aspiraciones quedan perfectamente constatados en el poema de Peggy Carr, “When he went away”²⁵. En este texto, de carácter narrativo, el yo femenino del poema nos cuenta las diferentes fases terminales por las que pasó su relación amorosa. En esta composición el detonante de la ruptura parece haber sido la marcha del ser amado, los motivos de la cual no quedan claramente expuestos, si bien podría deducirse que el amante ha decidido emigrar por razones económicas, algo muy frecuente en el contexto de la sociedad caribeña. Sea cual fuere, lo que está claro es que la relación se deterioró gradualmente hasta que se terminó, dejando así al yo femenino del poema sumido en la soledad. Sin embargo, el poema no concluye con este dolor, sino que la última estrofa da fe de

²³ WILSON-TUCKER, Joy, “Questions”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 96-97.

²⁴ ELIMA, Ushanda io, “How Can”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 111-112.

²⁵ CARR, Peggy, “When he went away”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women's Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, pp. 117-118.

la recuperación psicológica de la persona poética, poniendo de manifiesto, nuevamente, la fortaleza de una mujer que no se hunde a la hora de afrontar los retos de la vida sin hombre a su lado: “Today I forgot to / tremble / to the rhythm / of the postman’s bell”.

Sola y también abandonada por su pareja se encuentra la joven Mavis, protagonista de “Gifts”²⁶, de Amryl Johnson, otro texto poético de naturaleza narrativa en el que el yo femenino del poema, una tal Miss Ross, nos habla acerca de una chica que ha quedado embarazada después de mantener relaciones sexuales con un hombre que, finalmente, se ha cansado de ella. Miss Ross, la voz narrativa, está escandalizada al comprobar que la joven Mavis no se avergüenza de su estado, sino que se muestra orgullosa de sí misma y sonríe como si se creyera especialmente inteligente, insistiendo sobre el hecho de que ese bebé que lleva en su vientre es lo mejor que le ha dado su ex compañero y que está feliz tal y como se encuentra. La experiencia de la maternidad en solitario es un fenómeno muy extendido en el Caribe. Lo interesante de este poema es que la protagonista se niega a esconderse o avergonzarse de sí misma, lo que supone, nuevamente, un ejemplo del modo en que las escritoras caribeñas están aportando personajes femeninos con la autoestima muy alta. Aquí, Mavis, la chica embarazada, es un modelo de valentía, de mujer de ideas claras y de gran independencia: “Nuttin’ ah tell”, afirma la voz narradora, “she could change she mind / ... / She say she happy as she is”. Por encima de todo, me interesa resaltar el hecho de que esta joven no se arrepiente de haber dado rienda suelta a su deseo sexual, ni de las consecuencias de éste; por el contrario, muestra orgullosa su abultado vientre y proclama a los cuatro vientos que, aunque la narradora no la crea conocedora del amor (“Love? Wha’ she know ‘bout it sheself?”), lo cierto es que amor es exactamente el sentimiento que la embarra: “She say she happy as she is / is love some ah dem does call it, / Miss Ross is Love”.

La protagonista de Amryl Johnson es todo un ejemplo de actitud desafiante que trata de desestabilizar la hipocresía de un sistema patriarcal en el que los hombres tienen pleno derecho a dar rienda suelta a su deseo sexual, sin preocuparse de las consecuencias, mientras que las mujeres “decentes” han de reprimirlo constantemente. Contra esa hipocresía se alza también el poema “My Curse”²⁷, de Jane King Hippolyte, texto éste que inscribe una “maldición” contra aquellos que contribuyen a desexualizar a la mujer mediante la entronización de la niña, la madre o la virgen:

This is my curse
It is a married lady’s curse.
It is a curse against those
Who unsex us
By enchilding us
By enmothering us
By empedestalling us
By envirgining us

²⁶ JOHNSON, Amryl, “Gifts”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 95.

²⁷ HIPPOLYTE, Jane King, “My Curse”, en Ramabai Espinet (Ed.), *Creation Fire. A CAFRA Anthology of Caribbean Women’s Poetry*, Toronto, Ontario, Sister Vision, 1990, p. 109.

Su maldición alcanza también a aquellos que contribuyen a la pervivencia de la hegemonía cultural blanca mediante el menosprecio del cuerpo de color: “Against those who dark-caped / Hollow fanged / Drain us / Swearing they want us pale”. Pese a la furia con la que lanza su maldición, la persona poética admite sus carencias a la hora de maldecir: “I am not yet good at cursing. Love is what I had been practising”. En esta declaración, a la vez que reconoce su capacidad para amar y buscar vías de reconciliación, queda implícito su deseo de perfeccionar sus maldiciones o, dicho en otras palabras, sus mecanismos de subversión. El adverbio “aún” nos indica que está empeñada en un proceso de mejora de su potencial como elemento perturbador del sistema.

Esta rebeldía explícita de la escritora caribeña Jane King Hippolyte contra los estereotipos patriarcales e imperialistas es el elemento con el que quisiera dar fin a este estudio de las diferentes formas en que varias escritoras del Caribe anglófono han representado el tema del amor y del deseo en su obra poética. Todas ellas lo han abordado desde un buen número de perspectivas diferentes, enfatizando el componente erótico, en ocasiones, y el afectivo, en otras; poniendo de relieve los distintos problemas que pueden surgir en la pareja y que a veces dan lugar a su fin, e inscribiendo diversos procesos de recuperación tras la ruptura.

Pero, sea cual sea la perspectiva, en todos los casos se ha podido comprobar que los personajes femeninos están dotados de una fuerza muy parecida a la de esa hacedora de maldiciones de Hippolyte, un poder que se manifiesta en todos los planos. Formalmente, se ha podido observar que prácticamente todas las personas poéticas de la sección titulada “La amante” de la antología de Ramabai Espinet son un yo femenino que toma la palabra sin miedo; ni siquiera lo sienten cuando al hablar sobre el deseo sexual su expresión se carga de un eroticismo muy intenso. Temáticamente, todos los poemas suponen un ensayo de diversas estrategias de resistencia frente a cualquier tipo de dominación, sea ésta patriarcal, imperialista, clasista o de otro signo.

Por todo esto, el conjunto de los poemas analizados muestra una representación del deseo femenino en el Caribe radicalmente opuesta a la que construyera el discurso imperialista, que ofrecía la imagen de la mujer de color como algo inherentemente corrupto, prostituido, insensible a la violación o el incesto, y siempre dispuesto a dar placer sexual al hombre blanco. Ahora, por el contrario, las mujeres toman la palabra, construyendo su propia representación textual del deseo femenino. Y la imagen que surge es la de un ser humano complejo y completo que responde a un gran número de modelos positivamente connotados, la de una mujer activa, un sujeto deseante plenamente sexuado y articulado.

DESEO Y REPRESIÓN: (RE)VISIONES (POST)COLONIALES DE LA MUJER POLINESIA

Paloma Fresno Calleja
Universidad de Oviedo

Desde que se inició el proceso de colonización del Pacífico Sur, la definición colonial de la mujer polinesia se articuló en torno a dos nociones contradictorias pero complementarias: el deseo y la represión. Estos dos conceptos han seguido determinando de manera irremediable la percepción occidental de estas mujeres, que aún en la actualidad luchan contra estereotipos e imágenes consolidadas por ramificaciones neocoloniales. Es por ello que varias autoras polinesias contemporáneas se han ocupado, especialmente en las últimas dos décadas y en el marco postcolonial de sus sociedades, de la revisión de estas imágenes de mujer, atrapadas en la encrucijada entre representaciones contradictorias. Esta comunicación toma como ejemplo de estas múltiples re/visiones la obra de la poeta y novelista de Samoa Occidental, Sia Figiel, una de las voces que con más rotundidad ha subvertido el papel de la mujer polinesia como objeto de deseo occidental y masculino y se ha opuesto a la represión interna que limita la libertad de estas mujeres en sus respectivas sociedades.

Varios críticos han coincidido en afirmar que la proyección de los deseos occidentales sobre la población de las islas del Pacífico se organizó en torno a un fenómeno caracterizado por la “visión doble”, una ambivalencia de la que derivaron imágenes contradictorias que sirvieron para describir a sus habitantes: “The noble and the ignoble dwelt side by side, intertwined and layered not only with each other, but with other strands of personality and culture, so that either could be perceived —or confuted— according to an observer’s scheme and purpose”.¹ La aparente libertad sexual se constituyó, en su momento, como sinónimo de la aceptación de la presencia europea, de la hospitalidad nativa y de su carácter afable, y convertía a estas mujeres en objeto del deseo masculino. Sin embargo, a tenor de esa ambigüedad, la admirada libertad sexual se transformó de manera simultánea en un rasgo propio de su carácter innoble, de su falta de decoro, de la corrupción y de una sexua-

¹ PAXMAN, David, “Freeman, Mead, and the Eighteenth-Century Controversy over Polynesian Society”, *Pacific Studies*, vol. 11, n° 3, pp.1-19.

lidad pecaminosa que en términos religiosos se entendió como sinónimo de una corrupción moral que debía ser reprimida de inmediato.

Mientras los misioneros centraron su labor en la supresión radical de costumbres tradicionales, la modificación de la apariencia de estas mujeres, la condena de la práctica del tatuaje y la imposición de la estética occidental del vestido y el peinado, el discurso de viajeros, exploradores y colonos completó las piezas contradictorias de un mosaico en el que las isleñas aparecían reflejadas como parte esencial de un paraíso que ofrecía a los recién llegados todo tipo de placeres. Cada una de estas piezas respondía sin excepciones a distintas variedades de deseo colonial, ya fuera de dominación cultural, de control político o territorial, o de autoafirmación individual, pero todas ellas se canalizaron en primer término mediante un deseo sexual que se proyectó principalmente en la imagen de la doncella polinesia, la más extendida entre las representaciones literarias y pictóricas de todas las épocas y de cuya revisión me ocuparé a continuación.

La “dusky maiden” polinesia era la versión femenina del noble salvaje de Rousseau, una mujer observada y sometida a la dictadura de la mirada masculina, capaz de entregarse sin tapujos a la práctica sexual con el visitante, como un complemento más de lo que las islas ofrecían. Ignorando diferencias interinsulares evidentes, estas mujeres se representaron con atributos físicos similares. Eran, sin excepciones, jóvenes de piel tostada, de caderas prominentes y de pechos descubiertos, adornados únicamente con exóticas flores, como correspondía a su estado “natural” de desnudez. Su actitud calurosa y amigable ante la llegada de los viajeros respondía a su condición noble y el modo al que a menudo se acercaban a ellos, nadando hacia su barco como sirenas mimetizadas con las aguas pacíficas del océano, no eran sino el signo de su invitación a que el recién llegado poseyese y penetrase en la isla exótica y virgen, de la que sus propios cuerpos eran metonimia. Por otro lado, a pesar de su mimetismo con la isla, estas mujeres aparecían desvinculadas de todo contexto, con tintes de heroína romántica, implicadas sin excepciones en una relación con el héroe de la historia, pero sin ninguna profundidad psicológica.

Esta es casi un descripción punto por punto de personajes literarios como Fayaway, la protagonista femenina de *Typee* (1846) la novela en la que el novelista norteamericano Herman Melville narra su experiencia en las Islas Marquesas, así como de otras muchas mujeres incluidas en las obras de Robert Louis Stevenson, Somerset Maugham, Louis Becke o James Mitchener, autores que se ocuparon de llevar al terreno literario la imagen de la doncella polinesia en distintas épocas. Pero de la perpetuación de esta imagen se encargaron además numerosos artistas, entre los que Paul Gauguin ocupa sin duda una posición destacada. El pintor, que residió en Tahití durante varios años, acudió a las islas buscando el rastro de un paraíso habitado por mujeres que retrató de forma incansable, como una manera más de poseerlas. En su diario *Noa Noa*, escrito como complemento a su obra pictórica, afir-

ma que a su llegada a las islas: "I saw plenty of calm-eyed young women, I wanted them to be willing to be taken without a word: taken brutally. In a way a longing to rape".²

Esta necesidad de posesión reflejada en la capacidad para definir a estas mujeres sobre el lienzo ha seguido ilustrando las pautas de un deseo masculino mediatizado por percepciones culturales asentadas en el imaginario colectivo de occidente. Las imágenes que estos escritores y pintores trasladaron al papel o al lienzo no eran el reflejo de impresiones visuales inmediatas, sino variantes de imágenes preestablecidas y consolidadas por el discurso colonial del que eran parte integrante. El término "visión" se presenta, por tanto, como un término de carácter polisémico, ya que no sirve únicamente para hacer referencia a la mera percepción sensorial y objetiva, que resultaría del contacto físico entre quien observa y quien es observado, sino que además designa el acto de acercamiento a estas culturas como el resultado de pre/ver, es decir, de aceptar a priori ciertos criterios culturales que se asumen como rasgos constitutivos de estas sociedades antes de que se produzca el contacto.

La Polinesia colonial, la de las exóticas islas suspendidas en los Mares del Sur, según el término acuñado por Vasco Núñez de Balboa en 1513, se construyó en el discurso colonial europeo antes de que muchos de los exploradores o artistas llegaran a la zona. Las islas y sus poblaciones ya habían sido definidas hasta la saciedad mediante estereotipos arraigados y aplicados a otros pueblos colonizados, lo que les permitió no sólo *ver* las islas según nociones preconcebidas sino además modificar las imágenes con las que se encontraron para que se ajustasen a ese discurso previamente definido.

En este sentido el proceso de visión e inscripción de las culturas polinesias en la época colonial se ajustaría al modelo descrito por Edward Said en *Orientalism*³ el discurso creado en occidente para clasificar y analizar las culturas del oriente y el conocimiento al que este discurso da lugar, con el que se corroborarían cada una de sus bases. Las ideas de Said se centran en la importancia de la creación de un Oriente que sólo existe dentro de los parámetros discursivos occidentales y que se construye además en oposición, como "otro" al que definir y distinguir como contrario. La población de Polinesia se dibujó con trazos similares, simples y a menudo contradictorios, dependiendo de los intereses de quienes ejercieran el papel activo en la definición y de los propósitos que se buscaran conseguir. La visión se convierte, por tanto, en una capacidad preestablecida y estática, incapaz de admitir resquicios que contradigan asunciones previas, mientras se muestra como un instrumento de percepción ambiguo, en el caso de unas mujeres admiradas y condenadas al tiempo por canalizar el deseo masculino y occidental.

Los efectos de la mirada colonial se han trasladado a varios contextos en épocas más recientes, manifestándose en ellos una capacidad similar para subordinar a estas mujeres a una posición pasiva en el juego del deseo, mientras se reprime su capacidad para ejercerlo de forma individual y activa. Sia Figiel ha subvertido en su obra estas ramificaciones de la

² WADLEY, Nicholas (ed.), *Noa Noa, Gauguin's Tahiti*, Oxford, Faidon Press, 1985, p.23.

³ SAID, Edward, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.

mirada colonial, proponiendo imágenes alternativas de sus protagonistas femeninas y subvirtiendo el proceso de visión, como acto estático, mediante su capacidad de re/visión. Son muchas las miradas persistentes que estas mujeres destruyen en la obra de Figiel, pero a continuación me ocuparé exclusivamente de tres tipos de mirada que aparecen con más persistencia: la mirada turística, la mirada cinematográfica y la mirada antropológica.

La perpetuación contemporánea de estas imágenes se ha consolidado, en primer lugar, mediante una nueva variedad de deseo enmarcado en el proceso de neocolonización cultural que afecta a estas islas como resultado de su implicación en la industria turística. El turista es el sustituto contemporáneo de aquellos viajeros y aventureros de antaño y acude a las islas con un equipaje de imágenes pre/vistas, diseñadas sin excepciones para un turista masculino, portador de una mirada que Urry ha definido en *The Tourist Gaze*⁴ como una mirada que busca más signos reconocibles que imágenes originales. Las miradas (masculinas) de los turistas son “filters of touristic perception –they provide a medium for what tourists see, but also a guideline as to how they ought to see. So while tourist gazes are instruments of vision, they may also function as screening devices that restrict or impair vision”.⁵

Esta incapacidad para ver, a pesar de lo persistencia de la mirada, ha sido criticada por Figiel en un poema en el que condena las pre/visiones del turista a su llegada a Samoa:

“To a Tourist Who wears Gauguinic Glasses”

(A Word From the Entertainer)

Why do you stare at me

As if I’m some exotic bird?

Is it because the way I smile?

Is it because of the way I move my hips?

Is it because of my Polynesian “complexion”?

I have a life behind that fabulous

Smile...

8 kids to feed

And faalavelave

Tattooed

On my thighs...

P.S. I think Gauguin was

A peeping-tom too.⁶

⁴ URRY, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage, 1990.

⁵ HUGGAN, Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001, p. 201

⁶ FIGIEL, Sia, “To A Tourist Who Wears Gauguinic Glasses”, *Chelsea Hotel*, vol. 5, nº 1, p. 57.

En el poema el turista aparece agazapado tras unas gafas “a lo Gauguin”, ya que son las imágenes del pintor las que permanecen como parte del imaginario colectivo que define el Pacífico Sur, a pesar de que ni siquiera fueron pintadas en Samoa. Tanto Gauguin como su sucesor actúan como mirones —“peeping-tom”— es decir, escondidos para no ser vistos y ejerciendo de manera hegemónica y persistente —como india el verbo “stare”— el privilegio de mirar. El poema surge de la voz de una mujer, “the Entertainer”, una de tantas bailarinas nativas que se ven obligadas a entretener día a día a miles de turistas, perpetuando paradójicamente esas percepciones coloniales como único método de supervivencia. La artista que entretiene habla desde su condición de bailarina, pero la protesta surge también de otra artista que, en su caso, posee la palabra como principal instrumento: la poeta, que canta de modo irónico los atributos de las isleñas, subvirtiendo su carácter pasivo mediante una mirada irónica que devuelve con palabras concisas el deseo que capta tras los ojos del turista. Así, la mujer disecciona todos los ingredientes que la convierten en un cuerpo observado, como el que la compara con un pájaro exótico, una de las imágenes de su fauna más utilizadas en la descripción de las islas; o los rasgos que se atribuyen invariablemente a la típica “complexión” polinesia. Al resaltar con comillas esa complexión, la mujer llama la atención sobre la referencia única al cuerpo nativo, caracterizado y definido según rasgos predeterminados que tienden a homogeneizar a los habitantes de distintas islas bajo una etiqueta común que ignora sus diferencias culturales. Asimismo, la protagonista del poema borra la imagen de la mujer sonriente, un rasgo con el que se pretendía representar el supuesto carácter despreocupado y alegre de los isleños, mientras llama la atención sobre las caderas, una de las partes esenciales que conforman el icono de las sensuales bailarinas.

La complexión tópica se rechaza, por tanto, en el poema como una simplificación que esconde la complejidad de la biografía de estas mujeres, que se refleja en los tatuajes (“faalavelave”) que las adornan y que son el reflejo de sus experiencias individuales, un significado que el turista no percibe. A propósito de la representación del cuerpo postcolonial, el escritor de Samoa Occidental, Albert Wendt, señala la importancia del tatuaje como método más efectivo en la inscripción alternativa de unos cuerpos que han sido tan definidos y representados por otras voces. A pesar de que la práctica común del tatuaje corporal fue rechazada por las imposiciones cristianas, por considerarse un residuo del salvajismo precolonial, y el desnudo de sus cuerpos intentó cubrirse con los ropajes de la moral y la virtud cristianas, Wendt afirma que el concepto del desnudo en la cultura samoana difiere notablemente del occidental. El tatuaje representaba la forma más elaborada y completa de vestimenta, ya que era diseñado de forma personalizada, se adquiría tras distintas etapas de madurez y se inscribía sobre la piel mediante rituales y ceremonias que demostraban las relaciones entre el individuo y su comunidad.⁷ Figiel muestra así a mujeres tatuadas por la vida y por experiencias que se reflejan en su piel con marcas visuales individuales, con lo que añade complejidad a las pre/visiones del turista.

El deseo de lo exótico como ingrediente principal de la mirada neocolonial ha seguido afectando a visiones más contemporáneas sobre Polinesia que confían igualmente en el

⁷ WENDT, Albert, “Tatauing the post-colonial body”, *SPAN* 42/43, April/October 1996, pp.15-29.

poder de la imagen preestablecida: las proyectadas por el discurso fílmico de Hollywood. Al describir el modo en el que el Oriente es representado, Said afirma que se trata de una puesta en escena que no busca ser realista y que se articula como una representación esquemática de un Oriente cuyas imágenes están diseñadas para ser consumidas en Occidente.⁸ En el escenario de la Polinesia llevada al cine se sigue manteniendo una jerarquía evidente entre la audiencia que observa y quienes son observados, una jerarquía que no sólo es étnica sino genérica, como bien argumenta Laura Mulvey en su teoría sobre la mirada masculina en el cine. El portador de esta mirada, cómplice con la mirada de la cámara que recoge la acción, satisface de manera simultánea impulsos escopofílicos y narcisistas, obteniendo placer en la contemplación del cuerpo femenino y reafirmando su posición como sujeto activo, como protagonista de la historia y como espectador.⁹

En su segunda novela, *They Who do not Grieve*, Figiel deconstruye la hegemónica mirada del cine de Hollywood a través de una de sus protagonistas. En un fragmento de la novela se narra la llegada a Apia del equipo de *Aloha, Capitán Harris*, una película donde se contrata a Lalogali para hacer de extra. La protagonista no sólo observa y describe el contenido conocido de la película, sino que se mueve tras las cámaras mostrando los trucos de rodaje y los secretos de algunos de sus protagonistas, desmantelando con ello el mundo exótico que la película pretende recrear y ejerciendo el papel de narradora activa, en torno a la cual se desarrolla la acción y no de mero objeto erótico. Así, Lalogali resume brevemente el argumento de la película, que contiene todos los ingredientes de un género que durante décadas contó con las más renombradas estrellas y los medios técnicos más sofisticados para exportar a Estados Unidos una porción del exotismo de los Mares del Sur. Se trata de:

a comical-musical, like the Sound of Music, only it's about a sea captain who is lost in the Pacific Ocean and encounters free-loving Islanders, who sing and dance from morning till evening. Every day, near twilight, there would be a feasting and more dances until Captain Harris grew tired and was taken (usually) by his sweetheart into a hut or behind a bush, usually on the beach, where she danced the hula for him until she became so tired she collapsed on the captain, and he kissed her all over, while nymph-spies and a cute clumsy boy in the bush laughed and giggled and laughed.¹⁰

Esta descripción breve no es sino el argumento condensado en elementos recurrentes que, junto con las danzas rituales, las erupciones de volcanes y los sacrificios de princesas, estaban presentes en la mayoría de las películas del género, como ha estudiado Luis Reyes. Como Said, Reyes insiste en que la intención de este cine no era reflejar la realidad de las islas, sino proporcionar un entretenimiento y un sentimiento de evasión, que se hacía necesario en varios momentos históricos con los que coinciden estas producciones,¹¹ especial-

⁸ SAID, Edward, op.cit., pp. 71-72.

⁹ MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1999, pp.58-69.

¹⁰ FIGIEL, Sia, *They Who Do Not Grieve*, Auckland, Vintage, p.218.

¹¹ REYES, Luis, *Made in Paradise. Hollywood's Films of Hawaii and the South Seas*, Honolulu, Mutual Publishing, 1995, p.5.

mente con la Segunda Guerra Mundial, un momento en el que se explotó el exotismo del Pacífico para encontrar vías de escape a la situación de la guerra y en el que se rueda la película que se narra en la novela.

La descripción de Lalogali es un retrato en primera persona de aquellas producciones en las que las imágenes se modificaban para adaptar las diferencias étnicas a la sensibilidad europea, mostrando con ello la cuidadosa forma en la que se canalizaba el deseo occidental dentro de unos parámetros concretos:

My job was to pass the coconut cups to Ela the goddess, who then poured the water into a pool, where five other palagi women, in lavalavas that came down to their knees and coconut cups covering their breasts, sat combing their hair (wings really, since most of them had short yellow hair). The palagi women were all painted brown. They were supposed to be the island women who lured Captain Harris into the pool, removed his clothes and treated him like a god. Bathed him. Scrubbed his arms, his chests, his back, while feeding him passion fruit, slices of coconut, slices of pineapples and grapes (which do not grow in Samoa).¹²

Mientras Lalogali, la única nativa, termina siendo desplazada de la escena por no pasar los cocos con la dulzura y suavidad que se asumen en una joven isleña, las actrices norteamericana elegidas para representar los papeles principales, según costumbre del momento, han de lograr acercarse al prototipo de belleza nativa con medios artificiales, pero al mismo tiempo deben mantener unos criterios estéticos que nos recuerdan que la película está orientada a la audiencia americana, de ese modo cubren sus pechos y alargan la longitud de las lavalavas hasta las rodillas. Mediante esta descripción Figiel destruye los trucos de escena de las actrices sino que, ejerciendo su papel como observadora, devuelve la dirección de la mirada occidental y describe la escena según sus propios parámetros culturales ridiculizando la autoridad de la cámara para definir su cultura y condenando la adulteración de los modelos que proyectaban como objetos de deseo en este tipo de cine.

En una labor paralela a la realizada por el discurso filmico, la mirada antropológica ha contribuido también a consolidar imágenes erróneas sobre estas mujeres. Como el ojo de la cámara que todo lo ve, los antropólogos acudieron a muchas de estas islas con la intención de estudiar y reflejar en sus obras el comportamiento de sus poblaciones. Pero como bien ha demostrado James Clifford en su revisión postmoderna de la antropología tradicional, la mirada del antropólogo no se corresponde con una visión panóptica, ni sirve para ofrecer una respuesta única a una realidad total aparentemente a su alcance, sino que está limitada a un ángulo concreto y además sometida a la propia observación refleja de aquellos a quienes estudia.¹³

¹² FIGIEL, Sia, *op. cit.*, p. 219.

¹³ CLIFFORD, James, "Traveling Cultures", *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, pp. 17-46.

La persistente mirada antropológica recayó también sobre las mujeres polinesias y en concreto sobre las samoanas, cuando la antropóloga norteamericana, Margaret Mead, se trasladó a las islas para estudiar el comportamiento de sus muchachas adolescentes y sus hábitos sexuales. En *Adolescencia y Cultura en Samoa* (1928) Mead elaboró una teoría sobre este periodo en la vida de las jóvenes nativas argumentando que Samoa se construía como ejemplo negativo, como la excepción que confirmaba la regla que se cumplía en otras sociedades y que hacía de la adolescencia una etapa de insuperables conflictos. Mead afirmaba que estas jóvenes ejercían una actividad sexual ajena a cualquier tapujo y con ello escapaban de las tribulaciones que afectaban a las adolescentes norteamericanas:

El espíritu de las jóvenes no quedaba perplejo ante ningún conflicto, no era atormentado por interrogante filosófico alguno ni acosado por remotas ambiciones. Vivir como una muchacha con muchos amantes durante el mayor tiempo posible, casarse luego en la propia aldea cerca de los parientes y tener muchos hijos, tales eran las ambiciones comunes y satisfactorias.¹⁴

Las teorías de Mead no pretendían condenar la sexualidad de estas jóvenes, ni ejercer una represión sobre su conducta, pero seguían perpetuando el mito sexual del Pacífico, ignorando la complejidad interna de la sociedad samoana y las normas que venían imperando durante siglos, determinadas irremediabilmente por el impacto del cristianismo.

La herencia de la Samoa descrita por Mead ha sido una de las que Figiel ha intentado revisar con más persistencia. En todas sus novelas, Figiel reproduce listas interminables, a modo de decálogo de comportamiento, que se inculcan a estas jóvenes como patrón inviolable de conducta. La importancia de mantener el honor y buen nombre de las familias en una sociedad estratificada como la Samoana se colocan por encima de todo deseo individual, sobre todo el que tenga que ver con la libertad sexual. El más mínimo “error” cometido por estas jóvenes las condena de inmediato al ostracismo absoluto por parte de su comunidad. Así lo expresa, por ejemplo, la niña protagonista de *Where we Once Belonged*:

We were not allowed to laugh too much or too loudly.
We were taught to be meek.
We were taught to be humble, again,
[...] Never laugh at blind people or deaf people... or palagis.
Never walk around alone at night –only bad girls [...] walk around that late.
Never wear anything exposing your knees.
Never wear pants on the malae or at the pastor’s house.
Never wear high-heels.
Never wear make-up.

¹⁴ MEAD, Margaret, *Adolescencia y Cultura en Samoa*, Barcelona, Paidós 1945 (1928), 175.

Never go to church without a hat.

Never go bra-less to church.

[...] 'we' were young ladies and, 'we' should handle ourselves as such.¹⁵

Al elegir protagonistas adolescentes, afectadas por complejos traumas derivados de su condición femenina, y condenadas por sus comunidades porque han elegido practicar esa sexualidad libre de la que Mead hablaba, Figiel rebate su teoría punto por punto. Aunque el discurso de Mead haya pretendido defender una visión de la mujer libre de los impedimentos occidentales, al presentarse Samoa como un ejemplo negativo, Mead reafirmó el mito colonial y no dejó que sus mujeres se librasen de la encrucijada de la doble visión.¹⁶ Figiel sitúa a sus mujeres en ese conflictivo cruce de caminos; por un lado, sus protagonistas han de vencer las expectativas de quienes las encuadran dentro del mito; por otro se ven obligadas a luchar contra la represión heredada del discurso religioso occidental que su sociedad les impone por haber llevado una vida independiente como mujeres deseantes.

La Samoa vista por Figiel no es, pues, la Samoa de Mead, ni la de Gauguin, ni la Samoa de los Mares del Sur creada por Melville. Pero sus protagonistas tienen que enfrentarse a diario con esas percepciones encontradas; por un lado las que las obligan a respetar estrictas normas de represión que limitan su libertad sexual; por otro, las que las transforman en objeto de deseo para los turistas ávidos de experiencias culturales "auténticas", mientras paradójicamente se ven obligadas a comulgar con esa visión para seguir promoviendo el mito de un Paraíso que desaparecería si descendiera la presencia de turistas. Figiel se enfrenta a estas contradicciones con un grito de rebeldía:

Gauguin is Dead!

Margaret Mead is Dead!

Fayaway is a figment!¹⁷

Y como concluye otra de sus protagonistas: "There is no paradise!"¹⁸. El paraíso para estas mujeres y quienes acuden a buscarlo parece encontrarse siempre, como reza el título de la novela de Vargas Llosa, en la otra esquina.¹⁹

¹⁵ FIGIEL, Sia, *Where We Once Belonged*, Auckland, Pasifika Press, 1996, p. 138.

¹⁶ Para una reflexión más amplia sobre las repercusiones de las ideas de Mead en la sociedad norteamericana véase, FRIEDAN, Betty, *La Mística de la Femenidad*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 171-201.

¹⁷ FIGIEL, Sia, *To a Young Artist in Contemplation*, Suva, UPS, 1999, 101.

¹⁸ FIGIEL, Sia, *Where We Once Belonged*, Auckland, Pasifika Press, 1996, p.187.

¹⁹ VARGAS LLOSA, Mario, *El Paraíso en la Otra Esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003. La novela narra de manera paralela las vidas de Paul Gauguin y su búsqueda del paraíso en Tahití y la de su abuela Flora Tristán, enfrascada en la búsqueda de un paraíso de igualdad para las mujeres de su época.

¿CRIMEN O HISTERIA?: MUJER Y DESEO EN *NO NAME* DE WILKIE COLLINS

Ana María García Domínguez

Universidad de Cádiz

Here is one more book that depicts the struggle of a human creature, under those opposing influences of Good and Evil, which we have all felt, which we have all known.¹

No Name (*Sin Nombre*, 1862) es una de las primeras novelas de Wilkie Collins catalogadas como didácticas o *mission novels*, por su fuerte carga de protesta social. Esta reivindicación se dirige principalmente contra las leyes que, favoreciendo a los hijos ilegítimos, dejan desprotegidos a los ilegítimos, y en menor medida, contra la institución matrimonial (el elemento central de la que quizás sea la más importante de sus otras novelas didácticas, *Man and Wife*, de 1870). Sin embargo, ya desde el mismo Prefacio el autor anuncia el conflicto principal como psíquico, y conecta su novela con el género clásico de la *psychomachia*. La acción se centrará en el personaje trágico de Magdalen Vanstone, y en su doloroso conflicto interno entre aceptar la situación social a la que ha sido relegada tras el descubrimiento de su ilegitimidad, o recuperar la que ella considera su legítima herencia a cualquier precio y contra su mejor juicio.

¿Qué nos presenta la obra, entonces? La figura principal, predispuesta a la inestabilidad psíquica desde un principio, se debate penosamente entre ambos extremos morales, deteriorándose su estabilidad psicológica a medida que sufre una serie de crisis nerviosas que finalmente desembocan en una fiebre cerebral que pone su vida en peligro. El momento más grave de su desintegración espiritual coincide exactamente con el de mayor desprotección social, cuando gravemente enferma y sumida en la más profunda penuria económica está a punto de ser enviada a una de las temidas instituciones victorianas para pobres, la *workhouse*.

¹ COLLINS, Wilkie, *No Name*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 5

A pesar de todo, las críticas que en su día recibiera el relato apenas atienden a la lucha interna del personaje, o si lo hacen, la entienden como un recurso inverosímil, casi un truco vulgar, al que Collins acude para eludir el castigo que una transgresora como su protagonista debiera recibir según los criterios de la novela realista. Sirva la crítica de Margaret Oliphant, novelista también y articulista de la influyente *Blackwood's Magazine*, como ejemplo de la respuesta crítica general a *No Name*:

Mr Wilkie Collins [...] has chosen, by way of making his heroine piquant and interesting [...], to throw her into a career of vulgar and aimless trickery and wickedness, with which it is impossible to have a shadow of sympathy, but from all the pollutions of which he intends us to believe that she emerges, at the cheap cost of a fever, as pure, as high-minded, and as spotless as the most dazzling white of heroines.²

Otro lugar común es la valoración negativa de gran parte de los personajes principales, que resultan detestables al lector, según afirma H. F. Chorley en una de estas reseñas coetáneas³. Esta repulsión se extiende a todos los transgresores de la obra, a todos los que deliberadamente hacen uso de la norma burguesa en beneficio de sus propios intereses. Por supuesto, los objetivos principales de la crítica son los dos criminales ostensibles de la obra, el Capitán Wragge, un chantajista que arrebató a otros su identidad tras cuidadosa investigación de sus más nimios detalles con el fin de adoptarla con una mayor fidelidad cuando sea necesario, y a Magdalen, una consumada actriz que asume sin escrúpulos diversos roles burgueses (la institutriz, la inocente joven de clase media) y falsea su nombre repetidamente en su lucha por la herencia perdida. Pero la oposición no sólo se proyecta contra ellos: el ataque al vínculo ilegítimo aunque aparentemente respetable de los Vanstone es casi tan despiadado; y Collins es acusado de suavizar una de las mayores ofensas al bienestar social⁴. De hecho, muchas de estas valoraciones, supuestamente literarias, se centran en la validez moral de la representación de ciertos contenidos de la novela, en algún caso incluso haciendo una agresiva defensa del matrimonio lícito que se pretende menospreciado por el autor⁵.

Quedan olvidadas por tanto, al menos en apariencia, las intenciones originales del novelista. Sin embargo, el conflicto central de su *psychomachia* está cuidadosamente construido en su obra, claramente inserto en el marco teórico de la entonces novedosa disciplina de la psicología. A petición de Collins, Charles Dickens, su amigo y consejero, sugirió una larga lista de títulos posibles para la novela, que se serializaría en la revista por él mismo editada, *All the Year Round*, de marzo de 1862 a enero de 1863. De esta lista un buen número hace referencia directa a procesos psíquicos (“Below the surface”, “Undercurrents”, “Behind the Veil”, “Secret springs”, “Latent Forces”, “Changed, or developed?”) como bien

² OLIPHANT, Margaret, reseña anónima, *Blackwood's Magazine*, agosto 1863, XCIV, p. 170, en Page, Norman (ed.), *Wilkie Collins, the Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1974, p. 143

³ CHORLEY, Henry Fothergill, reseña anónima, *Athenaeum*, 3 enero 1863, pp.10-11, en Page, Norman (ed.), *Wilkie Collins, the Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1974, p. 133

⁴ Reseña anónima, *Londres Quarterly Review*, Octubre 1866, XXVII, pp. 107-108, en Page, Norman (ed.), *Wilkie Collins, the Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1974, p. 144

⁵ Vid. MANSEL, Henry Longueville, reseña anónima, *Quarterly Review*, abril 1863, CXIII, pp. 495-6, en Page, Norman (ed.), *Wilkie Collins, the Critical Heritage*, Routledge, Londres, 1974, pp. 138-140

apunta Bourne Taylor⁶. Parece evidente que los propósitos de Collins fueron claramente interpretados por el conocido novelista, si bien fueron generalmente obviados o malinterpretados por la respuesta crítica.

¿Antepuso Collins la lectura psicológica a la crítica social, como pareció anunciar en su Prefacio?. Si fue así, quedaría explicar por qué entonces dibujó con tanto detenimiento el contexto social del conflicto psicológico, y qué causó la que parece una ceguera general con respecto a los objetivos del escritor. El estudio que nos ocupa empezará por explorar la situación del relato dentro de las teorías psicológicas sobre “economía uterina” y “tratamiento moral” en boga en la primera mitad del siglo XIX. En segundo lugar, nos detendremos en las circunstancias sociopolíticas que rodean la inestabilidad psicológica femenina en la novela; para finalmente reflexionar sobre la interrelación entre ambas lecturas y sus respectivas funciones en la conclusión de la obra, así como defender la reivindicación del sujeto femenino deseante y transgresor sugerida por Collins a través de la peculiar caracterización de Magdalen Vanstone, aun a pesar del que en la actualidad parece a no pocos un final convencional fácilmente asimilable por la moral de la época.

II

La psicología, en rápido proceso de consolidación como disciplina independiente durante el siglo XIX, siguió un desarrollo teórico similar al de la medicina de entonces. Sus teorías nos revelan tanto del funcionamiento de la mente humana como de la ideología vigente en el momento de su publicación, ya que no en raras ocasiones ofrecen una confirmación científica de lo que fuera ya un supuesto aceptado universalmente.

Quizás el supuesto de mayor tradición entre estos era el de la naturaleza femenina dominada por su esencia biológica, limitada por la que se continuó considerando su principal función vital, la reproducción. A modo de justificar lo que resultaba obvio, esto es, la sinonimia de hombre con Razón y la de mujer con Emoción, el discurso de la ciencia se extendió largamente sobre la “naturalmente” peligrosa corporalidad del sexo femenino y la falta de control que las facultades intelectuales superiores (en especial la voluntad) ejercían sobre su atribulado organismo. A merced de su tiránico ciclo biológico desde su primera menstruación, la mujer de la psicología decimonónica sería perseguida por la constante amenaza de desequilibrio psíquico toda su vida.

El desorden psicológico entonces se entendía como una repentina irrupción de la naturaleza eminentemente sexual de la mujer que no era del todo inesperada. Dada su débil voluntad, no era difícil que los impulsos más elementales, el de procrear en cabeza, se impu-

⁶ BOURNE-TAYLOR, Jenny, *In the Secret Theatre of Home. Wilkie Collins, Sensation Narrative and Nineteenth-century Psychology*, Routledge, Londres, 1988, p. 273, nota 5. Aunque su propósito principal es el de ilustrar las teorías Darwinianas sobre la adaptación, Taylor hace también referencia dentro de los medios de supervivencia al recurso a la identidad social como disfraz que antes mencionábamos.

sieran sobre la capacidad racional femenina. Cambió por tanto también la consideración del acto irracional o desmedido, en cuanto que no se puede responsabilizar de su conducta a la enferma que ha perdido su capacidad de autocontrol.

Magdalen Vanstone representa a uno de los sectores de mayor riesgo de la sociedad victoriana, la adolescente de clase acomodada en plena eclosión sexual, con la característica concurrencia de indulgencia y represión en su círculo familiar. Un momento delicado en la vida de la mujer tenía lugar aproximadamente a los dieciocho años (justo la edad de la protagonista al comienzo de la obra), cuando alcanza la madurez sexual, descrita con frecuencia mediante una analogía con la historia natural:

The *blooming maiden* [...] is well compared to those brilliant flowers, the reproductive organs of which, when fully developed, are surrounded with the most gorgeous tissues [...].⁷

La metáfora de la *blooming maiden* o “doncella en flor” es uno de los elementos principales en la primera descripción que obtenemos de la joven:

The girl's exuberant vitality asserted itself all over her, from head to foot [...] her figure was so perfectly developed already that no one who saw her could have supposed she was only eighteen. She bloomed in the full physical maturity of twenty years or more – bloomed naturally and irresistibly, in right of her matchless health and strength. Here, in truth, lay the mainspring of this strangely-constituted organization. Her headlong course down the house stairs; the brisk activity of all her movements; the incessant sparkle of expression in her face, the enticing gaiety which took the hearts of the quietest people by storm – even the reckless delight in bright colours, which showed itself in her brilliantly-striped morning dress, in her fluttering ribbons, in the large scarlet rosettes on her smart little shoes—all sprang alike from the same source; from the overflowing physical health which strengthened every muscle, braced every nerve, and set the warm young blood tingling through her veins, like the blood of a growing child.⁸

Asimismo, los símiles con animales característicamente vigorosos ocurren frecuentemente en las apariciones de Magdalen en su primera etapa como hija legítima en el feliz hogar de los Vanstone. En esta misma cita la comparación es con una gata joven (“Her figure [...] so lightly and playfully graceful, that its movements suggested, not unnaturally, the movements of a young cat [...]”⁹) y más adelante es su padre quien la define como

⁷ ANON, “Woman in her Psychological Relations”, *Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, 4, 1851 cit. Bourne Taylor, Jenny and Shuttleworth, Sally (eds.), *Embodied Selves. An Anthology of Psychological Texts 1830-1890*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 171

⁸ *No Name*, p. 14

⁹ Idem. El símil del gato vuelve a reaparecer en la página 52, a propósito de la peculiar debilidad de Magdalen porque le peinen el cabello durante largo rato. Su reacción a este estímulo recuerda a su padre a la de un gato cuando es acariciado.

una yegua aún sin domar, “an unbroken filly”¹⁰. La protagonista, en este exceso energético incentivado por la educación recibida, podría pasar perfectamente como uno de los muchos casos de histeria comentados por la literatura científica del momento.

Un rasgo sorprendente de esta literatura sobre la histeria es que tanto la educación como las circunstancias sociales no son tanto el origen como los factores que predispondrían al desorden. Finalmente, la causa última del mal estaría directamente relacionada con la excesiva naturaleza pasional femenina. El caso se complicaría aún más si la intemperancia de la paciente tuviera antecedentes familiares, ya que su carácter hereditario parecía indiscutible. “But no doubt can exist that hereditary predisposition has much to do with this,” apuntaba William Acton, uno de los más importantes portavoces de la ausencia de deseo sexual en la mujer “respetable”, “There are well-known families, for instance, in which chastity among the females is not the characteristic feature [...]”¹¹.

La primera fase del relato de Collins hace un compendio de buen número de los elementos característicos de los casos de histeria. Magdalen, hija ilegítima de una madre que ha ignorado deliberadamente las reglas de respetabilidad femenina cohabitando con un hombre que sabe ya casado, posee de partida la predisposición hereditaria al exceso. Su ambiente cuenta con todos los factores excitantes mencionados en estos casos, cuando la Ciencia adopta el tono del manual de autorregulación moral. Era la histeria principalmente un mal de las clases acomodadas, porque su vida ociosa no estimulaba ni la actividad física ni mental, ni mucho menos una rutina higiénica saludable. Justo el día en el que se abre la primera escena el padre de Magdalen, Andrew Vanstone, describe un concierto al que asistió junto con sus hijas el día anterior de la siguiente manera:

“[...] The young ladies are not likely to be down earlier after the concert last night.—By-the-by, how did you like the concert, yourself, eh? [...]Nothing but Crash-Bang, varied now and then by Bang-Crash; all the women dressed within an inch of their lives; smouldering heat, blazing gas, and no room for anybody [...]”¹²

Son éstas las influencias que lamenta Thomas Laycock en su tratado sobre la histeria. La educación ofrecida a la mujer estaba principalmente destinada a hacerla atractiva a potenciales maridos, más que a convertirla en una útil esposa. Según este autor, el sistema no sólo conduce a una constitución física y mental mermada, sino que además sigue provocando una irritación constante sobre el frágil sistema nervioso femenino, con la ignorada pero no menos nociva influencia de la música, la danza, y los colores vivos:

¹⁰ Ibid, p. 18

¹¹ ACTON, William, “The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Childhood, Youth, Adult Age, and Advanced Life Considered in Their Physiological, Social and Moral Relations”, 1857, *cit.* Bourne Taylor, Jenny and Shuttleworth, Sally (eds.), *Embodied Selves. An Anthology of Psychological Texts 1830-1890*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 182

¹² *No Name*, p. 9

The anxiety to render a young lady accomplished, at all hazards, has originated a system of forced mental training, which greatly increases the irritability of the brain [...]. The slow but powerful influences of music, dancing, vivid colours, and odours, on the nervous system, but especially on the reproductive system, is quite overlooked [...].¹³

La inactividad y la falta de intereses propios caracterizan la vida doméstica de la heroína de *No Name*, un hecho que ella misma reconoce cuando pide a su padre que la lleve a cualquier tipo de evento que no la obligue a ir a dormir a las once de la noche¹⁴, y cuando se aplica con tanta severidad a estudiar su papel en la representación teatral amateur de la familia Marrable (en la que toma parte a pesar de la desaprobación de su hermana y su institutriz, los estandartes de rectitud de la novela). El paraíso terrenal de Combe-Raven, la mansión familiar, es una ilustración detallada del conjunto de hábitos desordenados y emociones triviales constantes que la literatura psicológica creía tan pernicioso para la higiene mental femenina.

Muchos de los especialistas de la época consideran la histeria como una dolencia que pervierte la que ellos entendían natural sumisión y abnegación de la mujer. La histérica muestra una capacidad volitiva desmedida. Aunque el término para estas mujeres es *wilful* o *self-willed* (obstinada, terca), no parece tanto que sea el exceso de voluntad en sí mismo el problema, sino que la voluntad propia pretende imponerse sobre la de otros, cuando la norma es que debe someterse. No sólo es capaz de provocarse los síntomas de su enfermedad, sino que logra controlar y modificar a placer lo que ocurre a su alrededor. La asertividad, especialmente cuando era ejercida contra la autoridad masculina, se consideraba un signo claro de histeria¹⁵. Magdalen es un buen exponente de este tipo de manipuladora afectiva. Comenta su institutriz:

She [Magdalen] is resolute and impetuous, clever and domineering, she is not one of those model women who want a man to look up to, and to protect them

La cita hace referencia al compromiso de la protagonista con Frank Clare, un débil espécimen del sexo masculino cuya única oportunidad de movilidad social es el matrimonio con una mujer de posición acomodada. La aprobación familiar es obtenida mediante la intervención activa de la novia en vez del novio. Obstinada en conseguir al marido de su elección, la joven presenta también la precocidad sexual característica de muchos de estos casos, ya que cuando se compromete con Clare tiene sólo dieciocho años.

¹³ LAYCOCK, Thomas, *A Treatise on the Nervous Diseases of Women: Comprising an Inquiry into the Nature, Causes, and Treatment of Spinal and Hysterical Disorders*, 1840, cit. Bourne Taylor, Jenny and Shuttleworth, Sally (eds.), *Embodied Selves. An Anthology of Psychological Texts 1830-1890*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 189

¹⁴ *No Name*, p. 16

¹⁵ Cfr. OPPENHEIM, Janet, *Shattered Nerves. Doctors, Patients, and Depression in Victorian England*, Oxford University Press, New York, 1991; vease también SHOWALTER, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830 – 1980*, Virago Press, Londres, 1985.

¹⁶ *No Name*, p. 77

Los eventos que desencadenan su desorden psíquico están también en la línea de los definidos por la literatura científica contemporánea. En ella, aunque el deseo sexual frustrado (y su versión más decorosa, el desengaño amoroso) es el más comúnmente mencionado, otros momentos emocionales críticos como el duelo son también considerados. Ambos factores se dan en el caso de Magdalen. En un periodo inferior a una semana la joven pierde a sus padres y descubre su ilegitimidad. Ahora que carece de herencia, no puede casarse con Frank, el cual no mucho después rompe el compromiso, causándole la primera de sus crisis nerviosas, cuando parece perder temporalmente el movimiento y el habla. Una vez recuperada, emprende un proceso de venganza contra la rama de la familia Vanstone que ha obtenido la herencia de su padre. Decide conquistar bajo una identidad falsa a su primo heredero, aún a pesar de la inteligente oponente que tiene en el ama de llaves de éste, Madame Lecount. Su evolución desde entonces está marcada por los signos típicos de la histeria denominada *sthenic* (que opuesta a la asténica, se distingue por un exceso de energía). La astucia y el engaño determinan la conducta de la histérica victoriana, así como el instinto destructivo, que en el caso de Magdalen se proyecta contra sí misma, cuando planea su fútil intento de suicidio mediante la ingesta de opio. La obsesiva hiperactividad de la protagonista (acompañada por los síntomas característicos de insomnio y falta de apetito) se presenta como un acto represivo constante que únicamente tiene salida en las crisis que sufre en dos ocasiones en la novela, cuando Frank rompe su compromiso, y en vísperas de su boda con Noel Vanstone. Su contenida reacción a la muerte paterna sorprende a su institutriz por oponerse diametralmente al carácter expansivo de su discípula:

Tearless and speechless, she [Magdalen] sat in the room where the revelation of her father's death had first reached her; her face, unnaturally petrified by the sterile sorrow of old age -a white changeless blank, fearful to look at. Nothing roused, nothing melted her. She only said "Don't speak tom; don't touch me. - Let me bear it by myself" [...] The first grief which had darkened the sisters' lives, had, as it seemed, changed their every-day characters already.¹⁷

Las últimas palabras de esta cita definen otro de los síntomas histéricos, la asocialidad¹⁸. Magdalen, incluso en la etapa en la que trama junto con el Capitán Wragge, esconde con cuidado sus verdaderas intenciones a todos los que la rodean, y se aísla voluntariamente aun de los pocos personajes con los que simpatiza. En una de sus imposturas pasa a trabajar como sirvienta en casa del último depositario de la herencia Vanstone. Allí evita todo contacto con los habitantes de la mansión, a pesar de que sabe que con ello provoca la desconfianza y la antipatía de sus compañeros.

También su recuperación refleja las creencias vertidas en los manuales de psicología de la primera mitad del siglo XIX. El tratamiento por excelencia fue el llamado *moral management* (o "tratamiento moral"), que se valía del deseo de estima y consideración del paciente para hacerlo partícipe de su cura, en oposición al sistema de violencia física que lo precedió. El manicomio del "moral management" representaba un hogar ideal de grandes

¹⁷ Ibid, p. 106

¹⁸ Cfr. SHOWALTER, Op. Cit, p. 135

dimensiones, donde los pacientes tomaban el papel de hijos y los trabajadores el de padres. La cura consistía en una regresión a la infancia con el fin de reinculcar en el enfermo la capacidad de autocontrol que había perdido. Frustradas todas sus estratagemas, Magdalen se sume en la pobreza y la desesperación, hasta que es encontrada por un conocido, el Capitán Kirke, que se hace cargo de ella durante la larga convalecencia de la fiebre cerebral. La enfermedad la devuelve a su infancia, no sólo en su estado físico de invalidez y dependencia, sino también en su propia errónea interpretación de lo que ocurre a su alrededor, cuando se cree de nuevo en los brazos de su padre:

She smiled and whispered to him [el Capitán Kirke] vacantly. Her mind had wandered back to old days at home; and her few broken words showed that she fancied herself a child again in her father's arms, "Poor papa!" she said softly. "Why do you look so sorry? Poor papa!"¹⁹

Era el matrimonio un remedio encarecidamente recomendado en el tratamiento de la histeria, especialmente en el tipo que denotaba un exceso de energía. La curación de la transgresiva Magdalen se completa precisamente con nuevo vínculo matrimonial, en este caso descrito como afortunado pues que lo incita el amor romántico "apropiado", donde la joven pasa claramente a estar bajo la afectuosa supervisión de un hombre que administre la ya conocida naturaleza indisciplinada de la mujer. Cuando el Capitán Kirke le declara su amor como respuesta a la contrita confesión de todas sus faltas, Magdalen hace un sentimentalísimo discurso en el que define como su único objetivo vital el hacerse merecedora de su futuro marido, al tiempo que permite al autor justificar la resolución de su novela ante las críticas moralistas que luego recibiría:

[...] The poor narrow people who have never felt and never suffered [...] if *they* knew my story they would forget all the provocation, and only remember the offence—they would fasten on my sin, and pass all my suffering by. But you are not one of them? [...] Tell me if you doubt that the one dear object of all my life to come, is to live worthy of you!²⁰

III

La construcción que de la figura de la criminal hace Collins en *No Name* alberga una profunda contradicción. La conducta perversa se sitúa en un contexto sociopolítico concreto, el de la norma burguesa; señalando insistentemente sus puntos débiles, minando la autoridad que el discurso de lo apropiado como natural le concede, y trazando el origen del Mal que se pretende exorcizar en el Bien aceptado. Al mismo tiempo, y no tan sutilmente como pueda parecer a los lectores del siglo XXI (por ser un tema de interés general entonces, ampliamente discutido y comentado en publicaciones periódicas de todo tipo), se dibuja a

¹⁹ *No Name*, p. 699

²⁰ *Ibid.*, p. 740

la transgresora como una enferma mental, de modo tal que puede ser recuperada por la sociedad contra la que ha actuado, y quedar exonerada de toda responsabilidad por su conducta. Pero con la responsabilidad del criminal también desaparece la consideración de sus motivos, y con ella, el acto de protesta y reivindicación que su ofensa supone.

Un tema central en la crítica actual sobre el género en el que la obra Wilkie Collins se inserta, la novela sensacionalista victoriana, es el de su potencial capacidad subversiva. Ésta reside principalmente en la crítica social implícita en su tratamiento simpatizante de temas marginados por la respetable literatura realista a causa de su improbabilidad (que la impostura, la bigamia, el asesinato, etc., son las excepciones, no la norma, de la vida diaria era un argumento frecuentemente esgrimido contra el género). El problema no es tanto que se trate un tema indecoroso o inapropiado, sino que se sugiere que estos acontecimientos pertenecen a la norma que rige la realidad burguesa. Cuando Collins representa a varios de sus personajes adoptando a conveniencia una variedad de roles sociales perfectamente creíbles y aceptables, no parece tan grave la suplantación de identidad como la interrogación que con ella se hace sobre la validez de la identidad “legítima”.

Efectivamente, en cierto modo, la mayoría de los personajes de *No Name* carece de una identidad estable, indiscutible. Los padres de las dos hermanas Vanstone son el centro de un idílico hogar de clase media, bien considerados socialmente por iguales e inferiores, un ejemplo perfecto de respetabilidad. Sin embargo, el núcleo del microcosmos familiar no es válido: los Vanstone no contraen matrimonio hasta que la más joven de sus hijas tiene ya dieciocho años, cuando muere la primera esposa del padre. La madre no sólo ha adoptado una identidad falsa junto con el apellido Vanstone, sino que además ha cedido a los chantajes del gran impostor, el Capitán Wragge²¹, quien amenaza con descubrirla públicamente. Su argumento es que la conducta de Mrs Vanstone deshonra a la familia a la que ambos pertenecen. Es ésta otra de las múltiples identidades de Wragge, ya que su vínculo familiar con los Vanstone es también dudoso (por no ser ni consanguíneo ni estrictamente político): él es el hijo de un matrimonio anterior del anterior marido de la madre de Mrs Vanstone. Tanto él como Magdalen adoptan distintas identidades a lo largo de la novela, todas cuidadosamente investigadas, todas de apariencia respetable. Una de las que ella adopta es la de Miss Garth, quien también ejerce un rol equívoco en Combe-Raven, pues se sigue llamando institutriz cuando hace ya tiempo que dejó de ejercer como tal²². La criada que asiste a Magdalen en su último papel también facilita unas referencias falsas para solicitar su pues-

²¹ Sería interesante apuntar que la duplicidad espiritual del Capitán Wragge, así como la de Magdalen, tienen un claro correlato físico según las teorías fisionómicas que tan actuales eran para el lector del momento. Magdalen posee los rasgos faciales flexibles de una actriz (también frecuentemente relacionados con la histeria) y el Capitán Wragge tiene los ojos de distinto color y una apariencia diferente según se le mire de frente o de espaldas. Para la descripción de Magdalen, vease *No Name*, p. 13-4; para la de Wragge, *No Name*, pp.25-6.

²² *Ibid*, p. 23-4

to, para encubrir el hecho de que tiene un hijo fuera del matrimonio²³. La misma Madame Lecount, la astuta antagonista, firma con un nombre distinto al suyo, que es Lecompte, como finalmente llama a la beca de estudios científicos que crea con su herencia, la “Lecompte Scholarship” en honor a su difunto marido. La razón ofrecida es que su nombre fue naturalizado por el círculo de nativos ingleses al que se unió por necesidades profesionales tras fallecer su marido.

El comentario de Madame Lecount sobre su nombre inglés como una imposición ajena a ella a favor de la sociedad a la que se integra²⁴, nos descubre una de sus muchas semejanzas con Magdalen Vanstone. Ambas saben que como mujeres no tienen ni identidad ni derechos propios independientes de la agencia masculina²⁵, y ambas tienen un sentido claro de lo que les debiera pertenecer. Sin embargo, lo que Magdalen aprende es que no puede adquirir el derecho y la identidad si no es a través de la intervención activa masculina, como finalmente consigue su hermana desposándose cándidamente y bajo su propia identidad con el heredero de la fortuna Vanstone. Es cierto que la joven parece aprender la lección pronto, cuando deja de ejercer como actriz públicamente para hacerlo privadamente, en sus sucesivas imposturas de respetabilidad burguesa, haciendo del sentido de lo apropiado un cómplice:

[...] I have made the general sense of propriety my accomplice this time [...] I am a respectable married woman, accountable for my actions to nobody under heaven but my husband. [...] You forget what wonders my wickedness has done for me. It has made Nobody's Child, Somebody's Wife.²⁶

La protesta que implícitamente eleva la venganza de Magdalen es contra la precaria posición de la mujer en la sociedad, sin siquiera una identidad propia si no le es otorgada por un padre o un marido, y desprovista de medios aceptables para obtenerla por sí misma, como su propia caída en desgracia demuestra. Los únicos personajes por los que Magdalen siente compasión y afecto en la obra son mujeres, de entre las que destacan precisamente las dos que transgreden el orden patriarcal con mayor o menor gravedad, la mujer del Capitán Wragge, en su constante malinterpretación del mandato masculino²⁷, y Louisa, la fiel criada que esconde tras referencias falsas un vínculo ilegítimo y un vástago bastardo.

²³ Ibid, p. 604-6

²⁴ Ibid, p. 280

²⁵ Con respecto a Madame Lecount, cabría señalar la posición económica dependiente tanto de sus superiores, Michael y Noel Vanstone, como del hermano al que acude rápidamente cuando gracias a la intervención del Capitán Wragge lo cree moribundo en Zurich. Madame Lecount es también descrita como una “ganga” del primer Mr Vanstone (*No Name*, p. 283), de la misma manera que Magdalen es una ganga para el segundo (para alivio de Noel Vanstone – *No Name*, p. 427, ni siquiera le es exigido un contrato prematrimonial que defina la situación económica de la esposa tras la boda).

²⁶ *No Name*, p. 590

²⁷ Sobre la incapacidad de Mrs Wragge para interpretar correctamente las órdenes de su marido como deconstrucción subversiva del discurso masculino, vease. DAVID, Deirdre, “Rewriting the Male Plot in Wilkie Collins’s *No Name*” en PYKETT, Lyn (ed.), *Wilkie Collins*, Macmillan Press, Londres, 1998, pp. 136-49

En su análisis de la ficción sensacionalista como literatura de rebeldía²⁸, U. C. Knoepfelmacher explora el mundo antagónico de un número de novelas de Collins, cuyo atractivo criminal no es paliado ni por el final convencional, que puede no castigar siquiera al transgresor. Así ocurre en el caso del Capitán Wragge, que al final de la novela ha hecho una fortuna gracias a su última impostura como farmacéutico de éxito. Él también, como Magdalen, ha hecho del sentido de lo apropiado un cómplice. A diferencia de ella, no recibe castigo alguno por su delito y termina en respetable prosperidad. Al fin y al cabo, como bien comenta él mismo, la clave es que entiende el momento en el que vive: “Don’t think me mercenary”, dice a Magdalen en su última intervención, “I merely understand the age I live in.”²⁹

La obra de Wilkie Collins en general refleja siempre una profunda simpatía hacia los sectores más vulnerables de la sociedad, hasta el punto de hacer con frecuencia causa de sus tribulaciones. Con mujeres como Magdalen Vanstone, o su siguiente creación, Lydia Gwilt, explora una feminidad no siempre de acuerdo con la mentalidad victoriana, ya que demuestran una determinación y una independencia inusuales. Son mujeres que se atreven a decidir por ellas mismas qué esperan del mundo, qué les corresponde legítimamente, y a las que nada detiene en su empresa. No obstante, el público jamás aceptaría semejante agresión al orden que daba coherencia a su universo. Collins lo sabía bien cuando decidió definir su novela como un caso psicológico, en vez de como un caso criminal. La reconciliación entre su propósito como reformador y su objetivo como novelista popular (no olvidemos que a *No Name* la precedió *The Woman in White*, quizás el éxito más rotundo del escritor³⁰) no se resolvió felizmente del todo, dando lugar a la ambigua caracterización de Magdalen Vanstone, excesivamente moderada para el lector actual, excesivamente radical para el decimonónico, pero siempre igualmente fascinante en su representación de una pasión femenina que, aún bajo el estigma de la patología, no entiende de barreras, y se apresura inexorablemente hacia su resolución.

²⁸ KNOEPFLMACHER, U. C., “The Counterworld of Victorian Fiction and *The Woman in White*” en PYKETT, Lyn, Op. Cit, pp.58-9

²⁹ *No Name*, p. 715

³⁰ Para más información sobre la publicación de *No Name*, vease PETERS, Catherine, *The King of Inventors. A Life of Wilkie Collins*, Secker & Warburg, Londres, 1991, Capítulo 14, pp. 247-61

EL CONCEPTO DE “MUJER SUPERIOR” EN LA OBRA DE GEORGES DARIEN

Marina García Romero
Universidad de Cádiz

Parece indiscutible considerar que el objetivo fundamental de la obra novelística del escritor francés Georges Darien (1862-1921) fue denunciar lo que él mismo denominaba como la “mentira social”. La escritura adquiere pues la función de desvelar los mecanismos mediante los que se ha llegado a imponer la “barbarie civilizada”, el vampirismo social sobre el individuo. Según Darien, el individuo tiene la obligación de rebelarse ante una legalidad burguesa e hipócrita que le condena irremediablemente a la desposesión. Desposesión de su fuerza, de su tiempo y de su libertad. Desposesión que llega al paroxismo en el caso de la mujer.

Ante dicha situación, pocas mujeres, pocas personas en general, tienen el suficiente impulso de revuelta para oponerse a la presión inmovilista del medio. Esas mujeres son denominadas por Darien “superiores”: superiores por su capacidad de análisis y su oposición frontal ante la sociedad que las anula; superiores también por su valor para declarar su independencia y fracturar los límites impuestos por la tradición. Frente a la determinación y a la fuerza positiva de estos escasos personajes femeninos, las novelas de Darien reflejan las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres de su época. La regla general no es otra que la condena al silencio y a la invisibilidad, a la explotación y a las agresiones. Las mujeres aparecen retratadas como las víctimas y las esclavas de una organización social sustentada sobre varios pilares, a saber, la familia, el ejército y la iglesia.

En el ámbito de la familia destaca sobremanera la ausencia real o simbólica de la figura materna. Debemos recordar que la prematura muerte de la madre del autor, cuando éste contaba con sólo siete años, marca indudablemente la visión de Darien tanto de la mujer como de la institución familiar. La familia aparece pues como la instancia de base de la organización social cumpliendo además una determinante función “educativa”. En ella se inculcan los valores fundamentales para el mantenimiento de la sociedad y se forjan, según palabras del autor, “autómatas”, “piezas útiles” para el engranaje de “la máquina social”. Se trata pues de un proceso de anulación de los instintos más sanos y orgullosos de la infancia,

que recoge, sin lugar a dudas, el clásico enfrentamiento entre civilización, norma, cultura por un lado y naturaleza por otro, extensible claramente a una oposición entre valores masculinos y femeninos. Como se impone desde arriba, desde el poder económico y político, la familia está regida por las normas del “código” y la “legalidad” burguesa que no admite ningún tipo de voces discordantes. En las novelas de Darien, las mujeres se convierten en esclavas en el terreno familiar, sus criterios son despreciados tanto en el ámbito privado como público. Así, las mujeres no tienen más opción que el silencio o la muerte. En *Bas les coeurs!*, el joven protagonista Jean Barbier denuncia los verdaderos intereses que se esconden tras la máscara de honorabilidad con la que se disfraza la burguesía; también dentro de la familia, el dinero, en este caso el de la dote matrimonial, aparece como motor de las relaciones humanas. La crueldad de la “moderación” burguesa llega al paroxismo en estos recuerdos que Jean guarda de la muerte de su madre:

“ J’ai encore de ces cris-là dans les oreilles, de ces cris haineux, mal étouffés par les murs, et qui venaient souvent, la nuit, me terrifier dans mon petit lit. Je savais que mes parents se disputaient et s’insultaient, que mon père bousculait ma mère « pour de l’argent ». Et depuis ce temps-là j’ai le dégoût et la peur de l’argent. J’ai presque deviné, à douze ans, tout ce que peut faire commettre d’horrible et d’infâme une ignoble pièce de cent sous.

J’ai grandi au milieu de discussion d’intérêt coupées de scènes de plus en plus violentes jusqu’à la mort de ma mère. Ces scènes ont effacé en moi, à la longue, son image douce et bonne, et je ne peux plus la voir quand j’évoque son souvenir, que pâle et craintive, baissant la tête, pauvre bête maltraitée sans pitié par son maître, et fuyant sous les coups. J’ai gardé aussi, de ce temps-là, une grande frayeur de mos père. »¹

Así pues, la institución familiar constituye un espacio donde el hombre impone sus valores y sus intereses sin miedo a ningún tipo de medida legal. La mujer se concibe como un objeto intercambiable y provechoso para la familia y la sociedad en su conjunto. En la novela *L’Épaulette*, Darien retrata la hipocresía de los Curmont, teóricamente progresistas debido a la dedicación a la política y a la defensa de la República que, en tiempos del IIº Imperio, llevan a cabo las figuras masculinas de la familia. Sin embargo, la situación de la mujer no varía lo más mínimo en este supuesto ambiente liberal y la madre ha de cargar con todo el peso de la economía familiar. Condenada al silencio y a la explotación, para que su hijo mayor y su marido puedan permitirse la dedicación exclusiva a la “profesión” de la política, la madre sacrifica su tiempo y su vida para que prevalezcan los intereses masculinos, los verdaderamente “importantes”:

«(M. Curmont) est un républicain austère, qui n’a pas d’autre désir que celui de se sacrifier au bien-être de son pays. Il a un fils, pourtant, qui, bien que répu-

¹ DARIEN, Georges: *Bas les Coeurs!* in *Voleurs!* (colección de las siguientes novelas: *Biribi*, *Bas les Coeurs!*, *Le Voleur*, *L’Épaulette*, *Les Pharisians*, *Gottlieb Krumm*, *La Belle France*), Paris, Omnibus, 1994, p. 190. Las referencias entre paréntesis que figuran a continuación pertenecen a las novelas de Darien recogidas en la presente edición y serán indicadas con las abreviaturas siguientes: B, BC, V, E, PH, GK, BF.

blicain comme son père, a des ambitions. (...) Ce fils, ayant d'aussi belles relations, dépense beaucoup d'argent. (...) Mme Curmont est une musicienne hors ligne; en donnant des leçons du matin au soir et en jouant dans les concerts, autant que possible, du soir jusqu'au matin, elle parvient à subvenir aux besoins de son fils.»(E, 636-637)

La sociedad, los detentores del poder político y económico, tienen un interés evidente en que la mujer se mantenga en la misma situación de esclavitud. Se trata de una de las ramas de lo que podemos considerar como una lucha donde se enfrentan por un lado la presión inmovilista de la máquina social por mantener su primacía, y por otro la voluntad de acción y destrucción del individuo que pretende liberarse. Sin embargo, la situación de las mujeres se particulariza por una marginalización que ni siquiera ha de ser velada o disfrazada. Según Darien la “Declaración de los Derechos del Hombre” constituyó la « pierre tombale posée sur l'existence de la femme » (BF, 1272), es decir, la mujer no tiene ningún derecho que reclamar, ninguna declaración que pueda ampararla ante la injusticia. Los derechos son del “hombre” y no “humanos”:

«En France, sur la liste de gens frappés d'incapacité civile et politique, la femme vient après les mineurs, les immoraux et les fous. La Française, reléguée par la loi au rang d'animal, ou même (...) au rang d'outil de besoin... » (BF, 1281)

Darien considera como un problema fundamental el hecho, lamentablemente tan aceptado, del trabajo en el hogar. La existencia cotidiana llega a convertirse en una tortura donde se agotan las fuerzas, físicas e intelectuales, de la mujer. Un trabajo extenuante que, además, es gratuito, por lo que favorece involuntariamente la permanencia del sistema capitalista que no soportaría el gasto en salarios de este esfuerzo silencioso:

«Si la femme venait à exiger demain qu'on lui payât son travail, tout le système capitaliste s'écroulerait immédiatement. (...) Elle aide l'exploiteur à payer le salaire de son mari et de ses enfants.» (BF, 1282)

La explotación también aparece unida en numerosas ocasiones al abuso sexual como podemos constatar en la novela *Le Voleur*. Aquí vemos como el personaje de Hélène Canonnier, acogida tras la muerte de su madre por una prestigiosa familia, es obligada a prostituirse para solventar la ruina que el hijo de los Bois-Créault ha causado con sus gastos desorbitados:

«Madame de Bois-Créault, cette femme si honorable, m'a vendu à (M. Barzot). Comment le marché fut conclu, je l'ignore. Comment il fut exécuté la première fois, je ne le sais pas davantage. J'ai entendu dire que les voleurs, pour dépouiller leurs victimes sans qu'elles puissent se défendre ou crier à l'aide, leur font respirer du chloroforme. Madame de Bois-Créault connaissait apparemment les procédés des voleurs...depuis...depuis j'ai tout subi sans rien dire...Quand je m'étais réveillée pour la première fois, souillée et meurtrie, entre les bras de ce vieillard lubrique, j'avais compris, tout d'un coup, l'in-

famie du monde; mais j'avais eu conscience, en même temps, de mon néant et de mon impuissance...»(V, 498)

Impotente y anulada, ya que el personaje de Hélène Canonnier es consciente de que estando sola, sin familia y sin marido, sólo se le ofrece una opción: « (elle) n'aurai(t) pu échanger que le déshonneur doré que contre le déshonneur fangeux » (V, 498). El trabajo de la mujer como obrera no permitía en ningún caso la independencia económica, por lo que las mujeres que optaban por una vida en solitario se veían en la mayoría de los casos forzadas a la prostitución:

«Le labeur de la femme, à part des exceptions très rares, ne suffit pas à la faire vivre; (...) elles sont forcées, pauvres bêtes de peine, de devenir des bêtes de joie. » (BF, 1283)

La familia aparece retratada como una prisión, como un espacio cerrado donde se lleva a cabo con total impunidad toda clase de abusos sobre la mujer. Sin embargo dichos abusos no son exclusividad de esta institución y así, la sociedad en su conjunto permite e incita dichas actitudes. Como dijimos anteriormente, otra institución fundamental para la perpetuación de los poderes económicos y políticos vigentes es el Ejército, esa “gran familia” en palabras del autor. Georges Darien sufrió personalmente la crudeza de las reglas de comportamiento que imperan en la armada y pasó varios años en lo que entonces se denominaban “Compagnies de Discipline”, campos de trabajos forzados donde los soldados eran enviados por faltas a la disciplina militar. Como relata en *Biribi*, su paso por el ejército se descubrió pronto como una bajada a los infiernos de la degeneración humana. Principios como la autoridad y la disciplina permiten imponer toda clase de castigos y torturas a aquellos que muestren el menor grado de insumisión. En *L'Épaulette* Darien nos ofrece otra visión del ejército, aquella que posee un miembro de la “casta” militar, Jean Maubart, quien hace de narrador desde la infancia hasta la madurez. Nacido en una familia de militares de alta graduación, ya desde niño sufre la determinación del medio que le condiciona a adquirir una actitud despótica que se disfraza bajo grandes conceptos como el “honor” y el “deber”. Sólo su madre y, tras la misteriosa muerte de ésta, su familia materna, le ofrecen otras visiones del mundo del que están ausentes el despotismo y la crueldad. Dicha crueldad simboliza el mayor grado al que puede llegar la violencia de los valores masculinos y Darien llega a pronunciar: « Je suis fier d'avoir dit le premier que c'est la femme, la mère, qui renversera le Moloch du militarisme »(BF, 1286). Por ello no es extraño leer las siguientes reflexiones de Jean Maubart al recordar la vida y el supuesto suicidio de su madre:

«Je suis certain que ma mère, si elle avait vécu, aurait fait tous ses efforts pour m'empêcher d'entrer dans l'armée, et sans doute aurait-elle réussi.(...) je comprends (...) combien il lui aurait été douloureux de voir son fils choisir un genre d'existence qu'elle avait appris à haïr et auquel elle imputait tous les déboires, toutes les humiliations et toutes les souffrances qui rendirent sa vie misérable. Elle fut peut-être parvenue, aussi, à m'inculquer quelques-uns de ces sentiments humains dont l'or d'une paire d'épaulettes compense mal la privation...» (E, 629)

Así, en relación a la institución militar, la mujer no es únicamente la víctima de la violencia masculina dentro de una familia de “casta”; según Darien la figura femenina alcanza una altura simbólica de oposición frontal ante los valores sobre los que se sustenta el ejército. La mujer es capaz de ver claramente lo que se esconde tras los grandes conceptos que sustentan el discurso militarista. Tras ideas abstractas y grandilocuentes como “patria” y “deber” no existe, según el autor, más que un objetivo: el dinero. Debemos subrayar cómo la muerte de la abuela materna a manos del padre de Jean tras una discusión económica, coincide con la sangrienta represión de la Comuna de París, otro de los temas claves dentro del imaginario del autor. La conclusión es clara: no se asesina por “deber”, no se lucha por la “patria”, se mata por dinero. El imperio masculino del “dinero” se impone sobre aquellos que han intentado atacarlo, y no duda en poner en práctica toda la crueldad de la que es capaz su máquina defensiva. Jean descubre ahora toda la realidad, hasta dónde puede llegar la violencia de la moderada sociedad burguesa, pero ya es demasiado tarde para comprender los valores que su abuela pretendió inculcarle:

«Je suis énervé, agacé, las. Et tout d'un coup, une grande émotion me saisit. Je comprends, j'entrevois, je vois, une multitude de choses que j'ai pressenties vaguement jusqu'ici, de moins en moins vaguement, et qui se précisent subitement en mon esprit. Ah ! il faut que j'aie vu ma grand-mère, ma pauvre grand-mère, et que je lui crie à cette morte, tout ce que j'aurai dû lui dire, tout ce que je lui aurais dit, si je l'avais compris plus tôt... J'arracherai peut-être à ses lèvres immobiles le secret de ce que je dois penser, de ce que je dois faire. Peut-être que je pourrai découvrir, sur la face glacée de cette vieille femme qui m'a tant aimé –à laquelle j'ai montré si peu d'affection, et que j'aimais pourtant, je le sens à présent-, peut-être que j'y pourrai découvrir, gravées par la mort, les réponses aux questions que je n'ai jamais voulu poser, des réponses que j'aurais pu pourtant épeler dans les grands beaux yeux d'aïeule que l'âge n'avait point ternis...» (E, 695-696)

Si Georges Darien afirma la existencia en la mujer de un sentimiento, instintivo y natural, que le hace rechazar impulsivamente la violencia del militarismo, este hecho no implica en ningún caso que la mujer pueda zafarse de su influencia. Puede apreciarse un cierto grado de idealización por parte del autor respecto al género femenino en afirmaciones como: « elles ont empêché l'homme de descendre sensiblement au-dessous de l'animal » (BF,1279). Es decir, frente a un mínimo porcentaje de hombres que defienden posiciones pacifistas, la inmensa mayoría de las mujeres son capaces de discernir la estupidez y la mentira del discurso militarista, aunque no puedan hacer nada por librarse de sus consecuencias.

Pese a la privilegiada posición de la mujer en este campo, Darien presenta un ámbito en el que la mayoría de las mujeres de su tiempo estaban absolutamente dominadas: la religión, especialmente, la católica. La Iglesia aparece pues como el tercer pilar con el que se consigue mantener a la mujer en una situación de marginación; podríamos decir que, además, se trataría del más efectivo, ya que en vez de utilizar una violencia directa contra la mujer, la religión se encarga de llevar a cabo un proceso de “deshumanización”. Como “deshumanización” entendemos la perpetuación de la mujer en la ignorancia y la incultura, situación que la Iglesia aprovecha para imponer sus dogmas de fe:

«Le prêtre devint le seul ami intellectuel d'un être qui avait été enfermé, avec ses sentiments et ses aptitudes voués au néant, dans la monotonie d'occupations animales. (...) ses pensées, vagabondant à la recherche du savoir qu'il leur fallait, se reposèrent dans le dogme; l'incertitude de ses tendances artistiques se satisfait de l'appareil pompeux, de la mise en scène de l'église. Sa vie mentale s'immobilisa au pied du crucifix.» (BF, 1273)

Es decir, la mujer es católica porque no es libre. Según Darien, si la mujer tuviera acceso a la cultura, vería claramente cuáles son las implicaciones de la iglesia en la sociedad y cuáles son las responsabilidades de dicha institución respecto a su esclavitud “legal y convencional”. La religión ofrece pues una perfecta justificación de todo tipo de “infamia social” que es presentada como “voluntad divina”; así, se preconiza al pobre el deber del “servilismo” y la “abnegación”:

«Le catholicisme, c'est la figure surnaturalisée de l'esclavage moderne » (BF, 1273)

Cualquier intento de acción, cualquier atisbo de cambio es dirigido, bien hacia un futuro más allá de este mundo, bien hacia un pasado ideal que sirve de modelo y de estancamiento. Así, según Darien, si el pobre se queja de su sufrimiento intolerable, la iglesia exagera aún más los sufrimientos de Cristo. Igualmente, si la mujer padece por su “esclavitud”, la Iglesia exalta el modelo de abnegación de la Virgen:

«Plus l'esclavage de la femme, qu'il entretient de tout son pouvoir, devient odieux et anachronique, plus le prêtre exalte ce ridicule modèle de la maternité dont il est parvenu à faire la Déesse de l'abjection, cette Vierge que le dogme de l'Immaculée Conception achève de recommander aux méditations pieuses des esprits féminins qui demandent à croupir.» (BF, 1277)

Aparecen pues una serie de ídolos que empequeñecen los sufrimientos de las personas. Los dogmas de la iglesia católica constituyen pues el caso extremo de la anulación de la naturaleza humana en beneficio del ideal del sufrimiento. Es decir, la realidad del “presente”, la capacidad de vivir en la actualidad, se elimina para imponer una espiritualidad que constituye la sublimación de lo que antes denominamos como la “Norma”, la “Ley”, la “Tradición”. Las abstracciones intangibles ahogan las necesidades naturales del ser humano, intrascendentes para los poseedores de la palabra divina en la tierra:

«Ce qui est obscène, et vicieux, et horrible, ce sont les entités et les abstractions malsaines; les dogmes de la vénération obligatoire, de l'obéissance passive, de la résignation nécessaire, de l'affection forcée; les préceptes anti-naturels d'humilité, de chasteté, qui ont pour corollaires l'esclavage de l'enfant et la prostitution de la femme; les légendes sanguinaires, légendes de dieux crucifiés pour le salut du monde, légendes d'hommes égorgés pour la gloire de leur drapeau. Ce qui est indécent, immoral, c'est le mensonge qui exalte l'esprit aux dépens de la chair, qui établit une contradiction entre eux afin de conduire l'esprit à l'imbécillité et la chair à l'hystérie.» (BF, 1280)

Obediencia y resignación, valores ensalzados por la religión para mantener a la mujer, y al ser humano en general, en la inacción; obediencia y resignación, que no son sino las bases del comportamiento del correcto ciudadano respetuoso del código legal.

Según Darien, el arma necesaria para derribar el edificio social elevado sobre dichos valores no es otra que la intolerancia. Una intolerancia que se manifiesta como un movimiento de indignación individual, como un desarrollo de la conciencia de la propia fuerza y del deseo de liberación. La mujer que es capaz de llevar a cabo esta revolución individual es la “mujer superior”, aquella con la que sueña Darien. En las novelas del autor encontramos tres personajes femeninos considerados por Darien mujeres superiores. En *Le Voleur*, Hélène Canonnier no acepta la situación degradante que se le impone y decide dejar de ser la “víctima” para vengarse concienzudamente de todos aquellos que le han hecho daño durante una vida marcada por los abusos sexuales. Como Hélène, los personajes de Charlotte, la prima y amante de Georges Randal en *Le Voleur*, y de Adèle Curmont en *L'Épaulette*, también se rebelan contra su familia y contra el conjunto de los valores burgueses. Determinadas desde la infancia por el medio, estas “mujeres superiores” son capaces de alimentar su intolerancia y su indignación desde muy pronto, y así leemos sobre Charlotte:

«La pauvreté rend précoce, celle d'affections autant que celle d'argent. Il y a longtemps déjà, sans doute, que Charlotte a pu satisfaire sa curiosité de la vie; sa mère, morte de bonne heure, n'a pu lui inculquer, par la contagion des tendresses puériles et déprimantes, la foi dans la nécessité des compassions et des indulgences; les franchises brutales et les sarcasmes de son père l'ont forcée à acquérir son indépendance morale, à se placer en face du monde et à le juger. Et le jugement qu'elle a porté, nerveux et partial, a été la négation, instinctive plutôt que raisonnée, de tout ce qui était contraire à sa nature; et le rejet absolu de ce qu'elle ne pouvait comprendre. (...) Charlotte a peut-être souffert, aussi, du manque de cœur et de la brutalité de son père; je le crois, bien que je ne l'ai point entendue se plaindre. Elle ne se plaint jamais. Les états d'indignation silencieuse par lesquels elle a passé (...) lui ont ouvert l'âme à moitié en la froissant beaucoup. Car l'indignation est un projet d'acte» (V, 357-358)

Tanto el personaje de Charlotte como el de Adèle Curmont, están curiosamente determinadas por otro hecho en común: ambas quedan embarazadas a partir de una relación sexual mantenida fuera del matrimonio. El compañero de la primera, Georges Randal, no duda en abandonarla para no interponer obstáculos a su decisión de emprender una lucha para alcanzar la liberación individual. En cuanto a Jean Maubart, en *L'Épaulette*, su escapada ni siquiera responde a motivos “existenciales”: la que fuera su mejor amiga desde la infancia, se convirtió en su juventud en un mero objeto de placer del que fue cómodo deshacerse. En ambas novelas, los hombres de sus familias, padres o hermanos, deciden alejar la “deshonra” del embarazo de las jóvenes echándolas de sus casas, haciéndolas invisibles, condenándolas a la soledad y al aislamiento. Tanto Charlotte como Adèle pierden pronto a sus hijas, pero lo que no pierden nunca es su deseo de lucha contra la dominación del hombre y contra la hipócrita moralidad burguesa. Decididas a vivir de forma independiente, sufren la dureza del medio para salir adelante, pero guardan intactas su indignación y su voluntad de acción. En la obra novelística de Darien, la revuelta de la “mujer superior” se

asemeja pues a la del individuo, aunque añadiendo una mayor dificultad para ser llevada a cabo debido a la marginación sufrida a causa del género. El autor concibe una revuelta común, en la que la influencia de la mujer será determinante para alcanzar la liberación completa del ser humano:

«Conscientes de leur force, de leur grand soif de vie et de libre développement, elles doivent refuser de soumettre leur individualité, leur sort, celui de leur enfants, à la direction de dogmes, de règles et de mensonges. Elles doivent rejeter toute formule, mépriser toute institution, n'avoir confiance qu'en elles-mêmes, n'estimer, n'aimer qu'elles-mêmes; leurs instincts doivent être la seule base de leur vie.

C'est l'intolérance de la femme –intolérance qui existe encore, heureusement, dans ses sentiments intimes, et à laquelle elle donnera un essor complet- qui apprendra à l'homme que la femme veut être libre, et doit être libre, qui lui apprendra ce que c'est, en réalité, que la liberté; qui lui démontrera que sa propre indépendance dépend de l'indépendance de sa compagne. » (BF, 1280)

En el pensamiento de Darien, mujeres y hombres luchan por conseguir el mismo objetivo. La voluntad de convertirse en “mujer superior” o en “individuo”, rige el comportamiento de los personajes con los que el autor expresa su deseo de alcanzar la libertad:

« L'homme et la femme ne seront libres que lorsqu'ils seront égaux »(BF, 1281)

BIBLIOGRAFÍA:

- Bosc, D.: *Georges Darien*, Aix-en- Provence, Sulliver, 1996.
- Darien, G.: *Voleurs !* (colección de las siguientes novelas: *Biribi*, *Bas les Coeurs!*, *Le Voleur*, *L'Épaulette*, *Les Pharisien*s, *Gottlieb Krumm*, *La Belle France*), Paris, Omnibus, 1994.
- Feys, J.: *La Représentation de la société dans les romans de Georges Darien*, Thèse de Troisième Cycle, Université de Paris VII, 1974.
- Gréau, V: *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Thèse de Doctorat, Université Paris IV- Sorbonne, 1998.
- Terrone, Patrice: *L'Individu dans l'œuvre romanesque de Georges Darien*, Thèse de Doctorat de Littérature Française, Université Stendhal-Grenoble III, 1992.

THE LIFTED VEIL: CONTRADICCIONES DEL DESEO

M^a del Rosario García-Doncel Hernández

Universidad de Cádiz

Aunque Mary Ann Evans¹ o George Eliot, seudónimo por el que es conocida en el mundo de las letras, goza de una merecida reputación, parece conveniente iniciar estas páginas relatando aquellos hechos biográficos que guarden cierta relación con *The Lifted Veil* en un intento de aclarar esta obra que, desde un principio, fue calificada como “extraña” por sus editores.

Mary Ann nació el 22 de noviembre de 1819. Era el tercer hijo del matrimonio Evans-Parson. Para él, Robert Evans, era su segunda boda ya que su primera mujer había fallecido, aspecto éste interesante pues Latimer, el protagonista de *The Lifted Veil* también era fruto de un segundo matrimonio. Mary Ann tuvo una infancia relativamente feliz aunque parece ser que su madre se sintió muy desilusionada con esta hija de físico poco agraciado, temperamento orgulloso, sensible y retraído.

La preferencia de Mary Ann, ya de mujer adulta, por las conversaciones y la compañía masculina se gesta, quizás, en estos primeros años de su infancia cuando centra todo su afecto en los hombres de la casa: el padre y, sobre todo, Isaac, el hermano mayor.²

De sus años de colegio destaca la figura de Miss Lewis, profesora del centro en el que estudia, religiosa fanática que ejerce una gran influencia en la adolescente Mary Ann quien terminará, algún tiempo después, sumida en un mar de dudas y de contradicciones sobre sus propias creencias religiosas. Años más tarde, cuando marcha con su padre a Coventry e inicia una estrecha amistad con la familia Bray, Mary Ann tomará una decisión tajante sobre su vida espiritual. Sin duda alguna Charles Bray, ferviente evangélico en su juventud y

¹ El nombre aparece deletreado en sus escritos de forma diferente, bien como Mary Anne o simplemente Marian. HAIGHT, Gordon S., *George Eliot: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p.3.

² Mary Ann sentía un enorme afecto por este hermano quien representa el primer ejemplo de su total necesidad de encontrar a alguien que fuera todo para ella y para quien ella, a su vez, significara también absolutamente todo, Gordon Haight, p.5.

escéptico convencido ahora cuando conoce a nuestra autora, tuvo mucho que ver en su decisión de abandonar sus creencias anteriores así como toda práctica religiosa, negándose a acompañar a su padre a los servicios religiosos. Hecho éste último que provocó el abandono también de la casa paterna ya que su padre no toleraba tal comportamiento.³

Charles Bray avivó también la natural curiosidad de Mary Ann por las ciencias o pseudociencias, pues no es tema nuestro definir aquí lo que es o no científico, en concreto por la frenología. Él fue también quien le acompañó a Londres para que le hicieran un molde de su cabeza.⁴

Su interés por la frenología también está presente en *The Lifted Veil*. El niño Latimer es examinado por un doctor que se concentra en la forma de su cabeza para así determinar el mejor tipo de educación, aquel que sea más apropiado para desarrollar las áreas que se presentan más deficientes.⁵

Continuando con el perfil biográfico de la autora, cabe señalar que en 1849 fallece su padre y que se producen entonces cambios importantes en su vida. Inicia un viaje por distintas ciudades europeas y a su regreso se instala en Londres comenzando a escribir para la publicación "Westminster Review".

Estos años en la capital fueron muy activos para Eliot y su estancia en casa de John Chapman, editor de la mencionada revista, la estimuló intelectualmente ya que tuvo la oportunidad de conocer a gente sobresaliente como Charles Dickens, Thackeray, Harriet Martineau o Mrs Gaskell, por citar algunos nombres ya consagrados por estas fechas.⁶

De entre todos ellos conviene destacar al filósofo Herbert Spencer quien además de llegar a tener con ella una gran amistad, no exenta de cierta atracción mutua, le presentó a George Henry Lewes, la pareja definitiva de Mary Ann.⁷

En 1854 Mary Ann se marchó a vivir con Lewes. Fue un acto decidido después de pensarlo mucho, y no por motivos de principios o remordimientos morales ya que estaba convencida de lo que hacía, sino por temor al ostracismo social, y, sobre todo, a la pérdida de

³ Consúltese al respecto el libro de RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Gudelia, *Planteamiento Ético en la Novela de George Eliot*, Universidad de Salamanca, 1976. Sin embargo, conviene señalar que no todos los estudiosos de Eliot coinciden en señalar a Charles Bray como el máximo responsable de los cambios que se producen en sus creencias religiosas, como por ejemplo Gordon Haigh, p. 39.

⁴ Es curioso que George Combe, un reconocido frenólogo de la época y de los primeros en introducir y practicar la frenología, cuando vió este molde por primera vez pensara que su propietario era de sexo masculino.

⁵ Estas teorías estaban en voga durante la época victoriana y quedan reflejadas también por otras escritoras en sus novelas, como es el caso de Charlotte Brontë.

⁶ Consúltese G. Rodríguez Sánchez, p. 23.

⁷ Por aquellas fechas, Lewes era ya un padre de familia con un matrimonio desastroso del que no tenía escapatoria, es decir, no podía divorciarse de su mujer alegando adulterio pues él mismo había reconocido como suyos a los dos hijos que ella había tenido con otro hombre.

amigos que su actitud podía ocasionar en una sociedad que inculcaba y exigía a sus miembros el estricto cumplimiento de la norma.

Fue ya en su estable vida como compañera de Lewes cuando se revela como novelista gozando de una gran popularidad entre sus contemporáneos.

En 1878 moría Lewes y, por un tiempo, pareció que también ella desaparecía, al menos así ocurrió en lo que se refiere a su relación con el mundo exterior. Se dedicó, en parte, a ordenar y clasificar los escritos de él, hasta que dos años después aceptaba la propuesta de matrimonio que le hacía John Cross, un hombre veintitantos años más joven que ella. En diciembre de ese mismo año, 1880, sólo ocho meses después de su boda, moría George Eliot.

Centrémonos ahora en el estudio de su obra *The Lifted Veil*, objetivo principal de estas páginas, para lo que es muy conveniente recordar brevemente el argumento.

El narrador y protagonista, Latimer, inicia la historia con la predicción de su muerte inminente, predicción que adorna con todo tipo de detalles. A continuación, y como si de un acto último se tratara, revisa su vida, comenzando por una infancia privada pronto del afecto de una madre cariñosa, y siguiendo por una adolescencia y juventud vividas bajo la protección de un padre dominante que no comprende a ese hijo de carácter débil, tímido y enfermizo.

Latimer descubre, ya de joven, que tiene poderes para predecir el futuro y también para conocer, o leer como él afirma, los pensamientos de los demás. En una de sus visiones premonitórias, concretamente la segunda, ve a su padre acompañado por dos mujeres, una de las cuales, Bertha Grant, desconocida para él, será la futura prometida de su hermano. Latimer siente, desde el primer momento, rechazo y atracción por Bertha.

Su hermano muere tras una caída fortuita del caballo y Latimer, al cabo de los meses, se casa con Bertha. Es tras la muerte de su padre, ocurrida a los pocos meses de su matrimonio, cuando se da cuenta de que también puede leer los pensamientos de ella, hasta ese momento los únicos vedados para él.

La llegada a la casa de un médico amigo de Latimer y la grave enfermedad de la doncella favorita de Bertha, Mrs. Archer, hacen que el doctor ponga en práctica uno de sus experimentos. Cuando Mrs. Archer muere, le hace una transfusión, utilizando su propia sangre, para, según él, devolverla a la vida.

Efectivamente Mrs. Archer revive, pero lo hace sólo por unos minutos, los suficientes para comunicarle a su Señora, a Bertha, en presencia del médico y del propio Latimer, dónde se encuentra el veneno que le encargó para matar a su marido. Después de pronunciar estas palabras, Mrs. Archer cierra los ojos, esta vez para siempre.

Latimer se separa de Bertha y continúa una vida atormentada por sus poderes, esperando la llegada de una muerte cuya hora y día exactos conoce. La narración termina con la misma fecha con la que se inicia: 20 de septiembre de 1850, el día de su muerte.⁸

George Eliot escribe *The Lifted Veil* en medio de dos de sus novelas más conocidas: *Adam Bede* (1859), que acababa de publicarse con gran éxito de ventas y *The Mill on the Floss* (1860), cuya redacción interrumpe.

Cuando John Blackwood, su editor, recibe el original de *The Lifted Veil*, se queda horrorizado al pensar que esta historia tan extraña de premoniciones, asesinato frustrado y casi resurrección de muertos, sea la sucesora de aquélla otra que tan buena acogida había tenido por parte del público. Sugirió con tacto la conveniencia de suprimir algunos episodios, como el de la transfusión sanguínea y la resurrección de Mrs Archer, a lo que George Eliot se negó categóricamente. Blackwood, sin embargo, sí tuvo éxito en conseguir que *The Lifted Veil* se publicara anónimamente en Blackwood's Edinburgh Magazine en julio de 1859.⁹

La obra despertó poco entusiasmo entre sus contemporáneos. Y la crítica posterior, en una gran mayoría, no manifestó más que un interés superficial por ella hasta bien entrado el siglo XX, e incluso entonces, en trabajos como la magnífica biografía de Gordon S. Haight, publicada en 1968, no es tratada con detenimiento. Es a finales de los años setenta cuando *The Lifted Veil* parece despertar un interés mayor entre los críticos, y aun así fue la gran ausente, junto con *Brother Jacob*, de la exposición que la Biblioteca Británica organizó en diciembre de 1980, con motivo del centenario de la muerte de la autora.

Es, por tanto, en los últimos veinticinco años cuando *The Lifted Veil* ha sido objeto de un estudio en mayor profundidad, dando lugar a enfoques e interpretaciones muy diversas. Con frecuencia se ha tomado información de la vida de la autora en un intento de explicar pasajes o personajes de la obra, como ocurre por ejemplo en el análisis de Latimer, protagonista principal y narrador de la historia, como ya se ha comentado.¹⁰

Por otro lado, hay estudios que destacan, fundamentalmente, el interés científico de George Eliot por la ciencia del momento, sobre todo por la medicina. Como colaboradora de la publicación "Westminster Review" y como compañera del filósofo George Henry Lewes, estudiante de medicina en su juventud, Eliot gozaba de una posición privilegiada para participar en los debates que se producían entre la elite intelectual de su tiempo.¹¹

⁸ La edición de *The Lifted Veil* que se ha utilizado para el análisis es la de Penguin Classics, 2001, publicada junto con *Brother Jacob*, con introducción y notas de Sally Shuttleworth. Existe otra edición de *The Lifted Veil* publicada por Virago Modern Classics en 1985, acompañada de un interesante epílogo de Beryl Gray.

⁹ Curiosamente casi quince años después, es Blackwood quien manifiesta gran interés por la historia y desea publicarla en una edición conjunta con otros cuentos, pero ésta vez es Eliot la que no quiere. Finalmente, en 1878, apareció en una edición junto a *Silas Marner* y otro cuento: *Brother Jacob*, tal como su autora deseó.

¹⁰ En este aspecto concreto cabe destacar el análisis realizado por GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan, *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

También se ha estudiado la obra en clara conexión con *Frankenstein*, el famoso relato de su antecesora Mary Shelly¹².

A veces, *The Lifted Veil* se ha enfocado como una narración de misterio, del estilo de las de Edgar Allan Poe.¹³ Todo ello indica la riqueza del texto, un texto que es mucho más que un simple descanso para su mente, en palabras de su creadora¹⁴.

Nuestro acercamiento al texto de *The Lifted Veil* parte del mismo título. Pienso, al igual que otros críticos, que el término “veil” ha sido cuidadosamente buscado por Eliot y es esta palabra la que nos posiciona desde el primer momento en una cuestión de género. Quiero decir que la imagen del velo parece haber estado siempre asociada a la de una mujer.

Elaine Showalter, en su libro *Sexual Anarchy*¹⁵, dedica un capítulo al estudio del velo y a las connotaciones que éste tiene respecto a la sexualidad femenina, tanto en las culturas de Occidente como en las de Oriente.

También los victorianos, sobre todo durante las dos últimas décadas, en los años 80 y 90 (no podemos olvidar a Salomé, princesa judía, la obra que recrea Oscar Wilde al final del siglo) sintieron atracción por la imagen de la mujer con velo; de la misma forma que 100 años antes (1780 y 1790), las monjas, mujeres también cubiertas al fin y al cabo, fueron personajes recurrentes en la literatura gótica.

George Eliot, como demuestran muy bien Gilbert and Gubar en su mencionado trabajo *The Mad Woman in The Attic*¹⁶, participa plenamente de este bagaje cultural que la precede, fascinada como estuvo siempre por las connotaciones románticas que el término evoca en ella.

¹¹. En este aspecto, merece la pena destacar el artículo de Kate Flint: “Blood, Bodies and The Lifted Veil,” *Nineteenth Century Literature*, Los Angeles, 1997 Mar.51 (4), pp.455-73. Kate FLINT explora las relaciones entre el texto narrativo y los experimentos que se estaban llevando a cabo en el campo de la medicina por contemporáneos de George Eliot. Experimentos que Eliot conocía bien y seguía con entusiasmo. Consúltese también el artículo de Jane WOOD: “Scientific Rationality and Fanciful Fiction: gendered discourse in the Lifted Veil”, *Women’s Writing* Vol. 3, N° 2, 1996, pp.161-176.

¹² Sally SHUTTLEWORTH es una de las autoras que señala esta conexión, y que, según ella, se establece como una reflexión sobre el papel que el arte debe adoptar en relación con los nuevos planteamientos que sobre la vida y la muerte la ciencia del momento estaba provocando con sus investigaciones. Introducción, p. XiV.

¹³ En concreto, cabe mencionar el cuento titulado “The Facts in the Case of M. Valdemar”, relato en el que también se contempla la resurrección.

¹⁴ “(...) began one morning at Richmond as a resource when my head was too stupid for more important work”, y continúa la carta a su editor: “I have a slight story of an outré kind- not a jeu désprit, but a jeu de mélancolie, which I could send you in a few days for your acceptance or rejection as a brief story- of one number only, I think nothing of it, but my private critic says it is very striking and original, and on the strength of that opinion, I mention it.” Hight G.S., pp.295-296. Ese “crítico personal” al que se refiere en su carta, es su compañero George Henry Lewes.

¹⁵ SHOWALTER, Elaine, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the fin de Siècle*, New York, Viking Press, 1990.

¹⁶ GILBERT, S. y GUBAR, S.. páginas 444 y siguientes.

Es el velo, además, un símbolo que propicia el misterio ya que se sitúa en la frontera entre lo visible y lo invisible. Estas implicaciones que conlleva el término están presentes en el texto de Eliot.

Puesto que ya conocemos el argumento, corresponde ahora centrarnos en dos personajes fundamentales para este análisis: Latimer y Bertha Grant. Conviene recordar que *The Lifted Veil* está narrado en primera persona y, además, por un varón. Latimer, el narrador, inicia su historia revelando sus especiales cualidades mentales que le han hecho saber, como ya quedó señalado antes, el día y las circunstancias de su muerte.

Latimer aparece descrito, desde las primeras páginas de la novela, como un ser débil de carácter, enfermizo, y propenso a sufrir una crisis nerviosa¹⁷. Tras una infancia carente de afecto, supeditada a la figura de un padre dominante, Latimer se convierte en un joven retraído y solitario que se encuentra desbordado por sus capacidades premonitorias.

La primera visión de Latimer, que le llega inesperadamente, es sobre la ciudad de Praga, un lugar que no ha visitado pero que, curiosamente, visitará en un futuro próximo.

Esta previsión de un suceso futuro, su visita a la ciudad de Praga, sirve, fundamentalmente, para situar al lector y prepararlo también para la segunda visión, la realmente importante en el desarrollo de la historia: la de la joven Bertha Grant.¹⁸ También esta vez llegan las imágenes de forma inesperada, sin ningún ruido de puertas o de pasos que pudieran anunciar la llegada a la habitación en la que se encuentra de su padre acompañado por dos mujeres:

"Suddenly I was conscious that my father was in the room (...) Strange! I had heard no footstep, I had not seen the door open; but I saw my father, and at his right hand our neighbour Mrs Filmore(...) But the lady on the left of my father was not more than twenty, a tall, slim, willowy figure, with luxuriant blond hair (...)

But the face had not a girlish expression: the features were sharp, the pale grey eyes at once acute, restless, and sarcastic. They were fixed on me in half-smiling curiosity, and I felt a painful sensation as if a sharp wind were cutting me. The pale-green dress, and the green leaves that seemed to form a border about her pale blond hair, made me think of Waler- Nixie(...)

Water-Nixie, (...) and this pale, fatal-eyed woman, (...) looked like a birth from some cold sedgy stream, the daughter of an aged river.¹⁹ (12)

¹⁷ El mismo Latimer nos informa de que los demás hacen, a veces, concesiones ante alguna de sus rarezas, y señala "(...) on the score of my feeble nervous condition". *The Lifted Veil*, p.18.

¹⁸ Algunos autores señalan que con Bertha, George Eliot construye un personaje que volvería a repetir, en alguna de sus características, en narraciones posteriores. Así se ha destacado su conexión con Rosamond en *Middlemarch*. S. Shuttleworth, introducción, p. XXvii.

¹⁹ De repente me di cuenta de que mi padre estaba en la habitación(...) ¡Qué extraño! No había oído pasos, ni había visto que la puerta se abriera; pero vi a mi padre, y a su derecha a nuestra vecina la Señora Filmore (...) pero la joven que estaba a su izquierda no tenía más de 20 años, era alta, delgada, esbelta, con abundante pelo rubio (...) Sin embargo, la cara no tenía la expresión de una jovencita: los rasgos eran afilados, los ojos de un gris pálido eran a la vez agudos, inquietantes y sarcásticos. Estaban clavados en mí con una media sonrisa de curiosidad y tuve una sensación de dolor como si un viento helado me cortaraSu vestido de color verde pálido, las hojas verdes que parecían bordear su pálido pelo rubio me hicieron pensar en un hada marina (...) y esta pálida mujer de ojos fatales (...) parecía surgir de algún frío y lento riachuelo, la hija de un anciano río."

Después de unos minutos de confusión y de una pequeña conversación con su sirviente, Latimer sale de la habitación para dirigirse al salón donde encuentra, y esta vez sí es real, a su padre acompañado de las dos mismas mujeres de su visión. Latimer se desmaya²⁰.

Pero volvamos al texto anterior y a la descripción que hace de la joven Bertha Grant.

Primero nos presenta los rasgos físicos de una mujer joven y atractiva; rasgos objetivos, es decir, que Latimer parece estar simplemente contando lo que ve: alta, delgada, de ojos grises y con una abundante cabellera rubia. Seguidamente da un salto cualitativo y tras la inclusión en el texto de un significativo “pero”, nos dice que no tiene la expresión de una jovencita, que sus facciones son duras, los ojos agudos, inquietantes y sarcásticos. Y finaliza su descripción adjudicándole características más bien típicas de una ser fantástico, rasgos que adornan a aquellas mujeres poseedoras de una fuerza atrayente y a la vez maligna. Así, Bertha es un hada marina, con su traje verde y con esas hojas, verdes también, que parecen rodear su exuberante cabello; su belleza, como la de las antiguas sirenas que seducían con sus cantos a los navegantes, hipnotiza y es siniestra, por ser fatal para el hombre.

No podemos pasar por alto la reacción de Latimer que siente un dolor agudo que le corta la piel, es la señal inequívoca del temor que ella le produce.²¹

La tercera visión que tiene el joven Latimer, segunda referente a Bertha que todavía es la prometida de su hermano, viene precedida por su atenta observación de un cuadro que representa a Lucrecia Borgia, por el que se confiesa fascinado; fascinado por esa “terrible presencia de un rostro astuto e inquietante”.

Cuando abandona la contemplación del cuadro y tras el encuentro con la joven Bertha que se le une en el paseo, Latimer narra lo siguiente:

“This morning I had been looking at Giorgione’s picture of the cruel-eyed woman, said to be a likeness of Lucrezia Borgia. I had stood long alone before it fascinated by the terrible reality of that cunning, relentless face, till I felt a strange poisoned sensation (...) Just as I reached the gravel-walk, I felt an arm slipped within mine, and a light hand gently pressing my wrist. (...) The

²⁰ Parte de la crítica ha destacado que George Eliot describe las visiones de Latimer como si fueran alucinaciones para lo cual sigue las descripciones que de éstas hace George Henry Lewes en sus trabajos. Sin entrar a debatir la veracidad o no de esta cuestión, ya que no es un aspecto relevante para el tema que tratamos, sí conviene señalar que Eliot pone sumo cuidado al relatar las visiones de Latimer, acompañándolas de manifestaciones físicas tales como palpitaciones, sequedad de boca y pérdida de conocimiento: “My heart was palpitating violently and I begged Pierre to leave my draught beside me;” p. 9.

²¹ De acuerdo con lo que señalan S. Gilbert y S. Gubar en su mencionado libro, la mujer con velo, ya sea poseedora de una gran belleza o no, refleja el temor masculino hacia el sexo femenino en general, p. 478.

consciousness of Bertha's arm being within mine, all vanished and I seemed to be suddenly in darkness (...) and I felt myself sitting in my father's leather chair in the library at home. I knew the fireplace(...) The black marble chimney-piece with the white marble medallion of the dying Cleopatra in the centre. Intense and hopeless misery was pressing on my soul; the light became stronger, for Bertha was entering with a candle in her hand- Bertha, my wife with cruel eyes, with green jewels and green leaves on her white ball-dress; every hateful thought within her present to me..." Madman, idiot! Why don't you kill yourself, then? It was a moment of hell. I saw into her pitiless soul- (...) I saw the great emerald brooch on her bosom, a studded serpent with diamond eyes. I shuddered- I despised this woman with the barren soul and mean thoughts; but I felt helpless before her, as if she clutched my bleeding heart, and would clutch it till the last drop of life-blood ebbed away. "²² (19-20)

Bertha Grant queda pues claramente asociada con Lucrecia Borgia y también con Cleopatra, representada en un motivo decorativo de la chimenea que Latimer se preocupa por resaltar en su narración; son nombres de mujeres que tradicionalmente han connotado belleza, astucia y, sobre todo, maldad y desgracia para el varón. Por todos es sabido que Cleopatra era conocida como la serpiente del Nilo, y Bertha, además de haberla proclamado Latimer como hija de un anciano río, lleva puesto un gran broche que representa una serpiente ante cuya visión Latimer se estremece. Es precisamente la imagen de esta serpiente la que queda hasta el final de la visión impresa en su retina.

Bertha participa pues de muchas de las características que determinan a un personaje tipo, recurrente durante el romanticismo y desarrollado también profusamente en la literatura y el arte de finales del XIX; me refiero a la llamada "mujer fatal", figura poderosa y amenazante, que ejerce una atracción de resultados nefastos para el varón, pues se caracte-

²² Esta mañana había estado contemplando el cuadro de la mujer de ojos malvados de Giorgione que posee cierta semejanza con Lucrecia Borgia. Había permanecido solo largo tiempo frente a él fascinado por la terrible efectividad de ese rostro astuto e inquietante, hasta que tuve una sensación extraña que me envenenaba (...) Justo cuando alcanzaba el camino de gravilla sentí que un brazo se deslizaba junto al mío y una mano suave y gentil me apretaba la muñeca(...) La presencia del brazo de Bertha junto al mío, todo se desvaneció y yo de repente estaba en la oscuridad (...) y me vi sentado en el sillón de cuero de mi padre en la biblioteca de casa. Reconocí la chimenea (...) el mármol negro de la chimenea con el medallón de mármol blanco de una yacente Cleopatra en el centro. Una intensa y desesperante tristeza oprimía mi alma; la luz se incrementó pues Bertha estaba entrando con una vela en la mano. Bertha, mi esposa, de ojos crueles, con joyas verdes y verdes hojas en su traje blanco de fiesta; todos sus pensamientos llenos de odio ante mí: "Loco, jidiota! Por qué no te quitas la vida de una vez? Fue un momento horrible. Vi su alma despiadada (...) y el gran broche de esmeralda que llevaba en el pecho, una serpiente tachonada con ojos de diamante. Me estremecí. Despreciaba a esta mujer de alma yerma y pensamientos ruines, pero me sentía indefenso ante ella, como si ella agarrara mi corazón sangrante y no lo soltara hasta que la última gota de vida desapareciera."

riza, sobre todo, por su efecto destructor sobre los hombres, ya que como afirma Rebecca Stott: “una mujer fatal no puede ser fatal sin que un hombre esté presente”.²³

Así ocurre con Latimer quien se siente enormemente atraído por Bertha, a pesar de que con este deseo irremediable él prevé su propia destrucción, su muerte, y lo hace, como hemos visto, en términos que evocan imágenes dignas de los mejores relatos de vampiras:

“... como si ella agarrara mi corazón sangrante y no lo soltara hasta que la última gota de vida desapareciera.”

Curiosamente, en la construcción de esta Bertha malvada, las descripciones más detalladas, los términos más contundentes sobre su físico o su carácter, provienen de las visiones del propio Latimer, es decir, de las imágenes que únicamente él ve, lo que remite a sus pulsiones íntimas más que a elementos objetivos.

También contribuye a reforzar la imagen de Bertha como mujer fatal la caracterización física y psicológica de Latimer: belleza frágil, “medio femenina”²⁴, carácter débil y naturaleza enfermiza, que coincide con el tipo de personaje masculino que aparece literariamente asociado a aquélla.²⁵

La atracción que Bertha ejerce sobre Latimer se debe, en gran medida, como él mismo afirma, a que es la única persona cuya mente sigue siendo una incógnita para él. Latimer no puede leer sus pensamientos y es ésto precisamente lo que estimula su deseo. Es el enigma que ella personifica lo que le provoca temor y deseo a la vez.²⁶

Finalmente, y de la misma forma imprevista y repentina en la que se producen sus visiones premonitorias, el velo cae y Latimer accede por fin a los pensamientos de Bertha, a su alma, que describe vacía de todo sentimiento bueno y generoso.

De todas formas, debido a la propia estructura de *The Lifted Veil*, es decir a una narración en primera persona, y también a la nula autonomía de Bertha como personaje, el lector no llega a saber bien qué maldades tan terribles, como Latimer afirma, anidan en ella, y uno desea conocer su versión de la historia, la de Bertha. Incluso nos asalta la duda de que quizás Bertha Grant no sea más que una recreación del enfermizo Latimer.

²³ STOTT, Rebecca, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale*, London, Macmillan 1992.

²⁴ El propio Latimer menciona que su belleza se considera en cierta forma afeminada y se refiere a ella con términos como “half-womanish, half-ghostly beauty”, p.14. Por otro lado, el tema de la feminización de Latimer ha sido tratado por varias autoras como, por ejemplo, Gilbert and Gubar en su citado trabajo, pág. 450; también Jane Wood se detiene en este aspecto concreto del protagonista en el artículo mencionado anteriormente, páginas 168-169.

²⁵ Cuando Mario Praz se refiere a la mujer fatal y a su relación con el hombre, dice lo siguiente: “(...) el enamorado es habitualmente un jovencito, y mantiene una actitud pasiva; es oscuro, inferior, por condición o exuberancia física, a la mujer, que frente a él está en la misma relación que la araña hembra, la mantis religiosa frente al respectivo macho. “PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona El Acanalado 1999, p. 380.

²⁶ Algo, por otra parte, frecuente en la literatura gótica anterior a *The Lifted Veil*.

Pero la duda sobre la verdadera existencia de Bertha se disipa al final de la historia, con la escena en la que Mrs. Archer resucita unos minutos para comunicar a los presentes, entre ellos Latimer, las intenciones de Bertha de envenenar a su marido. De esta forma, y gracias a la sirvienta, Latimer, como dice Terry Eagleton²⁷, se libra, en parte, de ser tomado por un paranoíco.

En lo que se refiere al tratamiento del deseo en el texto analizado, cabe resaltar, por el interés que aporta al conocimiento de la naturaleza del deseo que Latimer siente por Bertha, que para él, al igual que para muchos poetas románticos, la caída del velo significa la pérdida del enigma y, por tanto, también la pérdida del deseo; y ésto es así no necesariamente por lo que se encuentra detrás del velo sino más bien por la simple razón de que lo que había sido un potencial ilimitado para su fantasía masculina se queda ahora limitado por la propia revelación del misterio.

Para terminar, hay que destacar la creación del personaje de Bertha Grant con los rasgos más significativos del tipo literario de “mujer fatal” que tan profusamente se desarrollaría en las últimas décadas del siglo, pero que entonces, en 1859, en plena época victoriana, contravenía el ideal de mujer, que no era otro que el de esposa y madre, propuesto por esa sociedad y auspiciado por los guardianes de la moralidad oficial.²⁸ Con ello, además, George Eliot continua una tradición literaria que la enlaza con los poetas románticos de principios de siglo y, también, con los autores decadentes de finales del diecinueve.

²⁷ EAGLETON, Terry, “Power and Knowledge in the Lifted Veil”, *Literature and History*, Manchester, Spring, 9 (1), 1983, pp. 52-61.

²⁸ Conviene recordar que son los años del famoso poema de Coventry Patmore “The Angel of the House” (1854-1856); y, también, del conocido discurso de Ruskin “Of Queen’s Gardens”, pronunciado en 1865.

¿UNA NUEVA ERÓTICA FEMENINA?: AMOR, SEXO Y DESEO EN *SHANGHAI BABY*, DE WEI HUI

Luz Mar González Arias

Universidad de Oviedo

El amor es una mentira, pero funciona.
Rosa Montero, *Amantes y enemigos*
... y yo ya no puedo con viejas historias
de novios
que se besan en los puertos y hacen el amor
en los portales,
no puedo ya con las leyendas heroicas de
mi pueblo...

Luisa Castro, *Odisea definitiva, libro póstumo*

Las relaciones sentimentales, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones – amor romántico, deseo, pasión, sexo – son uno de los temas más recurrentes en la literatura de todos los tiempos. Cuando leemos textos en los que se desarrollan emociones románticas creemos poder entender a la perfección los procesos sentimentales narrados, pues en general el amor crea una ilusión de universalidad que neutraliza cualquier diferencia contextual. Sin embargo, y tal como señala Lynne Pearce en su artículo sobre los estereotipos del amor romántico en la obra de la escritora inglesa Jeanette Winterson, el amor no es sino una narración más, un texto sujeto a los dictados del proyecto ideológico del grupo dominante y, por lo tanto, una forma de discurso¹. Si bien la especificidad cultural de las emociones no debe ser obviada – podemos afirmar que los sistemas de representación de nuestro contexto

¹ PEARCE, Lynne, “‘Written On Tablets Of Stone’?: Jeanette Winterson, Roland Barthes, and the Discourse of Romantic Love”, en Suzanne Raitt (Ed.), *Volcanoes and Pearl Divers: Essays in Lesbian Feminist Studies*, Londres, Onlywomen Press, 1994, p. 150.

socio-cultural contribuyen en gran medida a construir nuestra forma de experimentar el amor – no menos cierto es que debido a las asimetrías genéricas de la literatura romántica más canónica se han producido estereotipos de feminidad y de masculinidad claramente diferenciados en el terreno amoroso. Para Trudy Hayes “la política de la seducción” es uno de los medios que la sociedad tiene para perpetuar la dominación sexual masculina a expensas de la pasividad de las mujeres². En la literatura romántica tradicional, así como en gran número de cuentos populares y de mitos, los hombres llevan la iniciativa en las relaciones, aparecen como sexualmente activos, son capaces de separar el sexo del amor y tienen el poder de tomar decisiones. Por el contrario, las mujeres o bien son reificadas como seres pasivos sobre los que descargar las fantasías eróticas del varón o bien son representadas en su faceta de Penélope a la espera del amado, por lo general aparecen como seres débiles, asexuados y sentimentales, incapaces de mantener relaciones sexuales en las que no participe el sentimiento amoroso, son pasivas y por lo tanto carentes de poder en las relaciones personales. Junto con la carga patriarcal de estas representaciones es preciso señalar la presencia de otras categorías tales como la raza, la clase social o la orientación sexual, que han contribuido a normativizar las historias protagonizadas por personajes blancos, de clase media y necesariamente heterosexuales.

En el año 2000 la joven autora china Wei Hui publicaba su primera novela, *Shanghai Baby*, traducida hoy a más de veinticuatro idiomas³. El texto generaría una gran controversia en China, donde se convertiría en objeto de veneración y libro de cabecera clandestino de la juventud del país, al tiempo que sería prohibido por las autoridades (hasta el punto de ordenar la quema pública de 40000 libros) por considerarlo inmoral, pornográfico y esclavo de los valores occidentales⁴. Tal como afirma la propia autora en el epílogo de su novela, *Shanghai Baby* es un texto de carácter “semiautobiográfico” (271) y está narrado en primera persona por la protagonista Nike/Cocó⁵, una joven que aspira a convertirse en escritora en el Shanghai de los años noventa. Esta novela urbana nos presenta un Shanghai moderno, el centro cultural y social de una juventud que poco a poco se aleja del conservadurismo de generaciones anteriores para vivir en medio del continuo intercambio socio-cultural entre Oriente y Occidente. La dimensión intercultural de la novela se pone especialmente de

² HAYES, Trudy, “The Politics of Seduction”, en VV.AA., *A Dozen Lips*, Dublin, Attic Press, 1994 [1990], pp. 117-139.

³ HUI, Wei, *Shanghai Baby*, trad. Romer Alejandro Cornejo y Lilijana Arsovska, Barcelona, Planeta Internacional, 2002 [2000]. Debido a la gran cantidad de alusiones a la novela que incluyo en este estudio las páginas citadas vendrán especificadas en referencias parentéticas dentro de mi texto.

⁴ En “Afterthoughts on the Banning of *Shanghai Baby*” John Sheng analiza las razones que llevaron a la prohibición de la novela en China. En su análisis Sheng no discute tanto los contenidos de *Shanghai Baby* como el sistema gubernamental de China, y en concreto el poder del Ejecutivo, al que acusa de inmiscuirse en la vida cultural del país y actuar con total libertad, sobrepasando con creces los límites de sus funciones. Véase, SHENG, John, http://www.oycf.org/Perspectives/8_103100/afterthoughts_on_the_banning_of.htm.

⁵ En la primera página del texto Nike comenta que su apodo “Cocó” viene de Cocó Chanel, la famosa diseñadora francesa de la que es una admiradora incondicional. Con este comentario se inicia una larga serie de alusiones a la vida social y cultural de Occidente. Películas como *Titanic*, directores como Quentin Tarantino, actores y actrices como John Travolta o Uma Thurman y músicos como John Denver o Portishead son mencionados e incluso citados a lo largo del texto junto con referencias a actrices, actores o filósofos orientales.

manifiesto en el terreno de las relaciones personales que se van tejiendo: alemanes, españoles, yugoslavos y norteamericanos conviven con personajes shanghaineses, generándose de este modo una interesante tensión calificada de postcolonial por la narradora pero que yo definiría mejor como neo-colonial. De entre todas estas relaciones la más intensa, y por otro lado paradigma de las demás que aparecen en el texto, es la protagonizada por la propia Cócó, para quien su despertar creativo – empieza a escribir una novela con la que desea revolucionar el mundo literario de su país y convertirse en una escritora famosa – coincide en el tiempo con el desarrollo de su vida sentimental, dividida entre el amor que siente por su novio chino Tiantian y la atracción sexual que experimenta por su amante Mark, un alemán casado y con un hijo que se encuentra temporalmente en Shanghai por motivos de negocios.

Shanghai Baby es una novela rica en fragmentos de metaficción y que gira en torno al deseo, al amor, al sexo y a los papeles que hombres y mujeres juegan en dichos terrenos. Desde el principio de su narración la protagonista articula sus inquietudes feministas y post-coloniales, si bien sus reivindicaciones no parecen estar lo suficientemente resueltas y caen presa, en cambio, de estereotipos patriarcales y eurocéntricos que contradicen lo que parecen ser los planteamientos ideológicos iniciales del texto.

Son varias las ocasiones en las que la protagonista denuncia una tradición cultural y política que simplifica la identidad y la subjetividad femeninas. Así, afirma: “el sistema social actual desconoce las necesidades de las mujeres y no las apoya para que sean conscientes de su propio valor. Las mujeres más agresivas se ganan el apodo de ‘vulgares’; las suaves y gentiles se consideran ‘floreros vacíos sin cerebro’” (125). Su disidencia del patriarcado chino es evidente en declaraciones contundentes que si bien pueden resultar excesivamente obvias desde la perspectiva de los feminismos occidentales tienen el valor de articular inquietudes urgentes de las mujeres en China. La novela promueve una imagen de mujer alejada de estereotipos caducos para quien tanto la libertad sexual como la emocional sean parte fundamental de una relación sentimental. Analizando el tema de las relaciones interpersonales, Cócó afirma que

[p]ara muchos, el amor y el sexo no se pueden mezclar. Para muchas mujeres liberales, el máximo ideal es encontrar a un hombre que las ame locamente y a otro que les provoque orgasmos. Ellas dicen: separar el amor y el sexo no se contradice con la búsqueda de la pureza. (90)

La protagonista de *Shanghai Baby* establece desde el principio una división dicotómica entre el amor casi espiritual que experimenta por su novio asiático Tiantian y el deseo sexual que siente por Mark, su amante alemán. De esta manera, la narradora transgrede el carácter normativo de una mujer apegada a los sentimientos y desprovista en cambio de deseo carnal. Al principio de la novela la narradora cita a Milan Kundera en *La insoponible levedad del ser* para explicar la escisión sentimental que ella misma experimenta: “[h]acer el amor con una mujer y dormir con una mujer son dos sentimientos muy distintos. El primero es deseo, goce pleno de los sentidos; lo segundo es amor, sumergirse el uno en

el otro como en la espuma” (9)⁶. Para Cocó el amor y el sexo se perfilan como dos términos excluyentes de una misma dicotomía y se relacionan con otros dos binomios familiares para las tradiciones filosóficas y religiosas del mundo occidental: la distinción cartesiana entre el cuerpo y la mente y la separación cristiana de la carne y el espíritu.

De este modo, la narradora describe a su novio y compañero Tiantian en términos que lo relacionan con lo mental y lo espiritual, en definitiva, con un amor totalmente desprovisto de satisfacción carnal. Tiantian es impotente, probablemente debido a un trauma de infancia, y no llegará nunca a consumir el coito con su pareja. Para Cocó la relación con Tiantian adquiere dimensiones casi religiosas, ya que es un “amor immaculado” (72), un amor “espiritual” que “no cesaba de desgarrar nuestras carnes” (19). La descripción física del amado también contribuye a su identificación con el lado “sentimental”, no sexual, de las dicotomías arriba apuntadas. Tiantian es “muy puro y débil” (120), su cara “bella y delicada” (7), tiene una baja inmunidad frente al mundo exterior y pasa el tiempo meditando sobre la vida y la muerte, el alma y el cuerpo. Es un lector habitual de las literaturas y filosofías orientales y occidentales y apacigua su espíritu atormentado a través de la pintura y de los juegos de inteligencia a los que consigue engancharse durante horas. Por el contrario, Mark aparece representado en términos que subrayan su dimensión física y el placer sexual que despierta en la narradora. Nada más conocerlo Cocó lo describe como un hombre “alto, distraído pero extremadamente sexy, con el porte de un verdadero playboy” (31). Mark, además, posee un órgano sexual que “atemorizaba por el tamaño” (64). La fisicalidad del amante alemán es descrita en detalle y hasta su olor contribuye a identificarle con el aspecto meramente físico de las relaciones interpersonales: “Apoyé mi cabeza en el hombro de Mark y sentí el olor a sudor de sus sobacos, venido de las vastas tierras del norte de Europa. Ese sexual olor corporal extranjero era tal vez lo que más me atraía de él” (102). Para la narradora su relación con Tiantian es una especie de “rito de purificación donde se unen las almas”, algo que ella misma cree es difícil de entender por el hombre común. Con Tiantian experimenta una extraña sensación espiritual que la lleva a “creer en las religiones del mundo” (104). Por el contrario, su relación con Mark es sólo deseo físico y la percibe como algo sobre lo que ella no tiene ni expectativas ni responsabilidad alguna (105). Para Cocó las relaciones que mantiene con Tiantian y con Mark se complementan y entrecruzan “como imágenes invertidas en mi cuerpo” (180), son dos aspectos opuestos pero necesarios en su vida.

Sin embargo, a medida que el tiempo transcurre la narradora siente la imposibilidad de mantener eternamente esa escisión sentimental y reconoce ser emocionalmente dependiente de Mark, quien en un principio sólo cumplía el papel de amante temporal. En vez de atribuir la evolución de sus sentimientos a una elección personal o al fuerte peso que la cultura tiene en la construcción de las emociones individuales, Cocó siente que está perpetuando los estereotipos tradicionales de la mujer romántica y hace recaer la culpa de dicha perpetuación sobre una especie de eterno femenino que no le permite actuar de otro modo: “Quería

⁶ Esta misma cita de Kundera vuelve a aparecer al comienzo del capítulo 25, titulado “¿Amor o deseo?” (208), haciéndose evidente la recurrencia temática que para la narradora tiene la posible separación entre el sexo y el amor.

creer que el cuerpo y el corazón de una mujer se pueden separar. Si los hombres podían lograrlo, ¿por qué las mujeres no?” (321), se pregunta angustiada. El determinismo biológico de su discurso es patente cuando articula el desenlace de sus sentimientos por el alemán:

Finalmente comprendí que había caído en la *trampa* de amor y deseo de ese alemán, que no estaba destinado a ser más que un compañero sexual. Atravesando mi vagina había llegado a mi frágil corazón, se había apoderado de lo más íntimo de mí... Las teorías feministas no han podido explicar el poder hipnótico de este tipo de sexo. Yo experimenté en mi propio cuerpo *esa debilidad de la mujer*. Me engañaba a mí misma⁷. (244)

Igualmente ambigua resulta la construcción de las masculinidades de Tiantian y de Mark, así como la enumeración de las características de ambos hacia las que se siente atraída la narradora. En “Minority Men, Misery and the Marketplace of Ideas” Richard Delgado y Jean Stefancic analizan detalladamente la manera en que el grupo política y socialmente dominante determina tanto las construcciones de masculinidad propias como las de los llamados grupos minoritarios. Los autores de este trabajo esbozan una breve historia de las minorías étnicas en Estados Unidos y afirman que los negros, los asiáticos y los nativos americanos se han venido conceptualizando bien como inocentes, ignorantes, inofensivos y graciosos – en definitiva pasivos y poco viriles – bien como encarnaciones del mal, agresivos y peligrosos. Dependiendo de los intereses políticos y económicos de cada momento se perpetúa a través de los sistemas de representación uno u otro extremo de este *continuum* imaginario que poco a poco se naturaliza, convirtiéndose en “la verdad” acerca del Otro. Es así como se gesta una masculinidad normativa que pasa a formar parte de la mente colectiva. Tal como afirman Delgado y Stefancic,

[n]otions that are deeply inscribed in consciousness, that form part of the narrative by which we understand the world – including the counternarrative the dissenting writer offers – are for all intent unchangeable. Deeply inscribed narratives do not seem like narratives or stories at all, but the truth. The narratives by which we reason are unassailable because they form the basis from which we judge new narratives, including ones that would challenge our received views about, for example, the intelligence or niceness of black people as a group⁸.

En procesos coloniales y neo-coloniales la diferencia cultural entre grupos se traduce en estereotipos que subrayan la supuesta inferioridad del Otro y por el contrario atribuyen los

⁷ La cursiva es mía.

⁸ “Las nociones que están profundamente inscritas en la consciencia, que forman parte de la narrativa desde la que entendemos el mundo – incluyendo la contra-narrativa que nos ofrece el escritor disidente – son para todos los efectos inamovibles. Las narrativas que están profundamente arraigadas no tienen el aspecto de narrativas o de historias, sino de la verdad. Las narrativas desde las que razonamos son irrefutables porque forman la base desde la que juzgamos nuevas narrativas, incluyendo las que desafían nuestra visión normativa acerca de, por ejemplo, la inteligencia o la bondad de los negros como grupo”. DELGADO, Richard y STEFANCIC, Jean, “Minority Men, Misery and the Marketplace of Ideas”, en Maurice Berger, Brian Wallis y Simon Watson (Eds.), *Constructing Masculinity*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 219. Las traducciones son mías.

opuestos positivos al sujeto dominante. Si tenemos en cuenta que la corporeidad femenina reproduce simbólicamente las naciones-estado, una emasculación simbólica del Otro varón enfatiza la fuerza viril del sujeto (neo)colonizador, presentado como el compañero más apto tanto para las mujeres de carne y hueso como para el gobierno de una franja territorial supuestamente desperdiciada por un sistema patriarcal imperfecto. Desde el grupo oprimido, por el contrario, cabe esperar una contra-narrativa que ponga de manifiesto una identidad omitida o adulterada por la cultura invasora. Sin embargo, al leer *Shanghai Baby* asistimos a la reproducción de modelos de masculinidad creados desde una perspectiva eurocéntrica. Tiantian aparece caracterizado como impotente, asexuado, espiritual y débil. Su falta de madurez sexual se corresponde en la novela con una falta de madurez emocional y de personalidad, hasta el punto de ser tratado como un niño por la narradora. Tiantian despierta el instinto maternal de Cocó, quien desea protegerle del peligro: viaja hasta el sur de China, donde su novio ha ido a pasar unos días, para “rescatarlo” del consumo de heroína al que su debilidad de carácter le ha conducido y tiene que recordarle constantemente las cosas que debe hacer, comer o incluir en su equipaje. Tiantian es “como un bebé, envuelto en algodones, sin deseos ni aspiraciones” (146) y esa falta de determinación acaba conduciéndole a la muerte. La “naturaleza” espiritual del asiático contrasta con la representación del hombre europeo, masculinizado en extremo. Mark no es un símbolo cuasi-religioso en la novela, sino el máximo representante de la dimensión animal y física del ser humano. La falta absoluta de sentimiento amoroso se pone de manifiesto en este personaje en el carácter brutal que Cocó le atribuye: cuando hacen el amor ella lo compara con “el jefe de una tribu caníbal” (217), se siente “como si estuviera haciendo el amor con todos los hombres del mundo” (217).

Delgado y Stefancic acuñan el término “falacia empática” (*empathic fallacy*)⁹ para describir la errónea creencia en un cambio rápido y constante de estereotipos culturales a través de narrativas verbales o visuales. Para estos autores las representaciones sistémicas sancionadas durante siglos se resisten radicalmente a los cambios y las manifestaciones artísticas que proceden del margen de dicho sistema no conseguirán alterar significativamente la narrativa original. La falacia empática prevé la futilidad de los textos generados desde los márgenes sistémicos y desconfía del poder de las contra-narrativas que desafían los mitos de raza, etnia, sexo, orientación sexual o clase social. Si bien las predicciones de Delgado y Stefancic pueden resultar excesivas en tanto en cuanto parecen negar la efectividad de la literatura postcolonial y demás formas de representación no canónicas, la novela de Wei Hui contribuye a fomentar sus teorías. *Shanghai Baby* tiene el mérito de poner en contacto los mundos orientales y occidentales, modernizando la tradición cultural china. Sin embargo, bien como consecuencia de la falacia empática, bien por una interiorización consciente o inconsciente de la cultura dominante, la novela subraya la superioridad europea a expensas de perpetuar estereotipos coloniales de masculinidad asiática, lo cual hace muy difícil una lectura postcolonial del texto.

La representación de la virilidad extrema de Mark tampoco está exenta de contradicciones y problemas interpretativos. La narradora le compara con un orangután cuya fuerza

⁹ DELGADO, Richard y STEFANCIC, Jean, *Op. Cit.*, p. 218.

al hacer el amor le recuerda a las películas de Tarzán. La masculinidad del europeo se articula en el texto a través de un lenguaje muy explícito que describe las relaciones sexuales que mantiene con Cocó, así como a través de las representaciones visuales que enfatizan sus atributos físicos. Es ésta otra de las diferencias que separan al amante alemán del novio asiático. El retrato que Tiantian ha pintado de sí mismo le perfila como un ser vulnerable, su cabeza empapada en un líquido que bien pudiera ser el fluido amniótico del universo pre-simbólico y materno que parece no haber logrado abandonar. Por el contrario, en el apartamento de Mark cuelgan las fotos que él mismo ha realizado de distintas partes de su cuerpo desnudo. Sus brazos, torso y piernas no sólo reflejan una masculinidad normativa sino que además atrapan el interés visual y emocional de Cocó. Sin embargo, lo que excita a la narradora de esta dimensión física es ver en su amante a un fascista animalizado cuya brutalidad al penetrarla es descrita en términos de violencia e invasión:

Imaginé cómo se vería con un uniforme nazi, botas y abrigo de piel. Cuánta bestialidad y crueldad en esos ojos azules de alemán. La imaginación aumentó el placer en mi carne. “Toda mujer adora a un fascista, la bota en la cara, brutal, brutal corazón de una bestia como tú...”, escribió alguna vez Sylvia Plath [...] [L]legó al punto más sensible de mi vagina, pensé que iba a morir, él continuó, y luego un orgasmo de invasión y de abuso acompañó mis gritos. (64-65)

Antes de Tiantian y de Mark la protagonista vive una relación con un novio que la obligaba a practicar todas y cada una de las posturas que él veía en las películas pornográficas. Cocó asiste a terapia como consecuencia de aquella primera relación y reconoce que nunca disfrutó, pues le resultaba inevitable sentirse reificada por las fantasías sexuales de su pareja. Los encuentros sexuales con Mark son descritos con un lenguaje igualmente explícito, desprovisto de adornos típicamente románticos. Pero esta vez Cocó no se siente reducida al papel pasivo de la asiática sobre quien el europeo descarga sus fantasías eróticas, sino que es capaz de expresar y llevar a la práctica tanto física como verbalmente sus deseos sexuales. Los binomios tradicionales de actividad/pasividad, sexo/amor que Trudy Hayes señala como característicos de un tipo de literatura romántica patriarcal quedan pues deconstruidos en el texto. Sin embargo, resulta interesante destacar que las fantasías sexuales de Cocó nuevamente interiorizan y perpetúan modelos de dominación masculinos. La narradora confiesa haberse enamorado precisamente “de su porte de nazi” (135) y no encuentra forma de describir las relaciones que mantienen si no es a través de verbos tales como “embestir” (217), “romper”, “despedazar” o “estrujar” (97). Si bien su sexualidad es desarrollada desde su posición de sujeto deseante, la protagonista de *Shanghai Baby* no parece encontrar una forma de placer femenino que no venga mediatizado por imágenes de invasión, violencia y penetración abusiva del cuerpo de la mujer, con lo que un vez más el texto plantea problemas desde la teoría y práctica feministas:

Él parecía un animal salvaje sin piedad; como un soldado me lanzaba ataques audaces, como un rufián me provocaba un dolor intenso. Pero seguíamos infligiéndonos dolor mutuamente.

He dicho que a las mujeres nos gusta tener en la cama a un fascista con las botas de cuero puestas. Independientemente del cerebro, la carne conserva su propia memoria. (258)

Merece la pena repasar también la manera en que Wei Hui, a través de su alter ego Cócó, construye la feminidad en general y la china en particular como complemento para los modelos de masculinidad analizados. La novela abunda desde su comienzo en generalizaciones acerca de las mujeres que resultan cuestionables desde los feminismos contemporáneos. Aparte del biologicismo con que resuelve, tal como vimos, la problemática dicotomía del amor y el sexo en la mujer – “la naturaleza femenina inconscientemente confunde el sexo con el amor”, afirma (72) – la narradora no se muestra menos determinista al hablar de una esencia femenina que convierte a las mujeres en mentirosas – “[l]as mujeres mienten por naturaleza, especialmente cuando se mueven entre varios hombres [...] Desde que empiezan a hablar ya saben mentir” (66) – o a la menstruación en una pesada carga física sin la posibilidad de conceptualizaciones alternativas, a la que califica de “húmeda y nefasta” (89), como una “desgracia” (157) que el cuerpo femenino debe afrontar y que determina en buena medida el “destino” de las mujeres.

En el capítulo dedicado al narcisismo femenino en *El Segundo Sexo*¹⁰, Simone de Beauvoir teoriza sobre las implicaciones que la fisicalidad tiene para el género. Mientras una buena apariencia física en el hombre es indicativo de trascendencia, en la mujer, argumenta Beauvoir, pone de manifiesto la pasividad de la inmanencia. Para la filósofa francesa la generalizada preocupación femenina por la belleza se debe al hecho de que las mujeres, al no poder acceder al mundo laboral con la misma facilidad que sus compañeros varones, no tienen a su alcance ningún objeto u ocupación de valor que les ayude a formar una identidad propia. Por consiguiente, la mujer, acostumbrada a ser el eterno Otro de la subjetividad masculina, invierte toda su atención sobre sí misma e intenta imitar aquello que la sociedad valorará más en ella, i.e., las características asociadas a un ideal de belleza, pasividad, castidad y obediencia. El narcisismo se perfila entonces como un proceso de alienación que las mujeres experimentan cuando se miran en el espejo de los estereotipos sociales e intentan igualarlos a cualquier precio. En 1990 la norteamericana Naomi Wolf publicaba su famoso estudio *The Beauty Myth*, donde, si bien tomando como base las sociedades más contemporáneas, llega a conclusiones muy parecidas a las de Beauvoir al considerar la belleza como un constructo cultural orientado a controlar el cuerpo y la mente femeninas una vez que la mujer ya ha accedido a la esfera pública y, por lo tanto, representa una amenaza para el dominio patriarcal¹¹.

La protagonista de *Shanghai Baby* se presenta inicialmente como una transgresora del narcisismo femenino que perpetúa la dominación patriarcal del cuerpo de la mujer. Cócó es un personaje inmerso en la cultura, un sujeto activo en la creación literaria y cuyas opiniones son respetadas dentro de la comunidad a la que pertenece; es una mujer activa y que no duda en tomar la iniciativa tanto en las relaciones sexuales como en la vida. Sin embargo, la narradora no escapa al poder de los modelos de belleza diseñados desde los centros de poder y son varias las ocasiones en las que articula sus pensamientos de la siguiente manera:

¹⁰ BEAUVOIR, Simone de, *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley, Nueva York, Vintage, 1989 [1949], pp. 629-641.

¹¹ WOLF, Naomi, *The Beauty Myth*, Londres, Vintage, 1991 [1990].

Me encanta la sensación narcisista de estar frente al espejo delineándome las cejas, poniéndome colorete y desfundando el lápiz de labios; *sólo por eso* volvería a nacer mujer. Arreglarse con cuidado sin que queden huellas en el pincel, que el resultado sea discreto pero que asombre al que lo vea¹². (98-99)

Si bien la fisicalidad no siempre debe asociarse a una dominación cultural o política, la obsesión por imitar modelos generados desde las ideologías imperantes nos hace reflexionar sobre la belleza como algo que va más allá de la estética para traspasar las fronteras de la ética. Y son precisamente estas fronteras las que Cocó parece ignorar cuando afirma: “Engañándome, me decía a mí misma: ‘A veces deseo que los hombres me traten como escritora y no como mujer’” (112). Además del biologicismo que nuevamente se observa en las palabras de la narradora, que separa cultura y feminidad de forma contundente, la belleza no queda desvinculada en la obra de Hui de nociones esencialistas determinadas de antemano y subraya los deseos conscientes o inconscientes de Cocó por adecuarse a unos patrones estéticos que necesariamente la reifican. Así, ya al comienzo de la novela la protagonista se define como “enamorada de sí misma”, como “una exhibicionista irredenta” (19) que obtiene placer en una contemplación narcisista orientada siempre a despertar el deseo del espectador.

Del mismo modo, la novela se muestra crítica con los modelos de feminidad asiática sancionados desde las culturas occidentales. Tal como vimos anteriormente, la tensión (neo)colonial siempre se traduce en construcciones adulteradas de la identidad de un Otro supuestamente inferior. Cocó es consciente de que para los hombres europeos la mujer asiática representa una otredad exótica y es percibida como un objeto sobre el que descargar fantasías sexuales. La narradora denuncia dicho estereotipo y se muestra intolerante con las jóvenes chinas que asumen el papel de “puta[s] en autopromoción” (74) para los turistas. Igualmente, la protagonista de *Shanghai Baby* especifica aquella característica de la mujer asiática que la convierten en objeto de deseo para el occidental, todas ellas relacionadas con la apariencia exterior (largas cabelleras morenas, ojos almendrados y cinturas mínimas), con lo que el texto deconstruye nociones a-culturales de la belleza¹³. Pero nuevamente los pensamientos de Cocó se quedan en una mera articulación teórica, ya que en la práctica la narradora se convierte en la Otra de Mark, interioriza en ocasiones el rol de prostituta asiática para él – “[d]e pronto sentí que era peor que aquellas prostitutas profesionales de abajo [...] me daba miedo mi nueva personalidad” (77) – e incluso le roba dinero para pagar así los encuentros sexuales que acaban de tener: “Besé la hermosa cara de Mark y luego, sin pensarlo, saqué varios billetes del grueso fajo que tenía en la cartera y los puse en un libro. Él no se enteraría de que faltaban algunos billetes” (104). Nuevamente, la narradora encaja en

¹² La cursiva es mía.

¹³ En este sentido resulta muy interesante el estudio de Àngels Carabí sobre belleza, género y raza, donde la autora analiza la dimensión política de la belleza y señala cómo no sólo la ideología patriarcal establece modelos físicos para la mujer, sino que también participan en dicho proceso factores como la raza o la etnia, que favorecen unos patrones estéticos (por lo general piel blanca, ojos claros y pelo rubio) sobre los que caracterizan a los grupos políticamente dominados. Véase, CARABÍ, Àngels, “Belleza, género y raza: fisuras en la norma”, en Àngels Carabí y Marta Segarra (Eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 221-230.

modelos patriarcales y eurocéntricos de feminidad, problematizándose de este modo las lecturas transgresoras del texto.

Shanghai Baby también ahonda en el tema del deseo y en este sentido las teorías psicoanalíticas nos ofrecen unos marcos interpretativos muy interesantes. Las conceptualizaciones sociológicas del amor y el deseo como discursos ideológicos tienden a considerarse metodológicamente más fiables que el psicoanálisis tradicional, al que se le presupone un carácter a-histórico y a-cultural que limitaría el estudio de las relaciones interpersonales¹⁴. Sin embargo, el deseo es para Lacan un fenómeno social que no puede ser estudiado sin una aproximación al contexto global del individuo bajo análisis.

Para Lacan el amor es fundamentalmente un artificio, un fenómeno imaginario – por oposición a simbólico dentro de la terminología lacaniana – que necesita la reciprocidad de un Otro y donde se fantasea con ofrecer y dar aquello que jamás se puede poseer, i.e., el supersímbolo fálico. Desde este marco teórico, el amor no es sino un sustitutivo ilusorio de las relaciones sexuales y, por lo tanto, una quimera o fantasía del individuo¹⁵. El amor, para Lacan, no existe, es una invención, lo cual no difiere significativamente de la dimensión discursiva del amor en los estudios de sociología. La narradora de *Shanghai Baby* también diferencia entre el ámbito del amor y el del deseo y atribuye al primero un aura de irrealidad que se presta a un análisis desde perspectivas psicoanalíticas. Así, percibe su relación con Tiantian como un amor imposible y desgarrador, cree que “[e]ste amor que desde un corazón penetraba en el otro corazón no tenía nada que ver con el deseo sexual; era como un tipo de locura [...] producto también de un incomprensible encantamiento divino” (159).

Por su parte, desde el psicoanálisis el deseo siempre está relacionado con una carencia, con la ausencia o represión primera desde la que el individuo comienza a construir su subjetividad. El deseo se escapa a la realización última, pues en la imposibilidad de culminación reside su definición. Por consiguiente, el deseo no está relacionado tan directamente con el objeto deseado como con su grado de accesibilidad. De este modo, Mark se presenta como un candidato ideal para los deseos de Cocó: casado y con hijo, pesa sobre él la amenaza constante de regresar a Europa. La narradora finalmente debe afrontar el inminente traslado de su amado a Alemania y reconoce el dolor que le supone la irrealización de lo que para ella ya se ha convertido en una relación de deseo y también de amor: “Lo mejor sería tener pocos instantes de éstos en la vida, porque son insoportables, aún más cuando se trata de una relación sin ninguna esperanza” (259). El grado de riesgo y de imposibilidad de la relación es precisamente lo que va generando un aumento en el deseo de la protagonista. Si bien este análisis del deseo pudiera ser denunciado por su a-historicismo, no debemos olvidar que para Lacan lo que convierte a un objeto en deseable no es ninguna cualidad intrínseca de dicho objeto, sino el hecho de que otros sujetos de la comunidad también lo encuen-

¹⁴ PEARCE, Lynne, *Op. Cit.*, p. 150-151.

¹⁵ Para un repaso exhaustivo a los conceptos de amor y deseo desde el psicoanálisis lacaniano, véase EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1997 [1996].

tren deseable¹⁶. Esta dimensión social de la aproximación lacaniana al deseo no debe ser obviada y nuevamente ilustra la visión (neo)colonial de la masculinidad de Mark, que conforma la norma eurocéntrica y despierta la admiración y la atracción de la mujer asiática.

De todo lo expuesto se puede concluir que *Shanghai Baby* es una novela contradictoria en sus postulados ideológicos y por lo tanto de difícil clasificación. Ya bien entrado el siglo XX Anaïs Nin reconocía la posibilidad de una literatura erótica femenina claramente diferenciada de la masculina y en la que “lovemaking is enhanced, heightened, intensified by its emotional content”¹⁷. Este temprano artículo tiene el mérito de denunciar un tipo de literatura masculina donde la separación entre el amor y el sexo genera pasajes pornográficos que brutalizan las relaciones amorosas y sitúan a la mujer en el lado del Otro simplificado y disfrutado por el hombre. Sin embargo, Nin parece obviar el hecho de que mantener ambos términos del binomio amor/sexo unidos no contempla la posibilidad de una relación únicamente sexual en la mujer, a la que perpetúa en cambio en un papel sentimental, o la existencia de una literatura femenina pornográfica basada, por ejemplo, en el disfrute lingüístico y visual de pasajes sexualmente explícitos focalizados desde la mirada de una mujer.

La transición hacia una literatura femenina sexualmente explícita se lleva a cabo con éxito tan sólo en parte en *Shanghai Baby*: La novela es transgresora en su empleo del lenguaje corporal y no existen en ella límites expresivos para describir con detalle el desarrollo de un orgasmo o aludir a los órganos sexuales masculinos o femeninos. Es amplia la lista de teóricas y activistas que desde los distintos feminismos llevan décadas animando a artistas literarias y visuales a inscribir la corporeidad como elemento significador y activo en la producción y transmisión de cultura, sin duda como reacción a la literatura femenina sentimental – fruto de una percepción de la carne (femenina) como pecaminosa – o a un canon literario donde la corporeidad femenina aparecía simplificada por la mirada masculina. La novela de Wei Hui articula a través de su narradora una clara relación entre el cuerpo y la escritura. Cocó se desnuda para sentirse inspirada y su estado físico influye de manera significativa en su forma de narrar – “la tinta negra llenaba mi vientre”, afirma (21)¹⁸. El desarrollo de su novela deja una impronta sobre su propio cuerpo, que se encuentra más o menos sano según progresa la escritura, hasta lograr que cuerpo y texto sean casi una sola entidad: “Sentía que estaba más flaca. Los fluidos de mi cuerpo convertidos en aguas negras entraron en la pluma y se plasmaron en las palabras y en las frases de mi novela” (117). Hui utiliza una narradora que en ocasiones actúa como sujeto deseante, que separa, también en ocasiones, el amor del sexo, y que no tiene reparos en escribir explícitamente. Sin embargo, tal

¹⁶ EVANS, Dylan, *Op. Cit.*, p. 38.

¹⁷ “El acto amoroso se realiza, aumenta y se intensifica con el contenido emocional que posee”. NIN, Anaïs, *In Favour of the Sensitive Man*, Londres, Penguin, 1992 [1976], p. 3.

¹⁸ Una de las razones por las que *Shanghai Baby* fue prohibida en China es precisamente su inscripción de lo corpóreo. John Sheng alaba la audacia de Wei Hui al escribir abiertamente sobre sexualidad en un país con muy pocos precedentes al respecto y llama la atención sobre aquellos críticos que la condenan por usar su cuerpo en vez de su pluma y que aseguran que “estas hermosas escritoras, que se han separado de las sólidas bases de la literatura china y de su rica tradición cultural e histórica, que tienen unos conocimientos elementales de Marguerite Duras y Henry Miller y que se atreven a saltar a escena para hacer un estriptise, acabarán sintiendo vergüenza de sí mismas”. Véase, SHENG, John, *Op. Cit.*

como hemos ido viendo, la novela plantea problemas teóricos al poner la expresión al servicio de fantasías sexuales tradicionalmente masculinas y/o coloniales donde las imágenes reiteradas de violencia contra el cuerpo de la mujer podrían equipararse a textos pornográficos y/o eurocéntricos. *Shanghai Baby* demuestra que el amor, tal como afirma Rosa Montero en la cita que abre mi estudio, es una mentira, una construcción cultural más. Pero quizás debemos buscar en otros textos para poder afirmar que ese constructo funciona de forma satisfactoria para el imaginario femenino.

LA MIRADA DEL DESEO: REPRESENTACIÓN DE LA MUJER DESEADA EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

Emma González González

Universidad de Oviedo

El tratamiento que reciben las mujeres en el Antiguo Testamento está íntimamente ligado al concepto de lo femenino como materia. El cuerpo es el primer referente a partir del cual se articulan todas las lecturas que encontramos acerca de las mismas. Sin embargo, su tratamiento como cuerpo, y además un cuerpo femenino, trasciende de la mera biología o fisiología para adoptar una lectura política y genérica. En este punto, el referente físico actúa como canalizador de formas de sanción y, por lo tanto, de inclusión/exclusión social.

A través de la utilización del cuerpo como compendio moral y como elemento definido, sostenido o rechazado, por la autoridad religiosa, se elaboran sistemáticamente roles sociales. Estos responden directamente a la utilidad que se les quiera dar para la significación epistémica de las diferencias de género. Paula M. Coeey en su estudio *Religious Imagination and the Body* señala que el cuerpo, lejos de perder relevancia al manejar el concepto de género adquiere mayor importancia¹. Pasa entonces a ser utilizado en un primer plano como significante en el proceso de construcción y mantenimiento de dichos roles.

La subjetividad femenina, lejos de construirse partiendo del sujeto, es un ejercicio de adecuación a lo previamente dado o definido por otros. En la mayoría de ocasiones la capacidad de definir la identidad individual es anulada y en su lugar se posee una subjetividad acordada por un grupo, sobre la base de una lógica de poder que subordina al resto: que selecciona y define en función del género, la etnia y/o la clase². En última instancia, lo que se posee es la adecuación a los "papeles sociales" que vienen dados de antemano por dicha

¹ COOEY, P. M., *Religious Imagination and the Body. A Feminist Analysis*, Oxford, 1994.

² *Ibid.*, p. 110.

elite – cuyos integrantes sí se definen como sujetos – en función de múltiples intereses, entre los que los económico-políticos tienen bastante relevancia³.

Así, las diferencias sexuales expresadas por medio del cuerpo, lejos de permanecer en un esencialismo biológico, son utilizadas como fuente de construcción cultural. El referente físico, el más visual, es percibido dentro del sistema de géneros como la parte más simbolizada, aquella que permite concentrar un mayor número de metáforas y lecturas a favor de las definiciones que quieren dar ciertas élites. Dentro del ámbito religioso más concretamente, la autoridad de quien regula dichas definiciones adquiere la capacidad de influir en otras autoridades culturales, particularmente jerárquicas⁴. La gran mayoría de mujeres mencionadas en el relato bíblico y especialmente en el veterotestamentario, son tipificadas a través de sus rasgos externos. Su calado moral se percibe a través de un tamiz corporal que aglutina elementos no sólo físicos: si son virtuosas o temerosas de Dios, esposas amantísimas o seductoras con pulsiones meramente terrenales, nada es ajeno a la imagen que funciona de espejo visible.

Los códigos que definen dichos procederes dentro de un grupo social, se articulan entorno a una tupida red de nociones de inclusión/exclusión dentro del mismo. Ideas como limpio/sucio, pulcritud en los rituales, pureza física, vertebran los ejes de normalidad y de lo aceptado. Para Robert Parker, el propio proceso de acuñar dichos términos ya supone, en sí mismo, una acción simbólica: una codificación del modo de percibir la realidad de aquellos que poseen el poder definitorio⁵. Dentro de la sociedad judía, hallamos un gran número de normas sociales que van indisolublemente unidas a estados o referentes físicos. En la literatura correspondiente al periodo del Segundo Templo “lo sucio” se asocia con la idolatría o la contaminación moral, relacionado íntimamente con el contacto sexual. Por el contrario, la limpieza se vincula al Templo y a la observancia de los rituales. Sin embargo, en la literatura rabínica, como los escritos talmúdicos, aunque se observa el vínculo entre la limpieza y el Templo, también se perciben más prescripciones que relacionan alegóricamente la idea de pulcritud con la moralidad en la vida cotidiana, en el día a día⁶.

³ La idea de una subjetividad creada y socialmente adjudicada, y acatada por los “otros” nos trae a la memoria la reflexión de Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* acerca de la vivencia ficticia de ciertos grupos, en este caso las mujeres, que se definen según los papeles o modelos sociales dados, con una imposibilidad clara de autodefinición y autorrepresentación. También es desarrollada en la obra de MILES, M. R., *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious meaning in the Christian West*, Boston, 1989, que señala la existencia de unos modelos femeninos socializados que impiden que las mujeres adquieran conciencia y se autorepresenten, relegando sus intereses particulares a los públicos, los patriarcales, pp. 53-56. A este respecto ver también, PEDREGAL, A., “Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino”, *Studia Histórica. Historia Antigua*, vol. 18, Salamanca, 2000, pp. 277-294.

⁴ COOEY, P. M., *Op. cit.*, p. 45.

⁵ PARKER, R., *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1993.

⁶ NEUSNER, J., *The Idea of Purity in Ancient Judaism*, Leiden, 1973. También del mismo autor, *Judaism, the Evidence of the Mishnaic Law of Women*, Chicago, 1981.

Debajo de estas normas éticas lo que subyace es un modo de cuidar la integridad social y política del grupo⁷, de preservar la identidad propia en momentos de inestabilidad. A través de la ordenación monolítica del “cuerpo social” se consigue controlar el peligro de disidencia o colonización y, por otro lado, se reafirman las señas de identidad propias, que en este caso van de la mano de la idea de pueblo elegido monoteísta⁸.

La propia definición de los tabúes, por otro lado, pone al alcance de la mano un medio de control, de contención de los límites sociales impuestos. A través de ellos se visibilizan los elementos disidentes, los que pertenecen a la parcela de lo sucio o lo impuro, y que como tales deben ser relegados. Inserta esta percepción en la dinámica de un sistema desigual de género como es la sociedad judía patriarcal, las mujeres pasan a ser uno de los grupos más controlados y mediatizados a través de estas etiquetas morales, que las hacen ser cuestionadas por ser carne y sexo. Como consecuencia, la “naturalización” de las mujeres a través de su visión como materia, hace de su cuerpo un perfecto continente que, sin capacidad para autodefinirse, acoge cualquier lectura, idea o personificación. La “iconización” de la mujer obstaculiza su percepción temporal e histórica; y en el caso en el que se les reconociera cierta trascendencia, su tratamiento como agente/sujeto histórico permanece unido de manera clara a una imagen fijada físicamente.

En el Antiguo Testamento encontramos numerosos pasajes de mujeres en los que el primer dato que se nos da es precisamente su belleza, la hermosura que en muchas ocasiones se asocia a la integridad, no sólo corporal sino, y sobre todo, social. Las mujeres -como Sara, Raquel, Rebeca o Susana- son verdaderamente bellas, percibidas como espejos morales, trascendiendo su belleza interior, su rectitud, al exterior. Sin embargo, la belleza meramente externa, unida a la sexualidad y al deseo sólo acarrea desviación y caída en desgracia. Las tentadoras bíblicas son reflejadas como cuerpos que, en sí mismos, inducen al pecado y que son utilizados por las propias mujeres para llevar a cabo sus aspiraciones: apartar al hombre justo del camino recto y saciar sus instintos más bajos.

La apariencia engañosa del pecado aparece íntimamente ligada al cuerpo femenino, que ahora ya no es edificante sino material y corruptible. Durante toda la antigüedad gravitan interpretaciones que unen de una u otra forma la materia con lo femenino y con la con-

⁷ Peter Brown en su estudio *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, 1993, explica que la Ley exigía atención a las cosas a compartir: comida, tiempo y matrimonio. Al tiempo que mantenían la existencia del mundo de Dios, hacían las distinciones y afrontaban las renunciaciones que conferían a Israel su carácter “santo”, p. 97.

⁸ Uno de los primeros estudios que relaciona el tratamiento normativo del cuerpo con la preservación de una unidad identitaria, a través del análisis de ciertos términos como modos de inclusión y reducción de disonancias dentro del grupo con un reforzamiento moral del mismo, fue el de DOUGLAS, M. T., *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London, 1966. Posteriormente, ha sido revisado y se han dotado de mayor dimensión dichos conceptos, los cuales no sólo operan en un nivel social/público, sino que son interiorizados por el individuo; a este respecto, vid., SOLER, J., “The Dietary Prohibitions of the Hebrews”, *New York Review of Books*, 1979, June 14, pp. 24-30.

secuente caída en desgracia, con un estado inferior material y percedero⁹. En el mito genésico, Eva aboca a los humanos al sufrimiento y la muerte. La serpiente habría atacado la parte más débil del “todo” que conformaban la pareja, para caer posteriormente en la materia sexuada y sexualizada, en el trabajo, el dolor y la muerte¹⁰. Dentro del texto bíblico encontramos algunas líneas muy expresivas respecto a la naturaleza de la mujer y su peligro: “Y encuentro que la mujer es más amarga que la muerte, porque ella es un lazo: su corazón es una red y sus brazos son cadenas. Quien agrada a Dios escapa de ella, mas el pecador en ella queda preso.”¹¹

Igual de expresivo es el autor del Eclesiástico, que dedica un gran número de versos a los peligros femeninos y lo que éstos acarrear:

“Dame cualquier maldad, pero no maldad de mujer. (...)

La maldad de mujer muda su semblante / y oscurece su rostro como el de un oso.

No te dejes seducir ante la belleza de una mujer / y no la desees. (...)

Por la mujer comenzó el pecado / y por ella morimos todos. (...)

Como viandante sediento abre ella su boca / y bebe de todas las aguas que encuentra, / se sienta en cualquier parte y ofrece su cuerpo a la lujuria (...)”¹².

La seductora Dalila ha llevado a lo largo de la historia la pesada carga de ser icono de seducción. Entorno a ella se gesta la imagen de *femme fatale*, que en las artes pictóricas y en el cine ha sido reproducida hasta la saciedad. La astucia, la voluptuosidad, la belleza agresiva y salvaje, la traición, estos son aditamentos que se han ido añadiendo a la historia de esta mujer. Historia que, si leemos con detenimiento, dista mucho de ser la de una tentadora de carne y sexo:

“Después de esto se enamoró de una mujer del valle de Sorec llamada Dalila. Los príncipes de los filisteos subieron a ella y la dijeron: ‘Sedúcele y averigua de dónde le viene su extraordinaria fuerza y cómo podríamos atarle y reducir-

⁹ La visión platonista relacionaba la corporeidad con la cárcel o tumba; idea que retoma el primitivo cristianismo que pretenderá llegar a un estado de perfección en el que el espíritu se desprenda de dicha cárcel percedera. Para los valentinianos la materia había nacido de la separación de las pasiones de Sophia, un eón caído. Un texto de la *Doctrina Autoritativa* resulta bastante expresivo: “Precisamente así, cuando el alma espiritual fue arrojada dentro del cuerpo, llegó a hermanarse con la lujuria, el odio y la envidia, haciéndose un alma material. Así, por lo tanto, el cuerpo procede de la lujuria, y la lujuria vino de la substancia material” (23, 12-22), en TREVIJANO, R., *La Biblia en el cristianismo antiguo*, Estella, 2001, pp.249-255. Sobre este tema, PEDREGAL, A., “art. cit.”, señala que “la interpretación histórico-cultural de las características de los individuos que ofrecen los sistemas ideológicos patriarcales de las sociedades antiguas es especialmente trascendente para los cuerpos femeninos, por cuanto, en su orden simbólico, la mujer, lo femenino, se asocia de manera precisa con la materia tangible, el cuerpo que se manifiesta y percibe a través de los sentidos, sometido a las leyes de la naturaleza, y caracterizado por la debilidad y la pasividad”, p. 279.

¹⁰ El pecado original supuso el dolor de “corporeizarse”, que introduce a la humanidad en un ciclo de dolor, hambre, trabajo, saciedad y muerte, con la consecuente pérdida del estadio ascético del Edén, vid., SCARRY, E., *The Body in Pain.. The making and Unmaking of the World*, new York-Oxford, 1985, p. 251.

¹¹ Ecl., 7, 26-27.

¹² Ecl., 25, 13-26/26, 1-13.

le a la impotencia. Te daremos cada uno mil siclos de plata'. Entonces dijo Dalila a Sansón: 'Dime por favor, de dónde te viene tu extraordinaria fuerza y de qué modo podrías ser atado y sujetado.' (*Jueces* 16, 4-7).

La escena dista mucho de representar una seducción engañosa; es Dalila la que es vista y escogida por Sansón. Tampoco encontramos datos que nos hagan pensar en que le sonseca la información con artimañas, sino que le formula la pregunta directamente. Lo que resulta más chocante es que Sansón le acabe dando el secreto de su fuerza después de comprobar por tres veces, habiéndole dado una contestación falsa, que ella llamaba a los filisteos para prenderlo. Cuando realmente se conoce que la fuerza reside en su cabello¹³, Dalila no es quien lleva acabo el plan, no es la agente de la traición a Sansón: "*Ella durmió a Sansón sobre sus rodillas y llamó a un hombre, que le rasuró las siete trenzas de su cabeza. Entonces él comenzó a perder su vigor, y su fuerza se retiró de él*"¹⁴. Vemos entonces, cómo ella supone un simple medio, el más recurrente, para asegurar la victoria filistea. Sansón, apresado en Gaza y cegado, invoca a Dios para que le permita derruir el templo de los filisteos y exclama: "*Muera yo mismo con los filisteos*". Estamos ante el primer mártir de la causa nacional-religiosa. El acto de inmolación de Sansón le convierte en héroe religioso y libertador de Israel, contra los "incircuncisos" filisteos. Las pruebas contra las que lucha son mujeres extranjeras¹⁵, utilizadas como antítesis del héroe. Estas "trampas femeninas", han pasado a la historia como agentes de la traición; especialmente Dalila.

Sansón ha sido tradicionalmente el "gran vencido" por el sexo débil. Karlheinz Deschner relaciona la idea de victoria/rendición con el rigor ascético en la vida religiosa y señala que, a menudo, el sexo es visto como el elemento principal que paraliza la voluntad de defensa. Su capacidad devoradora trae la rendición, aniquila los ejércitos y las naciones¹⁶. Sin embargo, si el desenlace es el contrario y se reafirma la rectitud del hombre justo frente a la inmoralidad, entonces su heroicidad es aún mayor. Mediante la representación de la religión como lucha frente a la "otredad idólatra", se configuran héroes, que lo son tanto más cuanto más dura haya sido la batalla. Y Dalila encarna "la otra" política, religiosa y genéricamente; se le ha vestido de tentadora irresistible y se la ha dotado, posteriormente, de unos epítetos ajenos a su propia historia, en la que ella es la deseada, la escogida, coaccionada y utilizada para fines ideológicos. La mujer como símbolo opera contra la atribución de la subjetividad de la misma, de la que se desestiman sus características reales.¹⁷

¹³ Sansón había hecho voto de nazareato desde su nacimiento. Fue lo prometido por su madre a Dios si la hacía fértil, *Jcs.*, 13.

¹⁴ *Jcs.*, 16, 19-20.

¹⁵ Su primera mujer era filistea y fue utilizada igualmente para sonsacarle a Sansón el resultado de un acertijo en el que se jugaban las posesiones de los filisteos. En venganza por la reacción de Sansón ante el desenlace de tal escena, la esposa de Sansón es quemada por sus propias gentes, previamente había sido repudiada por él, *Jcs.*, 14/15.

¹⁶ DESCHNER, K., *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, 1993, p. 415, analiza la relación existente entre el concepto religioso de lucha, tanto corporal como contra los infieles, con la imagen castrense. La "heroicidad del martirio" va unida a la idea de castidad corporal y victoria externa, así el sexo sería el elemento físico que aparta de esta línea de castidad castrense propugnada más en extenso en el medievo.

¹⁷ COOEY, P. M., *Op. cit.*, p.110.

La reacción de las mujeres ante el deseo y el reclamo de los hombres no se refleja en el relato. Como objetos pasivos en la historia, las mujeres son observadas, deseadas y tomadas, no poseen la capacidad de ser sujetos activos y únicamente tienen trascendencia como medios para conseguir ciertos fines. En las primeras líneas su presentación es estética, visual, unida a la referencia del linaje o del hombre bajo el que están sujetas:

“Sucedió que una tarde, después de levantarse David de su lecho y estando paseando por la terraza del palacio, vio desde la terraza una mujer que estaba bañándose. Esta mujer era muy bella. David hizo que se informase de aquella mujer, y le dijeron: ‘Es Betsabé, hija de Eliam, mujer de Urías, el jeteo’. Entonces David mandó mensajeros a buscarla. Vino ella a su casa, y él se acostó con ella; ella acababa de purificarse de su impureza menstrual. Después se volvió a su casa. La mujer concibió y mandó a decir a David: ‘Estoy encinta’”¹⁸.

Betsabé aparece totalmente ajena a las acciones de David hasta que es requerida para tener relaciones sexuales. El comportamiento adúltero que se le supone a ella no se corresponde con la realidad: la coerción de un rey que, haciendo uso de su poder, la saca de su casa y mantiene relaciones con ella. Así, también el aviso a David acerca de su embarazo se ha interpretado como la necesidad que tenía la adúltera de ocultarlo y buscar una solución¹⁹. En cambio, su esposo Urías es presentado como un hombre recto y misericordioso, a pesar de que David le insta para que descansa del ejército junto a su mujer y propiciar así el encuentro sexual de ambos. En ninguna de las dos ocasiones en las que lo intenta, incluso en la última en la que es embriagado, acepta porque no le parece justo “gozar de su casa” mientras sus compañeros luchan por Yavé. La rectitud de Urías pone de relieve mucho más la inclinación al pecado de David, quien acaba enviando a éste a la muerte segura en el frente, para poder tomar a Betsabé por esposa y que no se descubra su acción.

La justicia y fidelidad de Urías es el contrapunto al comportamiento de David. Como castigo le llega el mensaje de Dios a través del profeta Natán, que le avisa de la destrucción de su casa y de que el niño morirá: “Yo haré surgir el mal de tu propia casa; tomaré a tus propios ojos a tus mujeres y se las daré a tu prójimo, que se acostará con tus mujeres a la vista de este sol. Tú lo has hecho en secreto pero yo lo haré a la vista de todo Israel y a la vista del Sol”²⁰. Natán hace ver a David su falta utilizando una parábola significativa: le habla de un hombre rico que se apodera de la oveja que tenía un hombre pobre, su única posesión. La posesión –Betsabé– permanece en el texto siempre en segundo plano y no sabemos de qué forma reacciona ante tales acontecimientos, esto no parece prioritario, pues se trata de narrar la restauración de la estirpe de David.

La muerte del hijo de ambos, fruto del adulterio, es presentada en la Biblia como “muerte del hijo de Betsabé”, sin embargo en todo el capítulo del que se habla es de David

¹⁸ *II Sam.*, 11, 2-6.

¹⁹ La adúltera debía ser condenada a muerte si su inocencia no era probada a través de la ordalía de los celos, *Lev.*, 20, 10 y también *Nm.*, 5, 11-31. A este respecto ver también RUIZ MORELL, O., *Las aguas amargas de la mujer. La ordalía de los celos en el rabinismo*, Estella, 1999.

²⁰ *II Sam.*, 12, 11-13.

y de su forma de expiar la culpa: se retira a orar, permanece aislado durante siete días y ayuna rigurosamente; aún así el niño muere. La edificación de David pasa por el trámite de hacerse limpio, tanto interiormente como en el exterior. Es necesario que haga su cuerpo digno de Yavé mediante la limpieza ritual, la observancia del ayuno y de la abstinencia. Lo único que sabemos de Betsabé respecto a la muerte de su hijo es que posteriormente, pasado este periodo, “*David consoló a Betsabé, su mujer, entró a ella y se acostó con ella, y ella le dio un hijo, al que llamó Salomón*”²¹. Este hijo, “amado de Yavé”, es la prueba de que se restablecía la estirpe elegida a través de Salomón. De fondo lo que subyace es un relato de autoafirmación política, el heredero de la casa de David no podía nacer de una tentación carnal, debía hacerlo sin mácula tras un periodo de purificación espiritual del patriarca.

Si bien en el relato no hay indicios para pensar en Betsabé como tentadora, sí se perfila una idea común a otros pasajes: el que la mujer en sí misma ya supone un riesgo de inclinación a la inmoralidad. La visión de su cuerpo aparta, en un primer momento, del camino a seguir. Lleva implícita la tentación unida a su anatomía y a su condición de género: es aquello que puedes desear, conseguir y utilizar. Betsabé, deseada por David, en realidad encarna la prueba de fuego para el cabeza de la estirpe elegida, incubó el castigo de Yavé y posteriormente sirve de mero continente al verdadero elegido. Su cuerpo era el medio “material” necesario, el catalizador para desencadenar los acontecimientos y forzar la reafirmación de la alianza.

A renglón seguido y como consecuencia del castigo divino de David, su hijo Amnón protagoniza un episodio violento en el que viola a su hermana Tamar. En las primeras líneas se nos describe a Tamar como una joven muy bella y virgen, que atormenta a Amnón de deseo hasta hacerle enfermar. El medio por el que consigue tener a Tamar en su alcoba es haciéndose el enfermo, a sabiendas de que Tamar cumpliría con su obligación de cuidarle y alimentarle:

“Ella se acercó a él para darle de comer. Entonces él la cogió fuertemente y le dijo: Ven, acuéstate conmigo, hermana mía. Pero ella le respondió: ¡No hermano mío! No me violentes, porque no se obra así en Israel. No hagas esta insensatez. ¿Dónde iría yo con mi vergüenza? Y tú serías como un impío en Israel. Habla, pues, al rey, que no se negará a darme a ti. Pero él no quiso escucharla y, como era más fuerte que ella, la violentó y se acostó con ella”²².

La percepción por parte de Tamar de su propia situación, es la de una persona sometida a ciertas normas, absolutamente sumisa. Ella en un primer momento ejerce de portadora del ideario israelita y de su discurso moral. En los comentarios a este pasaje se elude mencionar la violación, sólo se refieren a la relación incestuosa. Se diluye la vejación y el pasaje se centra entorno a la idea de pérdida del honor público. Tamar es deshonrada y posteriormente rechazada como un animal por su hermano, actitud que se interpreta como la toma de conciencia por parte de Amnón del incesto, a quien, posteriormente, le repugna:

²¹ *II Sam.*, 12, 24-26.

²² *II Sam.*, 13, 11-15.

“Después la aborreció Amnón con un odio extremo; de modo que el odio con que la aborreció, fue mayor que el amor con que la había amado, y le dijo: ¡Levántate! ¡Márchate! Ella le dijo: No hermano mío; echarme sería mayor mal que el que me has hecho. Pero él no la quiso escuchar. El llamó al joven que le servía, y le dijo: Echa a ésta de aquí, lejos de mí, y cierra la puerta después de ella. Llevaba una túnica talar y con mangas, pues así vestían en otro tiempo las hijas del rey todavía vírgenes. (...)

Entonces Tamar echó polvo en su cabeza, rasgó la túnica talar y con mangas que llevaba, puso su mano en su cabeza y se marchó gritando”²³.

La violencia que soporta está circunscrita al ámbito familiar, doméstico, y es vulnerable precisamente porque no sólo hablamos de una cuestión sexual, sino de una cuestión de poder: su violación se perpetúa a través de la coacción y de aprovecharse de su vulnerabilidad²⁴. Sin embargo, la interiorización de los roles que debe cumplir una hebrea de su tiempo le hacen pensar en su honra y en la vergüenza pública: una princesa que pierde su virginidad se devalúa, ya no es una “moneda de cambio” tan válida en el matrimonio. En el ideario hebreo, el comportamiento que debe seguir la joven gravita entorno a *qavod*: el honor - sinónimo de pesado, importante - que, de manera implícita, conlleva reputación.

La consideración social rige las formas individuales; para el hombre la honorabilidad se alcanzaba como consecuencia de la autoridad de éste sobre “su casa” (*bet-ab*), en sentido personal, económico y sexual. Para las mujeres, en cambio, el honor se adquiere a través de la observancia de la *busha* o vergüenza: caída en desgracia o derrota, que para el hombre tiene un carácter obviamente negativo, puesto que supone la pérdida del honor y que, sin embargo, para la mujer adquiere un valor “positivo” que se debe salvaguardar. Dicho valor depende directamente de su comportamiento sexual, del que emana su aceptación social pero que, sobre todo, repercute en el honor de la familia.

La continencia, timidez, pasividad y castidad son formas que la mujer debe acatar para mantener la honra de su familia y en particular de los hombres, quienes, de no ser así, demostrarían una nula aptitud para ejercer el control sobre su patrimonio y por lo tanto, poca capacidad para el gobierno o los negocios de manera más general. Las solteras deben permanecer vírgenes hasta la celebración de los esponsales, de no cumplirse esto, se acepta como motivo de repudio²⁵.

El ejemplo de Tamar es uno de tantos otros en los que se pone de manifiesto la violencia llevada a cabo sobre las mujeres, y la interpretación que a posteriori se realiza de dichos

²³ *II Sam.*, 13, 15-20.

²⁴ COOPER-WHITE, P., *The Cry of Tamar. Violence against Women and the Church's Response*, Mimeoapolis, 1995, pp. 4-5.

²⁵ Sobre las prescripciones rabínicas acerca de las situaciones en las que la mujer hebrea puede ser repudiada, así como divorciarse de ella su marido, vid., RUIZ MORELL, O. - A., SALVATIERRA OSSORIO, *Tosefta III Nashim. Tratado rabínico sobre las mujeres*, Estella, 2001.

pasajes sobre presupuestos patriarcales²⁶. A pesar de ser víctimas de violencia sexual, sus casos no son vistos como tales, la agresión es minimizada por aquellos que llevan las riendas del juicio o que se erigen como “defensores” de la mujer. En el caso de Tamar es condenada por su hermano Absalón a que calle y reprima sus sentimientos:

“Su hermano Absalón le dijo: ‘¿Ha estado contigo tu hermano Amnón? Ahora, pues, hermana mía, calla; es tu hermano. No tomes a pecho este asunto’ (...) Cuando el rey David supo este asunto, montó en cólera; pero no quiso contristar a su hijo Amnón, a quien amaba por ser su primogénito.”²⁷

Como podemos observar en este fragmento, lo prioritario es la línea de sucesión y la política que sustenta, no importa la situación de la mujer, que es percibida como una figura subsidiaria. Lo verdaderamente relevante es la lucha por el reino de David. Así lo demuestra el desenlace, en el que, a pesar de que de que la disculpa – desencadenante de la muerte de Amnón a manos de Absalón – es la violación, Tamar desaparece y es su hermano Absalón quien toma las riendas. La línea trazada le lleva a deshacerse del primogénito, y ser él heredero de David, contra el que se revela tras muchas intrigas políticas y contiendas. La suerte de Absalón sigue la de su hermano, poniendo fin al periodo de inestabilidad previa a la unificación monárquica de la casa de David bajo Salomón. Cabe pensar entonces, que la providencia divina, ayuda sólo a algunos elegidos o, más bien, que únicamente unos pocos son los elegidos.

Tamar es marginada y no encuentra modo de restaurar su sufrimiento. Es utilizada como piedra de toque para comenzar la desintegración social y familiar, y como disculpa para la construcción del Israel unificado. La percepción de la mujer como propiedad del hombre, permite desarrollar este tipo de violencia física, verbal y social; justificada, en primera instancia, por un deseo “supuestamente generado” por la propia mujer, por su belleza, y la tendenciosidad de trazar respecto a esto una causa-efecto que termina por eludir a la propia víctima y dar relevancia a otros aspectos: en el caso de Betsabé se subraya el hecho de que se trata de una apropiación de la posesión de Urías, en el de Tamar la disidencia política contra David y, el cumplimiento del castigo divino. También en la agresión a otra joven, Diná, se observa un silencio absoluto de la víctima y se teje una estrategia política por detrás:

“Diná, la hija que Lía parió a Jacob, salió a ver a las hijas del país: Siquem, hijo de Jamor, el jorreo, príncipe de aquella tierra, la vio, la raptó y la violó,

²⁶ La marginalidad histórica de las mujeres no es sólo generada por las fuentes bíblicas originales sino también a través de la interpretaciones androcéntricas y reconstrucciones patriarcales de la erudición bíblica y ha sido uno de los frentes de la teología feminista, contemporánea, vid., SCHÜSLER FIORENZA, E., *Pero ella dijo: Prácticas feministas de interpretación bíblica*, Madrid, 1996. La traducción tendenciosa de determinados términos hebreos, puede y ha cambiado sustancialmente la interpretación de los relatos. En el momento en que Amnón fuerza a Tamar, el término utilizado es *shakhav*, sinónimo de acostar o echar que aparece sin la preposición “con” detrás. En las traducciones posteriores aparece como “se acostó con ella”, tergiversando el significado que hace referencia al ejercicio de la fuerza: “la acostó”, COOPER-WHITE, P., *op. cit.*, pp. 6-7.

²⁷ *II Sam.*, 13, 20-22.

durmiendo con ella. Se quedó prendado de Diná, la hija de Jacob, la amó y le habló tiernamente al corazón. Después Siquem dijo a Jamor: 'Tómame esta joven para mujer'. Enteróse Jacob de que Siquem había deshonrado a Diná, mas como sus hijos estaban en el campo con el ganado, calló hasta que ellos regresaron."²⁸

El enfado que produce tal noticia a los hermanos de Diná, no viene propiciado por su violación sino, de nuevo, por la pérdida de honor en este caso de la patria: "... *se indignaron y se encolerizaron, por haberse cometido tal infamia contra Israel*". Igual que en el caso de Tamar, Diná es forzada y sin embargo, en todo el pasaje se alude al amor que siente Siquem por ella. Hasta el punto de ofrecer el padre de éste a Jacob y sus hijos habitar su propia tierra, convivencia que tiene por cláusula el intercambio de mujeres entre ellos: "*dadnos nuestras hijas y tomad vosotros las nuestras*". En este caso, las mujeres son utilizadas como obsequio de bienvenida. Finalmente, la condición que ponen Simeón y Leví, hermanos de Diná, es la circuncisión de todos los habitantes para que Siquem consiga a Diná. Celosos guardianes de la fe que representa el estar circuncidado, Simeón y Leví acaban matando a los siquemitas²⁹. Sólo entonces se refieren a Diná, justificando tal acto como venganza: "*¿Y había de ser nuestra hermana tratada como una prostituta?*".

El trazado de esta historia refleja más bien un episodio de colonización territorial e imposición de pautas socio-políticas y monoteístas, que la forma de castigar dicha agresión sexual. No se expresa en modo alguno el estado en el que queda Diná, no tiene voz dentro del texto, ni se refiere nada a ella, salvo su utilidad como medio para coaccionar a la tribu de Siquem. No se trata de un problema de resolución ante un agravio a una mujer, sino de la utilización del mismo por parte de quienes debieran condenarlo.

En las historias de violación a mujeres asistimos a un proceso en el que el tamiz patriarcal invisibiliza a la víctima, y en ocasiones parece incluso comprender o justificar al agresor por haber sido tentado por la belleza. En la mayoría de los casos la mujer "deseada" y violada es doblemente víctima, con una incapacidad clara de encontrar defensa en un sistema que, de todos modos, le resulta ajeno y desfavorecedor. Mediante la toma de poder del abuso psíquico y físico, el dolor adquiere mayor resistencia y perdurabilidad, contrastando con la transitoriedad de periodos de euforia o felicidad³⁰. Dichas condiciones extremas juegan un papel determinante en la formación de la identidad, en este caso a través de una astuta argucia: la mujer que soporta dicho dolor sin abandonar su lugar y resiste, representa la fortaleza ideológica judía, cuerpo fustigado y machacado por los excesos idolátricos a los que se sobrepone.

La belleza se nos presenta como perniciosa, y el deseo desencadena actos impropios de la gente recta. Es por esto, que las víctimas del deseo en vez de ser tratadas como sujetos del

²⁸ Gen., 34, 1-6.

²⁹ Se cree que eran una tribu bien anterior a la llegada de los semitas a Canán, debido a que no practicaban la circuncisión, o bien uno de los clanes hurritas que se hallaban dispersos por el territorio palestino.

³⁰ COOEY, P. M., *op. cit.*, p. 50.

relato y denunciar las agresiones, son ellas mismas juzgadas o cuando menos relegadas. Un caso claro lo encarna Susana, quien turba con su belleza a los dos ancianos que la espían en su jardín. Lo primero que se resalta de ella es su belleza, que va unida a ser una mujer temerosa de Dios y observante de la ley de Moisés. Susana no rompe los límites de la esfera privada impuesta a la mujer, no sale de los muros de su casa, aún así, es atacada por dos ancianos “respetables”: “*Los ancianos la veían todos los días cuando salía a pasear y empezaron a desearla; pervirtieron su mente y desviaron sus ojos, que ya no miraban al cielo ...*”³¹. Susana, violentada en su casa mientras tomaba un baño, se niega a mantener relaciones con ambos y éstos la extorsionan acusándola de adulterio. Su comparecencia en público, velada y acompañada por sus familiares, reafirma su posición como esposa casta³² frente al proceder de los jueces que son, a su vez, sus agresores.

La demostración de la inocencia de Susana no viene dada por la justicia terrenal, sino por la divina, que se manifiesta a través del profeta Daniel. Su conclusión desprende un discurso moralizante con un sesgo nacionalista muy marcado: “*Raza de Canán, que no de Judá, la hermosura te ha seducido y la pasión ha trastornado tu corazón. Así podíais hacer vosotros con las hijas de Israel y ellas por miedo consentían a vuestros deseos, pero una hija de Judá no soportó vuestra iniquidad*”³³. La resistencia de Susana encarna la fortaleza del pueblo elegido, se convierte en una señal de identidad.

Como hemos visto, las mujeres en el Antiguo Testamento difícilmente pueden huir de su condición natural, codificadas como cuerpos y sujetas a la corruptibilidad de su materia. Las estructuras ideológico-simbólicas sitúan a la mujer en un nivel inferior, y con un mayor peligro de exclusión dentro del grupo. Constreñida en el corsé de su cuerpo femenino, la mujer como símbolo o concepto bloquea la percepción real de las mujeres, una sinécdoque utilizada para construir la mujer/icono: el físico como parte visible y referencia de todo el “objeto”. En los relatos bíblicos, el cuerpo de la mujer se convierte en catalizador de acciones, su capacidad de generar transformaciones o suscitar comportamientos –aunque sean ajenos a ella– le hace ser un arma de cambio interesante dentro de la dinámica patriarcal. Por otro lado, a ella parece convertirla en “víctima inevitable de sí misma” y por lo tanto con poca capacidad de reacción. Cualquier acción de deseo en el Antiguo Testamento es unívoca, en el *voiyeurismo* bíblico el hombre es el emisor y el receptor. Ambos deseos, sexual y político, se funden en un ejercicio de autoafirmación. No existe una percepción recíproca sino representaciones creadas: tentadoras ambiciosas, adúlteras, seductoras pasivas, pecadoras. Ninguna mujer de carne y hueso, todas de carne y sexo.

³¹ Dn., 13, 1-10.

³² Sobre la comparecencia de Susana velada como práctica judicial y no religiosa, vid., ALFARO BENCH, V. – V. E. RODRIGUEZ MARTIN, “Influencias grecorromanas y judías para la imposición del velo en el cristianismo africano del S. III”, *Analecta Malacitana*, XXIV, 1, pp. 93-110. El acto de querer quitarle el velo a Susana es una forma de deshonra, relacionado con el rito de la ordalía, *ibid.*, pp. 101- 103.

³³ Dn., 13, 56-58.

LES FIGURES DU DÉSIR DANS LES ROMANS DE MADELEINE BOURDOUXHE

Josette Gousseau
Université de Palerme

Madeleine Bourdouxhe, écrivaine belge née à Liège le 25 septembre 1906 et morte à Bruxelles le 17 avril 1996, connut son heure de gloire en 1937 grâce à la publication par Gallimard du roman, *La femme de Gilles*. Un autre, *A la recherche de Marie*, verra le jour pendant la guerre, en 1943, en Belgique occupée, aux éditions Libris. Le suivant, *Mantoue est trop loin*, refusé par Gallimard après la guerre, restera inédit; le manuscrit est conservé à Bruxelles aux Archives et Musée de la Littérature belge de langue française. Le texte d'un dernier roman - souvent cité -, *Le voyageur fatigué*, semble avoir été perdu, de même que l'exemplaire de son premier roman, *Vacance*, dont il ne subsiste qu'un extrait, reproduit dans le numéro spécial de la revue *Textyles*, consacré aux romancières belges. Quelques nouvelles paraîtront dans différentes revues puis ce sera le silence sur son œuvre. En 1985, Tierce, la maison d'édition féministe dont le siège est à Paris, réunit les nouvelles sous le titre d'apparence banale mais pourtant évocateur de *Sept nouvelles*, titre qui rappelle en effet - sans doute volontairement - l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, inscrivant ainsi Madeleine Bourdouxhe dans une tradition d'écriture au féminin qui ne s'est plus démentie. Le volume paraît dans la collection « Littérales » dirigée par Françoise Collin, compatriote de l'écrivaine, installée à Paris. Quatre ans plus tard, la même collection propose la réédition du deuxième roman déjà publié, mais sous un nouveau titre, *Wagram 17-42*, suivi d'un sous-titre *Marie attend Marie*. L'écrivaine ne comprendra jamais pourquoi le titre original a subi une telle transformation. Entretemps, en 1985 toujours, les éditions Labor de Bruxelles avaient reproposé *La femme de Gilles* et renouvelé ainsi l'engouement des lecteurs pour ce roman oublié. La collection "Espace Nord" constituant une "anthologie" des Lettres belges, cette dernière publication avait permis une entrée remarquée de Madeleine Bourdouxhe parmi les écrivains belges de langue française.

La femme mariée et le désir amoureux

Les deux romans publiés de Madeleine Bourdouxhe offrent deux figures de femmes mariées, dont le mariage a répondu aux attentes d'individus qui choisissent de partager leur vie: elles ont toutes les deux contracté un mariage d'amour réciproque, condition qui devait leur assurer la pérennité du bonheur, selon le modèle proposé par la société occidentale et devenu traditionnel. Dans les deux œuvres, encore, c'est le travail de l'homme qui maintient la famille; la femme vit donc sous la tutelle de l'homme, malgré les différences qui vont s'inscrire d'un roman à l'autre. Cette position équivaut à une position sociale qui est celle du prolétaire, comme l'ont bien montrée les revendications féministes, tout au long du XXe siècle. La femme reste ici « la prolétaire de l'homme », quelle que soit la classe sociale à laquelle elle appartient. A l'époque où le roman prolétarien a déjà connu sa plus grande notoriété, l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe s'inscrit ainsi de biais dans le «nouvel âge littéraire » qu'avait annoncé Henry Poulaille, même si l'écrivaine n'est pas issue elle-même de la classe ouvrière.

Dans le premier roman, Elisa est épouse d'ouvrier, femme au foyer et mère de famille. Elle vit dans une cité-jardin, à la périphérie d'une zone industrielle. Elle est l'élue, tout entière dédiée aux travaux du ménage, à l'entretien de la maison et des enfants, au service du mari jusque dans l'assouvissement des besoins sexuels de ce dernier.

Alors qu'elle est enceinte de son troisième enfant, Gilles noue une relation sexuelle avec Victorine, la jeune sœur d'Elisa, et en tombe éperdument amoureux. Depuis la naissance de cette dernière, leur mère, blanchisseuse à domicile, a délégué à sa fille aînée le soin de s'occuper de sa sœur. Elisa a donc toujours considéré de son devoir de protéger sa cadette et de l'aider en tout. Jeune fille, elle est déjà un substitut de la mère; et, devenue mère à son tour, elle assume en propre le rôle qu'elle a toujours tenu.

Après la naissance du bébé, qui portera le même nom que son père, Elisa reprend ses habitudes, malgré la souffrance qui l'étreint sans cesse, à cause de la relation que son mari continue d'entretenir, sans aucun scrupule, avec sa sœur. Elle attend que son mari lui revienne, et que l'amour entre eux renaisse. En effet, bientôt, Victorine se lasse et décide d'épouser un commerçant de son quartier, faisant ainsi son entrée dans la petite bourgeoisie marchande. Dès lors, Gilles est abandonné par celle qu'il continue à poursuivre de ses feux. Son rôle d'homme prédateur et dominant a été mis en discussion et il ne parvient pas à accepter d'avoir été laissé pour compte.

Elisa croit avoir gagné la partie, mais elle se rend compte que non seulement elle ne retrouve pas l'amour que Gilles lui avait montré avant sa relation avec Victorine, mais surtout, son propre amour pour Gilles est mort, lui aussi. En même temps, pourtant, elle perd sa raison de vivre. Et sans penser aux enfants qui resteront sans mère, elle se laisse tomber de la fenêtre du grenier où elle met son linge à sécher. Jusqu'au dernier moment, elle accomplit les gestes ménagers qui font sa fierté mais qui ne combleront pas la perte qu'elle vient de ressentir. Son suicide imprévu ne constitue pourtant pas une rupture: c'est la solution qu'elle improvise pour éterniser sa condition d'épouse, liée pour toujours au mari. Le roman se

conclut par un cri qui, en renversant le titre, fait d'Elisa la figure centrale du couple, interdisant en outre toute séparation des époux: Gilles sera définitivement "l'homme d'Elisa".

Par ce roman qui faillit obtenir le prix Femina en 1937, l'année où le prix Goncourt est attribué à Charles Plisnier pour *Faux-passeports*, Madeleine Bourdouxhe met en question le désir d'amour éternel symbolisé par le mariage indissoluble fondé sur l'amour réciproque des conjoints. La prise en compte de la mortalité de l'amour entraîne la nullité du contrat matrimonial et la crise existentielle de la femme qui fonde sur lui son existence.

Dans *Wagram 17-42*, titre du second roman désormais, l'écrivaine présente une protagoniste libérée des contraintes sexuelles liées au mariage. Marie n'a rien de Victorine, elle ne tient pas au mariage d'intérêt, en vue d'une ascension sociale. Sa condition sociale est supérieure à celle d'Elisa. Ayant étudié à l'université, elle a des amis masculins qu'elle rencontre librement. Six ans avant le début du récit, elle a épousé celui qu'elle aimait et tous ceux qui l'entourent envient leur union, qui semble parfaite. Le couple vit dans un petit appartement à Paris, la ville où Marie a toujours vécu, mais Jean est originaire de Maubeuge où se trouve le siège de la firme pour laquelle il travaille; elle donne des leçons particulières pour contribuer aux dépenses du ménage. Ils n'ont pas d'enfant et ne semblent pas en désirer. Comme dans le premier roman, le narrateur introduit le lecteur dans l'intimité de la vie d'une femme et restitue la succession de ses pensées. Quand le couple est contraint, à cause de la fermeture de la succursale parisienne, de s'établir à Maubeuge, dans l'immeuble où habitent les parents de Jean, la jeune femme se sent à l'étroit dans cette ville de province.

Marie a une sœur plus âgée, avec laquelle elle entretient depuis toujours un rapport d'étroite amitié. Mariée avec un homme qui l'aime, celle-ci tente pourtant le suicide, offrant à Marie l'occasion de se précipiter à Paris. Les rapports de cette dernière avec les membres de sa famille sont équilibrés et sereins, sans aucune prévarication de l'un sur l'autre.

Pendant les vacances d'été, son attention avait été attirée par un jeune homme, qui lui avait donné son numéro de téléphone et qu'elle retrouve durant son séjour à Paris. Cette relation amoureuse, fondée sur l'attrait sexuel de celui que le lecteur ne connaîtra jamais vraiment, n'interrompt pas sa vie matrimoniale. Jean est laissé dans l'ignorance d'une situation à laquelle on ne sait comment il réagirait. Les rencontres avec l'étudiant anonyme, même si elles sont envisagées dans la durée, n'entraînent pas la rupture du lien matrimonial. Le couple institutionnalisé ne paraît donc subir aucune crise existentielle. Cette façon de vivre constituerait-elle une réponse aux problèmes posés par la vie en commun de deux personnes liées par l'habitude? Ainsi, les relations extra-conjugales ne nuiraient nullement à l'équilibre des couples; et l'attraction sexuelle serait contrebalancée par les liens d'intimité tissés au cours du temps.

Ces deux romans seront commentés par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*, paru en 1946. Mais ils ne rendront pas l'écrivaine célèbre. Il faudra, pour cela, attendre la réédition des oeuvres par les femmes à la fin du XXe siècle et l'intérêt de ceux qu'attire la francophonie, pour donner à l'écrivaine belge tout son poids.

Le troisième roman, *Mantoue est trop loin*, resté inédit, tente d'exprimer le délire d'une femme dont le lien matrimonial a été brutalement rompu. C'est alors la solitude qui s'installe, la prise en compte de la nécessité d'un travail quotidien suffisamment rémunéré et la folie aux aguets. Dans le château de Mantoue se trouve la chambre d'amour que les touristes de passage peuvent visiter. Cette chambre est donc tombée en désuétude et sert de métaphore au récit de la protagoniste, esseulée au dernier étage d'une maison bourgeoise, toujours aux prises avec les occupations ménagères qui lient les trois personnages féminins des romans de Madeleine Bourdouxhe. L'attention que les femmes apportent aux soins du ménage symbolise chaque fois leur rapport à la vie.

L'écrivaine porte ici l'attention du lecteur sur l'écrasement de la femme qui subit une rupture matrimoniale à laquelle elle n'est pas préparée. Le couple marié reste donc, pour l'écrivaine, l'unité fondamentale pour une vie féminine équilibrée. Qu'il soit ouvert aux expériences amoureuses semble même profitable à chacun, mais la rupture du lien apparaît comme destructrice et sans recours.

Bien sur, cette oeuvre s'inscrit dans une période de transition historique incertaine, avant l'irruption des contestations féministes des années '70 qui permettront aux femmes d'envisager une vie différente de celle qu'avait connue la génération précédente. L'exhumation des textes de Madeleine Bourdouxhe par les féministes - françaises d'abord, anglaises ensuite - a introduit l'écrivaine parmi les précurseurs de "l'écriture-femme", cet engagement au féminin dont l'enjeu est la reconnaissance littéraire des œuvres des femmes.

Le désir n'est pas seulement amoureux

L'écriture de Madeleine Bourdouxhe ne se fonde pas uniquement sur l'expression du désir amoureux. La notion de désir est présente dans la multiplicité de ses sens. Il ne se limite pas au sexuel, mais interroge les différentes utilisations du mot « amour »: le désir de tendresse, d'intimité familiale, opposé au désir de possession, mais aussi l'estime de soi, l'amour du travail bien fait, le plaisir des gestes quotidiens, complété par le besoin de rencontres extérieures au milieu familial, de se sentir vibrer à l'unisson du monde, sans oublier le besoin de solitude, de se retrouver soi-même à certains moments de la vie, jusqu'au désir sexuel librement consenti.

De la dépendance amoureuse à l'amour de soi comme un parcours d'affirmation au féminin, une libération des entraves dont la vie quotidienne tisse la toile tout au long de l'existence.

A partir de la condition de femme mariée, chaque roman présente donc, à un moment de la vie commune, une déchirure de l'amour conjugal que les protagonistes ont à résoudre. La perte du désir pour le conjoint entraîne une réflexion sur le destin des femmes, en fonction de leur classe sociale. Elisa, dont l'unique horizon est la vie familiale, répond au manque par le suicide. Marie, qui a fréquenté l'université et travaille même de façon intermit-

tente, s'autorise un amant. Mais chacune a une sœur dont le rapport au monde est totalement différent. Ce n'est donc pas vraiment la classe sociale qui détermine les événements, mais plutôt un rapport au monde que chacune envisage d'une façon différente, entraînant une nouvelle multiplicité, liée cette fois aux individus.

Ainsi, c'est la construction d'un sujet féminin s'affirmant soi-même qui constitue la réflexion fondamentale de l'écrivaine. Car, si le corps et ses attentes est place au cœur des récits, ceux-ci mettent aussi l'accent sur les gestes de l'activité quotidienne et sur les sensations multiples des protagonistes.

Surtout, l'écrivaine propose au lecteur de ne rien supprimer des différents désirs qu'elle prend en considération, et qui constituent les différentes facettes de la personnalité humaine. Les textes s'adressent aux femmes pour leur communiquer de ne pas centrer leur vie sur l'amour de l'autre, mais sur la réalisation de soi: s'estimer soi-même afin de s'ouvrir au monde et réagir aux événements, choisir la vie et son éventail de possibles.

Les deux romans publiés de Madeleine Bourdouxhe – *La femme de Gilles* et *A la recherche de Marie* – se fondent sur l'expression du désir dans la multiplicité de ses sens.

Le désir ne s'y limite pas au sexuel, il interroge les différentes utilisations du mot "amour". De la dépendance amoureuse à l'amour de soi comme un parcours d'affirmation au féminin, une libération des entraves dont la vie quotidienne tisse la toile, à tous les âges de la vie.

D'abord et avant tout, c'est la condition de femme mariée qui sert de dénominateur commun aux deux récits; ensuite, chacun présente, à un moment de la vie commune, une déchirure de l'amour conjugal que les protagonistes ont à résoudre. La perte du désir pour le conjoint entraîne une réflexion sur le destin des femmes, en fonction de leur condition sociale. L'une, l'épouse d'un ouvrier dont l'unique horizon est la vie familiale, répond au manque par le suicide. L'autre, qui a fréquenté l'université et donne des leçons privées, s'autorise un amant. Mais chacune a une sœur dont le rapport au monde est totalement différent. Ce n'est donc pas vraiment la condition sociale qui détermine les événements, mais plutôt un rapport au monde que chacune envisage d'une façon différente, entraînant une nouvelle multiplicité, liée cette fois aux individus.

Ainsi, c'est la construction d'un sujet féminin s'affirmant soi-même qui constitue la réflexion fondamentale de l'écrivaine. Car, si le corps et ses attentes est placé au cœur des récits, ceux-ci mettent aussi l'accent sur les gestes de l'activité quotidienne et sur les sentiments des protagonistes.

En même temps que le constat de la mortalité de l'amour, la notion de bonheur traverse les textes.

Désir sexuel librement consenti

Désir de tendresse

Désir du travail bien fait

Désir d'intimité familiale: la fusion, les habitudes, la soeur

Désir de vie, de se sentir vibrer à l'unisson du monde

Désir d'être soi. Besoin de solitude, de se retrouver soi-même à certains moments

Ne rien supprimer

Ne pas centrer sa vie sur la pérennité de l'amour mais sur la réalisation de soi-même.

Ne rien attendre des autres, mais seulement de soi, sans enfermement sur soi mais avec une ouverture au monde et aux événements. Choisir la vie et son éventail de possibles.

Le premier roman suscite la réaction du lecteur qui s'oppose aux choix de la protagoniste; le deuxième encourage une identification qui ne sera pas acceptée au moment de la rédaction du récit, refusé par différentes maisons d'édition. Il faudra attendre les publications féministes pour que l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe sorte de l'oubli dans lequel l'avait reléguée l'après-guerre. L'estime de soi constitue un concept récent de l'histoire des femmes.

Le plaisir du texte

La notion de désir et son corrélat le plaisir sont en étroite dépendance avec la pratique textuelle: chaque texte constitue un objet stratégique pour une affirmation au féminin.

BIBLIOGRAPHIE

- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bourdouxhe, Madeleine,
 - *La femme de Gilles*, Bruxelles, Labor, 1985 (éd. originale: Gallimard, 1937).
 - *Wagram 17-42. Marie attend Marie*, Paris, Tierce, 1989 (éd. originale: *A la recherche de Marie*, Bruxelles, Libris, 1943).
 - *Sept nouvelles*, Paris, Tierce, 1985.
 - *Sous le Pont Mirabeau*, Bruxelles, Labor, 1996 (éd. originale: Bruxelles, Ed. Lumière, 1944).

- Naudier, Delphine, “L’écriture-femme: enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes”, *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX e et XXe siècles)*, Berlin Verlag, Arno Spitz GMB - éd. de la Maison des Sciences de l’homme, 2002, pp. 143-160.
- Poulaille, Henry, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Librairie Valois, 1930.

LA MUJER FATAL O LA MASCULINIZACIÓN DEL DESEO

Noelia Ibarra Rius
Universitat de València

Doña Bárbara, representa quizá, uno de los textos más leídos y releídos por la crítica en virtud de la casi mitificación de su autor, el venezolano Rómulo Gallegos. Si bien ha sido considerada desde diversas ópticas, la mayoría de la crítica tradicional ha subrayado su plástica epopeya del paisaje y expresión de la nacionalidad¹, relacionando la formación de los estados nacionales en América Latina con ficciones fundacionales, como la inaugurada por Sarmiento en *Facundo*, ésta ha obviado significativamente el estudio del personaje protagonista que titula la novela, Doña Bárbara en su dimensión propiamente femenina.

Así, esta novela ha sido considerada de acuerdo al código de la novela regionalista, como el punto álgido de las miradas regionalistas sobre el llano, decodificada pues según los binomios fundacionales arraigados desde *Facundo*, civilización/barbarie, pauta de lectura que puntúa la comprensión del personaje femenino central en relación con la tierra, ardua llanura que civilizar, objeto receptor del proceso metamorfmico que culmina en la construcción de la metáfora nacionalista.

Desde el mismo título se apunta la omnipresencia textual femenina, cuyo índice nominalizador dibuja una figura intrínsecamente enlazada al binomio citado mediante un paronomásico enlace Bárbara-barbarie. Asociación ésta subrayada desde la misma significación, pues según la definición postulada por el *DRAE* dicho término engloba una serie de acepciones convenientemente potenciadas por Gallegos, tales como; “fiero, cruel”, “arrojado, temerario”, “inculto, grosero, terco”, “grande, excesivo”, y en su primera acepción, “extranjero”.

¹ A este respecto el estudio introductorio de Domingo Miliani en su edición del texto citada.

En efecto, Doña Bárbara merecedora de apelativos como, “la devoradora de hombres”, “La Dañera”, “embruja de hombres” o “la bruja del Arauca” es una figura excesiva como su nombre nos augura. Ahora bien, es necesario reflexionar sobre la visión ofrecida por la crítica de esta figura, las estrategias reductoras comprensivas postuladas desde la misma novela, efectuadas desde la lectura tradicional del exceso del personaje central, ya silenciado significativamente, ya concebido únicamente por su relación con la tierra y la exaltación de la misma llevada a cabo por el regionalismo⁶.

Si las manifestaciones literarias del momento intentarán amagar el protagonismo del sujeto femenino, la novela regionalista resolverá el conflicto mediante la reducción de la mujer al ámbito telúrico, esfera de la barbarie receptora de sucesivos discursos modernizadores, legitimando procesos moldeadores identitarios en paralelo a la configuración del estado y la búsqueda de discursos articuladores de la esencia nacional. A este respecto podemos leer Doña Bárbara como una particular versión de la *mujer fatal* ligada a lo telúrico, que no pasa por la estetización decadentista de esta figura.

1. Contar el enigma: representar la esfinge

Doña Bárbara irrumpe en el discurso de Santos Luzardo como interrogante que interpela al acto de conocimiento: “- Dígame patrón: ¿conoce usted a esa famosa Doña Bárbara de quien tantas cosas se cuentan en el Apure?””, se circunscribe su presentación primera al ámbito de la oralidad, la hipóbole del testimonio desemboca en el rumor para reproducir el modelo de la magnificación épica. La voz masculina precede a su aparición, la referencia inunda el enunciado a través de la repetición condensada en “esa famosa doña Bárbara”.

La respuesta radica en la configuración del cacique del llano, la representación de doña Bárbara es articulada por voces masculinas que “cuentan” los atributos de la fémina desde un recorte simbólico, mutilación metonímica que desemboca en la adecuación de la fastuosidad del personaje a una encorsetada reducción comprensiva de acuerdo a estereotipos, prefigurando la figuración de la *femme fatale*, según veremos.

Sin embargo, la anterior interrogación no se agota con la respuesta de vuelta de Santos Luzardo ante las evasivas o la confirmación del patrón de las noticias de éste, sino que se prolonga a lo largo de toda la novela. Así, la incógnita inicial vertebrará la narración a través

² Opus cit., pág. 141.

³ Opus cit., pág. 377.

⁴ Opus cit., pág. 376.

⁵ Opus cit., pág. 442.

⁶ Diferentes perspectivas se contemplan en el clásico estudio de A.Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, donde se subraya la existencia de modernización en el regionalismo, observando la emergencia de un nuevo sujeto social en las transformaciones histórico socioculturales que caracterizan el pasado fin de siglo, la mujer como presencia y agente social, creadora de productos culturales.

⁷ Opus cit., pág. 121.

de soluciones icónicas, la necesidad de saber citada es respondida mediante la configuración de etiquetas figurativas, fruto de la imposición de una mirada ajena, según los paradigmas culturales imperantes de la época. El conocimiento de la mujer reside durante todo el texto en la selección, jerarquización, y recorte de aquellos rasgos sobresalientes según una óptica discriminatoria interior/exterior, rearticulando pues a Doña Bárbara en torno a una serie de representaciones, “esfinge”, “devoradora de hombres”...ya mencionadas. El discurso femenino cede a la representación impuesta, reproduciendo voluntariamente la imposición figurativa como estrategia de dominio.

“En efecto, la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba parecían radicar especialmente en su saber callar y esperar. Era inútil proponerse arrebatarle un secreto: de sus planes nadie sabía nunca una palabra; en sus verdaderos sentimientos acerca de una persona nadie penetraba. Su privanza lo daba todo, incluso la incertidumbre perenne de poseerla realmente; cuando el favorito se acercaba a ella no sabía nunca con que iba a encontrarse”⁸.

Si bien parece la autoridad de Doña Bárbara descansa sobre un saber tradicional femenino, la espera, seguidamente se esboza la verdadera naturaleza de la misma, basada en el silencio de la propia voz para configurarse como incógnita, enigma no develado. El maquillaje se funda en el sacrificio de la expresividad, en la impenetrabilidad del yo, suerte de faz hierática a manera de Esfinge mítica, como apunta el narrador en el título del capítulo: “La esfinge de la sabana”.

La maldad de la mujer se desplaza a través de la mixtura de elementos aludida mediante el icono clásico, la Esfinge, ser masculino en el Antiguo Egipto recuperado por Grecia como mitad animal mitad mujer, imagen frecuentemente reproducida por los artistas del fin de siglo⁹, como también instaura la asociación mujer- animal, complaciéndose en la bestialidad de la fémina desde la misma etimología del término, “la que aprieta”, “la que oprime”, “la que ahoga”.¹⁰

El mitológico ser instaura la dimensión edípica, el enigma invade el relato, doña Bárbara custodia del misterio también encierra en su seno el castigo para aquellos incapaces de resolverlo, tal y como su homónima la Esfinge de Tebas imponía enigmas a la población y devoraba a los que no podían halla la solución correcta. El mito es retomado en toda su acepción simbólica, doña Bárbara es efectivamente la devoradora, la predadora de la llanura pero, puntuemos, devoradora únicamente de hombres, ¿por qué? porque el protegido secreto remite en definitiva a la configuración de la mujer como tal, al trayecto identitario silenciado hasta su constitución como arquetipo finisecular, la mujer fatal, encarnación de la perdición para el hombre. La feminidad se codifica en torno al artificio, a la máscara, al maquillaje que enmascara la escisión exterior/interior, superficie/enigma.

⁸ Opus cit., pág. 206.

⁹ Véase el estudio de Dikstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, y de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*.

¹⁰ En Bornay, pág. 257.

Bachelard asevera al inicio del capítulo significativamente titulado *La dialéctica de lo dentro y de lo fuera*, en *La poética del espacio*: “Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo”.¹¹

El seductor exterior de doña Bárbara entabla así una relación dialéctica con el enigma de su interior, el deseo masculino sucumbe ante el cuerpo femenino textualizado como continente, objeto de la mirada por él mismo constituido. Secreto y castigo se fusionan en la inexpugnable fortaleza de la inaprehensibilidad femenina.

“Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena. Pero aún esto mismo adquiriría los terribles caracteres de un culto bárbaro que exigiera sacrificios humanos: el recuerdo de Asdrúbal la asaltaba siempre que se tropezaba en su camino con un hombre en quien valiera la pena hacer presa”¹²

2. El trayecto identitario; los nombres

El pasaje del nombre heredado en el momento del nacimiento al autobautismo tras una experiencia vital, implica en primer lugar un abandono y una pérdida, una renuncia al legado familiar, como también un proceso configurador de la identidad marcado por la huella del pasado. Así, representa un punto de inflexión en la trayectoria trazada originariamente, una reformulación consciente del ser a partir de la cicatriz experiencial que ha modificado el itinerario. La adopción del nuevo nombre se formula pues como disfraz del paréntesis, de la falta, proclamando la necesidad de sutura.

De esta forma podemos leer la historia de doña Bárbara desde los tránsitos representacionales, Barbarita-doña Bárbara, vertebrados por “la perturbadora belleza de la guaricha”¹³. Hermosura como estigma, tatuaje indeleble del cuerpo, germen de la lujuria, codicia y odio, transmutadora de sus peligros al continente, la mujer. La amenaza se encarna en la belleza, incluso para su portadora, ligando su destino a la recepción de la mirada apetente, deseante de los tripulantes del barco que, subyugados por la misma no dudan en asesinar a Asdrúbal, a instancias del capitán, y a éste con el objetivo de poseer a la muchacha.

“Lo demás sucedió sin que ella se diese cuenta, y fue: el estallido de la rebelión, la muerte del capitán y en seguida la de El Sapo, que había regresado solo al campamento, y el festín de su doncella para los vengadores de Asdrúbal.

¹¹ Bachelard, pág. 250.

¹² Opus cit., pág. 154.

¹³ Opus cit., pág. 150.

Cuando, ahogándose en la sofocación de la carrera, el viejo Eustaquio llegó en su auxilio al grito lanzado por ella, ya estaban todos hartos y uno decía:

-Ahora podemos vendérsela al turco, aunque sea por las veinte onzas que ofreció enantes¹⁴".

Doña Bárbara se configura pues a partir de una doble pérdida; la virginidad de manera traumática y Asdrúbal, primer amor e irrealizable ya. La doncellez por una parte y Asdrúbal por otra, remiten en definitiva a la pureza originaria, ligada ésta a la compasión y piedad ausentes en doña Bárbara, mera reproducción del iniciático trayecto sexual en cuanto a la gestión del deseo en provecho propio.

La representación del deseo se articula a través de la fragmentación y construcción de la genealogía del sujeto, la topografía corporal femenina condensa la dicotomía de la impos-tura, el atractivo exterior amaga la barbarie del espacio que la engendró.

Gallegos devela la fuente inspiradora de la protagonista: "¿Ha oído hablar de doña...? Una mujer que era todo un hombre para jinetear caballos y enlazar cimarrones. Codiciosa, supersticiosa, sin grimas para quitarse de por delante a quien le estorbase y...

¿Y devoradora de hombres, no es cierto? – pregunté con la emoción de un hallazgo, pues habiendo mujer simbolizadora de aquella naturaleza bravía ya había novela. Como por el contrario parece que no puede haberlas sin ellas -. ¿Bella entonces, también, como la llanura?¹⁵"

En efecto, la predación masculina define reiterativamente el peligro inherente a doña Bárbara, predación y perdición articulan la poética del deseo recitada por la incontinencia femenina. La Belleza encarna la tentación del hombre, el cuerpo erotizado forja su imperio a través de la seducción y el deseo, estableciendo relaciones jerárquicas de dominio. Si la representación femenina reproduce la máscara, la belleza es presentada como engaño insalvable para el hombre, perdido en el reino del deseo cuya emperatriz escapa a la posesión más allá de la práctica sexual.

La leyenda se funda sobre la hipérbole cuantitativa de amantes despojados de nombres, "hombre en quien valiera la pena hacer presa", desplazando la sexualidad al ámbito animal mediante el léxico, cosificados como cuerpos objeto del deseo sexual o económico de doña Bárbara, alimento de la lujuria de la vampira del llano. Tras la satisfacción del instinto, el abandono es inevitable, la fusión de los cuerpos se traduce en el canibalismo anímico del amante ocasional, destinado a la progresiva destrucción, cuya muestra paradigmática hallamos en Lorenzo Barquero, "aquella ruina humana¹⁶" según Santos Luzardo.

¹⁴ Opus cit., pág. 146.

¹⁵ Opus cit., pág. 112.

¹⁶ Opus cit., pág. 219.

La sexualidad es ritualizada como sacrificio antropofágico, el hombre se diluye a través de la herida del deseo hasta su absorción definitiva por la animalidad de la mujer, el útero terrestre engulle el fluido vital masculino desde su debilitamiento hasta su destrucción. La cosmografía del placer configura un fracaso del saber masculino, la fusión corporal entraña la victoria femenina mediante la mixtura de fluidos que, devora la diferencia, ingiere la alteridad genérica dibujando un ser despojado de atributos femeniles, el “marimacho”.

La antropofagia femenina es legitimada por el desplazamiento espacial, la ecuación mujer-animal descende un peldaño para metaforizar la tierra, la barbarie del llano, de acuerdo a la iconografía típica del fin de siglo, como afirma Dijkstra: “ La mujer como encarnación de la naturaleza (.....) Ya no sería la personificación de las entrañas cálidas e incólumes de la dicha doméstica, ni de la abnegación maternal, sino del útero de la tierra, que todo lo envuelve y lo absorbe, receptáculo indiscriminado de la vitalidad masculina, la tenebrosa gruta de la tentación física abriéndose misteriosamente y de par en par ante la aterrorizada adolescencia espiritual del varón.

La mujer era la encarnación de la tierra, y ésta era el cuerpo de la mujer.¹⁷”

La representación femenina aglutina la metáfora telúrica, como afirma Gallegos, la hermosura de la fémica escenifica al continente, contaminando la figuración de aspectos primigenios, bestiales, bárbaros legitimando mediante la iconografía relaciones de subalternidad en pro de la cultura, la civilización y el progreso. La mujer se define al margen de la cultura, doña Bárbara como su nombre indica es la extranjera, la otra, límite del proyecto mesiánico de progreso de Santos Luzardo, necesitada de reinserción en la jerarquía social, a manera de Marisela, lienzo en el que re- escribir estructuras patriarcales opresoras de la mujer.

La mujer como reflejo de la tierra traduce un icono vital, el emblema del origen brota como enigma amagado en el seno de ambas, la inmensidad espacial se desplaza a la mujer como correlato de la continuación de la especie. Sin embargo, la fertilidad del continente americano es anulado en la fémica por el rechazo de su prole, doña Bárbara cuestiona la estructura familiar como mecanismo de control mediante el abandono de su hija natural, Marisela.

“Ni aún la maternidad aplacó el rencor de la devoradora de hombres; por el contrario, se le exasperó aún más: un hijo en sus entrañas era para ella una victoria del macho, una nueva violencia sufrida, y bajo el imperio de este sentimiento concibió y dio a luz una niña, que otros pechos tuvieron que amamantar, porque no quiso ni verla¹⁸”.

De esta forma, la metáfora bélica inunda la relación entre los sexos, batalla vertebrada a través de la violencia, problematizando el lugar específicamente femenino, la maternidad,

¹⁷ Dijkstra: pág. 237.

¹⁸ Opus cit., pág. 149.

como un triunfo del hombre en dicha pugna. De ahí el abandono de su hija Marisela, como mecanismo de resistencia a la autoridad masculina, como transgresión de la marginalidad.

Lilith se desliza, sigilosa en la representación y la figuración se torna gesto, enlazando el apetito femenino con la seducción y al ataque al hombre, lo demoníaco envenena el placer, alberga la maldad suprema: la aniquilación de la especie. El rechazo al hombre engendra el odio a la maternidad, la rebelión contra el paradigma maternal marca el lugar de resistencia a las estructuras sociales de dominio. Cosmografía de la perversidad, doña Bárbara conjura la mortalidad mediante el abandono de fragmentos de sí, marcada por el odio a la especie masculina opta por desvincularse de retazos de la propia esencia, superar la escisión de su carne y sangre mediante el abandono de Marisela como deshecho.

3. Cárceles discursivas

Las estrategias reductoras del deseo femenino pasan primeramente por la vinculación de los mecanismos seductores al ámbito de la irracionalidad, saberes primigenios relacionados con prácticas de magia y hechicería. Retornamos a un estado previo a la colonización, pre-racional en que la mujer goza de poder sobre el hombre mediante pactos demoníacos.

“En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería, no todo era tampoco invención de la fantasía llanera. Ella se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un socio que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que se despertara, a tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla, y que, desde entonces, se le aparecía a aconsejarle lo que debiera hacer en las situaciones difíciles o a revelarle los acontecimientos lejanos o futuros que le interesaba conocer. Según ella, era el propio milagroso Nazareno de Achaguas; pero lo llamaba simplemente y con la mayor naturalidad: “El Socio”, y de aquí se originó la leyenda de su pacto con el diablo¹⁹”.

Esta hija de Eva re-escribe la historia bíblica del origen, el pacto con el diablo desemboca la incitación y destrucción del hombre, mediante un desplazamiento de la tentación del fruto prohibido al cuerpo erotizado; la carnalidad suplanta la actividad reproductora, la descendencia no tiene lugar en este espacio sexualizado. El mal habita en el paraíso.

La ritualidad de las palabras visten el cuerpo de doña Bárbara con un manto de pasado y heridas de naturaleza, es el saber formulario de la bruja, la reafirmación de un saber *otro* legado mediante la transmisión del conocimiento de generación en generación.

Por otra parte, el exceso femenino es reprimido mediante el despojo de su esencia misma, esto es, el arrebato de atributos considerados como femeninos, la sexualidad es exorcizada mediante la masculinización de la mujer.

¹⁹ Opus cit., pág. 153.

“Tocante a amores, ya ni siquiera aquella mezcla salvaje de apetitos y odio de la devoradora de hombres. Inhibida la sensualidad por la pasión de la codicia y atrofiadas hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos del marimacho – que dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sábana como el más hábil de sus vaqueros y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver, ni los cargaba encima sólo para intimidar -, si alguna razón de pura conveniencia, como la necesidad de un mayordomo incondicional, en un momento dado, o en el caso de Balbino Paiba, de un instrumento suyo en el campo enemigo la movía a prodigar caricias, más era hombruno tomar que femenino entregarse. Un profundo desdén por el hombre había reemplazado al rencor implacable.

No obstante, este género de vida y el haber traspuesto ya los cuarenta, era todavía una mujer apetecible, pues si carecía en absoluto de delicadezas femeniles, en cambio el inminente aspecto del marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez.²⁰”

La mujer expulsada de la esfera pública, con Marisela relegada al ámbito de lo privado, a la cárcel hogareña como muestra, si desea acceder a los lugares de poder, controlar los mecanismos de dominio no puede sino desaparecer como mujer, transgredir la espera asumiendo tareas masculinas. Sólo el vestido de atributos masculinos legitima la autoridad de doña Bárbara, la *otra* es insertada mediante la anulación de la diferencia respecto al modelo hegemónico imperante, masculino evidentemente, se reconoce la alteridad para diluirla en el proyecto colonizador.

La transgresora configuración de doña Bárbara esboza un yo masculinizado en un significante femenino que progresivamente se desdibuja, la asunción del patrón masculino implica el nacimiento de un ser “transculturado”; el andrógino.

“La voz de doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de la selva y agudo lamento de llanura, tenía un matiz singular, hechizo de los hombres que la oían; pero Santos Luzardo no se había quedado allí para deleitarse con ella²¹”.

La manipulación del lugar fronterizo requiere del travestismo, la adopción progresiva de significados masculinos problematiza la inestabilidad del imaginario socio sexual como constructo. El exceso femenino culmina en la anulación de la identidad mediante un acto iniciático, el tránsito del nombre, sepultando la alteridad en el silencio de la imitación.

Así la literatura escribe el proyecto de reestructuración del orden patriarcal, obturado por la simulación, descifra la mascarada como fracaso del saber iniciático de la mujer negada como madre.

²⁰ Opus cit., pág. 154.

²¹ Opus cit., pág. 288.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer*, Madrid, ed. Debate. Círculo de lectores, 1986
- Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo veintiuno editores, 1987.

EL DESEO INTER-DICTO DE LAS MUJERES: LOS AVATARES DEL DESEO FEMENINO Y SU EXPRESIÓN LITERARIA

Annalisa Mirizio

Centre Dona i Literatura
Universitat de Barcelona

Las identidades de género que la tradición cultural androcéntrica ha brindado a las mujeres son por lo menos dos: las podríamos llamar la identidad de “la mujer-María” y la de “la mujer-Eva” (si quisiésemos recurrir a la terminología judeocristiana) o la de la *femme-fragile* y la de la *femme-fatale* (si eligiésemos utilizar el binomio que triunfa en la literatura *fin de siècle*). En realidad, poco importa puesto que estas díadas (como muchas otras que abundan en nuestro patrimonio cultural) presentan, como es evidente, un primer término que sintetiza el modelo inocuo, doméstico, “domesticado” o por lo menos “domesticable” de mujer, y un segundo que reenvía, no de forma menos tópica, a la imagen de la mujer que sale violentamente de su rol de hija, esposa y madre para abandonarse a su deseo¹.

Aunque diametralmente opuestas, estas identidades femeninas representan una misma forma de superar forzosamente la perplejidad y la inquietud provocadas por la amenaza del deseo femenino. En efecto, en ellas, el primer término borra en el sujeto femenino todo rastro de deseo y sexualidad, le otorga espiritualidad y pureza liberando así al hombre de sus temores sexuales, salvándole de los tormentos del deseo y abriéndole el camino hacia la inocencia; mientras que el segundo inviste a la mujer de una carga erótica y carnal abrumadora y la transforma en una figura devastadora que -como las “vaginas infinitas” de memoria felliniana- atrae al hombre en sus vórtices sexuales y le hace perder sus caracteres viriles. En ambos casos el resultado es una criatura abstracta y deshumanizada que se expresa a través de una serie de figuras retóricas acuñadas por el *logos* masculino y que intenta recon-

¹ Cfr. CAVARERO, Adriana, “La passione della differenza” en Silvia Veggetti Finzi (Ed.), *Storia delle passioni*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 279-313.

ducir las innumerables expresiones individuales a un modelo bien delineado, preciso, y por lo tanto controlable.

Estos modelos de conducta, lejos de ser una simple e inofensiva fantasía con la cual se deleita el intelecto varonil, se inscriben en la cultura occidental como pautas de comportamiento genérico y llegan a influir, de forma contundente, sobre el *modus desiderandi* de las mujeres. En efecto, como señala, no sin ironía, Roland Barthes en *Fragments d'un discours amoureux*², existe una suerte de “contagio afectivo” (*contagion affective*)³ entre todo deseo subjetivo y las figuras del deseo vigentes en la literatura.

Este vínculo, subrayado ya por Dante Alighieri a través de la desdichada historia de amor entre Francesca da Rimini y Paolo Malatesta⁴, se debe, afirma Barthes, a la “inducción directa de las emociones” que la literatura y las representaciones colectivas ejercen sobre las representaciones individuales. Dicha influencia sería, según Barthes, tan determinante que ningún deseo puede ser, en verdad, totalmente original, sino que siempre estará en parte condicionado por los esquemas culturales vigentes⁵.

Apoyándose en la famosa máxima de La Rochefoucauld (“Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour”, máxima 136) y en el análisis freudiano de las innegables relaciones existentes entre la psicología individual y la psicología colectiva (1921)⁶, Barthes deduce que la cultura (en particular la cultura de masas) es una máquina que indica a los individuos qué hay que desear y cómo hay que dese-

² BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 163.

³ Barthes toma el término “*contagion affective*” del texto de Freud *Psicología de las masas y análisis del Yo* (1921), en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y De Torres, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2563-2610, cit. p. 2573.

⁴ En el V Canto del *Inferno* (vv. 127-138), Dante vincula el desatarse de la pasión entre Paolo y Francesca a la lectura del libro *Storia di Lacillotto del Lago*, proporcionando así un excelente ejemplo *ante litteram* del “contagio de los afectos” del cual habla Barthes: “Noi leggiavamo un giorno per diletto/ Di Lancialotto come amor lo strinse:/ Soli eravamo e sanza alcun sospetto./ Per più fiate li occhi ci sospinse/ Quella lettura, e scolorocci il viso:/ Ma solo un punto fu quel che ci vinse./ Quando leggemmo il disiato riso/ Esser baciato da cotanto amante./ Questi, che mai da me non fia diviso,/ La bocca mi baciò tutto tremante./ Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:/ Quel giorno più non vi leggemmo avante”.

⁵ Cfr. BARTHES, *op. cit.*, pp. 163-164.

⁶ Al principio de su texto *Psicología de las masas y análisis del Yo* Freud puntualiza que “La psicología individual se concreta, ciertamente, al hombre aislado e investiga los caminos por los que el mismo intenta alcanzar la satisfacción de sus instintos, pero sólo muy pocas veces y bajo determinadas condiciones excepcionales le es dado prescindir de las relaciones del individuo con sus semejantes. En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente, ‘el otro’, como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social, en un sentido amplio, pero plenamente justificado”. FREUD, *op. cit.*, p. 2563.

ar, como si los seres humanos fueran peligrosamente incapaces de encontrar de forma autónoma el camino hacia la concepción y la expresión de su propio deseo⁷.

En efecto, como había demostrado ya, en 1976, M. Foucault⁸, el poder, lejos de ser lo que impide hacer algo, es más bien un “hacer hacer” y, por ello, no se preocupa en absoluto de reprimir el deseo sino que, al contrario, intenta guiarlo, dirigirlo, estimularlo, siendo él mismo una suerte de pedagogía del deseo. Es ésta la paradójica revelación con la cual M. Foucault cierra el primer volumen de su *Historia de la sexualidad (La volonté de savoir)*, subrayando, así, la ironía implícita en el dispositivo mismo de la sexualidad, que a través de un elemento imaginario, el sexo, ha suscitado uno de sus principios de funcionamiento interno más esenciales: el deseo del sexo.

En 1987, Teresa de Lauretis analizó la categoría de género (*gender*) a la luz de las aportaciones del filósofo francés, y concluyó que el género, como la sexualidad, lejos de ser una propiedad de los cuerpos, algo originariamente existente en los seres humanos, es más bien el conjunto de los efectos producidos en los comportamientos y las relaciones sociales por una compleja tecnología política⁹. Según el análisis de de Lauretis tanto la representación como la construcción del género se desarrollan a través de varias tecnologías sociales (entre las cuales se encuentran el cine, los discursos institucionales, las epistemologías, las prácticas políticas y las prácticas cotidianas) que, parafraseando a Foucault, la autora llama “tecnologías del género”¹⁰ y que manifiestan su eficacia en aquel procedimiento que transforma un ser de sexo biológico femenino en una mujer.

El deseo inducido por la gran maquinaria de la cultura al cual apunta Barthes es, por lo tanto, como la sexualidad de Foucault, como el género de de Lauretis, una construcción social. Es el resultado de una serie de técnicas, figuras, prácticas y estrategias discursivas que, por su función, podrían bien llamarse “tecnologías del deseo” y que resultan necesarias para la supervivencia ideológica, social y material del sistema tanto como las otras tecnologías. En efecto, como precisa Ugo Volli, el deseo es, por definición, subversivo. Negando la realidad “effettuale” para imaginar en su lugar una realidad más satisfactoria, el deseo “mostra che la realtà è porosa, imbevuta di altri possibili stati di fatto che non ci sono ma potreb-

⁷ A propósito del contagio afectivo, Freud había puntualizado que “la percatación de los signos de un estado afectivo es susceptible de provocar automáticamente el mismo afecto en el observador”. Además, añadía Freud, “Esta obsesión automática es tanto más intensa cuanto mayor es el número de las personas en las que se observa simultáneamente el mismo afecto. Entonces el individuo llega a ser incapaz de mantener una actitud crítica y se deja invadir por la misma emoción. [...] Actúa aquí, innegablemente, algo como una obsesión, que impulsa al individuo a imitar a los demás y a conservarse a tono con ellos”. Sin embargo, a diferencia de Barthes que parece dejar de lado toda participación activa por parte del sujeto “afectado por el contagio”, Freud puntualizaba que las causas de una adhesión incondicionada a las pautas colectivas deberían buscarse en el hecho de que oponerse a la masa es “evidentemente peligroso” y que, para garantizar la propia seguridad, “deberá cada uno seguir el ejemplo que observa en derredor suyo e, incluso, si es preciso, llegar a ‘aullar con los lobos’”. Además, advertía Freud, “cuando el individuo englobado en la masa renuncia a lo que le es personal y se deja sugestionar por los otros, experimentamos la impresión de que lo hace por sentir en él la necesidad de hallarse de acuerdo con ellos y no en oposición a ellos”. FREUD, *op. cit.*, pp. 2573-2578.

⁸ FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Seuil, 1976.

⁹ DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 9.

¹⁰ DE LAURETIS, *op. cit.*, p. 2.

bero realizzarsi -anzi, scommette su tale trasformazione. Il desiderio implica l'alterità e il cambiamento¹¹ y es esta dimensión utópica y subversiva del deseo lo que la sociedad sofoca detrás de una espesa red de normas y prescripciones cuya función es la de ceñir y proteger los ámbitos y las formas en las cuales puede y debe inscribirse el deseo.

En esta perspectiva, el texto literario constituye el lugar privilegiado a través del cual poder desplegar eficazmente las tecnologías del deseo. Como señala Giulia Colaizzi, la literatura funciona, en efecto, como una suerte de “tecnología del imaginario colectivo” y más en particular como una forma de “*mitopoiesis* del deseo”, puesto que posee “el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos”¹².

Esta capacidad de producir mitos del deseo (que es, si se quiere, la sustancia misma de la literatura), el poder de las representaciones literarias del deseo y su efecto devastador sobre el deseo de las mujeres, fueron presentados magistralmente por Gustave Flaubert a través de su personaje más celebre: Emma Bovary. Es sin duda cierta la teoría de Elisabetta Rasy¹³ según la cual Emma Bovary es el símbolo de la crisis de una época, de una cultura, de un modo de ser¹⁴; es la figura a través de la cual el autor sacude, desmitifica toda una tradición literaria, lanzando, además, un explícito ataque a la institución familiar y a la moral sexual que la domina.

Sin embargo, *Madame Bovary* es también un lúcido y feroz análisis de la manera en la cual las mujeres que protagonizan las obras literarias acaban por proporcionar modelos de conducta genérica a sus referentes empíricos (las mujeres consideradas como seres histórica y socialmente determinados). Y su actualidad es tristemente cierta puesto que, también hoy en día, como recuerda Alessandra Bocchetti:

Una donna viene al mondo e, per il solo fatto di essere donna, se ha carattere, passerà la sua vita nel tentativo di colmare la distanza, l'abisso, che c'è, non tra lei e l'uomo, questo è un falso obiettivo, ma tra lei e l'idea di donna che la cultura, nella quale è nata, mette a sua disposizione¹⁵.

¹¹ VOLLI, Ugo, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, p. 11 (curiosa en el original).

¹² COLAIZZI, Giulia, “Entre mito y habla: literatura, cuerpo y deseo en la construcción del sujeto moderno”, en Montserrat Palau (Ed.), *Dones i literatura. Present i futur. Col·loqui Paraula de Dona II*, Tarragona, Universitat Rovir ai Virgili, 1977, pp. 35-54, cit. pp. 33-34.

¹³ RASY, Elisabetta, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 23-24.

¹⁴ Véase a este propósito el texto de Jules de Gaultier *Le Bovarysme*, en el cual el autor -que no limita su análisis al personaje de Emma sino que lo extiende a todos los intérpretes de la novela- define el bovarysme como “un ablandamiento de la personalidad” que empuja las figuras dibujadas por Flaubert a adquirir una personalidad diferente. Animados por la admiración hacia alguien o algo, empujados por un particular interés o engañados por sus deseos, según Gaultier, los personajes de Flaubert imitan en todo lo que pueden a la persona que quieren ser: cambian sus gestos, su tono de voz, sus costumbres, sus frases. Esta imitación les permite simular la presencia en ellos de las cualidades más destacadas del modelo que quieren imitar; sin embargo se trata tan sólo de rasgos superficiales, puesto que, debido a su profunda impotencia, no llegan nunca a igualar el modelo que se han propuesto y, por ello, sus acciones acaban siendo más bien una parodia de sus modelos ideales. De GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme*, París, Mercure de France, 1902.

Como Flaubert evidencia, con abundante ironía, a lo largo de todo el texto, la existencia de Emma se estructura alrededor de su desesperado intento de colmar las fisuras que ella advierte entre la realidad de su existencia y la idea de mujer plasmada a través de la ficción¹⁶. La felicidad (y la desdicha) de Emma se miden en base a su adherencia a los modelos literarios. Este vínculo se hace evidente, de forma particular, cuando Emma acepta comenzar su primera relación adúltera con Rodolphe Boulanger. Como precisa Flaubert, lo que realmente empuja Emma hacia su amante es la irresistible tentación de poder por fin pertenecer a la “poética legión de mujeres adúlteras” con todos los goces que esta pertenencia promecía conllevar:

Elle se répétait « J’ai un amant ! un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l’amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; [...] Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu’elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d’amoureuse qu’elle avait tant envié¹⁷.

Podríamos decir, con U. Volli, que Emma Bovary es la heroína del deseo literario¹⁸ no sólo porque su figura representa una de las cumbres literarias sobre los avatares del deseo, sino también porque el deseo de Emma Bovary es un deseo suscitado y vivido por vía narrativa, a saber, un deseo que surge de la literatura y que intenta afirmarse según los esquemas y los modos plasmados por la literatura, incluso cuando se trata de un deseo de muerte.

En efecto, el suicidio de Emma, además de ser un último, extremo acto de autodeterminación, una manera para negar que las ilusiones, las esperanzas y los sueños que han determinado su existencia, se han perdido para siempre, es también un último acto de emulación literaria, un último intento de arrebatar su vida a la mediocridad de la realidad para inscribirla en la grandiosidad escénica de la ficción: piénsese, por ejemplo, a la teatralidad de sus gestos (“Elle s’assit à son secrétaire, et écrivit une lettre qu’elle cacheta lentement, ajoutant la date du tour et l’heure”¹⁹), la solemnidad de sus palabras (“Puis elle dit d’un ton solennel: -Tu la liras demain; d’ici là, je t’en prie, ne m’adresse pas une seule question !...Non, pas une !”²⁰), la soberbia con la cual Emma se encamina hacia una muerte que cree rápida e indolora (“Ah ! c’est bien peu de chose, la mort ! pensait-elle: je vais dormir, et tout sera fini.”²¹).

¹⁵ BOCCHETTI, Alessandra, *Dell’ammirazione*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1996, p. 12.

¹⁶ Louise Kaplan definirá el obstinado intento de Emma Bovary de cumplir a la perfección con su papel de mujer como una perversión de género, o sea una perversión producida por las tecnologías del género, por decirlo con las palabras de Teresa de Lauretis. KAPLAN, Louise J., *Female Perversions. The Temptations of Emma Bovary*, Nueva York, Doubleday, 1991. Cfr. también DE LAURETIS, Teresa, *op.cit.*

¹⁷ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, París, Garnier-Flammarion, París, 1979, p. 191.

¹⁸ VOLLI, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ FLAUBERT, *op.cit.*, p. 335.

A la teatralidad de los pensamientos y los gestos de Emma, Flaubert contrapone la realidad de los tormentos que el arsénico desencadena en la carne viva de sus víctimas: su descripción minuciosa, su realismo truculento (“Elle ne tarde pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son poulx glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre. Puis elle se mettait à crier, horriblement. Elle maudissait le poison, l’invectivait, le suppliait de se hâter [...]”²²) se inscriben en la economía de la narración como la denuncia de una fractura abismal, irreparable, invencible; como la definitiva reafirmación de la realidad sobre el universo edulcorado de la ficción; como el último sarcástico golpe que la realidad asesta al universo fantástico de los sueños de Emma²³.

Como bien ilustra *Madame Bovary*, para las mujeres la tradición literaria se presenta, a menudo, como una suerte de memoria que, diríamos con las palabras de Jacques Le Goff²⁴, más que servir para su liberación, sirve para su sometimiento. Esta tradición, en efecto, no solo encarna una *auctoritas* deplorablemente masculina, sino que también, como se ha señalado, encierra el deseo del sujeto femenino en una serie de definiciones que lo reducen a estereotipos extremos y, por ello, entra siempre en conflicto drástico con la multiplicidad de las experiencias subjetivas femeninas.

En contra de esta memoria, en el último siglo, el movimiento feminista, entendido como movimiento político y teórico de las mujeres y para las mujeres, ha interrogado críticamente la tradición literaria y ha intentado remodelar su relieve recuperando una genealogía literaria femenina que, incluyendo el saber de las mujeres sobre sí mismas y sobre el mundo, pretende fragmentar los marcos del conocimiento establecido y dar visibilidad a nuevas subjetividades femeninas libres de la emulación de los modelos genéricos obligatorios. En efecto, la conquista de los derechos para la mujer es en primer lugar conquista del derecho a luchar para destruir esta cultura y esta organización social que se sirve de la cultura como de un instrumento de control y dominio.

Sin embargo, el problema de la expresión del deseo para las mujeres se presenta no sólo profundamente condicionado por este inevitable “contagio afectivo” que señala Barthes y

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² FLAUBERT, *op.cit.*, p. 338.

²³ Esta relación conflictiva entre deseo y realidad que plantea el personaje de Emma Bovary ha producido, como recuerda Ana María Moix, una fractura tanto entre los críticos como entre los lectores que se dividieron pronto en dos bandos: “los adoradores de Emma Bovary” que, como precisa la escritora catalana, “son legión” y que consideraban a Emma Bovary como una víctima de la mediocridad de la provincia, como un alma rebelde que lucha contra la miseria espiritual de su entorno, una “mujer de espíritu superior encadenada a una existencia gris por los condicionamientos educativos y sociales de la época” (p. 10); y “sus detractores”, “un bando infinitamente más reducido”, que veían en Emma “no un espíritu superior sino un espíritu que se cree superior, no un alma rebelde en lucha contra la tiranía de la mediocridad sino un alma con delirios de grandeza cuya lucha contra la miseria espiritual consiste en intentar envolverla en rasos y sedas”. MOIX, Ana María, “Monsieur’ Bovary”, en *Heroínas de ficción*, Ana María Moix, Adolfo Sotelo, Nora Catelli et al., edición y prólogo de Mónica Monteys, Barcelona, Ediciones del bronce, 1999, pp. 9-19, cit. pp. 9-10.

²⁴ LE GOFF, Jacques, *Historie et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

que Flaubert ha ilustrado en su escritura, sino que presenta también una dificultad social y una dificultad puramente literal, lingüística, si se quiere, retórica. En efecto, como indicaba Marguerite Yourcenar, la censura moral y sexual que planea sobre todo discurso femenino, hace que cuando una mujer habla de sí y de su deseo “le premier reproche qu’on lui fera est de n’être plus femme”²⁵. Además, lo que se necesita no es sólo la usurpación de viejas estructuras narrativas y viejas palabras por parte de nuevos sujetos (aunque esto pueda ser un importante primer paso), sino que, como puntualiza Susan Rubin Suleiman²⁶, para que el lenguaje pueda incluir y reflejar el pensamiento de las mujeres acerca de su deseo es imprescindible crear nuevas estructuras, acuñar nuevas palabras, forjar una nueva sintaxis.

En este sentido, la poesía de Emily Dickinson constituye un excelente ejemplo de escritura femenina capaz de superar ambas dificultades: hablando, como sugiere Teresa de Lauretis, el silencio de las mujeres en el lenguaje de los hombres²⁷, Dickinson consiguió dar voz a su deseo, en la Nueva Inglaterra del siglo XIX, y sacudió, transformó el lenguaje en búsqueda de un lugar para su yo poético.

El crítico Leo Strauss señala, en su artículo “Persecution and the Art of Writing”²⁸, que toda censura, sea política, sea social, acaba produciendo un tipo particular de literatura que, por las restricciones que pesan sobre su contenido, disfraza su naturaleza esotérica bajo una apariencia exotérica. En esta literatura, precisa el autor, la verdad acerca de un determinado tema es enunciada “exclusivamente” entre líneas²⁹. Esta escritura “entre líneas” -que Strauss indica como una de las estrategias más eficaces para esquivar las amenazas persecutorias que planean sobre todo autor que se niega a doblar su propio pensamiento a los dictámenes de la censura- presenta, además, algunas ventajas: entre otras, la de combinar los mayores beneficios de la comunicación privada con los de la comunicación pública y la posibilidad de dirigirse tan sólo a un público selecto, iniciado, fiable e inteligente esquivando, así, los inconvenientes provocados por la arrogancia del lector inculto y/o la ira de la censura burlada³⁰. Y dichas ventajas son tan conspicuas que Strauss llega a considerar la escritura entre líneas como el único estilo posible para cualquier escritor que quiera seleccionar los destinatarios del sentido último de sus textos³¹.

²⁵ YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d’Hadrien*, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (1974), p. 329.

²⁶ RUBIN SULEIMAN, Susan, “(Ri)scrivere il corpo: poetica e politica dell’erotismo femminile” en Patrizia Magli (Ed.), *Le donne e i segni. Percorsi della scrittura nel segno della differenza femminile*, Bologna, Transeuropa, 1988, pp. 78-94, p. 83.

²⁷ DE LAURETIS, Teresa, *Sui generis*, Trad. it. Liliana Losi, Milán, Feltrinelli, 1996, p. 27.

²⁸ La persecución que Strauss evoca en el título de su texto no se refiere solamente -como él mismo precisa- a las prácticas vejatorias de la Santa Inquisición, sino que incluye distintos niveles de crueldad que llegan hasta el popular, pero no por eso menos dañino, ostracismo social. Además, lejos de ser un fenómeno aislado y propio de circunstancias histórico-políticas muy particulares, la persecución de los pensamientos heterodoxos ha sido, según Strauss, una presencia palpable incluso en periodos considerados relativamente liberales, entre otros los siglos V y IV a. de C. en Atenas, la primera Edad Media en algunos países musulmanes, la Holanda y la Inglaterra del siglo XVII o la Francia y la Alemania del siglo XVIII. Cfr. STRAUSS, Leo, “Persecution and the Art of Writing”, *Social Research*, noviembre, 1941, pp. 488-504, en *Persecution and the Art of Writing*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1988, cit. pp. 32-33.

²⁹ STRAUSS, *op. cit.*, pp. 24-25.

No sabemos si Emily Dickinson estuvo entre las pensadoras que inspiraron la obra crítica de Strauss; sin embargo, sí nos parece posible que ella sea una de las escritoras que más aprovecharon los beneficios no sólo sociales, sino también retóricos de la escritura entre líneas. La misma definición que ella dio, en versos, de su propia poesía - “Esta es mi carta al mundo/ que jamás me escribió”, un mensaje “consignado/ a manos que no puedo ver” (441)³²- es una explícita invitación a entrar en un juego hermenéutico, un acto de desciframiento, que sólo puede ser tan solitario y profundo como voluntariamente solitaria y profunda fue la codificación misteriosa de su pensamiento que ella realizó a través de su escritura.

La paciencia y firmeza que Strauss auspiciaba a los atentos e iniciados lectores de todo escritor “perseguido”, o “perseguido”, es la premisa que Emily Dickinson exige a cualquiera que quiera acceder al entramado significativo que ella tejió con sus versos. En su escritura, de hecho, cada elemento apunta el camino hacia otro más oculto, cada palabra abre el campo a una nueva percepción acústica, hasta el punto de poder decir que, en sus versos, el sonido y el sentido se disputan el proceso de la significación.

Emily Dickinson era bien consciente de las amenazas y las prohibiciones que recaen, en toda sociedad, sobre quien denuncia que lo que se indica como sabiduría no es, en realidad, que “la más estricta locura” (“the starkest Madness”): como ella misma apunta, en 1862, “Asiente -y eres normal- /disiente - y eres directamente peligroso-/y manejado con cadenas” (435)³³. Para evitar las cadenas y para no cegar a la humanidad con el resplandor deslumbrante de la verdad, Dickinson sugería decir la verdad “al sesgo”, dibujando círculos semánticos que sólo ojos privilegiados podrán descifrar³⁴.

Como señala Geneviève Fraisse, la inocencia femenina, “c’est plus qu’un état, naturel dit-on, c’est un devoir”³⁵ y Dickinson sabía que de las mujeres se esperaba que escribieran poemas acerca de pájaros y flores, y lo hizo, aunque atribuyó a los insectos, las flores y los objetos de uso doméstico el poder inspirador de las grandes Musas y aunque, como precisa Adrienne Rich³⁶, en realidad, se sentía como “un arma cargada”; un arma que, escribió en uno de sus poemas, posee “el poder de matar,/sin el poder de morir” (754)³⁷.

En efecto, como precisaba Leo Strauss, la verdadera escritura entre líneas debe contener por lo menos dos mensajes: uno aparente, evidente, explícito y, por lo tanto, exotérico y

³⁰ STRAUSS, *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibid.*

³² DICKINSON, Emily, *Poemas*, Seleccionado y traducido por Silvana Ocampo, prólogo Jorge-Luis Borges, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 111.

³³ DICKINSON, *op. cit.*, p. 109.

³⁴ “Toda la verdad decidida pero al sesgo -/ el éxito mora en rodeos (...)/ la verdad tiene que deslumbrar gradualmente/ o todo hombre será ciego” (1129). DICKINSON, *op. cit.*, p. 284.

³⁵ FRAISSE, Geneviève, “La lucidité des philosophes” en *Provenances de la pensée. Femmes/ Philosophie, Les Cahiers du Grif*, nº 46, Deux-Temps-Tierce, Paris, 1992, pp. 75-87, cit. p. 76.

otro, velado, clandestino, ocultado que constituye el verdadero núcleo semántico del texto³⁸. En este sentido, la poesía de Dickinson, encubriendo las reflexiones más comprometedoras bajo el disfraz de la más absoluta ingenuidad, fue una escritura plenamente esotérica.

Sin embargo, a pesar de que sus versos estuvieran disfrazados de quietud, la energía de su pensamiento rebelde era tan fuerte que turbó incluso a su mismo “preceptor”, Thomas H. Higginson, que, como recuerda Paola Zaccaria, consideraba su poesía “demasiado intensa, con una respiración algo “rara”³⁹. Y tal vez fue esta misma irregularidad “respiratoria” la que hizo pensar al crítico y biógrafo John Cody⁴⁰ que tras la poesía de Emily se escondía una profunda decepción y un tremendo malestar, además de la consuetudinaria falta de cariño maternal, desde siempre causa de todo tipo de perversión femenina.

A pesar de la pedante, y a veces irritante, meticulosidad con la cual J. Cody intentó reconstruir su vida interior, Emily Dickinson sigue siendo considerada uno de los personajes más enigmáticos y más misteriosos de la literatura norteamericana. Desde la aparición de sus poemas, muchos clichés han intentado atrapar su inquietante existencia: entre otros, “the Frustrated Lover, the New England Nun, the Moth of Amherst, the Woman in White, and (latterly) the Neurotic”, como señala Richard Sewall⁴¹. Y a pesar de que su poesía esté reconocida en el canon de la “grande” y sería literatura norteamericana, su soledad orgullosamente guardada es a menudo considerada como el signo de algo raro, extraño, y en las escuelas se sigue hablando de su aislamiento y contemplación en términos de sospecha e incompreensión, mientras que, como recuerda bell hooks, en el caso de Rainer Maria Rilke, la misma elección se llama “devoción al arte”⁴².

Gran parte de la crítica feminista ha considerado la vida y la poesía de Dickinson como un precioso ejemplo de silenciosa, pero firme rebelión al insulso destino al cual habían sido postergadas las mujeres en la sociedad patriarcal. Para Adrienne Rich, Dickinson era el perfecto ejemplo de mujer que adopta la estrategia de la “little-girl” como se lleva una máscara, tal vez porque en el siglo XIX la única carrera abierta a las mujeres era la infancia perpetua⁴³. Según Paula Bennett, sus versos consiguen llevar la palabra más allá de la civilización patriarcal, redescubriendo así el antiguo lenguaje de la sexualidad femenina del cual hablaba Luce Irigaray en *Ce sexe qui n'en est pas un*⁴⁴. Y Paola Zaccaria subraya como

³⁸ RICH, Adrienne. “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”. *Parnassus. Poetry in Review*, 5, 1976, pp. 49-74, cit. p. 66.

³⁹ DICKINSON, *op. cit.*, p. 216-217.

³⁸ Cfr. STRAUSS, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ Zaccaria, Paola, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 64.

⁴⁰ Cfr. CODY, John, *After a Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*, Cambridge, Mass., The Belknap of Harvard University Press, 1971, p. 495.

⁴¹ SEWALL, Richard, “Teaching Dickinson: Testimony of a Veteran”, in *Approaches to Teaching Dickinson's Poetry*, Riley Fast, Robin and Christine Mack Gordon (Eds.), Nueva York, The Modern Language Association of America, 1989, pp. 30-38, cit. p. 33.

⁴² Cfr. HOOKS, bell, “emily dickinson. the power of influence” in *Remembered Rapture*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1999, pp. 191-199, cit. p. 194.

Emily Dickinson supo poner su cuerpo en poesía haciendo que el goce del sujeto en escritura sea el mismo goce del sujeto en amor⁴⁵.

Aunque ningún crítico pudo imaginar que la poesía fuera en sí una forma de goce y satisfacción para una mujer⁴⁶, Emily Dickinson supo poner en palabras los movimientos de un cuerpo líquido, un cuerpo en éxtasis, así como los de un cuerpo que busca las huellas del propio deseo. Su escritura promete, seduce, pulsa el erotismo⁴⁷ y renueva la antigua interdependencia entre poesía y amor, buscando, creando una sintaxis a partir de sí⁴⁸, tal vez consciente de que, como apunta Roland Barthes:

Les mots ne sont jamais fous (tout au plus pervers), c'est la syntaxe qui est folle: n'est-ce pas au niveau de la phrase que le sujet cherche sa place - et ne la trouve pas - ou trouve une place fausse qui lui est imposée par la langue ?⁴⁹

Y fue efectivamente a través de la sintaxis, de su libre uso de la mayúscula y de los guiones que Emily Dickinson consiguió dar voz a su deseo. Hablando entre líneas, si se quiere en sordina, Dickinson elaboró su propia cosmogonía, reinventó su propio universo; rescribió su historia donde a veces es una bruja, otras veces una reina, otras una monja rebelde, otras una cingara o una mendiga, otras simplemente una mujer en blanco.

En contra de un orden cultural que exige la reducción del sujeto a la aplastante identidad de género, el yo lírico de Dickinson se fragmenta en una multiplicidad de máscaras, de personificaciones, de ficciones, sin por ello traicionar nunca el pacto que le vincula al sujeto creador. En efecto, la escritura poética, poseyendo la capacidad de ocultar el sujeto, le permite sustraerse a las normas del orden del discurso y la sitúa en una trayectoria que se mueve y cambia continuamente. Así que, cuando su presencia parece identificable en los lugares más obvios, en el título, en la historia que se cuenta, en la firma al final de la página, en realidad está en otra parte, en una coma, en una imagen, en una pausa de silencio entre una palabra y la otra.

Asimismo, con su libre y arbitrario uso de la mayúscula Dickinson devuelve luminosidad a lo que, en lo cotidiano, ha sido abandonado al polvo de la memoria. Como recuerda Richard Sewall, aunque en un principio la crítica supuso que se trataba simplemente de una estricta observancia de las normas retóricas aprendidas en sus años escolares⁵⁰, un análisis más pormenorizado reveló pronto que en realidad era un uso plenamente consciente y

⁴⁵ RICH, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶ Cfr. BENNETT, Paula, "The Pea That Duty Locks: Lesbian and Feminist-Heterosexual Readings of Emily Dickinson's poetry". En *Lesbian Texts and Context: Radical Revisions*. Jay-Karla y Joanne Glasgow (Eds.), Nueva York y Londres, New York University Press, 1990, pp. 104-125, cit. p. 112. Cfr. también IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, París, Minuit, 1977.

⁴⁵ ZACCARIA, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁶ GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. XIX.

⁴⁷ ZACCARIA, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁸ Cfr. HOOKS, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁹ BARTHES, *op. cit.*, p. 10.

voluntario y que, si se quería formular alguna norma a partir de sus poemas, ésta se debía buscar en la dignidad real que Dickinson reconocía a las palabras⁵¹.

Tampoco el abundante uso de los guiones que Dickinson hace en sus poemas ha podido escapar al microscopio de la crítica. Y sin embargo, también en este caso, la poesía de Dickinson se muestra refractaria a cualquier generalización o teorización omnicomprensiva. Es cierto que los escritores del siglo XIX utilizaban frecuentemente los guiones; sin embargo, como señala Cristianne Miller⁵², Emily Dickinson los usa más y de forma muy distinta respecto a sus contemporáneos. En sus textos manuscritos los guiones varían de tamaño y de orientación (a veces ligeramente hacia arriba, otras veces hacia abajo, otras rectos) y tal vez indican una entonación, una pausa de reflexión o una intención, quizás la de restablecer el contacto ancestral entre aquello que ha sido brutalmente separado por siglos de civilización⁵³.

El repetido manipular, alterar, des-estructurar el lenguaje fue la manera que Emily Dickinson encontró para dar voz a su deseo, su forma de sentirse como en casa en el mundo; un mundo que, a diferencia de cuanto solía hacer, no acusó a Emily Dickinson de brujería, ni ocultó su labor en los grandes relatos de nuestra civilización. Al contrario, su obra, que parecía ilustrar, como había dicho Diótima a Sócrates, que “la causa de todo paso del no ser al ser es un acto de poesía”⁵⁴, se impuso con la fuerza de la razón.

Sin embargo, como ocurrió en el caso de otras mujeres, también a Emily Dickinson le fue asignada la absurda etiqueta de *rara avis*, mujer excepcional, única y, por lo tanto, con escaso riesgo de poder ser emulada por las demás mujeres. Ha sido sólo gracias a la labor crítica de las mujeres que su poesía, que sale de la abstracción teórica para acercarse al cuer-

⁵⁰ “She just transferred to her own writing that old principle she learnt at school. One of the rhetoric books she used at school recommended the use of capitals for emphasis”. SEWALL, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹ Para confirmar su deducción, Sewall cita una carta que Dickinson escribió a un amigo en la cual se lee “We used to think, Joseph, that words were cheap and weak. Now I don’t know of anything so mighty. There are those to which I lift my hat when I see them sitting princelike among their peers on the page. Sometimes I write one, and look at his outlines till he glows as no sapphire”. SEWALL, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵² MILLER, Cristianne, “Dickinson’s Language: Interpreting Truth Told Slant” en *Approaches to Teaching Dickinson’s Poetry*, Riley Fast, Robin y Christine Mack Gordon (Eds.), Nueva York, The Modern Language Association of America, 1989, pp. 78-84, cit. p. 78.

⁵³ “Dickinson’s dashes -escribe Miller- imitate the stops and starts of speech. In the middle of a sentence, dashes may isolate words for emphasis or mark off sentence fragments, giving the effect of impulsiveness or strong emotion; other time the dash creates the effect of breathlessness or hesitation. A dash may usher in abrupt changes of subject or metaphor, as though Dickinson feels greater freedom to articulate the associative leaps of her thinking when she is not bound by conventional punctuation. When a dash occurs, at the end of a sentence or a poem, the statement seems to remain without definite closure; the poet has stopped but not necessarily concluded. MILLER, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ PLATÓN, *El Banquete*, edición de Manuel Sacristán, Barcelona, Icaria, 1982, p. 83.

po, a la materia que cambia, ha podido desvelar su secreto mejor celado: la mujer sujeto de deseo sólo puede ser el fruto de un continuo y sistemático “sabotaje” a la cultura dominante⁵⁵ y su lenguaje.

⁵⁵ Cfr. LONZI, Carla, *Escupamos sobre Hegel*. Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona: Anagrama, 1972 (1981).

EL “DESEO NORMATIVO” Y EL “DESEO PROHIBIDO” EN LAS HEROÍNAS DE CHARLES DICKENS

Raquel Muñoz Pereira

Universidad de Cádiz

Introducción

Para la mujer del siglo XXI, liberada, integrada en la sociedad y reconocida como miembro de pleno derecho al igual que el hombre, es casi imposible identificarse con las protagonistas femeninas de Charles Dickens, por la sencilla razón de que éstas representan un modelo de femineidad limitada, en una sociedad gobernada por hombres- aunque, irónicamente, con una mujer como cabeza de la iglesia y del imperio- donde su espacio estaba muy bien definido y demarcado y, sobre todo, separado de la esfera de acción del hombre.

Esa femineidad estaba limitada desde que nacían: desde entonces se encontraban sujetas a la figura masculina, ya que de la tutela del padre pasaban a la del marido. Todas sus propiedades, si las tuvieran, pasaban al marido; es más, el prometido podía ya administrar y disponer de las riquezas de su futura esposa, amparado por la ley.

Las mujeres victorianas estaban limitadas en cuanto a independencia y fortuna; pero igualmente lo estaban en cuanto a profesión, comportamiento, educación e incluso sus propios cuerpos. No se les permitía amar con *cuerpo y alma*, como dice la expresión, sino sólo *con el alma*. Aquellas que “podían” mostrar pasión eran las *Fallen Women*- una necesidad en una época en la que reinaba la doble moral respecto al sexo y la mujer. Como Norman y Jeanne McKenzie sostienen,

“Las convenciones victorianas hacían que muchos hombres fueran ambivalentes respecto a su sexualidad; la pasión física parecía una cosa oculta y vergonzosa, y en público idealizaban a la mujer y ensalzaban la castidad. Un medio para sobrellevar esta contradicción era la doble moral, que hacía de amantes y prostitutas el precio de la virtud doméstica.”¹

¹ HOLBROOK, David, *Dickens and the Image of Women*, New York, New York UP, 1993

Dickens era, en este sentido, un auténtico victoriano: dominado por el doble estándar característico de la época, fue durante mucho tiempo el marido perfecto, hasta que conoció a Ellen Ternan, la actriz que sería su amante hasta el final de sus días. Una teoría interesante desarrollada por D. Holbrook apunta a que uno de los factores culpables del fracaso del matrimonio del escritor fue la imposibilidad que para él representaba aunar en su esposa, Catherine, a la mujer-niña angelical, inocente y pura que constituía la imagen del “*Angel del Hogar*” o perfecta esposa victoriana, y a la mujer sensual por la que se sentía físicamente atraído.

Y es que a la mujer decente sólo se le permitía mostrar un tipo de deseo: el del amor platónico y asexual por el marido. La mujer es más bien la compañera, la consoladora, la redentora y guía espiritual del marido, modelo de dulzura e inocencia. Éste es el modelo de esposa perfecta que Dickens aceptaba como verdadero, lo cual queda reflejado en muchas de sus protagonistas femeninas.

El caso de la mujer transgresora en Dickens es sin duda más interesante de analizar. Sería precisamente con ésta con la que la mujer actual se identificaría más, y no con la esposa sumisa y obediente. Debemos tener en cuenta y no olvidar, sin embargo, el momento histórico del que estamos hablando, y recordar que no sólo los hombres apoyaban y defendían este modelo de mujer decente, sino las propias mujeres, que eran educadas en ello y, por tanto, no pensaban como norma general que estaban realmente esclavizadas a la voluntad del hombre. Como sabemos, esa idea despertaría poco a poco en la mujer hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando incluso voces masculinas se alzarían para defender el derecho de la mujer a desear por sí misma. Pero, como decimos, la mayoría estaba perfectamente satisfecha con su situación, hasta el punto de que si no conseguían marido, o ser madres, se sentían incompletas como mujeres, inútiles.

Dickens, como escritor reputado y respetado, cuya opinión era muy tenida en cuenta en la época, y que sentaba ejemplo moral y social en la sociedad inglesa, se debía en parte a esa imagen que de él tenían sus lectores y no podía defender un modelo distinto del aceptado, como Elizabeth Gaskell haría, por ejemplo, en su novela *Ruth*, donde la heroína, una criada seducida por su amo, no es castigada al final de la novela e incluso se le da otra oportunidad en la vida. En la obra de Dickens, toda mujer que ha sido seducida o ha caído en pecado acaba encontrando irremediabilmente remordimiento y muerte.

En este sentido, es significativa la asociación que Dickens hacía entre pasión sexual y muerte; como D. Holbrook sostiene, Dickens sentía

“miedo de la mujer sensual... un miedo que le hace ver la sexualidad adulta femenina asociada con la muerte...”

No hay conciliación posible entre sexualidad e inocencia, y para que la mujer consiga satisfacer su pasión sexual con el hombre al que ama, ha de pasar por la experiencia traumática de la muerte, como símbolo de la muerte de la inocencia. Según Holbrook, que se apoya en la teoría de St Marcus, Dickens temía a la

“mujer sexualmente madura, y ... a la sexualidad en general, cuyo opuesto es el anhelo de una inocencia “pura” y de una inocencia en la mujer, el amor y sus protagonistas...”

Vemos, pues, cómo la pasión y el deseo en las protagonistas femeninas de Dickens responden a un modelo binario: el *deseo normativo* y el *deseo prohibido*.

1. Dickens y las mujeres

La primera mujer que tuvo una influencia decisiva en el escritor fue, sin duda, su madre. Dickens nunca perdonaría a sus padres que le enviaran a la fábrica de zapatos a trabajar siendo aún muy niño, y en especial a su madre, por apoyar con ardor esta idea. Desde su niñez, pues, Dickens sintió cierta falta de sentimientos maternos en la señora Dickens; sentimientos que conferiría a muchas de sus heroínas: por ejemplo, Amy Dorrit es conocida por todos como “Little Mother”. Freud² sacaría años más tarde muchas conclusiones interesantes sobre las consecuencias de la falta de cariño en una madre hacia su hijo que ayudarían a los críticos a explicar e interpretar muchas de las mejores obras de la historia de la literatura. El psicoanálisis, pues, ayuda a comprender la imagen de la mujer que tenía Dickens; sin olvidar, por supuesto, el concepto y el modelo de mujer socialmente aceptado por la sociedad victoriana de mediados del siglo XIX.

Su esposa, Catherine, también tuvo una gran influencia en el escritor. Pasó de ser la esposa y compañera perfecta, a quien Dickens pedía consejo y opinión, a ser una mujer a la que llegó a considerar una mala madre para sus hijos y una imperfecta ama de casa. El escritor no fue capaz de unir en una misma persona a su Amy Dorrit y a su Ellen Ternan, como mencionábamos antes- quizá por eso decidiera buscar la pasión fuera del matrimonio: no sería nunca capaz de aceptar que sentía deseo sexual por la misma mujer que era la madre de sus hijos, su guía espiritual, pura e inocente, angelical, incapaz de mostrar pasión ni sensualidad.

Mary y Georgina, cuñadas de Dickens, también jugaron un papel clave en su vida: eran las “madres”, las “esposas-niñas” que él nunca tuvo, y que rellenaban en su corazón el espacio que el hogar paterno no le supo proporcionar y que su esposa, por el mismo hecho de serlo, no podía ocupar. Mary marcó a Dickens hasta el punto en que, cuando murió durante los primeros años de su matrimonio con Catherine, Dickens pidió que a su muerte la enterraran a su lado, y llevó siempre un anillo que había pertenecido a la joven. Georgina se fue a vivir con Dickens tras su separación, para cuidar de los hijos de éste; la única que se quedaría con su madre sería Kate Dickens, que odiababa a su padre y lo acusaba de mal padre y mal marido.

² FREUD, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, en “Gesammelte Werke in 12 Bänden”, Viena, 1934

Otras dos mujeres que dejarían huella en el autor fueron su primer gran amor, María Beadnell - a quien vería muchos años después y cuyo recuerdo quedaría destruido por la realidad de la mujer que encontró en ese momento- y Ellen Ternan, la actriz a la que Dickens contrataría para la representación de la obra *The Frozen Deep* y que se convertiría en su amante hasta la muerte del escritor.

A todas ellas las presentó como personajes de sus novelas en diversas ocasiones.

2. Mujer y Deseo

Es interesante recordar cómo el deseo sexual en la mujer victoriana dependía de la doble moral que presidía la época. Como acertadamente defendía Michel Foucault³, la idea hasta hace muy poco tradicionalmente aceptada de que los victorianos era unos reprimidos sexuales es errónea. Había tanto sexo como en nuestros días, y se hablaba de ello, se escribían artículos y se realizaban investigaciones.

Las que no hablaban de sexo, ni escribían sobre ello, ni lo investigaban, eran las mujeres. La mujer victoriana respondía a dos modelos antagónicos claros: o estaba dentro de la sociedad, o estaba fuera de ella.

¿Existe el deseo sexual en los personajes femeninos de Dickens? Por supuesto que sí; aunque, también por supuesto, no en sus heroínas (no obstante, se podría analizar algún caso y ver que esto no es del todo cierto, pero eso sobrepasaría ya el límite de esta comunicación). Todas estas mujeres presentan la característica de ser la madre perfecta, como Amy Dorrit (*Little Dorrit*) o Esther Summerson (*Bleak House*), despojadas de toda posible asociación con el sexo y la pasión. De todas maneras, podría decirse que hay varios grados de deseo- o sea, que no todas sus protagonistas femeninas están descritas de una manera sexualmente desapasionada; y quizá fuera interesante analizar el momento personal que vivía Dickens cuando describía a un personaje femenino.

Analizaremos los casos de 5 mujeres en tres de las novelas más prominentes y complejas de Dickens en cuanto a trama: Amy Dorrit y Miss Wade en *Little Dorrit*; Edith Dombey y Florence en *Dombey and Son*; y Lizzie Hexam en *Our Mutual Friend*.

Volviendo al título de esta ponencia, lo que ahora cabe hacer es una clasificación de estos personajes (que bien podría ser extendido al resto de sus novelas), según el concepto de deseo imperante en la época y según el concepto de la mujer de la sociedad victoriana de mediados del siglo XIX, y por ende, del propio Dickens. Las clasificaremos como pertenecientes al grupo del *deseo normativo* y *deseo prohibido*.

³ FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, New York, Pantheon, 1978

a) El deseo normativo

Éste es el propio de una mujer decente de la época: la madre, esposa, guía y compañera, la niña inocente, incapaz de sentir deseo carnal y mucho menos de buscarlo fuera del hogar. Su único y principal deseo es el de servir al hombre con el que se ha casado, llevar y gobernar la casa y a los criados, educar a los hijos, apoyar al marido cuando llega a casa cansado del trabajo, atender su más mínimo capricho. Se puede decir, entonces, que el deseo de la mujer victoriana es en realidad el del hombre victoriano; es el hombre el que dicta los modelos de conducta a seguir, el que condena, el que trabaja, etc.

Los problemas que atormentan a estas mujeres son los de no saber ser madres o esposas adecuadas para sus maridos, no saber llevar la casa, enfadar al compañero, no comprenderle, no servirle de apoyo espiritual y descanso en el hogar. Sueñan con la maternidad, el hogar familiar, honrar al esposo, “do their duty” como *Ángeles del Hogar*.

Como decíamos antes, el deseo sexual -o, mejor dicho, la vida sexual de la mujer victoriana decente debía tener como objetivo principal la procreación. Sería interesante poder volver a la época y preguntarles a estas venerables señoras cómo lo sobrellevaban; es decir, seguramente alguna no podría evitar pensar qué tenía de malo el sexo con su marido, e incluso habría matrimonios que sin duda disfrutaban de una vida sexual sana y abierta en la intimidad, aunque después, de cara a la sociedad, se mostraran reservados y conforme a la norma de los tiempos. Otras tendrían toda clase de remordimientos si o cuando sintieran placer, porque se suponía que eso no era lo que debían sentir; y habría también algunas que, de nuevo en secreto, no podrían esperar a que sus maridos cumplieran con ellas sus obligaciones conyugales.

Analicemos el caso de 3 de las heroínas en las que, en distinto grado, este deseo está representado.

AMY DORRIT (*Little Dorrit*)

La pasión de Amy Dorrit es la pasión del amor filial: Amy adora a su padre; y adora a Arthur Clennam igual que adora a su padre. De hecho, sólo cuando -entre otros factores- muere su padre, puede Amy convertirse en la esposa de Arthur, que pasa a ser su nuevo padre-esposo.

Amy Dorrit nace en la prisión de Marshallsea, donde su padre reside desde hace unos años con su familia por una mala inversión a cuyo pago no pudo hacer frente. Amy se ocupa de su padre y de sus dos hermanos, Fanny y Edward, que no son capaces de hacer nada por sí solos y requieren la atención y los desvelos de Amy para sobrevivir. Amy les busca trabajo, hace la comida, limpia, asea a su padre y hace todas las funciones de una esposa para él.

Tanto su relación con su familia como con su enamorado, Arthur Clennam, están continuamente descritas en clave “materna”. Arthur la llama constantemente “mi pequeña Dorrit” o “mi niña”, lo cual impide que el lector conciba una idea de este amor como algo apasionado y hace que al final esa historia de amor resulte poco creíble.

FLORENCE DOMBEY (*Dombey & Son*)

Lo que Florence Dombey desea por encima de todo es el amor de su padre. La protagonista se pasa prácticamente la novela entera dedicando todos sus esfuerzos a conseguirlo: quiere ser una buena hija, es una buena madre para su hermano Paul, y es la hermana-amada perfecta para Walter, su enamorado. Por tanto, en ella confluyen, al igual que en Amy Dorrit, todos las características necesarias para convertirse en la perfecta esposa victoriana.

Como ocurría con Amy Dorrit, es muy difícil que la mujer de hoy consiga identificarse con modelos femeninos como estos dos: lo que a la lectora del siglo XXI le gustaría que hicieran estas dos chicas es que mostraran un poco más de dignidad y autodeterminación. Realmente parece que ambas sean, de algún modo, “felpudos” (como sostiene Holbrook) de todo aquel a quien le plazca gobernarlas, en lugar de ser los respectivos *ojitos derechos* de sus padres. Demasiado sacrificio sin necesidad, dirían las mujeres de hoy: ambas podrían haber seguido siendo dulces e inocentes, con una pizca más de determinación y valor.

Florence Dombey y Amy Dorrit representan ambas la personificación del amor filial carente de toda connotación sexual- al igual que en el caso anterior, la relación entre Florence y Walter está continuamente descrita en términos de hermano y hermana. De nuevo tenemos el factor de sustitución y transferencia de sentimientos filiales que veíamos en el caso de Amy Dorrit: cuando Paul, el hermano de Florence, ha muerto, entonces puede Walter convertirse en un hermano para ella; y hasta que Florence no ha abandonado a Mr Dombey no puede ésta casarse con Walter.

Otra vez encontramos el patrón de un amor puro, inocente y desapasionado, que ha de ver pasar el tiempo antes de convertirse en realidad.

LIZZY HEXAM (*Our Mutual Friend*)

El deseo al que aspira esta heroína es el de escapar de un mundo de muerte y deshonor a través de la cultura. También se sacrifica por su padre, su hermano e incluso el hombre al que ama, pero consigue al mismo tiempo que la lectora contemporánea se identifique más con ella que con los dos personajes anteriores.

La diferencia principal entre ellas es que Lizzy ha de luchar por su supervivencia más que Amy o Florence: las dos últimas son de clase media y alta, respectivamente, y han tenido el beneficio de la cultura- pero Lizzy ha nacido en el Támesis, como le recuerda su padre, y es al río a quien le debe todo lo que tiene y es.

Este hecho la marca básicamente como una mujer acostumbrada a saber defenderse; es más independiente que Amy y Florence, en algunos sentidos, aunque no en el de la sumisión a la voluntad del hombre: no puede aprender todo lo que quisiera porque su padre se lo prohíbe, y su hermano le recuerda constantemente que debe actuar de manera que no le avergüence ni le deshonre. Se debe, por tanto, a ellos y se mantiene leal a sus deseos.

Lizzy sigue, sin embargo, los pasos de Florence y no los de Amy al reafirmarse como ser independiente y abandonar a tiempo al tirano que la hace infeliz: cuando Charlie, el hermano de Lizzy, insiste en que debe aceptar a Bradley Headstone (a quien ella no podría nunca amar) como esposo para que él pueda progresar socialmente, Lizzy se rebela y acepta que su hermano la repudie.

Aunque Lizzy aparentemente sea una figura casi rebelde frente a la autoridad masculina (odia al río que le da de comer, lee e intenta aprender a escondidas de su padre, no se sacrifica por su hermano aceptando a un hombre al que no ama, etc.), responde al modelo de mujer inocente, virtuosa y pura de la época. Sabe que su amor por Eugene es imposible, porque son de clases sociales distintas, y está dispuesta a amarle en silencio y sin ser correspondida. Presenta los sentimientos adecuados para ser el *Ángel del Hogar*: la pureza, la bondad, los sentimientos maternos, la inocencia... Es una madre para Jenny Wrenn, la pequeña fabricante de muñecas; y la guía e inspiradora de Eugene Wrayburn. Gracias a ella, Eugene, un abogado indolente que no siente interés por nada, comienza a verle un propósito a su vida.

Por tanto, aunque con matices, Lizzy quedaría al final clasificada dentro del grupo del deseo normativo; sólo aspira a ser mejor, a través de medios lícitos (la cultura), y salva la vida a Eugene Wrayburn de dos modos: físicamente, dándole un sentido a su vida, y literalmente, al rescatarle de las aguas del río cuando está mal herido tras ser atacado por Bradley Headstone, el enamorado despechado de Lizzy. Por tanto, es la mujer salvadora, guía y redentora, y estas características la cualifican para ser la esposa perfecta. Al final, la posible identificación con la lectora contemporánea se ve rota, y Lizzie se convierte en un ángel más. Hasta qué punto lo sería ya se ha intentado demostrar, pero el tratamiento de este punto en mayor profundidad de nuevo requeriría otro estudio.

b) El deseo prohibido

En este grupo incluiremos a Miss Wade (*Little Dorrit*) y a Edith Dombey (*Dombey and Son*). Las dos representan lo que una mujer victoriana no debía ser, aunque en diferente grado: Miss Wade es un ejemplo de automarginación consciente y aceptada, mientras que Edith Dombey se convierte en una *Fallen Woman*, al margen de la sociedad, y lleva la transgresión de la norma hasta sus últimas y fatales consecuencias. Sin embargo, como apuntábamos antes, es precisamente con éstas mujeres con las que la mujer del siglo XXI hasta cierto punto se identifica más, por sus ansias de independencia, igualdad e individualismo. Son mujeres que aspiran a desear por su cuenta, y no a desear lo que dicta la norma.

Los personajes dickensianos femeninos más realistas son aquellos a los que mueve la pasión, las mujeres que se ven empujadas por el deseo, de tal o cual tipo, y que rechazan esa imagen de benevolencia y de sumisión a la sociedad; sociedad que, en la mayoría de los casos, está representada por una figura masculina de autoridad. A éstas, por supuesto, les espera un destino cruel si no se reforman a tiempo: están condenadas a ser aisladas por querer romper con el orden establecido por el hombre. En este sentido, Dickens, que se implicó bastante en la ayuda a las mujeres caídas en desgracia, sobre todo en su madurez, actúa aquí como el “Pepito Grillo” de las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX, advirtiéndoles de lo que conllevaba ir contra la norma. De hecho, como Janice Bashi⁴ sostiene,

“las mujeres que se ajustan a las ideas de Dickens eran recompensadas con vidas felices, generalmente a través del matrimonio. Por otra parte, las mujeres que no se ajustaban a estas ideas eran castigadas de un modo u otro.”

Actitud que no deja de sorprender en un hombre que tuvo una amante hasta el fin de sus días, ya incluso desde los días en que creó su *Home for Fallen Women*, una institución a la que las mujeres caídas en desgracia podían dirigirse una vez que la sociedad les había dado la espalda. Muchos le han tachado de hipócrita por ello, pero esa “ayuda” que Dickens proporcionaba a estas mujeres no pasaba de ser una especie de “limpieza social”, más que la ayuda y la reinserción que esas mujeres habrían agradecido mucho más. Como Holbrook sostiene,

“en el Hogar para Mujeres Caídas que estableció con Angela Coutts las que allí vivían tenían que aceptar su caridad en penitencia; debían ser reeducadas y luego enviadas a la emigración- lo cual era una especie de muerte. En sus novelas, la mujer-ya sea pecadora, nacida en el pecado o nacida en prisión- tiene que sufrir mucho (...) o pasar la vida trabajando y cumpliendo con su deber (...) para ganarse nuestro comprensivo respeto.”

La mujer en Dickens, sigue Holbrook, debe estar “bajo severo control, ya que es muy peligrosa.” La amenaza de su peligrosidad

“...estimula su atención al castigo que sigue a cualquier inaceptable indulgencia de la vida pasional; entonces tiene que morir, o, al menos, (...) emigrar.”

Esto queda ejemplificado en el caso de Edith Dombey, como veremos a continuación. Pasemos a analizar el caso de dos mujeres castigadas, en distinto grado, por desear lo prohibido.

⁴ BASHI, Janice, “Charles Dickens’s Image of Woman as Related to the Female Characters in *Great Expectations*”, hipertexto en www.umd.umich.edu/casl/hum/eng/classes/434/geweb/TITLESPA.htm

MISS WADE (*Little Dorrit*)

La historia de Miss Wade es, como ella misma describe, “*the history of a self-tormentor*”- es decir, es ella la que se auto-margina, consciente y orgullosamente, debido a su resentimiento. Ningún acto de bondad que se muestre hacia ella es interpretado por la joven como algo desinteresado, sino como un ejemplo más de la hipocresía y falsa modestia de la sociedad acomodada. Ella desea, en el fondo de su corazón, reafirmarse como persona, ser una integrante más de la sociedad y ser considerada un miembro de pleno derecho, y no alguien que deba mostrarse agradecido hasta por el mismo hecho de respirar. No quiere deberle nada a nadie, y mucho menos estar bajo el poder de nadie. Es huérfana, y no tiene fortuna propia, por eso debe formarse y trabajar como institutriz; la gente, por lo general, se apiada de ella, y lo que en principio debería ser simplemente generosidad, Miss Wade lo interpreta como una pose cargada de egoísmo por parte de la persona que la muestra.

El único que la entiende y consigue complacerla por un tiempo es Henry Gowan, un joven de clase acomodada pero arruinado, que se dedica a pintar para mantenerse. Tiene la cualidad de ver a través de las personas y es un experto en decir con otras palabras lo que realmente quiere decir, utilizando el sarcasmo y la sutileza, de manera que los medianamente inteligentes saben leerle entre líneas.

Es natural que Miss Wade se sienta atraída por este personaje; y es por ello -y por su carácter tan contrario a la perfecta esposa y madre victoriana, que le lleva a desear por y para sí misma, y no a pensar en los demás- que se abandona en brazos de Henry Gowan. A partir de ese momento, queda fuera de la sociedad decente y sigue su camino sola por el mundo, parece ser que por fin contenta de no tener nadie a quien deberle nada más.

Sin embargo, la naturaleza de Miss Wade no es tan violenta como la de nuestro próximo personaje, Edith Dombey; su rebeldía es moderada, en cuanto que no provoca grandes conmociones en aquellos con quienes se relaciona- además, no siente remordimiento alguno, y no desea arrepentirse o cambiar. Tiene lo que se ha buscado, y era lo que en el fondo buscaba: que la dejaran en paz. Aunque Henry Gowan le hizo daño, ella no es capaz de hacerle daño a él a su vez, y se conforma con observar a su galán y a su mujer desde lejos, y desear que sean infelices.

La mujer que ha elegido Henry Gowan, a pesar de su carácter y de ser la horma del zapato de Miss Wade, es el ideal victoriano: una chica dulce, inocente y pura. Henry es un buen ejemplo de la doble moral victoriana respecto al sexo, siendo, hasta cierto punto, una extrapolación de Dickens en la obra: da rienda suelta a su pasión sexual con Miss Wade, pero se casa con Pett Meagles, que es la que tiene derecho a ser recompensada con el matrimonio por ajustarse a la norma.

EDITH DOMBEY (*Dombey & Son*)

Edith Dombey es una mujer pasional, y su deseo de ser feliz ha sido pervertido desde la niñez: su madre la ha convertido en una mercancía en el mercado del matrimonio, la ha educado en el arte de atrapar a un hombre, sin importar el amor. Es una mujer frustrada, llena de vitalidad, que ve cómo sus deseos y aspiraciones en la vida no podrán nunca realizarse. Su educación la ha convertido en una mujer fría, de piedra, que no quiere cambiar, a pesar de que sabe cuál es el final que le espera al ser que su madre ha creado. Acepta su destino de caza-maridos con indiferencia suprema, pero no acepta que nadie la gobierne. Es aquí donde chocará con Mr Dombey, el padre de Florence (personaje que veíamos antes y que respondía al ideal victoriano): Mr Dombey está acostumbrado, como él mismo dice, a ordenar y a que se le obedezca. Por tanto, la rebeldía de una y el deseo de dominio del otro están destinados a colisionar de frente, y a llevarse por delante todo lo que encuentran a su paso.

Sorprende en Edith Dombey una interesante contradicción: uno de los aspectos que la caracterizan como mujer directamente opuesta al ideal de la época es la falta de sentimientos maternos que presenta. Cuando Mr Dombey la conoce y empieza a interesarse por ella, pregunta a su amigo, el Mayor Bagstock, si ha estado casada alguna vez, y si tiene hijos, a lo que el Mayor contesta que tuvo un hijo que murió ahogado a los cinco años. El más mínimo gramo de amor materno que pudiera haber sentido por su hijo muerto sin duda fue desplazado por el profundo desprecio y ningún respeto, no digamos ya amor, que sentía por su marido- en consecuencia, no podía tampoco amar al fruto de tal unión, hecha por interés. Edith Dombey es incapaz de amar incluso a su propio hijo. Una prueba de la falta de amor de la joven por su hijo es el hecho de que no le mencione casi ni una sola vez en toda la obra.

Sin embargo, esta total falta de sentimientos maternos se ve contradicha por el amor que inmediatamente siente por Florence Dombey, la hija de su futuro marido, al conocerla. Esto se explica porque no es realmente como una hija como ve a Florence, sino más bien como una imagen de lo que ella podía haber sido: ve en Florence la realización de sus deseos, lo que a ella le habría gustado ser y ya no podrá nunca, como en alguna ocasión le reprocha a su madre:

“¡Ay, Madre, si me hubieras dejado seguir a mi corazón cuando yo también era una niña- una niña aún más joven que Florence-qué diferente habría podido ser!”⁵

A pesar de que su deseo inicial es el de ser la perfecta esposa y madre victoriana, es gracias a su temperamento y carácter rebelde (para la época) que una mujer de nuestros días se identifica con ella más que con Florence. Edith no está dispuesta a ser “propiedad privada” de su marido, y demuestra a Mr Dombey en más de una ocasión que, al igual que él, tiene sus propios planes y sus propias ideas.

⁵ DICKENS, Charles, “Dombey and Son”, capítulo 30

Aunque podría parecer que Dickens la presenta como una mujer que en el fondo desea ser Florence (o, lo que es lo mismo, el *Ángel del Hogar*, una vez más), al final se demuestra que Edith no deja de ser fiel a sí misma y, aunque arrepentida, su pasión y su carácter contrario a la norma la llevan a buscar siempre la soledad; su orgullo le impide pedirle perdón a su marido y pasar así el resto de sus días feliz junto a Florence, ya casada y madre de un hijo.

El deseo de Edith, pues, de desear-valga la redundancia- de acuerdo a la norma, no se ve recompensado: según la moral de la época y la del mismo Dickens (algo misógino, defienden algunos; con lo cual estoy de acuerdo, aunque con matices), una mujer que no ama, respeta y obedece a su marido, y, además, le deshonor al fugarse con otro hombre, no tiene derecho a un final feliz.

3. Conclusión

A modo de conclusión, insistir en que el deseo que movía a las heroínas de Dickens no hacía sino reflejar el modelo de la sociedad imperante; si bien, como se ha intentado demostrar, había mucho también de convicciones personales en la recompensa y castigo de la mujer en sus novelas, debido en parte a sus propias experiencias y a su propia concepción de lo que una mujer debía o no debía ser, podía o no podía desear. Me uno a la opinión de Valerie Kennedy⁶ cuando dice que es precisamente gracias a las mujeres marginales de sus obras que Dickens se convierte en su mejor crítico.

⁶ KENNEDY, Valerie, *Charles Dickens and His Work*, conferencia en la Middle East Technical University, Ankara, 1998

DE LA DEMANDA AL CONTRATO PSICOANALÍTICO: UN ELEMENTO HIPERTEXTUAL DE LA AUTOBIOGRAFÍA PSICOANALÍTICA

M^a José Palma Borrego

Universidad Carlos III

La palabra “hipertexto” fue inventada por Ted Nelson en 1965 y empleada en el campo de la informática. Por esta razón dicha palabra ha estado confinada a circuitos reducidos de investigadores antes de conocer el gran auge del que goza hoy. Su reconocimiento ha traído consigo que el neologismo acuñado por T. Nelson tenga hoy día una gran cantidad de significados, convirtiéndose así en un término polisémico. En efecto, bajo la denominación genérica de “hipertexto” encontramos frecuentemente concepciones, métodos y medios de análisis muy diversos. En estas páginas vamos a delimitar por una parte, lo que entendemos aquí por “hipertexto”, y por otra, lo que nos interesa subrayar de este concepto para poder así aplicarlo a nuestro trabajo sobre el “relato de cura” femenino.

El “hipertexto”¹ aparece publicado por primera vez en el libro de Ted Nelson *Literary Machine* (1980), en donde Nelson afirma que la cultura escrita constituye un **conjunto complejo** recogido por la palabra inglesa “literary”, en el cual cada elemento, cada “texto”, está ligado a los demás de manera implícita o explícita. De esta manera, el concepto de “hipertexto” es un concepto **unificador de ideas y de elementos dados que están interconectados**², y en donde se subraya también la manera en que estas ideas y estos elementos se interrelacionan en la pantalla de un ordenador. Se trataría pues, de un sistema de organización de elementos y de un modo de pensamiento. (Nelson:1993).

Haciendo una salvedad con respecto a la referencia de Ted Nelson al medio informático, el reconocimiento de la interconexión de elementos en la escritura no es nuevo ni ha sido inventado por Nelson, sino que ya es un “viejo elemento” tenido en cuenta por la teoría y la crítica literaria bajo el concepto genérico de “inter” o “transtextualidad”.³

¹ Según Michel Sauval, el “hipertexto” lo conforman todos los elementos de los cuales se configura la narración autobiográfica femenina de un psicoanálisis.

² La negrilla es mía, con ella se intenta poner en relieve los contenidos de la noción de “hipertexto” que nos interesan para su aplicación al “relato de cura” femenino.

Así pues, el concepto de “hipertexto” que nos interesa aquí en relación con el “relato de cura” femenino, es sólo y exclusivamente entendido como un paradigma que aglutina a elementos interconexos de carácter temático. Dicho paradigma condiciona de manera evidente la escritura de una autobiografía psicoanalítica o “relato de cura”, de un “sujeto femenino”. Es decir, el “hipertexto” ofrece una situación paradójica en cuanto al “relato de cura” femenino, relacionándose, en cuanto a los temas que configuraran la tópica del “relato de cura”, de manera implícita, y de manera explícita con el sujeto que escribe, llegándose a establecer entre “hipertexto” y sujeto y escritura del texto (autobiográfico) una relación de causa-efecto.

En este sentido, la configuración temática que integra el paradigma hipertextual: “el encuentro con el psicoanálisis”, “de la demanda al contrata psicoanalítico”, “la formulación del diagnóstico”, “el procedimiento psicoanalítico: la transferencia y la contratransferencia” etc., se “interconexiona” con el proceso de escritura autobiográfica psicoanalítica hasta tal punto de que no existiría el “relato de cura”, cuya base es la experiencia del “sujeto” de su psicoanálisis, si dichos elementos paradigmáticos no se hubieran dado. Por ello, entendemos el “hiper-texto”, no sólo como un “fuera-de-texto” en el sentido del adverbio griego “en mayor grado”, sino también como un “fuera-de-texto” que conlleva el sentido espacial que los griegos daban a la preposición “huper”, empleada más tarde en las lenguas románicas en sus dos valores como prefijo. Este último valor del “hipertexto”, es decir, como un “fuera-de-texto” en sentido espacial, llevaría consigo también el valor de “fuera de la ley”, entendiéndose por “ley” el “canon” (autobiográfico).

Podemos afirmar en definitiva, que la configuración hipertextual del “relato de cura” femenino dista mucho de la concepción de “hipertexto” de T. Nelson. La que venimos manteniendo aquí, mantiene y confirma una paradoja que podemos considerarla desde dos ángulos: primero, como un “afuera” del que ya hemos hablado más arriba, y segundo, como un “resto” o punto de intersección entre lo que contamina el modelo canónico autobiográfico al “relato de cura” femenino y lo que no.

Por otra parte, otro elemento importante del “hipertexto”, que engloba a todos los anteriormente mencionados, es la construcción de un pensamiento que se formula y se reformula en el proceso de la cura, y tiene como base un discurso sobre sí misma en el caso del “sujeto femenino”. Dicho proceso de construcción del pensamiento en el “sujeto” se “traducirá” en una escritura de carácter autobiográfico.

De manera general, podemos afirmar que la “cura” en sí misma es un elemento “hipertextual” en el sentido del “fuera-de-texto”, del orden irreversible y unidimensional que caracteriza al lenguaje oral, de su “antes” y su “después”, y finalmente, en el del desorden fragmentario que conlleva la exposición del “sujeto” en lo relativo a su vida y a su enfermedad.

³ Para ver más sobre el tema, BALPE, Jean Pierre, “Un roman inachevé” in *Littérature*, n° 96, déc. 1994.

Así pues, el “hipertexto” del “relato de cura” femenino en su último aspecto: del desorden fragmentario del discurso del “sujeto”, no tendría las habituales características de la lógica, baste recordar el “funcionamiento” del inconsciente en la “cura”, perdiendo así su especificidad para construirse como objeto lógico a partir del recorrido que hace el “sujeto femenino” enfermo hasta llegar a su construcción como “sujeto” y como escritora.

De igual forma, podemos considerar el “hipertexto” del “relato de cura” femenino como un “paratexto”, en el sentido que puede tener el “índice de materias” en un libro.

A manera de conclusión, podemos decir que el espacio de escritura autobiográfico femenino se ve así enriquecido por los elementos hipertextuales que hemos citado aquí. Dichos elementos se confirman como partes “virtuales”, pero integrantes del proyecto que implica la escritura autobiográfica psicoanalítica.

Después de esta panorámica general de lo consideramos aquí como hipertexto nos centraremos en el análisis específico de uno como es el de la demanda.

Corresponde a Jacques Lacan la introducción de la noción de demanda, que procede del llamado, en relación con el deseo. En efecto, en el *Seminario sobre la Transferencia*, Lacan se pregunta que es la demanda oral para afirmar posteriormente que es el pedido de ser alimentado, nutrido, dirigido al otro que espera y que responde a su vez con otra demanda: “déjate alimentar”. Es pues, una demanda fundamentalmente dirigida a la madre o a aquellas personas que funcionan como sustitutos.

Sin embargo, las dos demandas chocan entre sí, y en el punto de contacto entre ellas estallará el conflicto y la confrontación, pues en cada una subyace la hendidura, el desgarró, en definitiva, el efecto de la separación materna.

Una separación que nos confirma la hipótesis de que contrariamente al fonocentrismo instaurado en nuestra Cultura por el relato bíblico del Génesis, y del cual el psicoanálisis forma parte en su reivindicación de la “palabra”, la causa-origen, la matriz de la demanda del “sujeto femenino”, del Sujeto, no es la Voz, sino su soporte: el cuerpo-dolor o el dolor-cuerpo, en donde se manifiesta la presencia siempre ausente de la huella indeleble de la madre. Una huella a cuyo contenido de signos y de gestos corporales, que el Edipo interrumpirá con la entrada del Sujeto y del “sujeto femenino” en el lenguaje, le podemos aplicar las palabras de Flaubert en *Préface à la vie d'un écrivain*: “nous avons trop de choses et pas assez de formes”.

Pero también es verdad, que el dolor-cuerpo por la separación se convierte posteriormente en palabra. En palabras de sufrimiento con las que el “sujeto femenino” llega a formular su demanda, que tiene que ver con un saber inconsciente acerca de su deseo de supervivencia, entendida como más allá, por encima de la vivencia (de su sufrimiento).

Desde esa posición y desde ese lugar, la demanda al o a la psicoanalista es un pedido de saber. De ahí que se diga que el trabajo del o de la analista comienza cuando la analizante

está en el discurso de la histeria, acupando el lugar del agente. En ese discurso, lo producido es saber, y éste produce goce. Un goce que conlleva una palabra liberadora, la “parole pleine” dirá Lacan, en la que el “sujeto femenino” se encuentra con sus propias verdades, y con ellas, hace avanzar su cura⁴ porque la interpretación no puede decirlo todo del enigma. Lo interesante aquí es que el saber interpretativo debe hacer “coincidir” el saber de la analizante con sus verdades, es decir, habilitarla a continuar asociando, despertando en ella los sentimientos y no la comprensión.

Así pues, la demanda apunta al ser, es pasión de Ser que aspira a una fusión, a una completud (Strada:2002). Es pues como venimos diciendo, una demanda fundamentalmente dirigida a la madre, y en este sentido, ésta no apunta al objeto, sino al ser del “sujeto”.

En efecto, el o la psicoanalista no está ahí para ser amado o amada, sino para que la analizante se ame y con ello se produzca la reparación y su sanación.

Por otra parte, el enunciado de la demanda del “sujeto femenino” a la madre a través del o de la analista, la podemos resumir así: “Quiero que me ames, para que yo pueda amar-me y salir así de la imagen que me define como culpable, de una mancha en la cual yo no me reconozco y me envía al vacío metafísico del no-ser”.

Pero a nuestro entender esta demanda prioritaria, originaria, nutricional por tanto, no se satisface plenamente si no existiera otra más secundaria, que tiene que ver con la “consciencia” colectiva de la madre como “réfoulé” de nuestra Cultura, y por lo tanto también con su correlato el padre.

Existe, en efecto, una demanda, con sus modalidades particulares y subjetivas, al padre en el “relato de cura” femenino por parte del “sujeto femenino”⁵. Esta demanda configuraría, inauguraría, un proceso cuyas vertientes serían el reconocimiento y el amor por parte del padre a la hija entendida como sujeto de deseo por una parte, y por otra, como elemento integrante de su genealogía. ¿Sería necesario para ello una nueva o nuevas articulaciones del amor, como afirma Hélène Cixous?

A nuestro entender, estas dos cosas están muy ligadas y por ello, la demanda al padre provoca un desplazamiento metafórico del órgano –del ojo a la oreja- para que con esta llamada, el Padre “salga” de su “mismedad” y reconozca a la hija y a la mujer, desde su valor positivo, con la ética diferente que esto requiere.

⁴ La “parole pleine”: es la que da sentido al sujeto que se descubre como sujeto de deseo. Un ejemplo del intercambio monetario o vacío de las palabras lo podemos encontrar en el discurso político, cualesquiera que sea su adscripción ideológica.

⁵ La conciencia por parte de algunas escritoras acerca de la “mismedad” de la Cultural patriarcal y de la relación con ella, viene dada por la gran importancia que tiene el Movimiento de Liberación de las Mujeres, del que salen muchos escritos autobiográficos acerca de esta demanda.

Tomando en cuenta la demanda de la hija en este doble sentido, al padre y a la madre a través de su analista, la respuesta que puede obtener también resultaría diferente, pues en ese caso estaríamos hablando de un doble proceso de construcción subjetiva en la cura: la de un “sujeto femenino” como sujeto de su propio deseo, y la inscripción de éste mismo en la Cultura, ya que en todo caso, estaríamos hablando de sujetos diferenciados: madre, padre hija, a pesar de que ésta última entreteje redes de filiación con ellos.

Ya hemos visto anteriormente, el enunciado de la demanda a la madre, la que se dirige al padre requiere un enunciado diferente al primero, que es el siguiente: “Y a ti papá, me veo en otro lugar, quizás al otro lado del espejo, más allá, para encontrar el mío. Y en esta travesía, en medio de mi “viaje interior”, navego por las modulaciones de un Discurso, a mitad extraño, a mitad reconocible, hacia otros posibles de los que todavía ninguna articulación audible he tenido con mi sola demanda.”⁶

Y una tercera demanda se configura específicamente a la o al analista como figura redentora, como medio que es para llegar a las figuras parentales en el proceso de la cura, y que tiene también un enunciado diferencial, que es el siguiente: “porque fui expulsada de estos territorios vengo a ti para contar mi desgarró, aún someténdome a unas leyes propias del contrato propuesto, para que el compromiso de salvación, si se cumple, se haga posible.

Entonces, la irrupción del discurso del o de la analista –la interpretación- viene anunciada por un signo: el amor que irrumpe en todo giro de un discurso a otro. Pero este amor no se debe entender como completud, pues tendría que ver con un amor narcisista, sino con un amor basado en la “falta” buscada en el Otro. Esta “falta” recubre la propia. Y de la intersección de las dos “faltas” se desprende el signo del amor, en una separación que relanza el deseo y con él, el discurso. Así pues, en toda interpretación se deja escapar algo, y ese algo despierta el amor.

La demanda, las demandas, se efectúan pues, desde dos lugares: desde la necesidad de satisfacción –desde la palabra y el código- y desde el lugar del deseo.

En efecto, se trata de una demanda al sujeto del deseo situado en la posición del Otro, que habla y que desea a su vez (Strada:2002). Pero el deseo que subyace a la demanda, a las demandas, o mejor dicho, el lugar de origen en donde se produce el deseo que subyace a la demanda en su pluralidad, es la exclusión del “sujeto femenino” del Discurso y por lo tanto de la Cultura.

⁶ Betty Milan es una psicoanalista brasileña y judía que fue expulsada de **La Internacional Psicoanalítica** como Lacan y su paciente. En su libro *Le perroquet et le docteur*, establece su recorrido analítico con Lacan en lo que nos parece ser un ejemplo de lo que venimos diciendo acerca de la demanda, en la transferencia, al Padre-padre, cuyo significante es el Nom, en español “apellido”. Tenemos que reconocer la ambigüedad de la palabra “nom” en francés. Por una parte significa “nombre” y por otra “apellido”.

Esta exclusión se traduce también, como no podía ser de otra forma, en la que en el ámbito de la escritura autobiográfica se produce con respecto a la autobiografía femenina en general y al “relato de cura” femenino en particular.

Situándonos en un nivel más subjetivo como es la experiencia del “sujeto femenino” en cura, se trata entonces de una exclusión doble, la del padre y la de la madre a niveles y concurrencias diferenciadas, que deja huellas.

Unas huellas inscritas, en lo que respecta a la escritura autobiográfica de la cura de una mujer, en ésta misma, pero que no están aquí y ahora, y que la presencia del presente no presenta. En definitiva, se trata de ese algo que J. Derrida, criticando la metafísica de la presencia, llama la “*différance*”⁷. Huellas, en efecto, que circulan de contrabando en los márgenes del significante y están obligadas a desplazarse por el imperioso ejercicio de la Ley y del canon.

Estos desplazamientos transitan por el nombre propio –apellido- y evidencian la exclusión, tanto en el terreno de la construcción de la subjetividad del “sujeto femenino”, por la superposición de la genealogía paterna sobre la materna, como en el campo literario, por la superposición del sujeto y de la subjetividad expresada en el canon autobiográfico, sobre el “sujeto” y la subjetividad femenina manifestadas por cualquier tipo de narración biográfica femenina.

Así pues, la demanda del “sujeto femenino” tiene que ver también con estos desplazamientos, que se manifiestan según J. Derrida, en su artículo *Freud et la scène de l'écriture* (1967)⁸, desarrollando su teoría sobre la deconstrucción, desde dos lugares: el “refoulé” y el síntoma.

Con respecto al “refoulé”, la demanda femenina no sea más que el intento de su levantamiento, de su puesta en discurso como sujeto de su deseo, o quizás no sea más que otro síntoma, que nos señala que el mal está en otra parte, y tiene que ver con las imposibilidades de lo que hemos afirmado primeramente, es decir, con la imposibilidad de inscripción del deseo femenino en el Discurso. Y si no, ¿cómo explicar el abandono de Dora para no caer en la seducción de Freud? Y por otra parte, ¿donde se sitúa la imposibilidad de Freud para elaborar una teoría sobre la sexualidad femenina desde los parámetros de la diferencia y no desde los de la “misedad”?

En lo que respecta a J. Derrida en relación con el “refoulé”, éste mantiene la misma posición de Freud, es decir que no se trata de un olvido, sino que es un espacio interior que tiene representación y dibuja dentro del sujeto un espacio de represión.⁹ Dicho de otra forma, se trataría de una fuerza, de una energía, relacionada con la escritura, entendida como

⁷ J. DERRIDA.- *L'écriture et la différence*, Ed. Seuil, 1967.

⁸ J. DERRIDA.- “Freud et la scène de l'écriture” en *L'écriture et la différence*, Ed. Seuil, 1967.

⁹ ¿No tendría la demanda femenina como base una ética del amor diferenciado, que llevaría consigo el levantamiento del “refoulé” de nuestra Cultura en todo lo que tiene de relativo a lo específico del deseo femenino?

huella inscrita en el trazo y sustentada en la palabra, pero que por alguna razón en la historia del sujeto autobiográfico, en la Historia y la Cultura, queda fuera de las palabras, del Discurso.

En este sentido, la escritura para el “sujeto femenino” de su cura ¿no sería un intento de ligazón entre la energía de la huella en el trazo y la palabra, sus palabras, que le harían levantar el “refoulé” y con él, el de la Cultura?

¿La autobiografía psicoanalítica, la narración de su “cura”, no sería para una mujer, con respecto al “refoulé”, el nombramiento del síntoma personal y cultural?. ¿No sería la autobiografía psicoanalítica misma, un síntoma con respecto al canon autobiográfico?.

En lo que responde al síntoma en términos puramente psicoanalíticos, J. Derrida, junto a Freud, afirma que responde a la lógica del inconsciente. Así pues, ¿no sería la metáfora de la escritura, con todo lo que conlleva de huella en el trazo y su crítica al fonocentrismo occidental por parte de la filosofía derridiana, un síntoma en el Discurso del Occidente europeo, que recoge en cierta medida el “levantamiento” del “refoulé”?¹⁰.

Desde el punto de vista de la demanda tripartita del “sujeto femenino”, que en definitiva, no es más que una demanda de amor por la que se constituye como tal sujeto a través de su reconstrucción histórica, podemos considerar ya a dicha demanda como un índice, como un hecho sintomático, relativo a la voluntad de Saber y de poder de y sobre sí misma. Es decir, al formar parte de la puesta en discurso de las verdades de la analizante, la demanda conlleva la inscripción de una libido femenina en el Discurso y con ello, nos llevaría a conjugar de manera diferente la estructura: velamiento/desvelamiento de la “falta” o lo que es lo mismo, la demanda y posterior proceso de cura llevaría consigo por una parte, la aceptación del “sujeto femenino” como castrado y por otra, el rechazo de la “mismedad” pretendidamente originaria del Otro.

Descomponiendo dicha estructura, la demanda tripartita del “sujeto femenino” pidiendo otra escucha significa también la abertura de otro espacio vacío de recepción en el espacio analítico.

Así pues, el “relato de cura” femenino como “traducción” escrita de dicha demanda, abre también un espacio de recepción para el testimonio de un sufrimiento socialmente ni oído ni valorado en la institución literaria.

Por otra parte, en cuanto a la topografía de la demanda efectuada, ésta desplaza al órgano: del ojo a la oreja sin priorizar ninguno, frente a la pulsión escópica jerarquizada¹¹ en la concepción freudiana y lacaniana. Una pulsión escópica, que Lacan hablando del diván hace referencia a ella.

¹⁰ En este sentido, ver la teoría de Hélène Cixous con respecto a la escritura femenina.

¹¹ ¿Podríamos considerar la prioridad del ojo - pulsión escópica- en el psicoanálisis como un correlato metafórico y no censurador del Ojo divino?

Para J. Lacan, el peso de la responsabilidad de la pulsión escópica –la mirada- recae sobre el o la analista, pues en la posición acostada la analizante no puede ver la cara del o de la analista que se encuentra atrás.

He aquí un ejemplo de la importancia de la mirada que nos señala Rebeca Hillert¹²: “Nunca es trivial, fácil decirle a un paciente sencillamente: recuéstese. Recuerdo un verano porteño, insoportable. Yo, en el sillón, ella en el diván. Y una teta (porque era una teta) asomándose entera por el escote de su remera. Supe que no era neurótica. No lo era, no estaba funcionando un lugar de Ley, ya que el pudor es uno de sus corolarios. Y ese exceso desconocía toda pregunta por lo que el O(o)tro podría desear. La mirada, no tiene que exhibirse. Si lo hace reitero, produce lo siniestro.”

Si la analizante viera a su analista podrá leer en lo especularizable expresiones donde reconocerse o no. Pero el o la analista no está ahí, no habla con una persona, puesto que en la relación analítica no se trata de un diálogo corriente, sino de un monólogo en donde el o ella mira sin ser visto o no mira, sino que escucha.

Por ello, la escucha del o de la analista responde también a la demanda del “sujeto femenino”, cuyo enunciado, al igual que los anteriores, lo podemos resumir así: “Escúchame. Que no hablen por mí, deseo hacerlo yo misma para sanarme.”

Esta enunciación, extensiva a las dos restantes, y el valor ético de la escucha, son los elementos base por los que el “sujeto femenino” se afirma y se reafirma en su cura como intento de super-vivencia. Pues lo que se expresa en dicho enunciado no es una concepción del genérica y monocorde del mundo, sino individualizada y sexuada en la diferencia.

Evidentemente, esto tiene consecuencias en los modos de interpretación no sólo en la relación analítica,¹³ sino también en relación con la crítica literaria. Por una parte, la función de la interpretación no es la de descubrirle a la analizante lo que le sucede, sino que debe dar paso a las asociaciones de ésta para llevar al saber al lugar de la verdad. En efecto, según Lacan se trata de un saber en tanto que verdad lo que define el deber ser de la estructura de la interpretación. Y por otra, la interpretación relativa al propio discurso escrito del “sujeto femenino” hace de la realidad de su cura. En este sentido, el discurso o los puntos de vista teóricos de la crítica literaria deben ser diferentes a los mantenidos durante largo tiempo en el campo de la autobiografía, considerándola como “mimesis” de la realidad.

El “relato de cura” femenino representa el fracaso absoluto de la “mimesis” autobiográfica, lo que nos lleva al cuestionamiento de categorías tales como “realidad”, “verdad”, “ficción” y del conjunto de sus relaciones en el hecho narrativo.

¹² Comunicación personal durante el Seminario: *En el Consultorio de Lacan. Clase 2: ¿De quién es el diván?*, 2002.

¹³ Como veremos más tarde, también tiene relación en la formulación del diagnóstico de la analizante.

Centrándonos nuevamente en la demanda del “sujeto femenino”, el proceso lógico posterior a ésta, es su aceptación por parte del o de la analista, lo que conlleva por parte de la analizante la aceptación del contrato psicoanalítico¹⁴.

El paso intermedio entre la demanda y la aceptación del contrato analítico es el establecimiento de un protocolo implícito, que implica un no dicho, que conlleva una serie de reglas que deben seguir las dos partes, y cuya existencia y eficacia tienen un valor terapéutico. El seguimiento de estas reglas requiere otro implícito, otro no-dicho, como es la firma retórica¹⁵ de dicho contrato, que tiene que ver más con la presencia de la analizante a las sesiones que con la presencia puntual y posterior ausencia que lleva consigo la firma documental. A diferencia de esta, la primera tiene como base la oralidad, frente a la firma como escritura que da fe en cualquier documento. Entre una firma y la otra existe una vez más un desplazamiento de órgano.

Así pues, la firma del contrato analítico circunscribe en cierta medida el espacio de la demanda del “sujeto femenino”, que como hemos afirmado anteriormente tiene como correlato explícito, es decir, documental, la firma del contrato de edición. Podemos afirmar que es condición sine qua non la firma implícita del contrato analítico, que hace comenzar la cura, para que se produzca esta segunda firma, pues sin la primera no habría narración autobiográfica de la cura y se imposibilitaría así la segunda.

Por otra parte, con la firma oral del contrato se inviste al o a la analista del poder de la Ley¹⁶, que junto a las posteriores interpretaciones, funcionará como límite o frontera en la cura del “sujeto femenino”. Contención y límite ante el abismo de la analizante, sin que por ello, la(s) interpretaciones de la o del analista sea el suministro de un saber (Lacan), sino más bien, una contención o interpretación que combata las resistencias inconscientes del propio saber inconsciente hasta sus límites propios. (Strada:2000).

Freud en su libro *Psicoanálisis silvestre* (1910)¹⁷ señala a este propósito:

“Si el conocimiento del inconsciente fuera tan importante como suponen los profanos, los enfermos se curarían con solo leer unos cuantos libros o asistir a algunas conferencias. Pero semejantes medidas ejercerán sobre los síntomas patológicos nerviosos la misma influencia que sobre el hombre en tiempos de escasez, una distribución general de menús bellamente impresos en cartulina. La comunicación que el enfermo ignora, por haberla reprimido, no es más que una de las preparaciones necesarias para su terapia.”

¹⁴ ¿Podríamos establecer aquí un paralelismo entre la aceptación del contrato analítico y la posterior del contrato de edición?

¹⁵ Podemos señalar aquí, el poder de compromiso de la palabra –palabra de honor- que nos retrotrae a comportamientos medievales. Recuerdo “La Jura de Santa Gadea” en el *Poema del Mio Cid*, por ejemplo.

¹⁶ En el caso de una analista mujer es cierto que la firma oral de la analizante la inviste de la Ley, pero es ella también investida por la Ley, en esa relación disimétrica y doble que las mujeres entretenemos con el lenguaje cualesquiera que sea nuestro lugar.

¹⁷ S. FREUD.- *Psicoanálisis silvestre*, Biblioteca Nueva, 1968, T.III.

El punto intermedio que es el protocolo está tomado aquí en un doble sentido: en primer lugar, en el sentido griego del término, en donde una hoja daba autenticidad a un hecho, y en segundo lugar, en el sentido en que el protocolo está relacionado con una serie de reglas de cortesía y de urbanidad, básicas para la formalización del contrato analítico.

En su primera accesión, ¿no sería el libro, como relato de la experiencia de la enfermedad y de la posterior cura del “sujeto femenino”, lo que da autenticidad en lo social y cultural, al hecho mismo de la terapia? O dicho de una forma más restrictiva, ¿no sería el diagnóstico¹⁸ escrito otra forma de autenticar la cura, esta vez por parte del o de la analista?, y finalmente ¿no implicaría esta doble autenticidad un cambio de género literario, es decir, del relato autobiográfico de la analizante al relato biográfico del o de la analista y por tanto de registro?

Desde luego todos estos elementos son factores que conforman la autobiografía psicoanalítica de una mujer, así como la existencia de unas reglas de cortesía, entendidas como preámbulo o antecedente a la firma oral del contrato y durante las sesiones, que tienen que ver con el reconocimiento del otro como diferente.

La ejecución, y la puesta en práctica del protocolo por medio de la activación del contrato, que funcionan como no-dichos en la terapia, llevan consigo el inicio del proceso de la cura, en donde el diálogo de la analizante se convierte en un monólogo, siempre bajo la oreja atenta de o de la analista. Es un monólogo relacionado con la transferencia, es decir, relacionado con ese algo no presencial que Derrida llama la “différance”, que sólo puede venir de la escritura, y en ella, de ese “suplemento textual” que ha sido eliminado en Occidente: la “madre”, lo “maternal”, lo “femenino” sin definición patriarcal.

Así pues, la demanda del “sujeto femenino” y la aceptación del contrato por medio del protocolo, ya es el comienzo de una escritura. De la escritura de la propia vida en efecto, entendida como la experiencia de un “autobio” sexuado en una “grafía”, que al menos, apacigua el “refoulé” de nuestra Cultura y sub-sana el síntoma.

Resumiendo, podemos decir que la demanda, el protocolo, y el compromiso por el acto de la firma oral del contrato analítico son los elementos necesarios, preparatorios a la terapia, que se insertan en ella de manera progresiva y concertada, y configuran su espacio temático como también se manifiesta en el desarrollo de la escritura del “relato de cura” femenino.

Finalmente, podemos afirmar que el “relato de cura” femenino es la respuesta simbólica a la demanda y a la aceptación del contrato por parte del “sujeto femenino”. Y que su “construcción” se efectúa desde una experiencia que aísla, pues el diván requiere soledad. En él, el “sujeto femenino”, que se enuncia a través de su enfermedad y de su sanación, ins-

¹⁸ El problema del diagnóstico en psicoanálisis lo veremos en el capítulo siguiente. Baste subrayar aquí la importancia que tiene en él, los tests, entendidos como esa hoja-preámbulo del protocolo en el primer sentido griego del término.

cribe sus huellas en el “trazo” de una escritura, más allá de las huellas mnémicas, arcaicas, que conllevan una situación mítica y paradisiaca de la completud, configurándose así un espacio y un territorio temático específico, desde la escritura de su propia experiencia que lo connota.

Dicha escritura, dicha respuesta simbólica, sería el efecto de una demanda, promovida por un deseo ancestral y de origen, anterior y diferenciado al “auto” de lo autobiográfico, y tendría que ver, su huella en el trazo, con el/los espacios y el/los tiempos que configuran los inicios de lo que venimos llamando la “membrana elástica”.

“L’ÉCLAT D’UN SONGE AU PETIT MATIN”: CHAMBRE AVEC VUE DE CAROLINE LAMARCHE

Jeannine Paque

Université de Liège (Belgique)

Chambre avec vue est un titre métaphorique: une manière de circonscrire un sous-champ littéraire qui suppose une insertion ou une position spécifique des femmes dans le genre romanesque. Il s’agit aussi de modaliser le champ ainsi circonscrit en posant d’emblée un espace avec sa restriction, ses limites et tout ce qu’il engendre de connotatif: l’intime, l’insularité, la clôture, la solitude, à un ou à deux, la joie, la souffrance, et, plus libératoire, le privé, le caché, l’érotisme... Loin du monde sans doute, loin du social peut-être, toute intériorité respectée.

“L’éclat d’un songe au petit matin”, ce sont les mots mêmes de Caroline Lamarche qui, dans l’une de ses nouvelles¹, nomme ainsi l’aspiration majeure d’une petite fille. Cette aspiration résume toutes les autres. L’impression à peine perceptible et fugace que laisse un rêve, c’est cela que l’écrivaine veut fixer par l’écriture; voilà l’un des visages qu’elle donne au désir. C’est dire qu’elle adopte le registre le plus aérien, le plus pur, celui du poème, mais elle choisit en même temps le régime narratif parce qu’il faut raconter et pour cela ouvrir le texte aux contradictions les plus douloureuses. Vouloir noter le songe, le rêve, c’est aussi s’emparer de la partie inconsciente et incontrôlée de soi, s’approprier pour la déchiffrer cette réalité inconnue qu’est le moi profond qui serait le plus authentique.

L’écrivaine

Caroline Lamarche est une figure représentative des lettres féminines en Belgique francophone, en plein essor aujourd’hui. Chacun de ses écrits, fortement individualisés signale une personnalité singulière.

¹ “La pêcheuse”, *J’ai cent ans*, L’âge d’homme, 1996, p. 45..

Caroline Lamarche bouleverse l'ordre du monde dans chacun de ses livres tant ceux-ci se font "l'écho du désordre" comme "celui du désir", donnent une forme à la "lueur fugitive", et surtout tentent de structurer ce qui échappe à la cohésion, ce chaos intérieur, ballotant entre fantasmes et réalité. L'écriture est bien le lieu d'un combat pour celle qui déclare dans *L'ours* "qu'il faut écrire comme on plante sa lame dans un corps détesté"². Un combat avec soi-même qui rejette ce qu'elle est ou ce qu'elle était pour combler un désir non accompli et reconstruire le monde. Un combat avec les autres aussi, et notamment avec ceux qui détiennent le pouvoir. Voilà qui justifie que tout artiste authentique s'expose dangereusement. Et confirme l'évidence que toute écriture qui compte est politique.

Déjà, *La nuit l'après-midi*³ rendait compte d'une expérience comparable. Une jeune femme se soumet aux sévices sexuels d'un homme de hasard qu'elle n'aime en aucune façon. Bien qu'il en effleure les apparences, ce livre ne conte pas complaisamment l'histoire classable X d'une relation sadomasochiste, pas plus qu'il ne relate la naissance de chatons ou la fin d'une liaison stérile avec l'homme dont elle est amoureuse. Alors qu'elle se plie volontairement à l'épreuve de ce comportement sexuel, la narratrice dit alors de l'amour chaste qu'il est le seul à ne pas être ridicule, mais aussi qu'elle se "construit une mémoire avec le corps des hommes", qu'elle se sauve avec lui, parce qu'elle s'invente à l'âge adulte "une enfance, humide du sperme qui (l')a fait naître". Comme il avait fallu réinventer alors, au prix d'une extrême souffrance parfois, une sexualité prohibée, interdite, faut-il aujourd'hui se reconstruire à nouveau par l'épreuve ? On aura compris que pour parler de l'écriture, il faut à Caroline Lamarche parler du corps, l'écrire, et l'inverse évidemment.

Le désir

Le désir est un motif qui traverse l'œuvre de Lamarche selon un parcours complexe. Si l'on songe au désir amoureux, on se trouve déjà avec elle, dans le régime de la complexité. Dans *La nuit l'après-midi*, la narratrice répond à une petite annonce: "Homme autoritaire cherche jeune femme caractère souple pour moments très complices". "En vérité, dit-elle, j'ai répondu à un songe". Un rêve dans le sommeil ou le songe éveillé qui lui vient de sa fascination inconsciente pour l'interdit. D'un désir — voilà le mot lâché — d'aller au-devant d'expériences violentes. Elle a ressenti la faim "de gestes précis et vifs qui auraient pu être ceux du meurtre comme de l'amour". C'est mue par la même fascination que, dans d'autres cas, dans d'autres livres, Lamarche ira au-devant de déprimés dont elle cherche à comprendre le secret, d'un grand criminel qu'elle aide à écrire, de suicidaires qu'elle aide à vivre ou à mourir. Il ne s'agit pas là d'un goût malsain pour le morbide ni d'un soutien obstiné aux causes perdues, mais d'un défi avec elle-même qu'elle entend relever, partagée entre la ferveur et la crainte, comme à l'approche d'un rituel sacré qui n'est pas sans évoquer Bataille. On le verra, il s'agit, aux travers des rapports amoureux, de revisiter, en fait, les rapports

² *L'ours*, Gallimard, 2000.

³ (1995), Minuit, 1998.

sociaux et, partant, de se reconstruire une existence, de recommencer tout, au départ d'une enfance dont on n'a aucune mémoire, sauf un avant-goût de la mort dont elle a été sauvée par l'amour d'une servante. Ce que cherche la narratrice de *La nuit l'après-midi*, par son désir de se placer à la merci de la violence, c'est une humanité qu'elle n'a pas connue. Je n'ai, dit-elle, "aucune mémoire du corps de mon enfance, ni du mien, ni de celui de ma mère".

Le désir d'un homme et puis le désir d'un maître ressortissent au désir de sortir du froid de l'indifférence, froid de bon aloi dans la classe sociale à laquelle cette femme appartient. Ils répondent aussi au besoin vital d'appartenir à quelqu'un, homme, frère, père, amant. C'est une façon de lutter contre "le gel total des émotions", une façon aussi de se régénérer.

Ce froid, adoré et haï, c'est celui de l'enfance, comme une infirmité contractée sinon dès la naissance, du moins par tradition familiale. Adoré parce qu'une telle situation est confortable, apaisante, nette, ne requérant aucune implication de la part du sujet. Haï pour les mêmes raisons, que, de toute évidence, on veut rejeter. Loin d'être paradoxal, le refus par une jeune bourgeoise de son héritage social s'assimile à un état de déshérence qu'il faut compenser, conjurer, comme on combat "une maladie chronique, héritée de l'enfance, inscrite dans les gènes des familles nanties, maîtresses de leurs biens et de leurs affections".

Ce qui peut sauver celle qui prend conscience de ce qu'elle appelle une infirmité, ce sont les rêves ou la soumission pleinement revendiquée. S'aventurer sur le terrain de la relation sadomasochisme serait donc la poursuite d'un rêve et le moyen de guérir une blessure héritée, de vaincre une tare sociale. Devenir la victime consentante "d'une main anonyme, gantée de blanc, que l'on ne doit pas bénir ou mordre sa vie durant" correspond au désir irrépressible de transgresser les règles d'une société policée, d'un monde "sans histoire", placé sous le signe "du pas glissé des servantes". S'agenouiller devant un maître choisi, c'est encore se mettre en position de prière, à la fois pour expier et remercier. D'ailleurs, dit encore la narratrice en toute connaissance des mots et de leur signifié, "on est le serviteur, la servante, de son amant, de son amante". Ce qu'elle nomme "une constante faim d'avaries", le désir d'être cassée, "sortie du froid", serait donc une façon de casser le moule dont on s'est extraite, une façon de se choisir, de se rendre à soi-même. Enfin, de "mettre au monde une vie nouvelle", fût-ce dans la douleur.

En parcourant d'autres romans ou nouvelles de Caroline Lamarche, en l'écoutant aussi, on affine peu à peu ce qui pourrait, à première vue, apparaître comme une opposition entre l'observance des règles du clan et la rébellion déclarée. Plus justement qu'une opposition, dans son discours, c'est la coordination qui s'impose, en tant que concept et réalisation, et qui développe la force de résister deux tensions. À bien y regarder, on s'aperçoit que froideur et passion sont liées, concomitantes, comme coexistent la haine et l'adoration à l'égard de cette double dépendance. De même, encore parallèles, vont ensemble le souvenir du songe inconscient et sa poursuite dans la réalité prohibée; l'attirance vers le repos et vers la violence; la complémentarité entre rêve et cauchemar. Rêves et insomnie ne s'excluent d'ailleurs pas, comme ils n'excluent nullement le désir. C'est une totalité que l'écrivaine prend en compte et assume pleinement.

La femme et l'écrivaine

Chez cette écrivaine qui a réglé ses comptes avec la nostalgie, qui a renié certaines valeurs de son éducation, qui, par exemple, a choisi de vivre dans un monde sans dieux, on ne s'étonnera pas, en vertu de cette duplicité revendiquée, de rencontrer une homologie entre toute relation passionnelle *et* la culture religieuse, celle-là même où l'on adore, où l'on révère, peut-être sans aimer. La même ambivalence caractérise le rapport qu'elle entretient avec la solitude: selon elle, on peut l'exiger de toutes ses forces, surtout quand on va mal ou quand on veut créer, *et* ne pas supporter d'être privé de toute communication, de toute profondeur relationnelle. La solitude permet à un individu de se retrouver, de se reconstruire *et* elle réduit sa vie à une fonctionnement simpliste, à une présence de surface.

Ce dédoublement ou redoublement de soi — “je suis double/triple”, écrit-elle dans un poème⁴ —, c'est probablement la voie que l'écrivaine va suivre dans un prochain ouvrage: celle où se soumettre revient à dominer, soi, l'autre et l'histoire. Pour autant que le rôle de

soumission et la relation qui en découle soient traités avec humour et dans la subversion. Dans une telle relation, les adversaires supposés deviennent complices et se témoignent une admiration réciproque. La domination-soumission, que réprouveront sans doute certaines féministes à l'esprit étroit, est une modalité de l'amour qui pourrait en effet paraître choquante, si, aux yeux de la romancière, elle n'était exemplaire. Pour elle, c'est le lieu où s'exercent de la manière la plus ouverte et la plus codifiée à la fois — donc la moins perverse — les jeux du pouvoir qui régissent la plupart des rapports humains. Fatalisme ou au contraire moyen de revisiter le lien conjugal ? voici en tout cas une déclaration d'intention, une entreprise qui veut maîtriser l'héritage social et, tout compte fait, s'approprier l'usage de la liberté.

Plutôt que de donner du désir une définition univoque, Caroline Lamarche nous envoie au moins dans deux directions en même temps et à la fois, parce qu'elle ne considère que le résultat, le texte, aboutissement d'un long processus. Écrivaine authentique, elle agit, elle écrit, précisément sous la tyrannie du résultat. Sans exclure la sexualité, le désir est avant tout cérébral. Il est indissolublement lié aux mots, reçus et donnés. Le désir vient de l'autre *et* de soi. L'important est l'effusion qui réunit celui qui désire lire, qui désire qu'on écrive pour lui *et* celui, celle, en l'occurrence, qui écrit pour appartenir à l'autre.

Loin des références classiques au désir donc, Lamarche va fixer l'instant fugitif où l'on perd “tout horizon de référence”. Pour chacun de ses textes, le lecteur redevient “le visiteur” attendu “avec angoisse et désir”, qu'évoque la dernière nouvelle de *J'ai cent ans*, mais aussi le destinataire d'un message codé. Le désir est alors symbolisé par l'attente d'un rossignol automate qui attend son maître, celui qui tournera la clé de son mécanisme. Par la voix anonyme de ce rossignol qui a cent ans, qui a vieilli et qui vieillit encore, c'est la femme qui parle et se montre écrivant: “Incapable de me mettre en mouvement moi-même, ignorant le pouvoir de mon chant, j'attends donc, avec angoisse et désir, la venue des visiteurs”.

⁴ “Apparences”, *Entre-deux*, p. 97.

Résumé

La chambre, la chambre noire de l'artiste, mais aussi la chambre avec vue, est dans le roman de femmes, le lieu de tous les enjeux, de toutes les contradictions — entre le vide et le plein —, et, entre la retraite et l'exhibition par le texte, le lieu de cohérence. Enfin, elle est le lieu d'intersection entre la vie et l'art. Comment y inscrire le désir, le plaisir, la chasteté, la souffrance, le délire et puis le geste salvateur ? En cinq livres, Caroline Lamarche a tenté de répondre à cette question, dessinant le contour d'un lieu clos où se préserver du monde "et d'elle-même dans le monde" par l'écriture.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Romans

- *Le jour du chien*, Minuit, 1996 (prix Rossel).
- *La nuit l'après-midi* (Spengler 1995), Minuit, 1998.
- *L'ours*, Gallimard, 2000.
- *Lettres du pays froid*, Gallimard, 2003.

Nouvelles

- *J'ai cent ans* (L'Âge d'homme 1996), Le Serpent à Plumes, 1999.
- *Le rêve de la secrétaire*, Esperluète Éditions, 2001.
- *Deux éléments*, recueil *Dix*, Grasset/Les Inrockuptibles, 1997.

Poésie

- *Entre-deux*, recueil avec des poèmes de Caroline Lamarche et Hilde Keteleer, Le Fram, 2003 (édition bilingue français-néerlandais).

Théâtre

- *Je vous appartiens*, monologue à paraître aux Éditions Théâtrales, dans le cadre du projet collectif *Embouteillage*.
- *Faire naufrage*, pièce inédite qui sera montée au festival d'Avignon en 2003.

Fictions radiophoniques

- *Cobalt et pétrole*, France Culture, 2002.
- *L'âme et la viande*, avec Éric Lammers, France Culture, 2002.
- *L'aveugle de Nazareth*, France Culture, 2003.

ARMAS DE SEDUCCIÓN: ANÁLISIS LITERARIO DEL CORTEJO AMOROSO

Amparo Quiles Faz
Universidad de Málaga

1.- A modo de introducción

En el cortejo amoroso desde el siglo XVIII se incorporan una serie de objetos simbólicos que implican nuevos códigos de conducta. Los aires de libertad provenientes de Francia e Italia se incorporan a las clases altas españolas y, de ahí, se extienden a las demás capas sociales. Y en este cambio de mentalidades y de adaptación de aires extranjeros en la pacata y encorsetada España barroca, las españolas del XVIII toman la calle y un aire nuevo de modernidad entra por los parques, alamedas y tertulias. En este nuevo ámbito social las relaciones entre hombres y mujeres experimentan un proceso de apertura y la rigidez moral española queda tamizada por la presencia de nuevos lenguajes y de nuevos códigos simbólicos que hacen más cercana, directa, y hasta morbosa incluso, la comunicación amorosa entre ambos sexos.

Se crean así nuevos lenguajes, nuevas formas de expresión y comunicación en las que el cuerpo—antaño cercenado y ocultado— se liberaliza: los escotes se abren, las faldas se aligeran y hasta... ¡Oh, Dios mío! Los pies se asoman en calzados brocados y tacones de carrete; las caras se pintan y se llenan de afeites, mientras los brazos se lucen y el cuello femenino gallardea en los salones de moda.

Todo este mundo de lujos y apariencias conlleva un nuevo lenguaje de signos codificados y entendidos perfectamente por hombres y mujeres. En estas nuevas formas de relación se utilizan armas de seducción, objetos simbólicos que son exhibidos por ellas para conseguir la atención de ellos. Es la cosificación de un proceso donde el hombre mantiene el papel activo frente a la mujer, que siempre permanecerá pasiva, acorde con los planteamientos morales y sociales de la época. El hombre actuará siempre como el cazador que persigue, ronda y cerca a su presa, la mujer. Y en este juego depredatorio, la utilización de elementos simbólicos toman relevancia. Los objetos van desde el lunar al abanico, del misal hasta los helados, sandwiches, garbanzos y limones. Toda una gradación de armas seducto-

ras que variarán acorde con las coordenadas de espacio y clase social. Esto es, en el cortejo amoroso entran en acción las dicotomías campo/ciudad, así como el estatus social al que pertenezcan los enamorados. No se corteja, ni se regala lo mismo a una dama dieciochesca de un salón de moda, que a una inglesa del XIX, y por supuesto, a una campesina de los Montes de Málaga. Por ello, y sin más dilación, nos adentraremos en la literatura de la época para rescatar de entre sus líneas estas armas de seducción entre los sexos.

2.- La seducción y sus armas en los siglos XVIII y XIX

Uno de los aspectos más destacados del s. XVIII español es el protagonismo que la mujer adquiere¹. De 1785 a 1800 la mujer se transforma en la reina de la sociedad, la reina de la moda y el galanteo: creará modas y costumbres, impondrá autoras y actrices, protegerá a artistas, comediantes y toreros y dirigirá el cortejo.

El vestir a la moda era una obligación y la única finalidad era realzar la belleza con el último grito de la moda para así atraer a los varones y provocar la envidia del mismo sexo. Hasta tal punto llegaron los códigos de belleza, que el escritor malagueño Luis José de Velázquez, marqués de Valdeflores habla y detalla el lenguaje del galanteo en relación con el maquillaje:

“Los lunares puestos en la sien izquierda pueden denotar que la plaza está ocupada; puestos en la sien derecha, que está dispuesta a romper y a tomar otro cortejo; y su falta en ambas sienes puede ser señal de que está la plaza vacante”².

Lo que prevalecía en la buena sociedad era el cortejo y el galanteo. Desde el amor cortés trovadoresco (s. XIII), la galantería para con las mujeres había sido una constante social y literaria. Pero el s. XVIII rompió con la severa separación de los sexos durante el barroco y el cortejo fue una realidad cotidiana, tal y como un impreso malagueño de 1789 describe:

“Una dama a quien, rendido,
le sacrifique su afecto,
y esto, con tal servidumbre,
que en la casa, en el paseo,
en la cama, en la tertulia,
y en fin, en todos los puestos,
siempre le asista a su lado,
a su voluntad sujeto”.

¹ FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Paloma, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

² Cit. por MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Anagrama, 1985, p. 223.

El cortejo se puede definir como la respuesta social al deseo de libertad de la mujer encerrada en casa desde siglos, la liberación final y el acceso a lo público. Para la mujer, el amor era deseo de libertad y el matrimonio significaba sumisión, fidelidad y virtud. Por eso amor y matrimonio eran irreconciliables en una época en que la joven casadera tenía muy poco que decir a la hora de elegir marido. Si al matrimonio concertado le asociamos los deseos de libertad de la mujer, el resultado es el adulterio consentido por parte del marido y el cortejo es el camino para conseguirlo. Las jóvenes que no habían tenido libertad para elegir marido, se desquitaban de casadas ejercitando tal libertad mediante la elección del cortejo. La dama imponía las obligaciones a cumplir por su pretendiente a cortejo:

“Primeramente Vd. no tiene que hablar con otra sino conmigo, aunque yo no esté presente. Usted ha de venir por las mañanas a tomar conmigo el chocolate y tal vez a abrocharme la cotilla; lo mismo por las tardes a sacarme a los paseos; de noche gusto yo de jugar un mediator o una manilla: usted será mi compañero; si acaso se le ofrece a usted asistir a otras concurrencias o visitas, ha de tener primero mi permiso y tomarme licencia; usted ha de proveerme de flores exquisitas que dé el tiempo, pues yo gusto mucho de olores, e indagarme las modas de la Corte para vestirme yo a la rigurosa, y para ello ha de tener usted un agente de buen gusto que sepa con destreza bien lo que se estila y que no omita paso ni diligencia alguna a fin de que siempre que llegue abanico extranjero o cofia de nueva invención la remita *in continenti* para presentarme de las primeras en la moda”³.

En 1759 aparece en España el cortejo, versión española del *cavalier servant* francés y del italiano *ciscibeo*. Sobre esta forma de relación encontramos un curioso *Manual del cortejo e instrucción de cortejantes*⁴, donde el anónimo autor—que no autora claramente— desarrolla en 48 páginas el origen, el porqué y el cómo del cortejo. Comienza oponiendo el amor discreto, secreto y fino, a la apertura del cortejo, que si no se exhibe no sirve para nada: “Si es ignorado ya pierde el mejor de sus atributos”(p. 4). Otra diferencia de amores es que el amor verdadero suele acabar desgraciadamente en suicidios y duelos, si es un amor romántico y en palizas y con puñales, si es entre majos. Mientras que el cortejo, cuando ve otro cortejo o peligro en el horizonte, “busca otra pareja para pasearse de nuevo por el campo de los placeres... un clavo saca otro clavo”(p. 5). De ahí que el autor transcriba esta canción de un zapatero remendón del barrio del Barquillo de Madrid:

“Si tu cortejo se marcha,
niñita, ponte un lebrero,
esta tienda se traspasa
con permiso del casero”(p. 5).

³ MARTÍN GAITE, Carmen, *op. cit.*, p. 2.

⁴ Madrid, Imp. Yenes, 1839. Ed. facsímil de Librería París-Valencia, Valencia, 1998.(Citamos por esta última edición).

Existen varios nombres para el cortejo: galanteo, chischiveo, obsequio, mutua correspondencia, trato amoroso y amistad. El cortejo es el primer amigo, el privilegiado, el favorito y el que toma a su cargo satisfacer todos los caprichos de la dama... El cortejo es toda práctica y sus actos son positivos y visibles(p. 10):

“En el cortejo un hombre apasionado
bracero de la dama en el paseo,
en sus bailes pareja sempiterna,
en su tertulia, carga de un asiento,
en todos sus caprichos un criado:
acecha sus menores movimientos,
llora si llora, ríe si se ríe,
no tiene voluntad ni entendimiento,
sino que con su dama quiere y piensa.
Dócil cual cera es, leal cual perro,
mudo con todas, hablador con ella:
un capricho fundó tal cautiverio,
y dura, y martiriza hasta que cesa
á la presencia de un capricho nuevo”(pp. 10-11).

En cuanto a las leyes del cortejo, el galán debe indagar las inclinaciones de la dama, penetrar hasta los más íntimos pensamientos suyos, y en todos darle gusto, sin contradecirla en nada:

“Mandar quiere como diosa
pues que la llaman deidad,
y dice: obedece y calla,
o no te vuelvo a mirar”(p. 30).

El cortejo ha de imaginar que ha perdido sus ojos y su lengua, “pues no le es lícito mirar á otra, ni hablar á otra ni de otras”(p. 30). Al tiempo, el cortejo debe desaparecer de todas las concurrencias donde no vaya su dama. Era el agradable acompañante de las idas y venidas de las damas por la ciudad; es quien le ofrecía el brazo, le daba la mano, acercaba los guantes, pañuelo o sombrilla, y el que en la Iglesia se apresuraba para mojarle con sus dedos el agua bendita. Él la protegía por las calles, le daba conversación en bailes y le aconsejaba frente a amigas y moscones. A cambio de ello, el cortejo era admitido libremente en el dormitorio de la dama: con ella repasaba los asuntos el día mientras contemplaba la ceremonia del vestido y peinado, dando su opinión cuando era necesario. Por eso, el poder del cortejo puso en manos de la mujer una vía de liberación y un lenguaje nuevo, el del cuerpo y el de los gestos. Y en este juego simbólico destaca el abanico como un elemento referencial del nuevo lenguaje galante, tal y como señala el periódico malagueño *El Ateneo*⁵:

⁵ *El Ateneo*, Málaga, 30-diciembre-1891.

“Cogerlo con las manos- ¿Me quieres?
 Abanicarse muy deprisa- Hay novedades
 Abanicarse muy despacio-Sé prudente
 Abanicarse con él a medio cerrar-Me tienes disgustada
 Abanicarse con él en la rodilla-No me olvides
 Pegarse con él en el brazo- Tengo que hablarte
 Apoyar sobre la mejilla-Estoy triste
 Apoyar sobre la boca- Acércate
 Apoyar sobre los ojos-Véte
 Apoyar sobre la frente-Me voy pronto
 Ocultarse tras él la cara- Desconfía
 Abrirlo y cerrarlo una vez- Saldré mañana
 Abrirlo y cerrarlo dos veces- Estoy celoso
 Pegarse en el pecho. Sí
 Pegarse en el cuello-No
 Pasarle de una mano a otra- Solo pienso en ti.
 Dejarlo sobre la falda- Mírame mucho
 Dejarlo sobre una mesa-No me mires”.

El abanico se convierte en objeto indispensable de la mujer de buen tono y a la moda. Mujer que debe llevar tanto el abanico a juego con su indumentaria—como el sombrero y la sombrilla—, tal y como lo recomienda la Duquesa Laureana⁶:

“Además de las joyas hay los abanicos. Hoy día cada traje exige un abanico *ad hoc*. Antiguamente, una mujer elegante poseía dos o tres abanicos; en el día tiene diez, veinte. Se compra, sin duda, menos bueno, pero se quiere más variedad; y en efecto, un abanico que armonice, como color y como estilo con el traje, es una exigencia que no deja de tener su elegancia. Desde que se compran tantos abanicos, las tiendas de este artículo se multiplican, y los hay verdaderamente preciosos, siendo algunos verdaderos objetos de arte que cuestan muy caros. La moda exige que el abanico pintado tenga la firma de su autor[...] En el día el nácar y el marfil están de moda; es la concha clara y obscura y las imitaciones de los varillajes antiguos los que están en boga. Nuestra elegante tendrá uno o dos hermosos abanicos para las grandes recepciones, los grandes bailes; y para las reuniones más íntimas tendrá abanicos de menos valor, pero siempre en armonía con el tocado, siempre elegantes y bonitos”(p. 258-260).

⁶ DUQUESA LAUREANA, *Para ser amada. Consejos de una coqueta. Secretos femeniles. Primera arte de Para ser elegante*, traducción de Carlos de Ochoa, Madrid, Imp. Fortanet, s.a.

El abanico aparece también como objeto de seducción entre los jóvenes aristócratas de la tertulia de la Marquesa de Alocaz de la novela de Fernán Caballero *Lágrimas*⁷. En esta novela se ejemplifica lo que podríamos llamar “el rapto del abanico” en manos del pretendiente. Allí sentadas están las jóvenes Reina, Flora y Lágrimas rodeadas de un grupo de hombres, entre los que Jenaro “había tomado el abanico de Lágrimas y jugaba con él”. Este pasar de manos del objeto lleva a la autora a una de sus queridas disgresiones sobre esta costumbre, “la más mal entendida y la que menos está en sus intereses”. Apropiarse del abanico de la pretendida tienen que ver con el acto de poseer, aunque sea momentáneamente, un objeto de su amada. Pero para Fernán Caballero esta acción conlleva varios riesgos: uno, que el hombre, acostumbrado a la espada, abra y cierre el abanico con tal torpeza que termine rompiéndolo; además, hace que la pretendida desvíe sus ojos tras su “caro compañero” y que se despoetice la situación. Otro riesgo es que al quitarle el abanico a la dama, se le quita su francés *contenance*, o sea, el continente, ya que el abanico es el punto de apoyo del manejo y del aire del cuerpo de la mujer. Y peor aún en las mujeres tímidas, que se ven condenadas sus manos a la inmovilidad, lo que las fatiga y las hace caídas e inertes (p. 144). Como es costumbre en esta autora, finaliza sermoneando al lector:

“Aconsejámoste, pues, lector, en tus intereses, que si propendes a este acto de vandalismo amoroso, te enmiendes y te abstengas de él. Tú conocerás en el curso de tu vida las ventajas y algún día dirás: Bendito seas Fernán Caballero, a quien no conozco sino para servirlo”⁸.

Uno de los lenguajes más notables, y no menos extraño, es el que se utilizaba en las iglesias, empleando las tapas de las cajas de los misales como auténticos telégrafos morse. Así, en *El Pensador Matritense* encontramos:

“Estos, como otros muchísimos, no vienen al templo para asistir a los oficios divinos... vienen solamente para buscar a la dama a quien cortejan; y ve aquí la astucia de que se valen para conocerse en un gran concurso, la dama trae una caja de cartón, de esas que meten mucho ruido al abrirse. El caballero trae también la suya. Suena el uno. Responde el otro. Y ya saben ambos que están en la asamblea, bien sea para juntarse o para hacerlo al salir de la iglesia. Suele suceder que si la dama o el caballero no tienen un oído muy fino para distinguir, entre otros, el ruido de sus cajas, se equivocan. Pero es poco mal y todo queda en la cofradía”⁹.

⁷ CABALLERO, Fernán, *Lágrimas*, Madrid, Lib. Rubios, 1929, pp. 143-144.

⁸ *Op. cit.*, p. 144. Debemos destacar el travestismo literario de la autora, que si bien ejemplifica el rapto del abanico desde la perspectiva de la mujer que conoce personalmente dichas situaciones, sin embargo, cuando sermonea al posible lector, adquiere el tono masculino.

⁹ *El Pensador Matritense*, 1762.

3- Regalos como armas de seducción

En estas relaciones de cortejo, es obligado que el galán obsequie física y metafísicamente a su dama: los físicos son los regalos materiales y los metafísicos, las alabanzas y requiebros. Para los regalos físicos el *Manual del cortejo* nos ofrece una lista de estos regalos de acuerdo con la clase social:

“Dos cuartos de aguardiente
y un bollito de á ochavo
es el obsequio digno
que hacen á sus morenas los soldados.
Un vaso de sorbete
de bizcochos cercado
presenta á la querida
en el café su fino enamorado.
Los hombres poderosos
pican mucho más alto,
con alhajas obsequian
con banquetes suntuosos y saraos.
El dar alguna cosa
es lo que está mandado;
luego los individuos
cumplen según sus fuerza el mandato.
Cupido es un monarca
recto y justificado
nunca imposibles pide
tributos quiere, pero calla el cuanto.
De lo que el alma siente
es un signo el regalo,
lo poco sabe a mucho
si es corto el don; pero el afecto es largo”¹⁰.

Y en cuanto a los regalos metafísicos o piropos, de nuevo tenemos consejos para uso de cortejos:

“Hui...cuerpo bueno...allá voy,
dice a su querida el majo,
y tendiéndole la capa
forma la rueda del pavo.

¹⁰ Vid. *Manual del cortejo...*, op. cit., pp. 32-33.

Hay amantes minerales
que con rubíes y topacios
esmeraldas y diamantes
dan requiebros lapidarios.
También los hay vegetales
que van con flores formando
un rostro muy oloroso
pero sin visos de humano
Cual a la griega enamora;
sube al Olimpo de un salto,
y no deja Dios á vida
desde el gran Jove hasta Baco.
Otros á lo bandolero
requiebran desafiando:
chica mira lo que jaces
o me quieres, o te mato.
Al revés, otros obsequian
á fuer de desesperados,
y si hay calabazas, muestran
veneno, puñal ó lazo.
Otros sollozan, suspiran,
que da lástima escucharlos,
y piden un cariñito
como el mendigo un ochavo.
Otros por obsequio muestran
hecho el corazón pedazos,
con más heridas y llagas
que soldado veterano.
Y entre tantos ¿quién acierta?
aventurado es el fallo;
lo cierto es que todo es bueno
con tal de que venga al caso”(pp. 34-35).

Pero entre los regalos de los cortejos, hay que incluir la variable de la clase social. Así, la denostada clase media—la del quiero y no puedo— debe ajustarse al escaso presupuesto del funcionariado. Acorde con ello, la clase media urbana disfruta de sus cortejos y noviazgos al frío de la calle, invitando a novias y suegras a helados, chocolates o, si tiene permitida la entrada en la casa, pasa las tardes con las manos enhiestas en las madejas de lana. En este

tono se queja el escritor Juan José Relosillas cuando en su artículo “Desde la cama. (Poema casero en prosa)”¹¹ recuerda sus amores en el pueblo de Villaverde:

“Las madres y las tías de allá resisten todas al soborno de media tostada. Las porteras desprecian las propinas, en tanto cuanto no hay porteras, y el amor libre, sin trabas, se canta al pie de las rejas y se baila en las eras”(p. 663).

Frente a este idílico escenario para el cortejante, la ciudad ofrece pocas expectativas para un simple empleado con ánimos de amante:

“¡Pobres novios, los novios de invierno! ¡los que cuando llegan las primeras aguas no tienen aún permiso de la mamá *para entrar en la casa*, como se llama en el argot del noviazgo al *regium exequatur*, que declara apto al amante, que va con buen fin, para sentarse lo más cerca posible de la novia, ayudarla á devanar la madeja y hasta para llevar pastillas de Andreu á la futura suegra, si da en toser con demasiada frecuencia!”(p. 666).

El noviazgo de la clase media se basaba en invitar a dulces y helados a las mujeres cortejadas, tal y como asegura Salvador López Guijarro en su artículo “La mujer de Málaga”¹², donde Soledad, joven malagueña educada en las labores propias de su sexo—coser y zurcir—, conoce a un joven en el teatro y el proceso de acercamiento o noviazgo será el siguiente:

“Se miraron sin saber porqué desde la cazuela del teatro Principal y él desde las lunetas[...] Él le puso una mañana un hermoso ramo de flores en la ventana del despacho de su papá, y otro día le envió una carta con la criada... y otra noche, ella, tras consultarlo con su mejor amiga, que es su madre, bajó a la reja, habló con él... allí se enteró de quién era... Y desde entonces van juntos, aunque desde lejos, a pasear a la Farola o a Olletas, a tomar leche en la Fuente de la Manía, en las mañanas primaverales, al Mes de María en la Iglesia de los Mártires, en las tardes de mayo...”(p. 177).

Estos regalos culinarios incluye también a las extranjeras que nos visitaban en el XIX y a las que se las cortejaba por las calles de Málaga y se las invitaba a lo que resultaba más acorde con sus costumbres: los sandwiches y el jerez. El escritor Miguel Lebrón narra el cortejo a una joven inglesa—aya de los hijos de un banquero— por las calles de Málaga en su artículo “Por una inglesa”¹³:

“Se llama Fanny. Es alta, rubia y sosa, como corresponde a toda hija del país de la niebla... La conocí en el templo, en misa de ocho... Aquella tarde—era domingo— empecé a hacerla el oso en la Alameda. Al día siguiente, le envié cinco quintillas incendiarias sobre el amor, que no dieron resultado. Entonces

¹¹ RELOSILLAS, Juan José, “Desde la cama. (Poemas casero en prosa)”, *La Ilustración*, Barcelona, año XI, n° 520, 19-octubre-1890, pp. 663 y 666.

¹² LÓPEZ GUIJARRO, Salvador, “La mujer de Málaga”, en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, Imp. de Miguel Guijarro, 1873, pp. 174-175.

¹³ LEBRÓN, Miguel, “Por una inglesa”, *Málaga Cómica*, Málaga, año I, n° 2, 8-marzo-1895, s.p.

eché mano de un recurso más prosaico, pero más seguro. Me declaré a ella en inglés... al fin se dejó acompañar por mí a la Pastelería Suiza, donde entre algunos sandwiches y dos copas de Jerez seco, nos juramos fidelidad eterna... Con el tiempo, mi levita y mis dos ternos de invierno desaparecieron hechos pasteles en el estómago de Fanny”.

Evidentemente, en este proceso de galanteo, la mujer siempre aparece como un ser caprichoso, responsable del despilfarro del enamorado. De ahí el papel de sufridor de estos enamorados que se vierte en las palabras del escritor Juan José de Relosillas cuando dice:

“Recuérdese lo que el hombre sufre en el huerto de las olivas de su noviazgo, donde, si no suda sangre, suda la gota tan gorda, entre los alardes de ferocidad de su futura suegra, los caprichos de su adorada y las impertinencias de su cuñadas”¹⁴.

A su vez, las mujeres populares de Málaga eran cortejadas con regalos alimenticios, pero más tradicionales, como son los garbanzos tostados:

“Vosotras, las que os enamoráis a toda prisa del curro empattillado que os regaló garbanzos tostaos en la feria o que os arrojó una biznaga por la reja cierta tarde en que la señorita había salido”¹⁵.

4.- El cortejo en el campo andaluz

Por otra parte, en las zonas rurales malagueñas existían otros modos de cortejar y declararse el amor entre hombres y mujeres. Generalmente, en estos modos de relación la actitud del joven es plenamente activa, incluso con ciertos toques de donjuanismo, frente a la total inactividad de la mujer: “Si el enamorado tiene ‘sangre’ tendrá que demostrarlo con innumerables requiebros cuando la ocasión le sea propicia”¹⁶. De este modo, el proceso amoroso conllevaba varios pasos previos, ya que antes de pedir la entrada en casa de la mujer, el enamorado debía pasar por varios momentos de “esquina, reja y puerta”, como eslabones necesarios para la formalización del noviazgo.

En un texto del escritor Salvador Rueda titulado “El paleta de visita”¹⁷, vemos cómo un campesino llamado Reco se arregla cuidadosamente para ir a visitar a su novia, a la que solía hablar dos veces por semana. Era domingo por la tarde y, por lo tanto, había que arreglarse

¹⁴ RELOSILLAS, Juan José, “El artículo 486. Estudio de jurisprudencia casera”, *La Ilustración*, Barcelona, año XI, nº 503, 22-junio-1890, pp. 388-390. Similar comentario sobre el sufrimiento del novio ventanero nos lo ofrece BRUNA SANTIESTÉBAN, José Carlos, “El novio ventanero”, en *Málaga humorística*, Málaga, Tip. de Ramón Giral, 1888, p. 45.

¹⁵ LÓPEZ GUIJARRO, Salvador, “La mujer de Málaga”, art. cit., p. 179.

¹⁶ LUQUE BAENA, E., *Estudio antropológico social de un pueblo del Sur*, Madrid, Tecnos, 1974, p. 131.

¹⁷ RUEDA SANTOS, Salvador, *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Admo. de la Academia, 1887, pp. 115-123.

como “un lucero” y ponerse “guapo y lindo, según y como requiere la acaramelada visita que le preocupa” (p. 116):

“Ved, si no, cómo suda y se esfuerza por abrocharse los seis botones, que pegando unos con otros han de ajustar, hasta ponerlo rojo de asfixia, el labrado cuello del camisón; cómo una vez ceñido el vistoso pantalón á rayas, de coste de tres duros, saca del fondo del arca el afelpado chaleco con olor á manzana, la chaqueta ribeteada de trencillas, que le promete ahogarlo de sudor; y cómo por último, peina soba y perfila sus negras y abundantes patillas”(p. 116-117).

Acicalado y orgulloso de su figura, se acompaña de una chivata¹⁸ que ha de servirle de bastón y de la bola de yesca y, con la mano izquierda en el bolsillo y la mirada ufana, va atravesando el pueblo mientras intenta mantenerse erguido metido en unos zapatos a los que no está acostumbrado, “con más molestia que si le sujetaran fuertes y pesados grillos” (p. 119). Con semejante compostura va pensando “si quitarse ó no los zapatos y metérselos debajo del brazo” y en este difícil equilibrio recapacita:

“un *deo* que se rompa de un *trompezon*, mal que bien *pue* curarse; pero *pa* buquete que se abra en el zapato, no hay *melecina* ni *ingüente* en la botica” (p. 119-120).

Al entrar en casa de su “Dulcinea”, en la cara de Reco se aprecia “una sonrisa de *paparreta*¹⁹, frescota y á la buena de Dios”, a lo que ella le corresponde con otra, pero sin abrir ni siquiera los labios ni levantar la vista del suelo. La escena continuará con tonos esperpénticos en un brevísimo diálogo con dos simples frases:

“-Dios te guarde, cara e sol.
-Ven con Dios, rosa temprana”.

Motivo suficiente para que el mozo se sentara a “cinco varas de distancia de su novia” y que continuaran las maniobras de Reco, que consistieron en fumar varios cigarrillos, “sin siquiera salir en toda la tarde una palabra más de sus labios” (p. 121). Y así, entre tabacos, miradas y silencios transcurrió la tarde del domingo para estos dos novios, hasta llegar al quincuagésimo cigarro y a algunos sonidos a modo de “Ejem, ejem”, en un ambiente de humos y toses.

¹⁸ Tanto ALCALÁ VENCESLADA, Antonio, en *Vocabulario andaluz*, Madrid, RAE, 1951, p. 205, como CEPAS, Juan, en *Vocabulario popular malagueño*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 86 coinciden en definir chivata como “una porra que usan los pastores”.

¹⁹ Este término coloquial proviene de páparo, “aldeano u hombre de campo, simple e ignorante, que de cualquier cosa que ve, para él extraordinaria, se queda admirado y pasmado”. *Vid.* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 1995, p. 1521.

Otra forma de declaración amorosa, pero con algo más de diálogo, la encontramos en otro texto de S. Rueda titulado “¿De qué es este palito?”²⁰ donde Roque, labrador enamorado de Rosario, decide declararle su amor con un singular método, el del palito de higuera, fórmula sencilla que es explicada por otro labrador del lugar, Matusalén, en un diálogo pleno de andalucismos:

“-Ni hay más que cortar un palito de jiguera, aprosimarse a la mujé a quien se le quíe jablá y eciye:

-¿De qué es este palito?

-<<De jiguera -contesta en el momento la moza>>.

-¿Usté me quisiera? - dice uno, y ya está la cosa jecha.

-¡Pos es verdad!. Asín quea arreglá la eclaración por el mesmo casao de las palabras” (p. 81).

Roque podía utilizar otros modos de declaraciones al uso, aunque, teniendo en cuenta la clase social de su amada, hija de un propietario, decidió apartar esas otras fórmulas, tales:

“como la de aguardar el santo de Rosario para rondar su casa, afianzadas las manos en dos enormes limones, y en el momento de verla pasar tras alguna puerta o ventana, largarle un tremendo limonazo, que tanto más expresiva sería su declaración, cuanto con mayor fuerza fuese disparado el proyectil”²¹.

El enamorado había olvidado recurrir a algún libro de dictar cartas, o simplemente, mandar un recado con un zagal o una alcahueta de oficio, y así entró en la cocina de la casa con su chivata²² por delante, al saludo de “La pa e Dios sea en esta santa casa” (p. 96). El atuendo del enamorado se completaba con un palito de higuera, adornado de labores y filigrana, colocado entre la faja y en el cinto; objeto simbólico que habría de llegar a manos de la mujer:

“Este palito había de antemano labrado a punta de navaja y esculpido en él con amorosa paciencia el nombre de su dueño” (p. 85).

El diálogo entre Rosario y Roque, “a cuatro varas de distancia”, resultó ser una sucesión de palabras burlonas en boca de Rosario y muchos carraspeos y párpados entornados, por parte de Roque. Al fin, cuando el pobre Roque se decidió a hacerle la prueba del pali-

²⁰ RUEDA SANTOS, Salvador, *El gusano de luz. Novela andaluza*, Barcelona, Antonio López impresor, s.a., pp. 95-101. Más adelante y en este mismo texto, encontramos otra referencia al palito de higuera, cuando un personaje femenino pregunta a un mozo: “¿Dónde ibas con el *palito* de higuera?” (p. 131).

²¹ RUEDA SANTOS, Salvador, *El gusano de luz, op. cit.*, p. 95. Este modo de declaración amorosa ha sido denominada por A. Limón como “fórmula simbólica”, que consistía en la práctica de ciertos actos y en la entrega y lanzamiento de determinados objetos a la joven por parte del galán, entre los cuales también habría que contar las tejas, flores, pañuelos, alpargates... *Vid.* LIMÓN DELGADO, A., *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, pp. 121-126.

²² Vemos cómo el acompañamiento de la chivata aparece repetido en el atuendo de los hombres enamorados, e incluso, cómo este elemento se antepone a su entrada en las casas visitadas.

to, hubo de esconderlo rápidamente ante la presencia de la madre, quedando a la vista sólo su chivata o enorme porra de pastoreo. La expresión de burla de la hija se completaba con las hirientes palabras de la madre:

“-Mira lo que me pregunta Roque; ¿que de qué es ese *palito*?

Con él le daría yo en la cabeza a este zanguango -repuso doña Manuela,- a ver si no parecía más por aquí. ¡El demonio de paleta!” (p. 101).

Otra fórmula de declaración amorosa propia de los campos malagueños se la denomina “Tirar el arpagate”, que según S. Rueda es “como se dice en Andalucía a declararle el amor a la que deseaba tener por novia”²³. Y exactamente consistía en esto, en declararle el amor a bocajarro a quien deseara fuese su novia, tal y como el protagonista hace y recibe por parte de Trinidad estas palabras:

“-Juan Miguel, esto parece un *arpagatazo* -exclamó ella burlona, pero avisándole los tornasoles y los carmines de las mejillas morenas y hermosas.

-Arpagatazo y a boca de jarro”.

Otro diálogo entre una pareja de Benaque hace alusión a esta fórmula amorosa:

“-¡No has ío poco lejos a buscar novia! ¡Como aquí somos toas feas!

-Al contrario, gustándome a mí las novias feas, he tenío que salir de aquí, porque no hay más que bonitas. Pero si yo supiera que me íbas a decir que sí, te tiraba el arpagate.

-No me mates de un *arpagatazo*, que no soy araña”²⁴.

Otro modo de declaración amorosa consiste en el ritual llamado “Porra dentro o porra afuera” y que consiste en:

“Llevar consigo el novio, al hacer la tercera visita, una porra toda emperejilada de lazos, la cual arroja a los pies de la moza, diciendo a guisa de declaración: ¿Porra aentro, u porra afuera?”²⁵.

Si la mujer accediera, repetiría la primera parte de la frase, o en caso adverso, repetiría la segunda, aunque lo importante del caso era que la porra luciera como “una verdadera riqueza de lazos”.

²³ RUEDA SANTOS, Salvador, *Donde Cristo dio las tres voces*, novela inédita, Madrid, Colección La novela corta, 1919, s.p.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

Por otra parte, la tradición del columpio como fórmula de relación amorosa era una práctica entre los jóvenes²⁶. La costumbre de columpiarse las jóvenes casaderas se extendía a lo largo del año—en algunas zonas de España en Carnaval— y en diversas zonas de España: Cádiz, Extremadura, Sevilla y Málaga. Esta tradición también se registra en los campos malagueños y, así, en el texto “El columpio”²⁷, Salvador Rueda nos detallará esta costumbre invernal, celebrada el 17 de enero, día de San Antón. El columpio era la fiesta esperada por los mozos del pueblo para balancear por los aires a sus enamoradas al son de canciones y palmas. En este cuadro colorista vemos cómo los jóvenes preparaban, en la puerta de una casa cualquiera, las cuerdas de las recuas, formando un mecedor colgado desde el balcón hasta el suelo. Sobre las cuerdas, un cojín haría de asiento donde se irían columpiando, una a una, las mozas del pueblo, mientras ellos, novios formales o simples enamorados, las impulsarían por los aires. Rosalía, la protagonista del relato, fue la primera en subirse, eso sí, atando previamente un pañuelo a sus pies para sujetar las faldas, por aquello de la decencia y el decoro, mientras que el joven José se dispuso a impulsarla por los aires. Este cuadro de balanceos se acompañaba de coplas²⁸ y repiques de palmas lanzadas por ambos sexos, y con ellas iban creciendo los amores entre los jóvenes enamorados.

Otra de las formas de cortejo en los ambientes populares andaluces y que destaca por la unión simbólica del cabello de la mujer con las flores lo encontramos en el texto en verso de Salvador Rueda “La siembra de claveles”²⁹. Se desarrolla en un patio andaluz en pleno mes de mayo, donde concurren mozos y mozas para el rito atávico de unir los cabellos de las mujeres a los plantones de claveles al compás de campanadas. Así, antes de que suene la primera campana, las mozas depositan los pimpollos en un plato con agua para, al tocar la campanada, ponerlos en macetas. Comienza en ese momento la fiesta, los sonos de la guitarra y los cantos entrecruzados entre hombres y mujeres. Antes de que suene la segunda campanada, ellas se desatan los cabellos “y el rizo que más les guste,/ que nos corten los mozuelos”(p. 594). Ellas, con las melenas sueltas y ellos con las tijeras inician el ritual, metiendo los pimpollos dentro de los rizos de pelo y plantándolos en los tiestos. Las mozas van pidiendo el color que desean de claveles—pajizos, bermejos, morados—, para, finalmente, verter agua del rocío mañanero y prender en la maceta un jirón de seda con el color predilecto.

La manera más usual del cortejo en las clases populares es la de “pelar la pava” en la ventana de la mujer. El proceso puede empezar con miradas tiernas, regalos de flores, esquelas y cartitas hasta llegar a la reja, tal y como El Conde de las Navas señala:

²⁶ Esta tradición del columpio ha sido estudiado desde Rodrigo Caro hasta el siglo XX por CARO BAROJA, Julio, *El carnaval. (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 51-53.

²⁷ RUEDA SANTOS, Salvador, “El columpio”, en *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, Manuel Rosado edit, 1886, pp. 117-124.

²⁸ A la tradición del columpio también se la conocía como “bamba” y así ALCALÁ VENCESLADA, Antonio, *op. cit.*, p. 78, recogía esta copla de bamba: “La niña que está en la bamba/ es mi hermana y no me pesa/ que la quisiera tener/ de corona en la cabeza”.

²⁹ RUEDA SANTOS, Salvador, “La siembra de claveles. Rito popular”, *Blanco y Negro*, Madrid, año III, nº 123, 9-septiembre-1893, pp. 594-595.

“Llegaron aquellas miraditas tiernas, piropos solapados al salir de misa y cantares alusivos en fiestas y parrandas, a traducirse en hablar de madrugada por la ventana”³⁰.

Sin embargo, lo que nos interesa en estos momentos, es destacar que en esta forma de cortejo de “pelar la pava” se corría el riesgo de “Cobrar el piso”. Frase que alude muy posiblemente al hecho de hacer pagar al enamorado el piso o suelo que pisa mientras corteja. Así se deduce del texto en verso de José María Gutiérrez de Alba titulado “Cobrar el piso”³¹, donde se describe al galán novato que se acerca a cortejar a su amada. Tras un diálogo algo empalagoso entre amantes aparece por la calle un grupo de hombres que le increpa y amenaza: “mozo, el que pela la pava/ es fuerza que pague el piso”. Lo que significa que tiene que pagar el tributo en la taberna o en el prado, o sea, invitando o peleando. Concluye el autor con estos versos reprobatorios:

“Costumbre fiera y cruel,
que aquí establecerse quiso
esta de cobrar el piso
á todo amante novel”(p. 50)

Muy singular resulta otro modo de cortejar que aparece en el texto de Salvador Rueda “De tejas arriba”³², en donde Hermenegildo, un joven y forzudo herrero se dispone a cortejar a Teresita. Pero en lugar de asomarse a la reja de la ventana, se descuelga cuerpo abajo por el tejado a fin de hacerle llegar un ramo de flores:

“Echado de bruces en las tejas, y viendo desde el alero a su novia, apoya Hermenegildo la mano en los canales y le alargaba con la otra pulido ramo de flores, ramo que para atraparlo, ella saca el apretado busto y alza los pies desde la ventana”(p. 315).

Con tal mala suerte que en ese mismo momento aparece por la calle una rondalla de mozos que entona la siguiente copla:

“Por el ala del tejado
te alargué un ramo de flores:
el ramo cayó en tu mano
y en tu pecho mis amores”(p. 315).

³⁰ EL CONDE DE LAS NAVAS, *Chavala. Historia disfrazada de novela*, Sevilla, s.l., 1893, p. 20.

³¹ GUTIÉRREZ DE ALBA, José María, “Cobrar el piso”, en AA. VV., *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, Madrid, Imp. de Gaspar, s.a., pp. 45-50. Edición facsimil, Valencia, Librería Paris-Valencia, 1995. (Citamos por esta última edición).

³² RUEDA SANTOS, Salvador, “De tejas arriba”, en *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, año VIII, n° 385, 17-mayo-1890, pp. 315 y 318.

El enamorado hubo de soportar las coplas al tiempo que varios ataques contra su cuerpo: una botella vacía aventada por los mozos, las ocho uñas de dos gatos y un aguacero tremendo. Pese al ataque de los elementos, Hermenegildo consiguió erguirse entre las tejas y declararle su amor pidiéndole un beso a Teresita. Así, y de un salto, el enamorado entró por la ventana y “se oyó una explosión loca y arrebatada de besos”, mientras que la rondalla cantaba a lo lejos:

“Por la puerta de tu casa
ha de entrar el que te quiera
cuida, niña, del que amante
llegue hasta ti por las tejas” (p. 318).

DESEOS DE MODERNIDAD EN *OPEN THE DOOR!* DE CATHERINE CARSWELL¹

Carla Rodríguez González

Universidad de Oviedo

¿Está la escritora en su esencia discapacitada en todo el ámbito de la expresión verbal? Y si es así, ¿cuál es el motivo? (...) El hombre puede entregarse (y entregar a los demás) con pasión, con sensatez, con descaro, de un modo imperfecto, soez, neurótico, sin que el lector piense que su esfuerzo o su logro no sean propios de un hombre (...). ¿Existe, pues, una disparidad esencial y determinada entre los hombres y las mujeres? La mujer, puesto que es mujer, debe reprimir como artista lo que el hombre, como artista o como hombre, tiene derecho a revelar.²

Catherine Carswell propone esta reflexión sobre las restricciones creativas de la convención social para con el género femenino en su autobiografía inconclusa. Los objetivos de una escritora a principios del siglo XX se veían tan limitados, en términos generales, como la propia temática de sus obras, en las que los eufemismos y los juegos malabares semánticos debían sustituir la manifestación explícita de todo deseo de transgresión. La clave del problema residía en que la expresión de todo deseo exige necesariamente la existencia de un sujeto deseante. Esta tautología puede llegar a hacerse visible en un contexto occidental contemporáneo, enmarcada dentro de unos espacios en los que, en lo teórico, todo ser humano ha alcanzado un medio para manifestar las inquietudes que afectan a su circunstancia individual. Un sujeto deseante que se revela debe seguir las trayectorias conocidas puestas a su alcance para conseguir un propósito que, en último término, resulta en el alcance del objeto deseado. Al establecer una división entre *sujeto* y *objeto* entramos irremediabilmente en

¹ Las traducciones de los textos en inglés son mías.

² CARSWELL, Catherine, *Lying Awake: An Unfinished Autobiography and Other Posthumous Papers*, John Carswell (Ed.), Londres, Secker and Warburg, 1950, p. 116.

la discusión sobre las distribuciones tradicionales de poder, es decir, en el debate sobre la validez de la jerarquía racial, sexual, de género, de clase, con la que todavía hoy aprendemos a constituir nuestra individualidad. Si la adquisición de una subjetividad se ve determinada por la capacidad de verbalizar nuestros deseos, las manifestaciones artísticas, con su lenguaje propio, con sus reglas internas, son al mismo tiempo resultado y origen de las conductas que nos caracterizan y, como sistemas de representación, resultan fundamentales para el análisis de las diferencias de género. Laura Mulvey en su ya clásico artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”³ describe las posibles identificaciones que ofrece el lenguaje cinematográfico tradicional, de acuerdo a las teorías freudianas sobre el fenómeno de la escopofilia. La autora desvela los mecanismos que este arte ofrece para perpetuar las asimetrías de género y cómo el ejercicio activo de la mirada ha estado asociado a lo masculino, mientras que el papel pasivo atribuido a las mujeres se ve determinado por los procesos constantes de reificación que se proyectan en las pantallas.

Un procedimiento similar puede observarse en las demás artes. La tradición contemplaba el proceso creativo como el resultado del encuentro sexual metafórico entre un autor masculino y una musa pasiva. Como Sandra M. Gilbert y Susan Gubar proponen, “¿Dónde encaja, pues, la poeta? (...) ¿tiene una musa? Y, si es así, ¿de qué sexo?”⁴ Para la mujer artista no resulta posible engendrar una obra de arte con la musa, por lo que sus producciones quedan fuera de la tradición –masculina–, el canon transmitido generacionalmente.

Estos precursores [los grandes clásicos] no sólo encarnan la autoridad patriarcal (...), también tratan de limitar a la mujer con las definiciones que dan de su persona y de su potencial, mediante la reducción a estereotipos extremos (ángel y monstruo) que entran en un conflicto drástico con la idea que ella tiene de sí misma –es decir, con su subjetividad, su autonomía y su creatividad. Por un lado, entonces, los precursores de la escritora simbolizan la autoridad, por otro, a pesar de su autoridad, no consiguen definir cómo ella percibe su identidad como escritora. Es más, la autoridad masculina con la que construyen su persona literaria, así como las duras luchas de poder en las que la involucran sus esfuerzos de auto-creación resultan para la escritora totalmente contradictorias a la definición que tiene de su propio género. Así, la “ansiedad de la influencia” que experimenta un autor se transforma en la “ansiedad de la autoría” – un temor radical a no poder crear, a que, debido a que no puede convertirse en una “precursor”, el acto de escritura la aislará o la destruirá.⁵

En el mundo de la literatura, la transformación del texto alienante en texto reivindicativo ha comprendido los esfuerzos de numerosas mujeres a lo largo de varios siglos. El estudio que Jane Spencer realiza en 1986 sobre la evolución de la novela europea y el nacimiento de las reivindicaciones de igualdad social demandadas por el género femenino desde media-

³ MULVEY, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Sue Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory*, Edimburgo, Edinburgh UP, 1999, pp. 58-69.

⁴ GILBERT, Sandra, M. Y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale Nota Bene, 2000 [1979], pp. 47.

⁵ GILBERT, Sandra, M. Y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale Nota Bene, 2000 [1979], pp. 48-9.

dos del siglo XVIII resulta fundamental para comprender la importancia de este género literario en la adquisición de una voz pública femenina.⁶ Spencer destaca cómo las mujeres de clase media ayudaron con su interés por la lectura a la expansión de este mercado literario e incentivaron un negocio que comenzaba a resultar atractivo para los nuevos editores capitalistas. Asimismo, la posibilidad de establecerse como escritoras profesionales facilitó una cierta independencia económica para algunas de ellas, dedicadas, en principio, a una tarea cuya recepción se pensaba destinada a un público femenino. El género femenino y la novela, como género literario, se vieron inmediatamente asociados y considerados géneros menores respecto a la norma masculina, ocupada con formas de arte más prestigiadas como la poesía, o el estudio de los autores clásicos. Este hecho permitió que muchas autoras hallaran en la narrativa un medio de expresión vetada hasta el momento. De hecho, Juliet Mitchell y Nancy Armstrong establecen un vínculo entre el desarrollo de la novela, la consolidación del capitalismo burgués y la creación de una nueva forma de concebir el término “mujer”.⁷ Sin embargo, el optimismo que parece deducirse de esta afirmación es discutido por Mary Eagleton, que es más escéptica en su análisis y cuestiona los límites reales de las libertades adquiridas:

“(...) la novelista podía escribir en la privacidad de su hogar; de hecho, tanto los comentarios de Virginia Woolf como las biografías de las novelistas señalan la domesticidad de la escritura, que con frecuencia tenía lugar sobre una mesa de comedor o de salón. (...) Todas las negociaciones con el editor se podían resolver por carta o bajo la dirección de un marido o un padre.”⁸

Así, la autoridad masculina podía seguir controlando la difusión de las ideas de las mujeres. Sin embargo, el crecimiento del mercado literario, impulsado por la novela, jugó otro papel importante en las relaciones sociales como transmisor ideológico en el mundo moderno: sirvió como elemento unificador de las conciencias nacionales europeas, creando lo que Benedict Anderson define como la “imaginación de la comunidad.”⁹ Gracias a la novela histórica del siglo XIX, los sistemas simbólicos de las naciones de la modernidad adquirieron unas narraciones dignas, heroicas, para un pasado común atemporal, significativo de significado reconducido que aunaba los intereses de los individuos que pertenecían al grupo. La novela servía como instrumento para explicar los cambios de la modernidad, justificando el desarrollo de los acontecimientos como parte de una teleología en la que presente, pasado y futuro determinaban una linealidad hacia el progreso colectivo de la nación. Con esta dignificación del género literario, que pasó a participar del valor público de cualquier herramienta de transferencia discursiva, el papel de las mujeres como novelistas se vio limitado a un nivel secundario, doméstico y, por lo tanto, de menor importancia que los textos de sus escritores coetáneos, mejor acogidos por el mercado editorial.

⁶ SPENCER, Jane, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

⁷ MITCHELL, Juliet y ARMSTRONG, Nancy, “Femininity, Narrative and Psychoanalysis”, en Mary Eagleton (Ed.), *Feminist Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1996 [1986] p. 155.

⁸ EAGLETON, Mary (Ed.), *Feminist Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1996 [1986], p. 138.

⁹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1999 [1983].

En el contexto escocés, el resurgimiento de un movimiento nacionalista –cultural y político– a principios del siglo XX determinó por completo la jerarquía literaria, favoreciendo las obras de aquellos autores que exaltaban los valores del discurso nacional: una masculinización que dignificara el desprestigio de su cultura respecto al modelo inglés y que defendiera el estatismo de los patrones genéricos para el buen funcionamiento de su sociedad. A pesar de la demanda que el Partido Nacionalista Escocés (SNP) hacía ya en su campaña electoral de 1929 del apoyo femenino, la realidad distaba de las promesas políticas, tal y como Willa Muir reflexiona en un artículo publicado en el número que *Left Review* dedica a Escocia en 1936:

Supongo que Escocia, en su mayor parte, es un país socialista. Aun así, resulta difícil hablar de una organización de mujeres en Escocia, ya que la mayoría de las trabajadoras –y los trabajadores– están convencidas de que fuera del hogar los hombres deben ser quienes tengan “algo que decir”. El lugar de una mujer en Escocia, considerada en términos generales otra vez, todavía sigue siendo el hogar. Una escocesa en una reunión o en una asamblea pública mixta siente que no le corresponde hacerse oír y no se arriesgará a hablar a no ser que tenga algo muy urgente que decir. Incluso en movimientos específicamente femeninos, como los Institutos Rurales de las Mujeres y las Asociaciones de Ciudadanas, las trabajadoras se dejan dirigir por las instituciones. En otras organizaciones, permiten que las dirijan sus hombres o la Iglesia de Escocia, salvo cuando se trata de organizar un bazar o una función social.¹⁰

La propia Willa Muir experimentó por sí misma la discriminación sexual y el alejamiento del mundo público que denuncia en su artículo. Casada con uno de los autores más reconocidos del *Scottish Renaissance*, Edwin Muir, tuvo que ver cómo las obras de su marido gozaban de un éxito generalizado, mientras que las suyas eran olvidadas. De hecho, el gran trabajo de traducción de algunas de las obras más influyentes de la literatura europea, que se atribuyó a Edwin, fue realizado por Willa y sólo reconocido hace apenas unas décadas. Este hecho está íntimamente ligado a la reflexión que Bridget Elliot y Jo-Ann Wallace realizan sobre la frase de John Stuart Mill “todas las artistas [mujeres] son amateurs” y a las contradicciones con las que las mujeres de la época tenían que enfrentarse:

(...) algunas de las tensiones de las mujeres modernistas [tenían que ver], por un lado, con una ideología “feminista” sobre el profesionalismo, que exigía el derecho a un salario justo, con el que mantenerse, como retribución por la labor cultural realizada, y, por el otro, con una ideología individualista y “modernista” de desinterés artístico (y financiero). Esta tensión aparecía expresada, por los hombres y las mujeres de la época, a través de una jerarquización y una feminización de los géneros literarios (...). Esta jerarquía quedaba reforzada por el creciente número de mujeres que desempeñaban profesiones artísticas, lo que producía una devaluación inmediata de los géneros –como el retrato y, en menor medida, la novela,- que manifestaban una aso-

¹⁰ MUIR, Willa, *Imagined Selves*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1925-36], p. 461.

ciación más clara con las mujeres y con el profesionalismo (escribir por dinero); esta devaluación coincidía con el status privilegiado de aquellos géneros que parecían más desinteresados, como la pintura abstracta o la poesía de vanguardia.¹¹

La profesionalización a la que las autoras aluden es sintomática del momento, como propone el conocido texto de Virginia Woolf *Una habitación propia*¹² e intrínsecamente política. Asimismo, el “desinterés” modernista, la desvinculación con el significante de las manifestaciones más vanguardistas, aparece siempre como respuesta a la necesidad de romper con las ataduras mentales del lenguaje, con la urgencia de crear asociaciones individuales, no determinadas por la tradición, con lo que tampoco podríamos hablar de un arte meramente estético.

Catherine Carswell es una de las autoras escocesas de principios del siglo XX que mejor ejemplifica esta presión político-estética. Nacida en el seno de una familia acomodada y muy religiosa del Glasgow de finales del siglo XIX (1879), reflejará a lo largo de toda su producción artística las restricciones que la religión impone sobre la sociedad escocesa. En una época en la que las mujeres todavía no tenían acceso a las titulaciones universitarias, Carswell asistía a clases de Literatura Inglesa en la Universidad de Glasgow, viajaba por Italia y estudiaba música en el Conservatorio de Frankfurt, se relacionaba con los intelectuales del momento y vivía de sus ingresos como crítica literaria en varios periódicos. Dos de los acontecimientos a los que más se ha atendido de la vida de Carswell están relacionados con unas muestras claras del control que esta mujer decidía tomar sobre los acontecimientos que la rodeaban. El primero de ellos tiene que ver con la obtención de una sentencia de divorcio sin precedentes en el Reino Unido, tras un intento de asesinato por parte de su marido, Herbert Jackson. Declarado esquizofrénico y, por tanto, incapaz de controlar sus reacciones, no le estaba permitido solicitar la nulidad matrimonial, al igual que a Carswell, por el hecho de ser mujer. Sin embargo, tras una larga batalla legal, se consiguió la anulación del matrimonio, en uno de los primeros casos de divorcio por petición de la mujer en el Reino Unido. En segundo lugar suele destacarse su subversión de las normas de lo políticamente correcto al reseñar favorablemente la polémica obra *The Rainbow*, de D. H. Lawrence, en 1915 e incluir la crítica en *The Glasgow Herald*, a espaldas de sus editores, ganándose así el despido.

Con la publicación en 1920 de su primera obra, *Open the Door!*, la autora gozó de un éxito relativo y un reconocimiento que le vino dado por la obtención del premio Melrose de novela en ese mismo año. Sin embargo se encontró, por un lado, con la oposición de los nacionalistas y, por otro, con las acusaciones de regionalismo asociadas a su obra, principalmente las realizadas desde el círculo Bloomsbury. Hugh MacDiarmid comentaría sobre *Open the Door!* que era “un estudio hábil, pero superficial sobre la personalidad”¹³.

¹¹ ELLIOT, Bridget y WALLACE, Jo-Ann, *Women Artists and Writers. Modernist (Im)positionings*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994, p. 70.

¹² WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin, 1991 [1929].

¹³ MacDIARMID, Hugh, *Contemporary Scottish Studies*, Londres, Parsons, 1978 [1926], p. 310.

Katherine Mansfield, por su parte, reseñaría la novela negativamente en *Athenaeum*¹⁴ como parte de la polémica entre su marido Middleton Murry y el protector –y protegido– literario de Carswell, D. H. Lawrence; una polémica que la propia autora escocesa reflejaría en *The Savage Pilgrim*,¹⁵ la biografía que escribe sobre él.

Open the Door! es una obra sobre desplazamientos, sobre los obstáculos que debían salvar las mujeres de principios del siglo XX para transgredir las fronteras de la identidad y los límites del género. Bajo una estética romántica, Carswell entrelaza realismo y experimentalismo modernista y consigue mostrar las distintas fuerzas discursivas que afectaban a las mujeres de este momento. El texto posee un valor añadido: su carácter cuasi- autobiográfico y, por lo tanto, testimonial, como el propio John Carswell afirma, al revisar la vida de su madre en la introducción crítica de Canongate.¹⁶ Aunque la novela fue publicada en 1920, el escenario inicial de *Open the Door!* es el Glasgow de finales del siglo XIX y principios del XX, una época de cambios, del nacimiento de nuevas concepciones sobre el ser humano y su papel en relación con los demás miembros de la sociedad en la que desarrolla sus actividades; una época en la que las relaciones de género comienzan a cambiar, en gran medida debido a que algunas mujeres consiguen una independencia económica fruto de la remuneración de su trabajo. Las inestabilidades de un período de transición como éste aparecen representadas en la obra de diversas maneras, principalmente mediante el deseo acuciante de escapar. Toda la obra gira entorno a la idea de escapada o, mejor dicho, de desplazamiento en busca de un lugar físico en el que la protagonista consiga reconciliarse consigo misma, un espacio mental en que asumir su evolución psicológica y las contradicciones de su identidad: mujer artista, escocesa, independiente, en el período anterior a la Primera Guerra Mundial. Pero quizás lo más interesante de la novela tenga que ver con la articulación de los deseos de esta protagonista, Joanna Bannerman: deseos de realización personal, deseos amorosos y deseos sexuales que se verán modificados progresivamente con el desarrollarse de la trama.

La obra presenta algunas características similares a las de la “novela sentimental” o “novela romántica”, comprendida en términos de “obra-tipo”. Rosalind Coward accede a considerar el papel de este subgénero literario, cuyo equivalente cinematográfico podría ser el melodrama, como un primer paso para la visibilidad de las mujeres en las novelas del siglo XIX: los personajes femeninos, las lectoras. Sin embargo, la mención se transforma en una crítica aguda al estudiar el esquema clásico de estas obras: “nada puede estar más lejos de los propósitos del feminismo que esas fantasías cimentadas en la sumisión sexual, racial y de clase que caracteriza a estas novelas.”¹⁷ Así, establece una división entre “literatura centrada en las mujeres” y “literatura feminista”, unos términos próximos a los problemas que

¹⁴ MANSFIELD, Katherine, “Review of *Open the Door!*, *Athenaeum*, 25 junio, 1920.

¹⁵ CARSWELL, Catherine, *The Savage Pilgrim*, Cambridge, Cambridge UP, 1981.

¹⁶ CARSWELL, John, “Introduction”, en Catherine Carswell, *Open the Door!*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1920]

¹⁷ COWARD, Rosalind, “ “This Novel Changes Lives”: Are Women’s Novels Feminist Novels? A Response to Rebecca O’Rourke’s Article “Summer Reading” ”, en Mary Eagleton (Ed.), *Feminist Literary Theory*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1996 [1986], p. 221.

la crítica ha tenido a la hora de clasificar la obra de Carswell, debido a la estructura general próxima a la de la novela sentimental que utiliza para exponer su tesis: la necesidad de reconciliar todos los elementos que influyen sobre la vida de Joanna. Es precisamente esta similitud con las novelas románticas la que facilita la subversión de los estereotipos que aparecen en ellas, ya que, a medida que la obra evoluciona, observamos cómo cada vez quedan más lejos los anhelos de la protagonista por vivir de acuerdo a los argumentos de sumisión y de pasión irracional a los que recurre este tipo de obras. Alison Light defiende que la expresión de un deseo sexual por parte de las protagonistas de estas novelas resulta interesante a la hora de estudiar el modo en que se relacionan la expresión de la sexualidad femenina y la clase social de las mujeres implicadas.

La manifestación de los deseos internos y las profundidades emocionales resultaba traumático no sólo para las mujeres “muy politizadas” o para las mujeres con cargos públicos, sino también para todas aquellas que buscaban una respetabilidad femenina moderna, distinta tanto de la imagen de la mujer burguesa del pasado como de la sexualidad contemporánea que se exhibía a través de fórmulas más proletarias. Podemos especular que la mujer moderna burguesa del período de entreguerras se aleja de la erótica visible o de manifestaciones de la feminidad, según las clases trabajadoras aparecen cada vez más “sexualizadas” en la esfera de lo público.¹⁸

En este dilema centra su obra Catherine Carswell. Joanna Bannerman debe encontrar una nueva forma de identidad como mujer –deseante– y como mujer creadora; participa de la *gynesis* que Alice A. Jardine definió en 1985: el nacimiento de una subjetividad femenina inestable y sin identidad fija, tal vez incluso sin una conciencia feminista.¹⁹ El conflicto intrínseco del término muestra cómo la expresión de la voz femenina en la Modernidad es un asunto complejo, ya que procede de una subjetividad incompleta que, con frecuencia, se adecúa a los estereotipos patriarcales. Esta aparente incoherencia y la fuerte presencia de la autora en su novela han generado críticas como la de Alison Smith, que incide en el paralelismo entre la inestabilidad de Joanna y la indecisión de Carswell a la hora de juzgar el comportamiento de su personaje:

En *Open the Door!* no queda claro si es Carswell o su heroína quien se debate entre la atracción hacia el convencionalismo o el desprecio que éste le produce. Caracterizada por una mezcla difícil entre las influencias de Lawrence y la respetabilidad del Glasgow burgués de los años de la Primera Guerra Mundial, Joanna Bannerman se convierte en un modelo que mantiene el convencionalismo al mismo tiempo que lo subvierte, que hace equilibrios entre la atracción de representar la esencia mártir de la mujer y ser una persona autónoma.²⁰

¹⁸ LIGHT, Alison, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, Londres y Nueva York, Routledge, 1991, p. 64.

¹⁹ JARDINE, Alice A., *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press.

²⁰ SMITH, Alison, “And Woman Created Woman”, en Christopher Whyte (Ed.), *Gendering the Nation. Studies in Modern Scottish Literature*, Edimburgo, Edinburgh UP, p. 27.

La reseña que Katherine Mansfield hizo de la novela en el mismo año de su publicación, y que ya hemos mencionado, destaca como uno de sus aspectos desfavorables que Carswell no consiga mantener una distancia prudente con Joanna:

De hecho, todo resultaría bien si la autora no viese las virtudes de su heroína y nosotros no viésemos sus defectos. No podemos evitar imaginarnos lo interesante que este libro podría haber sido si, en vez de glorificar a Joanna, se hubiese sugerido el extraño vacío, la superficialidad que hay bajo tal apariencia de profundidad, su nulo poder de resistencia que disfraza como la pasión que tiene por la aventura, como el poder de sentirse en casa en cualquier sitio porque no se siente en casa en ninguna parte.²¹

Jan Pilditch responde a la crítica de Mansfield centrándose en el contexto de la autora.²² Si hablamos de una personalidad incompleta, en el contexto de una “nación sin estado”, como David McCrone describe a Escocia,²³ debemos recurrir a la idea que Hugh McDiarmid expone en su poema *A Drunk Man Looks At the Thistle*, sobre la necesidad de destruir “el monstruo que llevamos dentro”²⁴ para comprender la doble fragmentación de la psique de la autora escocesa. La fragmentación del sujeto escocés sólo podía solucionarse eliminando del inconsciente colectivo los mitos sobre la inferioridad de la cultura nacional y construyendo una nueva definición con la que identificarse en términos positivos. Pero en el caso de las escocesas, debía solucionarse al mismo tiempo la desigualdad de género. Como Pilditch menciona, *Open the Door!* propone la ausencia de una tradición artística propia sobre la que la creadora pueda apoyarse, una tradición “que posibilite la diferencia entre una novela de Londres y una de Glasgow, y que extienda esa diferencia más allá del mero escenario y la ambientación. En *Open the Door!* Carswell nos ofrece un “retrato de una artista adolescente”, pero que es, ante todo, una mujer joven de Glasgow.”²⁵ De hecho, uno de los principales atractivos de Louis Pender, el pintor londinense obsesionado con el esteticismo con el que Joanna mantiene una relación adúltera, parece ser el cúmulo de carencias personales y nacionales que él consigue suplir:

Sin ningún tipo de duda, su supuesto conocimiento más amplio de la vida había sido uno de los elementos que le habían atraído hacia él. Con la ventaja que tenía en edad, experiencia, en las circunstancias, [a Joanna] le parecía que él se desenvolvía con seguridad en ese mundo fabuloso (...) que tanto había añorado de niña y que todavía no había conquistado. Para ella, él personificaba no sólo el simbolismo de aquella puertecilla verde de los muros de La Porziuncola, sino también la mesa del comedor de la tía Georgina, dispuesta con elegancia. Y entre estos dos extremos de aventura ilícita y distinción convencional (tan dependientes como son uno del otro) estaba todo el espacio

²¹ MANSFIELD, Katherine, “Review of *Open the Door!*”, *Athenaeum*, 25 de junio, 1920.

²² PILDITCH, Jan, “Opening the Door on Catherine Carswell”, *Scotlands*, 2, 1994, p. 55.

²³ McCRONE, David, *Understanding Scotland. The Sociology of a Stateless Nation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998 [1992].

²⁴ McDIARMID, Hugh, *Complete Poems, 1920-1976*, W. R. Atkien y Michael Grieve (Eds.), Londres, Martin Brian and O’Keefe, 1978.

²⁵ PILDITCH.

maravilloso que es la Sociedad, que es el esteticismo, la historia, el policromismo, el fruto de apariencia sólida que es la civilización humana. Debido a una serie de complejas razones, provinciales e individuales, la joven siempre se había sentido privada de este mundo tradicional. Ahora, con Louis iba a poseerlo.²⁶

Las dos opciones principales que las mujeres de la novela de Carswell pueden adoptar son radicalmente opuestas y el conflicto que éstas originan queda sin resolver en el texto. Por un lado está la posibilidad de vivir de un modo independiente, alejada de la autoridad masculina, como es el caso de la excéntrica tía Perdy que vive en Italia de sus propios recursos económicos y que representa al comienzo del libro una imagen de libertad para Joanna. Por otro, está “el orden natural de los acontecimientos”, la plenitud psíquica que una mujer debería alcanzar en compañía de su hombre. Joanna oscilará durante toda la obra entre una y otra opción, pero siempre teniendo como referente una figura masculina: a través de sus relaciones alcanzará la madurez emocional que persigue desde niña. En todo momento es consciente de su autonomía económica dentro del mundo de la pintura, una autonomía que le permite trasladarse a Londres y alquilar una “habitación propia” en la que realizará su trabajo y donde mantendrá los encuentros con su amante inglés, Louis Pender. Su relación con este hombre casado e incapaz de considerarla más que su “musa”, describe la lucha entre pasividad y actividad que determina la vida de Joanna; Pender, al igual que el resto de sus amantes, imagina a Joanna, la recrea en sus cuadros según su antojo:

Siempre quedaba insatisfecho con los retratos que hacía de ella y nunca conseguía terminar ninguno. Pero siempre le pedía que posase para él.

- Es muy raro -dijo un día. Siempre me sales mejor cuando te dibujo de memoria. ¡Mira esto! (...) Aquí está tu yo real, -declaró, satisfecho por una vez- tu movimiento ... mira ese dinamismo valiente y hermoso del muslo ... Esa eres tú ... más tú que tus propios ojos. Y espero que puedas admirar la articulación de las rodillas, la exquisitez, ¡mira! Ya que es también tuyo, hermosa mía, más tuyo que tu propia nariz. (...) Creo que te conseguí también en eso. (...)

Sin embargo, Louis no le ofreció el dibujo y ni siquiera se dio cuenta cuando ella dijo que le gustaría tenerlo.²⁷

La vida sentimental de Joanna se divide en dos etapas, como Glenda Norquary ha manifestado. Por un lado está lo que ella define como “la erótica de la otredad”,²⁸ representada principalmente a través del matrimonio de Joanna con el italiano Mario Rasponi. La distintas tradiciones culturales de cada uno de ellos se trasladan al espacio físico cuando ambos viajan a Italia, donde el ingeniero aeronáutico ejercerá de maestro de su esposa y le exigirá un cambio radical de conducta, más próxima a las ideas estereotipadas sobre la sumisión de la mujer mediterránea católica hacia los hombres. Sin embargo, Joanna no rechaza

²⁶ CARSWELL, Catherine, *Open the Door!*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1920], p. 267.

²⁷ CARSWELL, Catherine, *Open the Door!*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1920], p. 281.

²⁸ NORQUAY, Glenda, “Catherine Carswell: *Open the Door!*”, en Douglas Gifford y Dorothy McMillan, *A History of Scottish Women's Writing*, Edimburgo, Edinburgh UP, 1997, pp. 390.

esta tutela por completo y, obnubilada por la idealización amorosa típica de las “novelas sentimentales”, expresará a través de la narradora omnisciente del texto: “pero más profundo que su vergüenza era la gratificación sensual de esta inferioridad.”²⁹ Esta atracción por lo desconocido parte, no obstante, de un entendimiento común entre ambos: la clara delimitación de los roles de género en cualquier sociedad y la comodidad que resulta de la aceptación sin ningún tipo de duda del sistema. El deseo que Joanna siente por Rasponi está próximo al masoquismo; es un deseo de ser reificada y gozar de las ventajas de “vivir en una jaula”.³⁰

— ¿Crees que te hubiera elegido —exclamó un día— si desease una compañera? A ti, a una chiquilla ignorante de Glasgow, sin ninguna experiencia en la vida, sin ningún tipo de conocimiento sobre lo que me interesa, las máquinas; sin ningún tipo de intelecto del que hablar? Además, ¿ni siquiera conoces mi idioma! Algún día, digamos dentro de veinte años, cuando hayas aprendido todo lo que tengo que enseñarte, tal vez seas una buena compañera para un hombre, y sólo tal vez. Pero para entonces habrás perdido lo que ahora me enciende el corazón, ¡Compañera! Pobrecilla mía, no sabes de lo que hablas y, menos aún, lo que quieres. ¿Estarías ahora aquí conmigo, bajando los ojos ante el deseo que demuestran los míos, si fuésemos compañeros? No lo creo.³¹

La otra cara de la moneda aparece representada en la relación que, sólo al final de la novela, la protagonista logrará mantener con Lawrence Urquhart y que Glenda Norquay denomina “la reciprocidad cálida”, el deseo mutuo que Joanna establece con este hombre.³² A lo largo de toda la obra, Joanna variará sus sentimientos por este compañero que conoce en las clases de italiano que recibe en la Universidad de Glasgow antes de casarse con Rasponi. Desde el primer momento Urquhart, que permanecerá enamorado de Joanna durante toda la novela, aparece caracterizado con rasgos estereotípicos escoceses y en las sucesivas descripciones que tenemos de él observamos cómo los comentarios se vuelven más amables a medida que la protagonista logra reconciliarse con su identidad nacional. Como prueba está la última sección de la obra, momento en el que Joanna decide volver a recorrer los espacios de su infancia en Escocia, tras haber experimentado el exilio voluntario y haber madurado emocionalmente. Los lugares que explora pertenecen a la Escocia rural, símbolo de la unión con la tierra, como suele aparecer en las obras nacionalistas.³³ El reencuentro con Lawrence se produce porque Joanna consigue superar la pasividad con la que afrontaba las relaciones: de un modo simbólico tiene que superar corriendo la distancia física que les separa en los alrededores de un pueblo de las Highlands en el que ambos han coincidido. Sin embargo, la asociación que Carswell utiliza para describir a los amantes

²⁹ CARSWELL, Catherine, *Open the Door!*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1920], p. 101.

³⁰ *Ibid.*, 102.

³¹ *Ibid.*, 99.

³² NORQUAY, Glenda, “Catherine Carswell: *Open the Door!*”, en Douglas Gifford y Dorothy McMillan, *A History of Scottish Women's Writing*, Edimburgo, Edinburgh UP, 1997, pp. 391.

³³ Neil M. Gunn con su *Highland River* (Edimburgo, Canongate, 1991 [1937]) es, quizás, el autor escocés contemporáneo a Carswell que refleja con mejor claridad el vínculo con la tierra que el nacionalista moderno debe aprender a construir entre el caos y la crisis originada por los nuevos tiempos.

vuelven a reproducir los estereotipos de género: Joanna es la tierra, la luna; Lawrence es la semilla.³⁴

A pesar de que este final resulta decepcionante en un momento en el que la protagonista parecían haber alcanzado –tras la ruptura con el pintor Louis Pender– la independencia emocional que la ataba, no debemos olvidar el papel que *Open the Door!* ha desempeñado en el contexto escocés en cuanto a la manifestación del deseo femenino. Si los eufemismos velan los encuentros sexuales en toda la obra, las descripciones que tenemos se hacen desde una perspectiva femenina, lo que supone por sí una alteración de la imagen tradicional del cuerpo femenino como objeto de deseo masculino. Como Alison Smith propone, “nos encontramos con una escritora cuyo principal objetivo es el deseo femenino en una época en la que no se esperaba que las mujeres con decencia expresasen o tuviesen deseos.”³⁵ Si además nos hacemos conscientes del reto que suponía para las autoras del *Scottish Renaissance* escribir desde las afueras de toda tradición –la inglesa, la nacionalista– y comprendemos que, a pesar de los logros conseguidos, a principios del siglo XX el cambio social que todavía hoy demandamos distaba de producirse, podremos comprender cómo quizás el final aparentemente “romántico” de la novela se aproxime más al comportamiento real de muchas de las mujeres de la época que la opción deseable de un desenlace de independencia para una protagonista que todavía no ha llegado del todo a la madurez intelectual.

³⁴ CARSWELL, Catherine, *Open the Door!*, Edimburgo, Canongate, 1996 [1920], p. 429-31.

³⁵ SMITH, Alison, “And Woman Created Woman: Carswell, Shepherd and Muir and the Self-Made Woman”, en Christopher Whyte (Ed.), *Gendering the Nation*, Edimburgo, Edinburgh UP, pp. 30.

DE CARNE Y HUESO. EL CUERPO FEMENINO Y SU REPRESENTACIÓN EN LA CULTURA VICTORIANA

Cristina Rodríguez Pastor

Universidad de Cádiz

“I was, being human, born alone;
I am, being woman, hard beset;
I live by squeezing from a stone
The little nourishment I get”.

E.Wylie

La era victoriana, tradicionalmente considerada época de represión, silencio y recato, está siendo objeto de reconsideración por parte de la crítica como una etapa fundamental en la articulación de lo sexual.

Durante el siglo XIX, el lenguaje de la medicina en general y disciplinas recién nacidas como la sexología y la psiquiatría se apropiaron del cuerpo femenino como instrumento para justificar el papel social de la mujer en la sociedad patriarcal. Multitud de estudios trataban de demostrar que la mujer era intelectualmente inferior al hombre como resultado de su especialización reproductiva, donde concentraba la mayor parte de sus energías. Eran precisamente estos mismos argumentos los que el Darwinismo social empleaba para enfrenar las demandas feministas de acceso a una educación superior y a una mayor participación en la esfera pública. Los psiquiatras insistían en que el esfuerzo intelectual continuado tenía consecuencias fatales en la mente de las adolescentes, por no hablar del impacto en su sistema reproductivo.

Para las teorías evolutivas la responsabilidad del futuro de la raza recaía sobre la mujer. Consecuentemente, todo su afán se centraba en el escrutinio del cuerpo femenino y la disección de todos sus procesos reproductivos como foco de amenaza y disfunción. De ahí, el enorme volumen de discurso científico generado en torno al cuerpo femenino.

Sin embargo, mi objetivo en este estudio no se centra tanto en analizar toda esta retórica en torno al cuerpo de la mujer como en comprobar cómo la sociedad negaba a las propias mujeres el acceso a dicho lenguaje. De esta manera, podremos comprobar cómo la época victoriana encarna al mismo tiempo la presencia y la ausencia del físico femenino.

No tenemos más que echar una ojeada a las novelas y manuales de conducta de la época para comprobar el silencio impuesto a las mujeres respecto a la expresión de su propia corporeidad: cualquier proceso implicado en necesidades físicas tan básicas como, por ejemplo, comer estaban culturalmente asociados a la presencia de un cuerpo y su sexualidad, por tanto su descripción estaba restringida y plagada de tabúes y eufemismos.

¿Acaso hemos reparado en algún momento en la ausencia de referencia al momento en que la heroína de una novela come? Una escena que se repite en la mayoría de novelas es la del momento de la cena: una lujosa mesa, suntuosos vinos, miradas que se cruzan... un espacio en el que se pone de manifiesto toda la parafernalia de la etiqueta de una sociedad obsesionada con las formas, un momento de la narrativa en el que la heroína despliega todo su encanto... pero, ¿hay algo en su plato? El “ángel de la casa” no comía, su carácter etéreo y espiritual estaba muy por encima de este tipo de ataduras carnales.

Algunas feministas, como Gilbert y Gubar en su estudio *The Madwoman in the Attic* (1979), consideran que esta reticencia de la cultura victoriana a representar a la mujer en el acto de comer se debe a sus peligrosas asociaciones con el mito de Eva donde entran en acción tres elementos: la sexualidad femenina, su poder y su hambre.

Algunos manuales de la época, por ejemplo asociaban directamente la comida (sobre todo determinados alimentos) con la lujuria. Entre estos alimentos se encontraban la sal y las especias. En *The Flesh Made Word* (1987), Helena Michie cita el manual de Mary Wood-Allen, *What a Young Lady Ought to Know*, que estuvo en circulación hasta 1905, para el cual “desiring mustard, pepper, vinegar and spices are certainly not natural appetites for little girls”, y donde se conectaba el gusto por estos aditivos con el peligro de las “prácticas solitarias”. De esta manera, se aconsejaba a las mujeres que ingiriesen dietas ligeras que “enfrién el ardor del cuerpo”.

Algunos alimentos estaban directamente asociados a un género, bien masculino o femenino. Por ejemplo, el hecho de que el té se considerara el refrigerio más femenino de todos es bien conocido por cualquier lector de novelas victorianas. Buena cuenta de ello da por ejemplo M. Elizabeth Braddon en *Lady Audley's Secret* (1862), donde la autora afirma que “at the tea table women are most fairy-like, most feminine” (p.129)³. Por otro lado, la carne y las comidas muy especiadas se asociaban al género masculino.

¹ Ver como ejemplo la descripción que A. Trollope hace de la cena de Plantagenet Palliser en su novela de 1875, *The Prime Minister* (p.55)

² “El gusto de las adolescentes por la mostaza, la pimienta, el vinagre y las especias era un apetito ciertamente no natural para chicas jóvenes” (*What a Young Lady Ought to Know*, 1905)

³ “Durante el té, las mujeres son como hadas, más femeninas” (*Lady Audley's Secret*, 1862)

Un apetito delicado no solamente estaba asociado con la feminidad, sino también con la virginidad. Así por ejemplo, la clorosis o “fiebre verde” se consideraba durante la época una enfermedad muy común entre mujeres vírgenes que se manifestaba en una repugnancia absoluta hacia la carne (cruda o asada). Como comentábamos anteriormente, la carne era un alimento asociado con el género masculino, una especie de combustible para los instintos sexuales. Así, la repulsión hacia la carne funcionaba como un índice de virtud. Las dietas carnívoras se asociaban a la precocidad sexual, a un flujo menstrual abundante e incluso a la ninfomanía. Durante la primera mitad de siglo, muchos doctores incluso recomendaban dietas bajas en proteínas para retrasar la menstruación.

Los manuales de conducta se apresuraban en presentar la cena como el momento del día en que era necesario reunir toda la fuerza moral. Veamos un ejemplo del manual de Mrs. H.O. Ward, *The Young Lady's Friend* (1880) citado en *The Flesh Made Word*:

“Every luxurious table is a scene of temptation, which it requires fixed principles and an enlightened mind to withstand... Nothing can be more seducing to the appetite than this arrangement of the viands that compose a feast; as the stomach is filled, and the natural desire for food subsides, the palate is tickled by more delicate and relishing dishes until it is betrayed into excess”⁴.

El ideal de mujer era, por tanto, aquella que comía poco y de forma delicada, que rechazaba tanto la carne como el deseo sexual. Se consideraba que, por ejemplo, las mujeres embarazadas carecían totalmente de apetito, a no ser que el bebé fuera niño, en cuyo caso su apetito era voraz y excusable.

Este tipo de asociaciones con la comida no sólo estaban relacionadas con el género, sino también con la clase social: la mujer de clase media no necesitaba comer, no sólo porque supuestamente careciese de deseo sexual sino porque no realizaba ningún tipo de trabajo o actividad física que pudiera despertar dicho apetito.

Resulta interesante observar cómo el lenguaje de estos manuales de conducta iba pasando de nociones sobre buena educación a advertencias morales. Un ejemplo, también citado por Michie, lo encontramos en un manual titulado *Good Society* (1869) donde se explica la forma más adecuada de comer cerezas para una mujer: “Very dainty feeders press the stone with a fork in the first instance... This is the safest way for ladies”⁵. La palabra “safe” (“segura”) tiene aquí evidentemente connotaciones morales. Un desliz en el cumplimiento de las normas de etiqueta puede convertirse en algo fatal para la reputación de una dama. Con respecto a la manipulación de la fruta, encontramos muchas advertencias que de nuevo nos traen ecos del momento de la tentación en el jardín del Edén; de hecho, en este

⁴ “Cada mesa lujosa es un escenario de tentación que requiere unos principios férreos y una mente iluminada para poder hacerle frente... Nada más seductor para el apetito que la disposición de las viandas que componen un festín; cuando el estómago se llena y el deseo natural de comer se aplaca, manjares más deleitantes y delicados regalan el paladar hasta caer en el exceso.” (*The Young Lady's Friend*, 1880)

⁵ “Los comensales elegantes en primer lugar presionan el hueso con un tenedor ... Ésta es la forma más segura para una dama” (*Good Society*, 1869)

manual se insistía a los hombres: “Don’t touch the fruit with your fingers when preparing it for a lady”⁶

Volviendo al tema de la estética de la época, la debilidad y la palidez eran los signos de belleza en la clase media-alta. Lo que Michie denomina la “estética de la privación” obligaba a convertir el acto de comer en una actividad privada y la abstinencia una demostración pública de feminidad. La autora hace referencia a una obra publicada en 1935 por C.W. Cunnington, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, donde se explica que “a delicate appetite was much preferred, and young women might be forced to nibble scraps in their bedroom so they might face the dinner table with ladylike anorexia”⁷. Este mordisqueo secreto en la habitación hace mucho más explícita la inconsciente asociación de la comida con el sexo. El acto de comer se consideraba una actividad para llevar a cabo en privado, en la habitación, como algo demasiado personal para exponer al escrutinio público de la cena.

Una de las consecuencias de la progresiva inanición en estas jóvenes era la amenorrea, es decir, la pérdida de la menstruación. Por tanto, la forma de liberar al ángel de la casa del estigma de Eva era convertirla en todo lo contrario, en el ideal de pureza total, la Virgen María. Mediante la renuncia (a la comida y al sexo) se borra la huella de la sexualidad femenina y el cuerpo se purifica.

En la literatura de la época, este tipo de silencio y restricción respecto a la representación del cuerpo de la mujer no se manifestaba exclusivamente en aspectos relacionados con la comida, sino incluso en la propia descripción física de la heroína de la novela, en muchos casos ausente o envuelta en una serie de tópicos retóricos.

¿Quién no ha tenido a menudo la sensación de que a la hora de describir a la protagonista de la novela, los tópicos son siempre los mismos? Veamos un ejemplo en la novela de Charlotte Brontë, *Shirley* (1849), donde se describe a su protagonista en los siguientes términos:

“To her had not been denied the gift of beauty; it was not absolutely necessary to know her in order to like her; she was fair enough to please, even at the first view. Her shape suited her age; it was girlish, light and pliant; every curve was neat, every limb proportionate: her face was expressive and gentle; her eyes were handsome, and gifted at times with a winning beam that stole into the

⁶ “No toquen la fruta con los dedos cuando la preparen para una dama” (*Good Society*, 1869)

⁷ “Era mucho más preferible poseer un apetito delicado, de forma que las jóvenes se veían forzadas a mordisquear migajas en su habitación, de forma que luego pudieran enfrentarse a la cena con una anorexia muy femenina” (*Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, 1935)

heart (...). Her mouth was pretty; she had a delicate skin, and a fine flow of brown hair”⁸

La enorme vaguedad que se percibe en este tipo de descripciones en las que no hay nada concreto produce la sensación de que la mujer descrita, en realidad, podía ser sustituida por cualquier otra mujer bella. Esto nos hace pensar que el objetivo que se perseguía no era otro que el de evitar la individualidad, la evidencia de unos rasgos físicos definidos que revelasen la presencia de un cuerpo real. El cuerpo de la heroína desaparece para ser inmediatamente sustituido por consideraciones más espirituales acerca de su carácter moral.

Existía una estrecha relación entre el ideal victoriano de una joven dama y su reflejo en la ficción: la heroína de la novela. Su delgadez y esa palidez tan interesante se convirtieron en los típicos rasgos tanto en la ficción como en la realidad. Las paradójicas exigencias de la estética de la época se ponen claramente de manifiesto en la metáfora de un cuerpo ideal como el de un reloj de arena, de forma que realmente se prescribía que las mujeres debían vivir en dos cuerpos al mismo tiempo: con los pechos y los hombros de una mujer sensual pero con la cintura de una niña.

Sin embargo, como afirma Michie, toda esta estética de debilidad y delgadez no hace sino disfrazar una ideología de dominio masculino. En un intento por invertir el mito de Adán y Eva, muchas novelas victorianas (populares y canónicas) estaban repletas de ejemplos de hombres que recogían a jóvenes hambrientas, alimentándolas y finalmente casándose con ellas. Un ejemplo lo encontramos en las novelas de institutrices típicas, por ejemplo de las hermanas Brontë, donde un hombre de clase media-alta recoge a su empleada, proporcionándole comida y cobijo. La historia se repite en muchas de estas novelas donde se produce una transición de una dependencia física hacia una dependencia emocional. El ideal de mujer delicada que no reconocía sus necesidades físicas ayudaba a recuperar la inocencia arrebatada por Eva, cuyo papel debería haber sido rechazar la manzana y mantener su boca bien cerrada a la tentación.

En *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, el protagonista, Rochester hace uso de multitud de imágenes relacionadas con la comida para controlar a Jane. Desde su primer encuentro en Haylane, Rochester insiste en comparar a Jane con un duende, un hada, con un ser, en definitiva, etéreo. Por ejemplo, cuando ella le explica que estuvo interna en Lowood, donde pasó mucha hambre, él le responde: “No wonder you have rather the look of another world” (p.139). Para Rochester, Jane no necesita sustento físico, algo que alarma incluso a la pequeña Adèle cuando Rochester en un arrebato de romanticismo le dice que va a llevar

* “A Caroline no le había sido negado el don de la belleza; no era absolutamente necesario conocerla para que agradase; era lo suficientemente bonita como para gustar, incluso a primera vista. Su figura se ajustaba a su edad; era infantil, ligera y flexible; cada curva elegante, cada miembro proporcionado; su cara era expresiva y amable; sus ojos atractivos, y a veces dotados de un destello conmovedor (...). Su boca era muy bonita; tenía una piel delicada, y un precioso pelo castaño” (p.75)

” “No me extraña que tengas apariencia de otro mundo”(Jane Eyre, 1847)

a Jane a la luna, a lo que la niña, ansiosa, responde: “She will have nothing to eat: you will starve her”¹⁰ (p.299).

Para muchos críticos, el regreso de Jane a Rochester y, por tanto, su rechazo de la pragmática propuesta de matrimonio de St. John supone una aceptación de sus necesidades físicas. Sin embargo, para Michie, Jane inicia el proceso de reconocimiento de sus necesidades mucho antes de conocer a St. John, cuando huyendo de Thornfield, totalmente desesperada por el hambre deambula de puerta en puerta mendigando comida: “I was a human being and had a human being’s wants”¹¹ (p.364). En esta novela la protagonista llega a una situación en que no es capaz de reprimir su hambre y ésta se vuelve contra ella. De esta manera, el hambre se transforma en energía que la empuja a luchar por lo que desea. Por tanto, en este caso, el hambre se traduce en algo tan peligroso como potencialmente liberador.

El resto de la novela traduce el hambre literal que experimenta durante su continuo vagar a un hambre por un amor pasional. El punto intermedio, su reconocimiento de la necesidad física de comer es fundamental en su lucha contra Rochester y contra una sociedad que la obliga no sólo a ocultar sus necesidades sino a suprimir su identidad.

Como consecuencia del peligro implicado en la posibilidad de manifestar su hambre, algunas heroínas victorianas llevaban a cabo justamente el proceso contrario, es decir, la auto-renuncia física con el fin de manipular a las personas que la rodeaban, utilizando así su debilitado cuerpo como último y desesperado instrumento de poder.

Son varios los ejemplos que podemos encontrar en que la protagonista cae misteriosamente enferma durante el período crítico comprendido entre el descubrimiento del amor y la propuesta del protagonista. El primer signo de dicha enfermedad (a menudo la renuncia a la comida) es síntoma de una previsible enfermedad que desembocará en el matrimonio o bien en la muerte de la protagonista. Curiosamente esta enfermedad tiene lugar cuando la mayor parte de los médicos coinciden en que tiene lugar la anorexia nerviosa: en el momento en que la mujer reconoce su propia sexualidad. La heroína victoriana, al igual que la anoréxica, está castigando tanto a su propio cuerpo por sus deseos como a sus padres y amigos por no reconocerlos.

Caroline Helstone en *Shirley*, al igual que Jane, a medida que avanzamos en la narrativa se va volviendo cada vez más pequeña, más frágil, débil y transparente, amenazando con su propia desaparición del texto en el que habita.

Desde el principio de la novela, Brontë nos presenta a Miss Helstone como un ser totalmente etéreo, “she never makes a bustle in moving”¹² (p. 157), con un paso “so quick, so

¹⁰ “Pero, ¡no podrá comer nada!, ¡la matarás de hambre!” (*Jane Eyre*, 1847)

¹¹ “Yo era un ser humano y tenía necesidades humanas” (*Jane Eyre*, 1847)

¹² “que no produce ni la más mínima agitación al moverse” (*Shirley*, 1849)

light, that, but for the rustling of leaves, it would scarcely have sounded on the wood-walk”¹³ (p.577).

El hambre femenina que encontramos en *Shirley* no es tan literal como la que Jane Eyre experimentaba, sino que se trata de un hambre de acción, de actividad, de control de la propia existencia. Caroline, al contrario que Jane, era una mujer hermosa que no estaba sola en el mundo, sino que contaba con su tío, el reverendo Helstone, que se ocupaba de su manutención. Sin embargo, Jane tenía algo de lo que Caroline carecía: movilidad. A lo largo de toda la novela vemos cómo Jane Eyre pasa su infancia entre Gateshead y Lowood, luego se traslada a Thornfield, de ahí huye a Marsh End y finalmente termina en Ferndean. Jane, al menos, desempeña una profesión, la de institutriz, algo que, para Caroline supondría un gran alivio ante la inercia que la sofoca; sin embargo, ésta es una posibilidad descartada como impropia por sus amigos. Caroline cosía y “she plied her needle continuously, ceaselessly; but her brain worked faster than her fingers. Again, and more intensely than ever, she desired a fixed occupation, - no matter how onerous, how irksome”¹⁴ (p.239).

En *Shirley*, hay una continua referencia a las piedras, que es lo único que la mujer, según su propia protagonista, recibía del hombre. Piedras es lo único que Caroline recibe de las personas que ama:

Ask no questions; utter no remonstrances: it is your best wisdom. You expected bread, and you have got a stone; break your teeth on it, and don't shriek because the nerves are martyrized: do not doubt that your mental stomach - if you have such a thing - is strong as an ostrich's - the stone will digest”¹⁵ (p.105).

Curiosamente, son precisamente piedras las armas con las que los trabajadores del molino de Robert amenazan y hieren a su patrón durante los motines, por tanto el hombre en esta novela es pagado con su misma moneda.

Es aproximadamente a mitad de la historia donde se introduce el otro personaje femenino cuyo nombre da título a la novela. Shirley Keeldar es presentada como una mujer con características totalmente opuestas a la dulce y femenina Caroline. Shirley es una rica heredera, que posee su propia casa, una mujer independiente que se mueve como pez en el agua en la esfera pública y cuyo capital le permitía realizar negocios y actividades en aquella época sólo reservados a los hombres. Al contrario que Robert, que da piedras en lugar de pan, Shirley posee algunas vacas que dan leche a los labradores. A los trabajadores de Moore les provee de carne y vino.

¹³ “tan rápido y ligero que, si no fuera por el revuelo de las hojas, apenas se habría sentido en el paseo del bosque” (*Shirley*, 1849)

¹⁴ “su aguja se movía continuamente, sin cesar; pero su cerebro trabajaba más rápido que sus dedos. De nuevo, y más intensamente que nunca, deseaba una ocupación – no importaba lo pesado o molesto que pudiera ser” (*Shirley*, 1849)

¹⁵ “No hagas preguntas, no protestes – es lo más sabio. Si esperabas pan recibes una piedra; rómpete los dientes con ella y no grites por el martirio que produce en tus nervios – no dudes que tu estómago mental – si es que existe algo así – es tan fuerte como el de un avestruz – la piedra se digerirá” (*Shirley*, 1849)

Caroline necesita para subsistir a los hombres y su aprobación; en cambio Shirley es autosuficiente. Al lado de Shirley, Caroline siente que ha encontrado a una mujer libre de las ataduras que amenazan con destruir su vida. Pero, sin embargo, Shirley también produce dolor y sufrimiento a Caroline, a quien, al flirtear de forma inconsciente con Robert, arrebató su único placer (y sustento)- la presencia del hombre al que ama: “her famished heart had tasted a drop and crumb of nourishment (...) but the generous feast was snatched from her, spread before another, and she remained but a bystander at the banquet”¹⁶ (p.252).

Ante tanto rechazo, Caroline finalmente no es capaz de digerir la piedra. “On waking the next morning, she felt oppressed with unwonted languor: at breakfast, at each meal of the following day, she missed all sense of appetite: palatable food was as ashes and sawdust to her”¹⁷ (p. 421). Para Caroline, ceder a la anorexia es la única decisión que puede tomar en su vida, su única posibilidad de control (o descontrol), al no poder alterar ni un solo ápice de su destino.

En 1852 Florence Nightingale realiza la siguiente denuncia a través de la protagonista de su novela *Cassandra*:

“To have no food for our heads, no food for our hearts, no food for our activity, is that nothing? If we have no food for the body, how we do cry out, how all the word hears of it, how all the newspapers talk of it, with a paragraph headed in great capital letters, DEATH FROM STARVATION! But suppose one were to put a paragraph in the “Times”, *Death of Thought from Starvation*, or *Death of Moral Activity from Starvation*, how people would stare, how they would laugh and wonder! One would think we had no heads or hearts, by the indifference of the public towards them. Our bodies are the only things of any consequence”¹⁸ (p.41)

Como podemos comprobar, según Nightingale, la anorexia era la única forma para la mujer de la época de llamar la atención hacia su hambre mental.

¹⁶ “Su hambriento corazón había probado una gota, una migaja de alimento (...) pero el generoso festín había sido apartado de ella, esparcido delante de otra, mientras ella permanecía como una simple espectadora del banquete”(Shirley, 1849)

¹⁷ “Al despertar a la mañana siguiente, se sintió oprimida por una extraña languidez: en el desayuno, y durante el resto de las comidas del día perdió todo el sentido del apetito: cualquier alimento no era más que cenizas y serrín para ella” (Shirley, 1849)

¹⁸ “El hecho de no tener alimento para nuestras mentes, para nuestros corazones, para nuestra actividad, ¿significa eso algo?. Si no tenemos alimento para el cuerpo, ¡cómo se proclama!, ¡cómo todo el mundo se echa las manos a la cabeza!, ¡cómo lo publican todos los periódicos con titulares en mayúsculas: MUERTA POR INANICIÓN!. Pero, suponed que se publicara un artículo en *The Times* que dijera: *Muerta por Hambre de Pensamiento o Muerta por Hambre de Actividad*, ¡cómo se sorprendería la gente!, ¡cómo se reirían!”. De esto podemos deducir que “las mujeres no tienen ni mente ni corazón, teniendo en cuenta la total indiferencia del público. Nuestros cuerpos son lo único que tiene importancia”(Shirley, 1849)

Al igual que otras anoréxicas, Caroline ha sido recompensada sólo por su dócil atractivo y feminidad, por lo tanto su auto-inanición es, irónicamente una aceptación del ideal de auto-rechazo que comentábamos en la primera parte de nuestra discusión.

Según Gilbert y Gubar, en esta novela se ve claramente la forma en que el mito del pecado original, en el que una mujer es condenada por comer, refleja el odio masculino hacia la mujer y hacia su capacidad de auto-sustento o reafirmación. De esta manera, Caroline ha interiorizado la mitológica prohibición de comer, hablar o ser la primera.

Para Caroline, la enfermedad también supone un rechazo a su sexualidad. La anorexia reduce a la mujer al estado físico de una niña, no sólo desde el punto de vista de la pérdida de peso y la reducción de medidas, sino, como apuntábamos antes, desde el punto de vista de la pérdida del ciclo menstrual, considerado por ella como una maldición.

A medida que avanza la enfermedad, aumenta el parecido de Caroline con su misteriosa tía Mary Cave, a quien sólo conocemos mediante un retrato como “a girl of living marble; stillness personified”¹⁹ (p.52). Descrita como un ángel y tras una vida solitaria, totalmente ignorada por su esposo, el reverendo Helstone, muere dejando tras su paso por esta vida “a still beautiful-featured mould of clay (...), cold and white”²⁰ (p.53). El retrato de Mary Cave muestra una mujer de facciones perfectas que “no statuary’s chisel could improve”, pero es “however a passive face: the original could not have been, what is generally termed, a woman of spirit”²¹ (p. 221).

La apariencia etérea de Caroline se convierte durante su enfermedad en algo casi fantasmagórico que paraliza incluso al propio Robert quien, sin embargo, no es capaz de interpretar los signos físicos que su cuerpo produce:

“I walked into the cottage parlour (...). There was no candle in the room (...) and broad moonbeams poured through the panes: there you were, Lina, at the casement, shrinking a little to one side in an attitude not unusual with you. You were dressed in white, as I have seen you dressed at an evening party. For half a second, your fresh, living face seemed turned towards me, looking at me; (...) Two steps forward broke the spell: the drapery of the dress changed outline; the tints of the complexion dissolved, and were formless: positively, as I reached the spot, there was nothing left but the sweep of a white muslin curtain”²² (p.255)

¹⁹ “una chica con cara de virgen, blanca como el mármol, la quietud y el silencio personificados” (*Shirley*, 1849)

²⁰ “un precioso molde de arcilla ... frío y blanco” (*Shirley*, 1849)

²¹ “ningún cincel podría mejorar”... “sin embargo un rostro pasivo – la mujer original no pudo haber sido, lo que generalmente se conoce como una mujer de espíritu” (*Shirley*, 1849).

²² “Entré en el salón... No había vela en la habitación... la luz de la luna se reflejaba a través del cristal: ahí estabas, Lina, en el marco de la ventana, inclinada hacia un lado en una postura muy habitual en ti. Estabas vestida de blanco, tal y como te he visto en una fiesta. Durante medio segundo, tu rostro se giró hacia mí, mirándome ... Al dar dos pasos adelante el hechizo se rompió: el drapeado del vestido cambió su perfil, los rasgos del rostro se disolvieron, y perdieron la forma: cuando llegué al lugar, no había nada más que el movimiento de una cortina blanca de muse-lina” (*Shirley*, 1849)

De forma similar a *Jane Eyre*, hay determinados momentos en que el hambre en Caroline se convierte en rebeldía, rabia, indignación, distanciándose en estos momentos del ideal pasivo que su tía y muchas mujeres de su época representaban:

“Men of England! Look at your girls, many of them fading around you, dropping off in consumption or decline; or, what is worse, degenerating to sour old maids, - envious, backbiting, wretched, because life is a dessert to them”²³ (p. 392).

En 1869 se suscitó un enorme revuelo social a raíz del artículo de Charles Dickens en *All the Year Round* donde su autor lanza la voz de alarma hacia el descubrimiento de ciertos casos de mujeres que subsistían milagrosamente sin comer absolutamente nada. Esto nos lleva a reflexionar sobre la paradoja que suponía en la época victoriana la explotación de un ideal de mujer que parecía prácticamente vivir del aire (y ser de aire) y el estupor generado ante lo que consideramos la consecuencia natural de este ideal: el progresivo aumento de casos de anorexia.

Parece ser que Charlotte Brontë escribió *Shirley* mientras era testigo del declive de su hermana Emily quien, según recientes investigaciones, podría haber padecido anorexia. Esta circunstancia, de ser cierta, podría haber proporcionado a la autora un conocimiento de primera mano para moldear los síntomas específicos de la enfermedad de Caroline.

Llegados a este punto, me gustaría recordar la advertencia de la australiana Kelly Stephens acerca de la interpretación del cuerpo de la anoréxica. Durante las últimas décadas y gracias a la investigación interdisciplinar entre la medicina, la psicología y la crítica literaria, mucho se ha dicho y escrito sobre la sintomatología que convierte el cuerpo de la anoréxica en un libro abierto, un texto que puede ser interpretado, es decir, un cuerpo que actúa como vehículo de expresión, ya que no dispone de medios para una comunicación más directa. Sin embargo, como Stephens indica, tanto para la persona que sufre la enfermedad como para su familia y amigos que presencian su desarrollo, este contenido lingüístico del cuerpo anoréxico no es para nada expresivo y mucho menos evidente. El cuerpo de la anoréxica es todo un enigma, un texto cifrado que requiere ante todo de atención médica para poder interpretarlo.

Como hemos podido comprobar, igual de enigmática es para nosotros la falta de corporeidad de la heroína victoriana. Tantos huecos y ausencias en el realismo de la novela, concretamente respecto a la representación del cuerpo femenino y sus imperativos físicos hacen necesario en algunos casos que el texto sea analizado, observado y medido de forma obsesiva, del mismo modo en que los médicos de la época trataban el cuerpo de la mujer.

²³ “¡Hombres de Inglaterra!, mirad a vuestras pobres mujeres, muchas de ellas desvaneciéndose a vuestro alrededor, consumiéndose; o, lo que es peor, degenerando en viejas y amargadas solteronas – envidiosas, cotillas, miserables, porque la vida es un desierto para ellas” (*Shirley*, 1849)

BIBLIOGRAFÍA

- Braddon, Mary Elizabeth (1998) [1862]: *Lady Audley's Secret*. Oxford, Eng.: O.U.P.
- Brontë, Charlotte (1996) [1847]: *Jane Eyre*. London, Eng.: Penguin
 — (1998) [1849]: *Shirley*. Oxford, Eng.: O.U.P.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (2000) [1979]: *The Madwoman in the Attic. The Woman
 — Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*.
 — New Haven & London: Yale U.P.
- Kristeva, Julia (1982) [1941]: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*.
 — New York: Columbia U.P.
- Michie, Helena (1989) [1987]: *The Flesh Made Word*. New York & Oxford: O.U.P.
- Nightingale, Florence (1979) [1852]: *Cassandra*. Old Westbury, N.Y.: Feminist Press.
- Shaw, Marion 1992 “To Tell the Truth of Sex. Confession and Abjection in Late
 — Victorian Writing” en L.M. Shires, ed. *Rewriting the Victorians:
 — Theory, History and the Politics of Gender*.
 — New York & London: Routledge.
- Showalter, Elaine (2001) [1985]: *The Female Malady: Women, Madness, and English
 — Culture*. London, Eng.: Virago
- Stephens, Kelly (1995): “Declining to die: Anorexia Nervosa and the Nineteenth-
 — Century Female Poet” en *Australian Victorian Studies Annual
 — (Vol.1)*. Queensland U.P.
- Trollope, Anthony [1973] (1875): *The Prime Minister*. Oxford, Eng.: O.U.P.
- Vrettos, Athena 1995: *Somatic fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*.
 — Standford, California: Standford U.P.

MUJER DESEADA, MUJER DESEANTE: LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL RENACIMIENTO FRANCÉS

Francisca Romeral Rosel

Universidad de Cádiz

La representación de la Mujer en el Renacimiento francés ocupa un lugar privilegiado tanto en la poesía como en otras artes. La abundancia de creaciones artísticas consagradas al tema del amor muestra que la etnología del deseo es un ejercicio que todo escritor y creador humanista se siente obligado a practicar. Presentaremos un breve acercamiento al tema del deseo, dentro de un marco comparativo que incluye la representación de la Mujer deseada (en general, vista por el hombre) y de la Mujer deseante (vista por sí misma), a través de una obra pictórica, y de algunas creaciones poéticas y literarias de la época.

Como inicio, citaremos algunos versos de Louise Labé, representante por antonomasia de la expresión del deseo femenino en el siglo XVI. Hacia 1555, Louise Labé dedica a su amante un soneto, entre otros, el *Sonnet XVII*. En este soneto “Je fuis la ville, et temples, et tous lieux”, la poetisa deja ver la perpetua oposición que la atormenta, con el “pathétique de la sincérité impétueuse”¹: libre gracias a la escritura pero, a la vez, presa del deseo amoroso:

Je fuis la ville, et temples, et tous lieux,

...

Masques, tournois, jeux me sont ennuyeux,

Et rien sans toi de beau ne me puis peindre;

Tant que, tâchant à ce désir éteindre,

Et un nouvel objet faire à mes yeux,

Et des pensers amoureux me distraire,

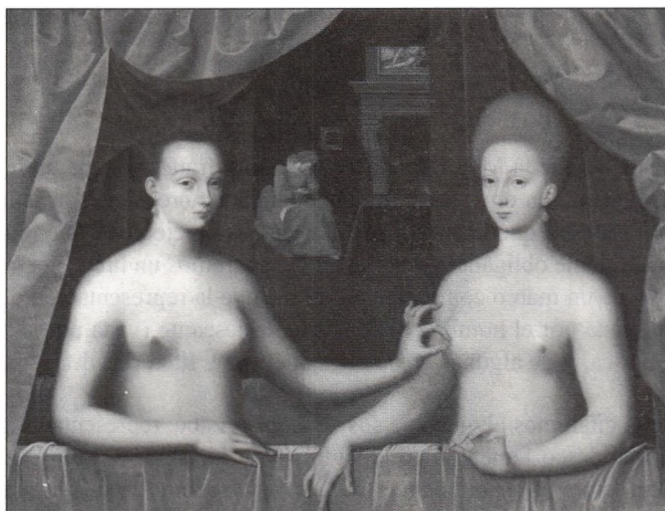
Des bois épais suis le plus solitaire.

Mais j'aperçois, ayant erré maint tour,

¹ SAULNIER, V. L., *Les élégies de Clément Marot*, Paris, Sedes, 1968, en LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France (Littératures modernes), p. 52.

Que si je veux être délivre,
Il me convient hors de moi-même vivre;
Ou fais encor que loin sois en séjour.²

El cuadro, obra anónima, es un óleo sobre lienzo de 1595. Obra emblemática (bellifontaine) de la segunda “Escuela de Fontainebleau”, perteneciente al museo del Louvre, resume perfectamente las características de la pintura francesa de la corte: sensualidad, frescura de colores, manierismo, influencias de la pintura italiana renacentista. Gabrielle d’Estrées y su hermana, con el torso desnudo, representan el estereotipo de la “bio-géologie esthétique (albâtre, marbre, corail)” de la época y nos recuerdan cuáles eran, entonces, los “matériaux des métaphores, minéraux ou floraux (lys, rose, oeillet)”³; ideal de belleza indisoluble de una forma de pensar y de vivir.



Gabrielle d’Estrées, nacida en 1573 en el castillo de Coeuvres, en Picardía, o en el castillo de la Bourdaisière, en Touraine, tiene una vida breve; muere en 1599, a los 27 años. Perfecta cortesana, su belleza y su gracia le valieron ser, a partir de 1590, y hasta su muerte, la favorita de Enrique IV. Es cierto que si comparamos dos fechas, 1555, fecha del prólogo a las *Élégies* (Elegías) y a los *Sonnets* (Sonetos)⁴, que Louise Labé dedica a otra mujer de letras, Clémence de Bourges, y la fecha del retrato, 1595, constatamos cierta disparidad temporal. Quizás Louise Labé y el pintor anónimo no fueran absolutos coetáneos, pero coin-

² LABÉ, Louise, *Oeuvres poétiques*, DU GUILLET, Pernelle, *Rymes*, Paris, Édition de Françoise Charpentier, Gallimard, 1983.

³ Rehuyo la ciudad, los templos, y todos los lugares,/ Máscaras, torneos, juegos, me aburren./ Sin ti, nada puede parecerme bello./ Mientras tanto, intentando apagar este deseo,/recrear mi mirada con un nuevo objeto,/y distraerme de los pensamientos amorosos,/ me adentro en el bosque más solitario./ Pero comprendo, después de haber dado mil vueltas,/ que si quiero sentirme libre(de él),/ Me conviene vivir fuera de mí/ o procurar estar lejos de este lugar.

⁴ LAZARD, Madeleine, *les images littéraires de la femme à la Renaissance*, op. cit., p. 32.

⁵ LABÉ, Louise, *Ouvres poétiques*, op. cit.

cidieron en la intuición artística. Los cuarenta años de separación que pudiera haber entre sus obras respectivas, no invalidan la pertinencia del acercamiento que establecemos.

Louise Labé, nace en 1522. Hija de un rico cordelero lionés, recibe la educación que merece una joven perteneciente a la pujante burguesía, plebeya pero rica. Poetisa precursora, es la primera mujer de la literatura francesa en hablar del disfrute carnal en el amor. Manifiesta con pasión el deseo y el poder de saber, de expresarse, de amar. Sus reflexiones, alentadoras para las “Dames”, se propagan, y se vuelven a encontrar, desarrolladas y maduras, al final del siglo XVI. El resultado puede apreciarse, en particular, en las obras de Madeleine y Catherine des Roches⁶, de Marie de Romieu⁷ y de Olympe Liébault⁸. Es, precisamente, la plenitud de esta corriente liberadora femenina, lo que, de forma palpable, ha capturado el pintor, sensible al gusto imperativo del comanditario, Enrique IV. Como las mujeres que encienden el deseo en las obras poéticas masculinas de la época, Gabrielle d’Estrées aparece como la “*habitante d’un monde imaginaire*”, “*fiction poétique, tout entière modelée par son créateur dont elle concrétise les angoisses et les rêves*”^{9,10}.

En el siglo XVI, en Francia, dos corrientes artísticas se funden; la corriente de Fontainebleau (“bellifontaine”), italianizante, fruto del mecenazgo de François Ier, y una corriente nórdica, de un realismo tradicional. La primera Escuela de Fontainebleau debe su origen a la aportación creativa de los artistas italianos Rosso Fiorentino y Primaticcio, llamados por Francisco Iero para realizar los trabajos de decoración de los castillos de Blois, Chambord, Amboise y Fontainebleau. El arte de estos últimos se integra en la corriente del manierismo derivada de Rafael, Miguel Ángel, Pontormo y el Parmigiano, y denota su predilección por las figuras desnudas, alargadas y estilizadas, los efectos decorativos, y la afectación cortesana tintada de un hedonismo “inteligente”. La segunda Escuela de Fontainebleau se constituye a raíz de los trabajos de embellecimiento que Enrique IV ordena realizar en el castillo de Fontainebleau y en otros, en Anjou, Touraine y Orléanais; reúne a pintores tales como Dubois, Toussaint-Dubreuil, y Fréminet, en los cuales resalta la influencia flamenca. Sin embargo, en este cuadro de corte, se aprecian aún predominantes de la primera Escuela.

Es durante el siglo XVI cuando, en las artes plásticas, los artistas logran encontrar cánones de las proporciones del cuerpo de la mujer, vestida y, sobre todo, desnuda, que la hacen reconocible como diferente físicamente del hombre. A finales del siglo XV y principios del XVI, la exhumación de los vestigios antiguos, cada vez más numerosos, contribuye a determinar normas que los únicos sistemas de proporciones no habrían conseguido dic-

⁶ DES ROCHES (Dames) (Madeleine Neveu et Catherine Fradonnet), *Les Œuvres*, Anne Darsen, Genève, Éditions Droz, 1993.

⁷ DE ROMIEU, Marie, *Les Premières Oeuvres Poétiques de Mademoiselle Marie de Romieu Vivaroise*, Paris, Lucas Breyer, 1581; Genève, Éditions Droz, 1972.

⁸ LIÉBAULT, Olympe, *Les miseres de la femme mariée*, en Zinguer Ilana, *Misères et grandeurs de la femme au XVIème siècle*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1982.

⁹ LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, op. cit., p.40.

¹⁰ Habitante de un mundo imaginario, ficción poética, enteramente modelada por su creador cuyos angustias y sueños concretiza.

tar. Las estatuas más célebres de las colecciones italianas, y especialmente romanas o florentinas, se imponen como modelos a los escultores y, muy pronto, a los pintores. El redescubrimiento de los textos clásicos y, en particular, del fragmento fundamental de Vitruvio acerca de las proporciones en los *Diez libros de arquitectura*¹¹, son los acontecimientos que permiten el paso del taller oscuro del artesano al estudio del humanista. Por haber servido de referencia esencial a las especulaciones acerca de las proporciones en el siglo XVI, y después, el texto de Vitruvio es significativo. En una primera parte, el ingeniero y arquitecto del emperador Augusto enumera las medidas del cuerpo para instruir a los constructores que deben inspirarse en ellas para establecer las dimensiones de sus propios edificios.

En la Edad Media, la diferenciación de los sexos era débil. El rechazo a distinguir los sexos era probablemente debido a un trasfondo de pensamiento religioso más que a una verdadera dificultad en representarlos. La disparidad sexual era sentida como algo demoníaco resultante de la caída original misma, por lo que, en el siglo XIII y aún en el siglo XIV, los pintores sólo representan claramente los sexos en las escenas relacionadas con el pecado. En las postrimerías de 1400, Cennino Cennini, cuando enseña a los lectores del *Libro dell'Arte*¹² las “medidas exactas” del hombre, declara que renuncia a enumerar las de la mujer, porque es un ser imperfecto.

El gran teórico de las proporciones es Alberto Durero. Partiendo de un empirismo que se apoya en los procedimientos de construcción del cuerpo elaborados en los estudios alemanes, consigue llegar a un conocimiento cada vez más íntimo de los cánones de Vitruvio, de Alberti y de Leonardo, y, finalmente, a la invención de un método de proporciones original. El grabado sobre cobre, *Némesis o Grande Fortune* (1501-1502) (París, Bibliothèque Nationale de France), representa a una mujer cuyas proporciones corresponden más o menos a las del hombre ideal de Vitruvio. Es esencial porque esta figura perfecta es la de una mujer y no la de un hombre. Por otra parte, se encuentra de perfil, pose que será sistemáticamente explorada a partir de 1507 en los *Quatre livres des proportions humaines*¹³, y que obliga a Durero a innovar en lo concerniente a las medidas del contorno del vientre, de los pechos, de las nalgas o de los muslos. La gran novedad de los *Quatre livres* estriba en el hecho de que Durero analiza, por primera vez y de forma sistemática, las proporciones del hombre y de la mujer. Por otra parte, deja de describir un tipo único de belleza y desplaza la cuestión de la belleza de la mujer del campo de la metafísica al de la estética. La presencia del cuerpo femenino marca una revolución en la historia de las proporciones.

¹¹ VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, corrigés et traduits par Claude Perrault (1684), en André Dalmas, *Pour mieux lire Vitruve: Les dix livres d'architecture*, Paris, Éditions le Nouveau Commerce, 1996.

¹² CENNINI, Cennino, *Le livre de l'art (Il libro dell'arte)*; Traduction critique, commentaire et notes par C. Déroche, Paris, Berger-Levrault, 1991.

¹³ DÜRER, Albrecht, *Les Quatre livres d'Albert Dürer, peintre et géométricien tres excellent, De la proportion de parties et pourtraicts des corps humains*, trad. De Loys Meigret, Arnheim, 1631 (éd. originale: Nüremberg, 1528) en Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 120-127.

La lectura en Francia de *Il cortegiano* (El cortesano) (1528)¹⁴ de Baldassar Castiglioni, traducido al francés en 1537, desata *La Querelle des Amyes*, suerte de discusión mundana sobre el tema de la mujer y del amor, en la que participan los poetas de la corte. El tercer libro, dedicado a la *donna di palazzo*, es de suma importancia porque va a servir de fuente de referencia a las damas de la corte. En él, Castiglioni habla del aspecto físico de la mujer, que debe ser más atractivo que el del hombre. Apunta consejos para que las mujeres se instruyan y se ayuden entre sí, para ser más bellas. La idea de la *bondad* de la belleza, distinción que era considerada casi como una ofensa a Dios (pecado) en la Edad Media, surge a través de la doctrina neoplatónica, difundándose poco a poco. No obstante, la idea de la inferioridad del cuerpo femenino persiste hasta el siglo XVII e incluso hasta el siglo XVIII. Rubens, en su *Théorie de la figure humaine*¹⁵, explicaba que únicamente el hombre, Adán, había sido creado por Dios, y que la mujer no era más que una criatura secundaria formada a partir de una de sus costillas, por lo tanto imperfecta.

Volvamos ahora al retrato de Gabrielle d'Estrées. Todo lo que integra su composición sugiere de inmediato la atmósfera de la época, y el estatus social de las mujeres. A ambos lados, las cortinas de tafetán carmesí recogidas asimétricamente en un drapeado voluptuoso, crean el efecto de espacio teatral; se diría que se ha destapado, subrepticamente, sólo para las delicias de un espectador predilecto (evidentemente, Enrique IV), un momento íntimo de la vida privada de estas damas. El observador profano pudiera experimentar una impresión ambigua de malestar y de goce, de acto prohibido, como si se asomara por una rendija, a los arcanos de esta ceremonia. Una atmósfera ficticia, cargada de simbolismo impregna la escena; la pose serena, casi pétrea, amaneradamente indiferente de las damas y los juegos insólitos de los dedos de las manos, la intensifican. Lo real, lo imaginario y lo alegórico se complementan dando a la obra un acusado y precoz carácter superrealista, tal y como el momento lo exigía. En efecto, el Renacimiento da la espalda a la filosofía como disciplina específica según el modelo de Aristóteles y de la escolástica, "pour se laisser séduire par des courants de pensée – le platonisme, l'hermétisme, l'alchimie- qui, précisément, ont des affinités avec la fiction"¹⁶.

Queda claro que el artista no pretende hacer únicamente un estudio anatómico del cuerpo de las jóvenes cuyo busto sólo se muestra. Están sentadas en su baño, muy aderezadas, siendo, quizás, la única referencia al agua, las gotas cristalinas de sus pendientes. A su espalda, los dos pesados paños de las colgaduras han sido apartados pero no recogidos: caen, fijando el carácter privado de la escena, y quedan lo suficientemente entreabiertos para dar paso a otro mundo. En la estancia en penumbra del segundo plano, que sirve de telón de

¹⁴ CASTIGLIONI, Baldassar Comte de, *Le livre du Courtisan*, édition d'Alain Pons, Paris, Flammarion (G. F.), 1997.

¹⁵ RUBENS, Pierre Paul, *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement, Ouvrage traduit du latin de Pierre Paul Rubens, avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline, d'après les dessins de ce célèbre artiste*, Paris, rue Dauphine, chez Charles-Antoine Jombert Père, 1773. Paris, Baltrusaitis, 1995.

¹⁶ CERQUIGLINI, Jacqueline, JEANNERET, Michel, « Savoir, signe, sens: dialogue d'une médiéviste et d'un seizième », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 22: 1, Duke University Press, Winter 1992, pp. 19-54.

fondo (influencia flamenca), se puede distinguir otra figura femenina, vestida de púrpura, sentada cerca de una regia chimenea donde arde un fuego apenas visible. Está inclinada sobre una labor de aguja. La primera dicotomía que se nos sugiere, es la de deseable (primer plano), indeseable (segundo plano). Por encima de la chimenea, alcanzamos a ver la parte inferior de un cuadro en el que se distinguen las piernas desnudas entreabiertas y medio torso de un cuerpo femenino reclinado. Una tela juiciosamente revuelta disimula el pubis: pose antinómica, que, en contraste con la ostentada por las distinguidas modelos y por la mujer hacendosa, construye una tricotomía.

Una luz “glacial” irradia de la piel tersa y nacarada de Gabrielle d’Estrées y de su hermana, creando alrededor de ellas, un halo mágico que las diviniza y las aleja del pragmatismo cotidiano recogido en la escena del fondo. Aquí, el artista conjuga la tendencia realista, la cual propugna que el retrato sea lo más morfológicamente posible fiel al modelo, y la tendencia idealista, que lo ennoblece, incluso lo trasciende; aplica el principio, entonces ya muy extendido, de la construcción de la obra basado en la dualidad concreto/abstracto. Sin lugar a duda, comparte con los artistas de su tiempo “*le goût pétrarquiste pour les couples antithétiques*” que “*impose des alternances de peines et de plaisirs, d’espoir ou de désespoir, de rêveries ou de songes au long de l’aventure qui se solde d’ordinaire par un échec*”¹⁷¹⁸. Los elementos que conforman la belleza descriptible son indicadores que remiten a otros elementos que los complementan, de orden moral e intelectual: “*des vertus et des dons de l’esprit obligés*”¹⁹.

En el prefacio a las *Oeuvres poétiques* de Louise Labé, Françoise Charpentier escribe que la mujer « *est la porteuse de la Beauté objet du désir (plutôt qu’elle ne serait en elle-même l’objet du désir)*”²⁰²¹.

Gabrielle d’Estrées es el reflejo fiel del modelo ideal de mujer, definido y exaltado en los *Blasons*²², los cuales encierran, podríamos decir, una taxonomía del deseo. Como explica Madeleine Lazard «*La sensualité devient l’expression de l’âme, l’amour s’identifie à la vie elle-même et à la raison de vivre*»²³. El deseo masculino expresado por los poetas del Renacimiento, en definitiva, aspira, de forma eufemística, al encuentro con la Belleza.

El cuerpo firme de las dos jóvenes está pintado en un mismo tono uniforme de rosa translúcido, a penas modulado por la sombra. La anatomía artística “*suscite une contemplation et une adoration muettes, plus esthétiques qu’erotiques*”²⁴. Joachim du Bellay nos

¹⁷ LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, op. cit., p.39.

¹⁸ el gusto petrarquista por las parejas antitéticas que impone alternancias de penas y de placeres, de esperanza o de desesperación, de sueños o de ensoñaciones a lo largo de una ventura que acaba, normalmente, en fracaso.

¹⁹ LAZARD, Madeleine, *ibid.*, p. 41.

²⁰ LABÉ, Louise, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p.7.

²¹ es la portadora de la Belleza objeto del deseo (antes que ser ella misma el objeto del deseo).

²² LES BLASONS ANATOMIQUES DU CORPS FÉMININ. Ensemble les contreblasons composés par plusieurs poètes contemporains. Édition de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1983.

²³ LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme...*, op. cit., p.52.

²⁴ LAZARD, Madeleine, *Images littéraires...*, *ibid.*

ofrece un claro ejemplo de este alboroto a la vez sensible y espiritual en el *Sonnet XCI* de *Les Regrets*, puntuado de devotas exclamaciones:

O cuisse délicate! ô main courte, et grassette !

...

O beau corps transparent ! ô beaux membres de glace !

O beaux yeux de crystal !...^{25, 26}

El sentido del tacto se despierta a través de la yema de los dos dedos que pinzan delicadamente un pezón de Gabrielle d'Estrées. Se diría que los dedos ponen o recogen una guinda o una cereza en el pecho turgente de la joven, conforme a la descripción anafórica que hace de él Marot, en su *Blason "Le Beau Tétin"*²⁷:

Tetin reffect, plus blanc qu'un oeuf,

Tetin de satin blanc tout neuf,

Tetin qui fays honte à la Rose,

...

Mais petite boule d'Ivoire,

Au milieu duquel est assise

Une Fraize ou une Cerise,²⁸

...

O al elogio priápico de Ronsard:

Vous avez les tetins comme deux monts de lait,

Qui pommelent ainsi qu'au printemps nouvelet

Pommelent deux boutons que leur chasse environne^{29, 30}

Mediante la técnica de la metáfora pictórica, tanto en el cuadro como en los versos, el mismo efecto es perseguido: abrir los sentidos y recrear la aparición del deseo. Para describir y sugerir el pecho, Marot y Ronsard recurren a materias comunes cuyos textura, color y perfume, son fácilmente aprehensibles; así, el lector accede de inmediato a una realidad

²⁵ DU BELLAY, Joachim, *Recueils romains; Les Regrets, Sonnet XCI*. Édition critique établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky. Paris: Bordas (Classiques Garnier), 1993.

²⁶ ¡Oh, muslo delicado ! ¡Oh, mano corta y regordeta ! ¡ Oh, bello cuerpo transparente ! / ¡ Oh, bellos miembros de hielo ! / ¡ Oh, bellos ojos de cristal !

²⁷ MAROT, Clément, *Œuvres poétiques 2; Épigrammes, Premier livre, LXXIX*. Texte établi par Gérard Defaux, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1990.

²⁸ Trad.: Pecho perfecto, más blanco que un huevo/ Pecho de satén blanco primoroso/ Pecho que avergüenza a la Rosa/ ...Pero pequeña bola de marfil en medio de la cual está sentada una fresa o una cereza,...

²⁹ RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes; Le second Livre des Amours, Sonnet II (1555)*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 173.

³⁰ Tiene usted los pechos como dos montes de leche, que brotan rotundos como en la nueva primavera/ brotan dos capullos de la vaina que los envuelve.

sublimada, a la quintaesencia del placer. La mano de la hermana de Gabrielle d'Estrées añade coherencia a la metáfora; pudiera ser, por intromisión, la mano que suplica la dejen tocar un pecho en el *Blason* de Marot "La main": "*Laissez la mienne approcher du tétin* »³¹. Las manos nos hablan. Ya en la Antigüedad, la mano era el vehículo simbólico del poder. Entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, la traducción de la argumentación gracias al movimiento de los dedos, alcanza su apogeo. Leonardo da Vinci presenta entonces la teoría en su *Traité de la peinture*³².

El color rubio del pelo de Gabrielle d'Estrées es conforme al canon ineludible de belleza renacentista. La representación de los rasgos de su rostro se adecua a las exigencias de los gustos un poco "mignards" (remilgados), expresados en los *Blasons*, composiciones cargadas de efectos de estilo y frecuentemente sustentadas en un léxico limitado. En ellos, llama de cualquier modo la atención, la imprecisión en la descripción estereotipada del rostro femenino, que se aprecia en los retratos escritos por hombres y hace casi imposible diferenciar una mujer de otra. Podría atribuirse al hecho de que se encontraban en los albores de la aceptación de una manera distinta de vivir el deseo y que intentaban definirla. Denota, así mismo, la inexperiencia en la contemplación, una cierta tosquedad en la percepción de lo femenino. *Le front (large et haut)* y *Le sourcil (doux, plaisant et gracieux)* de Maurice Scève, *L'œil (doux et beau)* de Antoine Héroët, *Le nez (mignonnet, plaisant et gracieux)* de J.N. D'Arles, *La joue (fleur de pêcher, cristalline)* d'Eustorg de Beaulieu, *La bouche (belle, courtoise, amiable)* de Victor Brodeau, *La gorge (ronde et unie, belle)*³³.

Louise Labé concede, como sus homólogos masculinos, un gran poder a la belleza femenina (y también a la masculina) que se convierte en un arma de influencia y de dominio con la que asegurarse un apego afectivo y una victoria sobre sus rivales. En la *Élégie II*, en ausencia de noticias de su amante, teme que una mujer, al menos tan hermosa como ella, le haya seducido:

*Si sais-je bien que t'amie nouvelle
A peine aura le renom d'être telle,
Soit en beauté, vertu, grâce et faconde,
Comme plusieurs gens savants par le monde
M'ont fait, à tort, ce crois-je, être estimée*³⁴.

Estos cármes encierran también una provocación velada hacia su amante. Al poner en duda su propia belleza, es decir, su poder de seducción, le incita a la reafirmación de su deseo por ella. Pero la belleza, que conduce al deseo y al Amor, es, sobre todo, el reflejo del

³¹ LES BLASONS ANATOMIQUES DU CORPS FÉMININ, op. cit.

³² DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987.

³³ LES BLASONS ANATOMIQUES..., op. cit.. Trad.: La frente (amplia y despejada)/ La ceja (suave, agradable, y gracioso)/ El ojo (suave y bello)/ La nariz (agraciada, bonita y graciosa)/ La mejilla (flor de melocotonero, cristalina) / La boca (bella, cortés, amable)/ La garganta (redonda y lisa, bella).

³⁴ Al menos, espero que tu nueva amiga/ tenga lo que debe tener para merecer serlo/ belleza, virtud, gracia, y fecundidad/ lo mismo que varias personas doctas en el mundo/ me han hecho, desgraciadamente, creer que yo también tengo

alma, pero mantiene un fuerte vínculo con el conocimiento; para poder apreciarla, hay que ser culto y dar muestras de cierta sensibilidad. De este modo, Louise Labé puede estar segura de ser hermosa porque ha oído confirmar su belleza a “*plusieurs gens savants par le monde*” y “*gens d’esprit*”. La admiración por parte de personas incultas y toscas no podría constituir, en modo alguno, referencia válida.

El desvanecimiento progresivo de la belleza, indisociable de la idea de la pérdida de la juventud, atormenta a Louise Labé. Rompe en cólera, en el *Sonnet XIII*, contra el amante que la ha dejado caer en el olvido después de haberla amado cuando resplandecía su juventud:

*Las! Que me sert que si parfaitement
Louas jadis et ma tresse dorée,
Et de mes yeux la beauté comparée
À deux Soleils...*³⁵

Sin embargo, en el *Sonnet XIV*, cambia de humor, se vuelve trágica. Es como si hubiera reflexionado; confiesa que la vida no merece la pena de ser vivida a partir del momento en el que la belleza se desvanece, y en el que se empieza a sufrir los males de la senectud que ponen trabas al placer de amar y debilitan el deseo:

*Mais, quand mes yeux sentirai tarir,
Ma voix cassée, et ma main impuissante,
Et mon esprit en ce mortel séjour
Ne pouvant plus montrer signe d’amante,
Prierai la mort noircir mon plus clair jour*³⁶

Cultivar el deseo del hombre no es un pasatiempo fútil para las Damas. Aunque parezca un campo restringido, desde nuestra perspectiva, era una forma inteligente y soslayada de alcanzar a la vez el placer y el reconocimiento social, y con él cierta libertad. En definitiva, una manera de cultivar el ingenio y de emanciparse.

La mujer del Renacimiento tiene casi siempre el privilegio de no estar sola: tiene una *alter ego*, una amiga. Es cierto que, más que cualquier otra, necesita apoyo. Es una mujer aún frágil, porque el hombre ha ido adquiriendo durante el pasado enormes privilegios sobre ella; aunque posee el arte de la controversia, utiliza poco la retórica. Está rodeada de otras mujeres que reconocen sus méritos, la animan a seguir aprendiendo, la quieren y aprecian su valor. Princesas, como Marguerite de Navarre³⁷, o reinas, como Marguerite de Valois, se convierten en modelos a seguir, en protectoras, en mecenas, en almas hermanas, para muchas escritoras y poetisas.

³⁵ ¡Qué tristeza! De qué me sirve que tan perfectamente/ Alabaras antaño mi trenza dorada/ Y la belleza de mis ojos/ Comparados con dos soles.

³⁶ Pero, cuando sienta mis ojos secarse/ Mi voz quebrada y mi mano torpe/ Y mi pensamiento debilitarse en esta mortal vida/ Sin poder ya mostrar signos de amante/ Rogaré a la muerte ensombrecer mi día más claro.

³⁷ DE NAVARRE, Marguerite, *L’Heptaméron*, édition critique par Renja Salminen, Genève, Droz (Textes littéraires français), 2000.

Como hemos señalado anteriormente, en *Il Cortigiano*, Castiglioni recomendaba a las mujeres compartir sus conocimientos con otras mujeres, enseñar el buen gusto y formar en la adquisición de habilidades a las menos despiertas. Este arte de enseñar, y de divulgar, cánones estéticos, estrategias de consecución y desarrollo de experiencia, presuponía y exigía, una buena dosis de sensibilidad e inteligencia: lo cual nos remite, de nuevo, al concepto neoplatónico de *belleza*.

En el cuadro, el tema de la “hermandad” entre mujeres se concretiza de una doble forma: en primer lugar, Gabrielle d’Estrées está retratada, desnuda, junto a su hermana, desnuda también, y no junto a una mujer neutra; desnudez entre hermanas, confianza plena. En segundo lugar, están comunicándose mediante gestos; recordemos que, en el Renacimiento, las manos “hablan”. No hay secretos.

La solidaridad entre mujeres constituye la piedra de toque del prólogo a las *Élégies et Sonnets*; en éste, Louise Labé solicita a Clémence de Bourges compartir con ella el deseo y el placer de saber, de escribir, de leer y de instruirse, y la invita a acompañarla en el pensamiento: “...*Et pour ce que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ai choisie pour me servir de guide,...*”. Más tarde, volvemos a encontrar, la resonancia de esta llamada a la defensa y reivindicación en común de los mismos intereses en el prólogo a la *Égalité des Hommes et des Femmes* (1622) de Marie Le Jars, conocida como Demoiselle de Gournay, hija por alianza de Montaigne, en el que la filósofa dedica su ensayo a la regenta, Ana de Austria, mujer admirada, la mejor situada, según ella, para representar a las mujeres, porque “*on croira que tout le même sexe éclaire en sa splendeur de vos rayons*”³⁸.

Las mujeres cuentan las unas con las otras para alcanzar un reconocimiento de la igualdad de los derechos y de las virtudes entre hombres y mujeres. Recurren al ejemplo de alto valor humano e intelectual dejado por otras mujeres que, en el pasado, destacaron por su intervención en cuestiones de Estado o en las artes y las ciencias, como lo hace Marie de Romieu en su *Brief Discours, Que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme, autant récréatif que plein de beaux exemples*³⁹.

Louise Labé desea intensamente un cambio de espíritu por parte de sus coetáneas. Quiere transmitirles su placer por el saber, convencerlas de la satisfacción que aporta el hecho de ser instruida, y de la libertad de la que disponen para poder hacerlo; como ella misma dice, “*honnête liberté*”. Así lo manifiesta en su prólogo:

...et ne pouvant de moi-même satisfaire au bon vouloir que je porte à notre sexe,... je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'élever un

³⁸ DE GOURNAY, Marie, *Égalité des hommes et des femmes*. Préface de Milagros Palma, Côté-femmes Editions, 1989, p. 30.

³⁹ DE ROMIEU, Marie, « *Brief discours de l'excellence des femmes* » en *Les premières œuvres poétiques...*, op. cit., pp. 12-22.

*peu plus leurs esprits par-dessus les quenouilles et fuseaux, et s'employer à faire entendre au monde...*⁴⁰

Así mismo, sigue recomendando a las mujeres participar de un proyecto común, para hacer comprender a los hombres, y a muchas mujeres aún ignorantes de sus capacidades y libertades, que deben deshacerse de pesados prejuicios heredados. Esta solidaridad se afirma, para Louise Labé, a través de la comprensión mutua y compartida de las mismas inquietudes y deseos: *“Pour ce nous faut-il animer l'une l'autre à si louable entreprise”*.

La mujer encuentra en otra mujer, su “otra”, su “hermana”, la comprensión y el saber que la ayudan en su emancipación. Es gracias a esa “otra ella misma” como alcanza el conocimiento de su propia identidad, pues es su espejo. En el cuadro, pocos elementos diferencian a Gabrielle d'Estrées de su hermana: por el contrario, el efecto de similitud es a la vez llamativo y enternecedor. Este tema de la comunicación entre “hermanas” es retomado por las Dames des Roches. Catherine des Roches, en uno de sus poemas sobre las Amazonas, se vale de la alegoría de la mujer que lucha para conseguir ser más fuerte y hacer uso de su libertad. El “nous” de *“Chanson de Amazones”* o *“Pour une mascarade des Amazones”*, representa a todas las mujeres que, favorecidas por su saber y unidas por la conciencia de una comunidad de intereses y por la obligación moral de aportarse mutuamente ayuda, son capaces de vencer al Amor y a Marte:



*Un coeur qui n'ouvre point aux voluptez la porte
Un penser généreux, une puissance forte,
Nous préserve toujours de l'Amour et de Mars*⁴¹.

En este cuadro que representa a Gabrielle d'Estrées, la mujer recogida sobre sí misma, sumida en la soledad y el hastío, evoca *“Les misères de la femme mariée”*, tal y como son descritas en la obra de mismo título de Olympe Liébault⁴²; ausencia del deseo, sumisión. Al observarla, conviene recordar un verso del *Sonnet XVIII* de Louise Labé, *“Toujours suis*

⁴⁰ Y sintiéndome por mí misma incapaz de satisfacer la buena disposición que tengo para con nuestro sexo, ...sólo me queda rogar a las virtuosas Damas que eleven un poco más sus espíritus por encima de las ruecas y de los husos, y se apliquen en hacerse oír por la gente...

⁴¹ DES ROCHES, Dames, *Les Oeuvres*, op. cit. Un corazón que no abre la puerta a la voloptuosidad/ Un pensamiento generoso, una potencia firme/ Nos preserve siempre del Amor y de Marte.

⁴² LIÉBAULT, Olympe, *Les misères de la femme mariée*, op. cit..

mal, vivant discrètement »⁴³, que bien podría servir de lema a la escena. Esta mujer dócil, sin “hermana” – la antítesis de Gabrielle d’Estrées – es aún la mujer medieval, dedicada a la espera (del esposo quizás, el señor de la casa), relegada a los cuidados de intendencia, viviendo en el interdicto de la pasión y del saber, adoctrinada en el estoicismo, educada en la obediencia al hombre desde la infancia.

Para las mujeres doctas, algunas eruditas, del Renacimiento francés, el matrimonio representa una unión llena de obligaciones y molestias, en la cual se encuentra rara vez la felicidad; generador de una situación de coacción, impide alcanzar la independencia y el saber. Son conscientes de que, normalmente, el matrimonio no se fundamenta en el amor sino en los intereses de dos familias. Es lo que ellas llaman un “*amour faux, par fiction trouvé*”, como escribe el Seigneur de Borderie en *L’Amye de Court*⁴⁴. Estas damas, en el seno de un medio privilegiado, la corte, la aristocracia o la burguesía “ilustrada”, se proponen hacer constatar a otras mujeres que el matrimonio está regido por normas religiosas, sociales y familiares que otorgan privilegios indiscutibles al hombre. El ámbito del matrimonio es un espacio clausurado. En consecuencia, el alejamiento forzoso de la vida y del saber creado por esta situación de reclusión, es el causante de la “*mélancolie*”⁴⁵, mal del siglo del que adolecen particularmente las mujeres, y que no es más que manifestación de los deseos y de los miedos frustrados provocada por una visión del mundo total y totalizante.

Las escritoras del Renacimiento recomiendan a las mujeres no casarse o, si lo hicieran, que fuera con un “amigo”; a las casadas, les animan a reivindicar sus legítimos derechos, confirmandoles que éstos son iguales, y, a veces, superiores a los de los hombres. Las Dames des Roches pensaban que el estado civil ideal de la mujer era la viudedad porque la mujer, que había sido dominada por el padre y luego por el marido, podía al fin disfrutar de una mayor libertad dentro de un reconocida respetabilidad social.

En el *Sonnet XXIV* de Louise Labé palpita la incitación a vivir la aventura amorosa que puede sorprender a cualquier mujer, si consiente liberarse de sus complejos morales y de las imposiciones maritales que la ahuyentan y prohíben. Reivindica amar fuera de compromiso, lo que significa, entre otras cosas, poder rechazar al amante infiel o manifestarle rencor, como, por ejemplo, se atreve a hacerlo en el *Sonnet XXIII*.

Numerosos son los escritos que atestiguan de la opinión negativa de las mujeres acerca del matrimonio, yendo así en contra de las “buenas costumbres”. Catherine Liébault considera que es un “*lien trop rigoureux*” que conlleva «*mille dissensions*»⁴⁶.

⁴³ LABÉ, Louise, *Oeuvres...*, op. cit.

⁴⁴ DE LA BORDERIE, Bertrand, *L’Amye de court* (Paris, 1541) en *Poètes du XVIe siècle*. Texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 212.

⁴⁵ Cf. el grabado, *Melancolia* (1514), de Albrecht Dürer, Bibliothèque Nationale de France. Representa un retrato espiritual del artista cuya genialidad misma le arroja a las simas de la melancolía y es considerado un cuadro central en la historia del concepto de *melancolia*.

⁴⁶ LIÉBAULT, Catherine, *Les misères de la femme mariée*, en *Images de la femme au XVIe siècle*. Edition établie et préparée par Françoise Joukovsky, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1995, p. 188.

Algunas voces masculinas acuden a apoyar estas manifestaciones femeninas. El matrimonio no es conciliable con el amor, excepción hecha del matrimonio entre amigos, que es el recomendado por Michel de Montaigne: “*Un bon mariage, s’il en est, refuse la compagnie et condition de l’amour. Il tâche à représenter celles de l’amitié*”⁴⁷. Define el matrimonio perfecto como una unión entre amigos, “*une douce société de vie, pleine de constante, de fiance et d’un nombre infini d’utiles et solides offices et obligations mutuelle*”. Pero opina que, generalmente, amor y matrimonio son irreconciliables:

L’amour hait qu’on se tienne par ailleurs que par luy, et se mesle lâchements aux accointances qui sont dressées et entretenues sous autre titre, comme est le mariage: l’alliance, les moyens, y poisent par raison, autant ou plus que les graces et la beauté.⁴⁸

Le mariage a pour sa part l’utilité, la justice, l’honneur et la constance: un plaisir plat, mais plus universel⁴⁹.

Según Rabelais, puede ser una relación muy satisfactoria a condición de vivirla como una amistad conyugal basada en la igualdad:

Pour renfort de ceste discipline, vous, de vostre cousté, l’entretenez en amitié conjugale, continuerez en preud’homie, luy monstrerez bon exemple, vivrez pudiquement, chastement, vertueusement en vostre mesnaige, comme voulez qu’elle, de son cousté, vive;...⁵⁰.

En la *Amye de Court*, el Seigneur de la Borderie, en un tono ambiguo, que fluctúa entre el de la apología y el de la sátira, describe a una joven coqueta que reclama independencia y libertad de costumbres:

Hymen, Juno, vous dieux de mariage
Destournez moy ce sinistre presage⁵¹.

⁴⁷ DE MONTAIGNE, Michel, *Les Essais, Livre III, Chapitre V* (1592), en Albert Thibaud et Maurice Rat, *Montaigne, Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1962, p. 829. Un buen matrimonio, si existe, rechaza la compañía y la condición del amor. Trata de representar las de la amistad.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 827. El amor odia que uno viva alejado de él, y se mezcla vilmente a las circunstancias que se presentan y se mantienen bajo otro nombre, como es el matrimonio: la alianza, los medios, tienen un peso considerable, tanto o más que la gracia y la belleza.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 831. El matrimonio tiene a su favor la utilidad, la justicia, el honor y la constancia un placer mediocre, pero más universal.

⁵⁰ RABELAIS, François, *Tiers livre* (1552), *Chapitre XXX, Comment Hippothadée, théologien, donne conseil à Panurge sur l’entreprise de mariage*, en Jacques Boulanger, *Rabelais, Œuvres complètes*, Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1994, p. 438. Para reforzar esta disciplina, usted, por su parte, la considerará con amistad conyugal, seguirá comportándose prudencialmente, le dará buen ejemplo, vivirá púdicamente, castamente, virtuosamente en su matrimonio, como desea que ella, por su parte, viva;...

⁵¹ DE LA BORDERIE, op. cit., p. 211. Himeneo, Juno, vosotros, dioses del matrimonio/ Apartádmese ese siniestro presagio.

El poeta Olivier de Magny (1529-1561) corteja a Louise Labé, ya casada, y lo desvela en la oda “Ode XL à sire Aymon”⁵² en la que, aún burlándose de su marido cordelero, confiesa la envidia que le tiene:

Car alors que je m'en vois veoir
La beaulté qui d'un doux pouvoir
Le cueur si doucement me bralle,
Le bon sir Aymon se reculle,
Trop plus ententif au long tour
De ses cordes, qu'à mon amour.

Entre las mujeres de letras francesas, las mujeres “savantes” del Renacimiento siguen perteneciendo a la modernidad porque plantearon problemas sobre los que se sigue debatiendo hoy. Tuvieron defensores y detractores. A menudo, fueron rechazadas y vilipendiadas; el teólogo reformador Juan Calvino calificaba a Louise Labé de “*plebeia meretriz*”⁵³. Preferimos quedarnos con la imagen preciosista de Diane de Poitiers⁵⁴, acompañada por los eternos referentes: el conformismo representado por la mujer postrada en la semioscuridad, mirando hacia la luz; y el deseo, figurado por la pareja enlazada que sirve de pie a su espejo.

⁵² DE MAGNY, Olivier, *Odes*, Paris, A. Wechel, 1559, en *Œuvres poétiques, tome I: Amours- Hymnes-Gayetez*, Daniel Ménager, Françoise Charpentier et Françoise Rouget, Paris, Éditions Honoré Champion, 2000. Pues mientras que voy a ver/ La belleza que con su dulce poder/ El corazón tan dulcemente me excita/ El buen señor Aymon se recoge/ Mucho más atento a la larga vuelta/ De sus cuerdas, que a mi amor.

⁵³ LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, op. cit., p.48.

⁵⁴ DIANE DE POITIERS, obra anónima. Témpera sobre madera (115 x 98,5 cm), Museo Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.

LOCAS DE AMOR: PATOLOGÍAS DEL DESEO EN EL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN INGLESA

Rafael Vélez Núñez
Universidad de Cádiz

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna
e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna¹.

(F. Petrarca, soneto 140)

1. La autoridad de Petrarca

Si fuera posible una visión retrospectiva del deseo, sería necesario reiterar la historia de la sexualidad humana. Las estrategias del poder, la interacción y el conflicto entre géneros sustentan la base sobre la que se desarrolla la dinámica del deseo humano. Sin embargo, este último adjetivo no discriminatorio que aglutina un desarrollo hacia la igualdad genérica, no siempre ha estado asociado al término y a la idea de deseo. Desde la Antigüedad Clásica, pasando por la Edad Media, el Renacimiento y hasta bien entrado el siglo XVIII, la posibilidad de desear era una característica fundamentalmente masculina. En la literatura Ovidio, Catulo, los trovadores occitanos y el innovador Petrarca expresan su amor, su pasión y su deseo en sus versos; éstos definen una subjetividad particular, exclusivamente masculina que se ve afectada por la figura de la amada. La ecuación del deseo en estos autores, como

¹ Aquella que a sufrir y a amar enseña
Y quiere que al deseo y la esperanza
Frenen razón, vergüenza y reverencia,
Desdeña para sí nuestra osadía.

(Petrarca, 509)

Traducción de Jacobo Cortines tomada de Petrarca, Francesco, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1989.

en muchos otros que los seguirán, se reduce a una básica relación sujeto-objeto. El amante agente se siente atraído por la belleza más o menos estereotipada de la amada, quien deviene un mero objeto que activa el deseo.

Estas relaciones particulares son las claves del ideal caballeresco, y la base del petrarquismo, la expresión más sublimada del amor del hombre. Es en este ideario amoroso donde las diferencias entre el deseo activo masculino y la recepción silenciosa y pasiva femenina se generalizan, y llegan a constituirse en los pilares de gran parte de la producción poética del Renacimiento europeo. El Petrarquismo verbaliza las relaciones dominantes en los círculos literarios e incluso políticos de la Inglaterra Tudor, y epitomiza el modelo amoroso más generalizado en esta cultura. Sin embargo, y contrariamente a lo que podría pensarse, la poética petrarquista representa la más sofisticada expresión de la frustración amorosa. La ecuación antes referida suele obtener como resultado el rechazo silente de la mujer, quien evita los avances carnales del poeta, los critica y repudia. La respuesta inmediata del amante es la frustración y el dolor. En este escenario desesperado pareciera que la dama negocia algún tipo de agencia genérica en la medida en que promueve la frustración en el poeta, es decir, actúa directamente sobre él. Pero esta evidencia en ningún momento cuestiona la ecuación, ya que el Petrarquismo es una creación de la fantasía masculina, de la que la mujer forma parte esencial, aunque de manera pasiva, objetivada. Tanto es así que, a pesar de los continuos ruegos, la dama nunca se expresa en los poemas; es el poeta quien determina, dirige y crea las voces de su propia conciencia, pasión y frustración.

El deseo sólo se entiende, al menos en el ámbito de la literatura, e incluso en el médico y científico, como una urgencia carnal inherente, y hasta cierto punto, comprensible en el hombre, pero absolutamente prohibido en la mujer, de ahí su imagen pasiva en la literatura.

También existe un Petrarquismo femenino, elaborado en secuencias de sonetos escritas por mujeres, entre las que destacan las italianas Vittoria Colonna, Veronica Gamba, la francesa Louise Labé² o la inglesa Lady Mary Wroth. Todas ellas siguen un esquema similar en su creación poética, diametralmente opuesto al de los creadores masculinos, en la medida en que el deseo carnal es sustituido, en un contexto puramente neoplatónico, por sentimientos castos, religiosos o políticos. Cuando la mujer es sujeto en la ecuación petrarquista, el objeto no suele ser un hombre, y en el caso de que lo sea, su actitud dista mucho de la ansiedad deseante de los poetas.

Como Summers y Peabworth apuntan, aunque el amor es un tema omnipresente en toda la literatura de los siglos XVI y XVII, el discurso del deseo varía en función de las estrategias masculinas que lo determinan (1). Así, la frustración asociada al Petrarquismo se transforma en la celebración ovidiana del amor en la poesía libertina. A pesar de las transformaciones en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, y de la actitud supuestamente

² En *Authorizing Petrarch* William J. Kennedy lleva a cabo un estudio pormenorizado del origen y desarrollo del Petrarquismo en Europa, y analiza sus revisiones por parte de estas autoras italianas y francesa desde una perspectiva de género.

más activa de la mujer en autores como John Donne o los *Cavalier*, el discurso literario mantiene las marcadas diferencias entre el deseo carnal masculino y en principio, menos genital, femenino³. En cualquier caso, hasta aquí se ha tratado de un contexto exclusivamente literario, donde las relaciones amorosas se prestan a la creación imaginativa, urdida en las modas poéticas, de la psique masculina.

Desgraciadamente, la capacidad de desear de las mujeres también se ve determinada y frustrada en otros ámbitos, especialmente el del derecho, la religión y, muy especialmente, el de la medicina. Además, en el caso de esta última no se puede obviar una realidad antagónica a los supuestos poéticos: la ciencia médica describe, no inventa. De ahí que su discurso sea más real, creíble y ciertamente determinante en la construcción del género y la individualidad femenina. Aunque gran parte de la base de la medicina del Renacimiento ha sido cuestionada y revisada en la actualidad, hasta bien entrado el siglo XIX, la mujer como paciente ha sido objeto de infinitas calamidades fruto de la ignorancia, y una violencia de género disfrazada de lenguaje pseudo científico.

2. El deseo hipocrático

La literatura acalla el deseo femenino, que yace inerte en el imaginario masculino. La medicina, en cambio, lo estudia y describe con detalle. Llama la atención que la ausencia semipresencial femenina en la literatura contrasta con su aparición continua en los tratados médicos, donde el hombre está ausente. Esto indica, como se colegía de la ficción poética, que el deseo es inherente, “natural” en el hombre, pero fuente de trastornos, casi una patología en la mujer. La frustración de la urgencia carnal masculina no suele asociarse con dolencias físicas o mentales. El hombre también es susceptible de una melancolía amorosa, a veces motivo de locura, como demuestra Robert Burton en su famoso tratado *The Anatomy of Melancholy*. Sin embargo, es la mujer, especialmente la soltera virgen, quien más sufre el castigo natural de la combustión interna que conlleva el deseo. Esta aseveración se traduce en una obviedad, pero que merece ser repetida: el hombre es capaz de saciar su deseo, incluso el frustrado, pero la mujer requiere de agentes externos, léase matrimonio, para saciarlo, porque, de otra manera, su cuerpo se verá presa de mortales dolencias.

Consecuentemente, el deseo amoroso puede convertirse en un agente patológico, aunque autores como Jacques Ferrand claramente matiza esta afirmación. Como él señala en su tratado *Erotomania* (1645):

³ Esta breve y rápida revisión de la transformación del Petrarquismo al Libertinismo y el papel de las mujeres como sujeto y objeto debe ser necesariamente excluyente. Desde mediados del siglo XVII autoras de la talla de Catherine Philips, Margaret Cavendish o Aphra Behn cuestionan el establecimiento literario y cultural masculino. Pero no se debe olvidar el poder del omnipresente sistema patriarcal renacentista aún vigente, y la manera en que estas autoras negocian su posición en la sociedad, lo cual hace dudar sobre el acierto de calificar a estas mujeres como protofeministas.

For woemen are farre more subject to this passion, and more cruelly tormented with it, then men are. For from hence proceeds the Green sicknesse, (which is sometimes joined with a gentle Fever, and is then by our modern writers called an Amorous Fever⁴). (11)

Así pues, el deseo es fundamentalmente patológico en las mujeres y puede conducir las a la locura o la histeria. Conviene detenerse aquí es este último término, ya que parece sólo existir en la cultura posterior al siglo XVII. La fuerte influencia de Freud y sus estudios psicológicos sobre la histeria así han determinado gran parte de la crítica. Incluso Foucault habla de la histerización del cuerpo de la mujer como una de las cuatro estrategias que se despliegan a propósito del sexo a partir del siglo XVIII (127). Evidentemente, al menos esta primera estrategia no nace en el siglo XVIII, sino que quizá, y como el propio filósofo escribe, adquirió entonces una coherencia y eficacia en el orden del poder.

La historia diacrónica de la histeria, o de la erotomanía, necesita de todos sus antecedentes, y el siglo XVII supone un hito importante en la reescritura de la tradición hipocrática y galénica al respecto. Aunque el componente neurológico y psicosomático asociado a la histeria freudiana está ausente en esta época, los síntomas y el conflicto de poder entre los géneros que lo provocan son muy similares.

Si bien etimológicamente el término histeria define literalmente al útero en griego, su utilización como sinónimo de patología psicológica, neurológica o psicosomática es posterior al XVII, concretamente se introduce en la lengua inglesa a partir de 1801 (Perterson, 38). Sin embargo, el adjetivo histérico/a forma parte del vocabulario de los médicos del Renacimiento y hace referencia a cualquier tipo de enfermedad originada en el útero. Como se apuntaba anteriormente, una de las dolencias más comunes originadas en este órgano es la clorosis, o enfermedad/fiebre verde (*greensickness*). Ferrand adelanta los siguientes síntomas en el segundo capítulo de su tratado:

Heart-beating, swelling of the face, want of appetite, greife, sighing, causeles teares, insatiable hunger, extreame thirst, sownings, oppressions, suffocations, continuall watchings, Headach, Melancholy, Epilepsy, Ragings, Furor uterinus, Satyriasis; and diverse other desperate Symptomes, which for the most part admit neither cure, nor mitigation, by any other remedies, but what Hippocrates prescribes for the cure of Love-Melancholy⁵. (11)

Similares definiciones y asociaciones pueden encontrarse en prácticamente todos los tratados de la época sobre melancolía; o más específicamente, manuales de conducta o sobre

⁴ Las mujeres están más expuestas a esta pasión, y más cruelmente atormentadas con ella, que los hombres. Porque de ahí procede la clorosis (que a menudo viene acompañada con fiebre ligera, y es llamada fiebre amorosa por nuestros escritores modernos). Traducción del autor.

⁵ Taquicardia, hinchazón de la cara, falta de apetito, pesar, suspiros, llanto sin causa, hambre insaciable, sed extrema, síncope, agobio, sofocos, continuas vigiliias, dolor de cabeza, melancolía, epilepsia, furia, *Furor uterinus*, *Satyriasis*; y otros síntomas desesperados diversos, que en su mayoría no admiten ni cura ni atenuación por ningún otro remedio, excepto el que Hipócrates prescribe para la cura de la melancolía amorosa.

enfermedades de mujeres, tales como *Microcosmographia* de Helkiah Crooke o *A Directory for Midwives* de Nicholas Culpeper. Todos los síntomas enumerados por Ferrand provienen de patologías del útero provocadas por la retención de la menstruación, a su vez debidas a la ausencia de relaciones sexuales, más simplificada, a la represión del deseo. Esta idea no es original del siglo XVII, sino que fue desarrollada por Hipócrates (460-355 A.C.) en su tratado *Sobre las Enfermedades de la Vírgenes*, si bien la nomenclatura al uso proviene de las traducciones latinas de sus tratados médicos. Es interesante ahondar en dicho tratado, cuyas ideas continúan intactas hasta prácticamente el siglo XIX. En cuanto a las causas de este particular padecimiento Hipócrates escribe:

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 a 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. (328)

Si tras varios meses la virgen no se ha casado su matriz se cierra, consecuentemente su menstruación no se libera y la sangre sigue acumulándose dentro de su cuerpo y es entonces cuando aparecen los síntomas:

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 tiniebla que se le forma, siente terrores y miedos, 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. (Las visiones) le mandan saltar y arrojarse a los pozos o estrangularse como si fuera mejor y tuviera algún tipo de utilidad. (328-29)

Puesto que éste es un tratado médico, su función es, claramente terapéutica. De ahí que Hipócrates apunte soluciones, o una solución única, a estas dolencias:

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 se quedan embarazadas, se curan, y si no, al llegar a la pubertad o poco después, son atrapadas por este mal, si no por otro. De entre las mujeres casadas, son las estériles las que más sufren estos trastornos. (329)

3. De la medicina al teatro: locura “restaurada”

Toda esta sintomatología, descrita por vez primera hace 2500 años, constituye una parte importante de la denominada tradición hipocrática y galénica, que estará en vigor hasta bien entrado el siglo XIX. La reiteración de un mismo discurso aplicado a las mujeres a lo largo de la historia articula caracteres concretos más o menos estereotipados. La tipología hipocrática trasciende los límites de los tratados médicos y se instala en todos los niveles de la cultura, no sólo literaria, sino también popular.

En este nuevo ámbito la imagen de la mujer joven trastornada por conflictos psicósomáticos provocados por la ausencia de relaciones sexuales resulta extremadamente atractiva para la ficción literaria en general y el deseo masculino en particular. Este nuevo contexto articula esta imagen desde dos perspectivas: la trágica, donde afloran los aspectos más sensacionalistas y sentimentales de la mujer; y la cómica, donde la enfermedad se observa desde el prisma del sexismo más extremo.

En cualquiera de estos casos existe un elemento que Hipócrates y toda la literatura médica posterior menciona y que Carol Neely considera determinante, el lenguaje. Aunque para los médicos los discursos enajenados son simplemente una característica más de este cuadro clínico, Neely afirma que autores como William Shakespeare dramatizan la locura amorosa a través de un lenguaje particular más a menudo que a través de síntomas fisiológicos, comportamientos estereotipados o convenciones iconográficas (1991: 23). Ella enumera tres estrategias usadas para construir un discurso loco: la fragmentación, la repetición y, muy especialmente, la citación. El citar implica el uso de un lenguaje que no es la verbalización de un individuo o psique concreta sino, más bien, el uso de un código común que no pertenece a nadie.

Sin duda el lenguaje marca los límites entre la medicina y la literatura ya que, al menos en el escenario, los personajes que sufren locura han de verbalizarla para que se les reconozca como dementes, o al menos utilizarlo para expresar sus dolencias. Sin embargo, no sólo en el teatro tiene cabida la demencia. El período que abarca desde 1580 a 1640 supone el momento álgido de la fascinación por la locura y sus dolencias subsidiarias, principalmente la melancolía. Shakespeare, Kyd, Fletcher, Dekker, Middleton o Webster introducen personajes melancólicos en sus tragedias y comedias. Asimismo existen dos poemas de Robert Herrick que tratan sobre la locura de una esposa y una doncella.

Esta tradición continúa a lo largo de todo el siglo XVII y encuentra un hito importante en el teatro de la Restauración, donde la locura se sentimentaliza, inaugurando ya su posterior feminización en el siglo XVIII, y adquiere nuevos matices dramáticos. Puesto que el teatro de la Restauración hace un extensivo uso de la música, la teatralidad inherente de la locura amorosa se recrea en escenas compuestas *ad hoc*, especialmente la llamada escena de locura (*mad scene*), donde se desarrolla la denominada canción de locura o *mad song*. Estas canciones eran la joya musical o dramática de una producción y las actrices podían alcanzar el estrellato con ellas (Small: 1998: 11). Esta pudiera ser la razón por la que las escenas de

locura y los personajes dementes superan en número las de los escenarios anteriores, con un claro incremento en el despliegue de estereotipos.

La principal causa de la locura durante la Restauración continúa siendo la erotomanía, es decir, el deseo frustrado, pero los síntomas externos se exageran y se hacen más perceptibles. Existen diferencias significativas en las canciones de locura dependiendo del género dramático donde aparece, tragedia o comedia y, lo que es más importante, del género del personaje loco. En las páginas que siguen se estudiarán las escenas de locura de dos famosas obras del teatro de la Restauración: la comedia *The Comical History of Don Quixote* (1694) de Thomas Durfey, que posee personajes enajenados, con sus escenas de locura asociadas, de ambos géneros, y la tragedia *Cyrus the Great* (16), de John Banks, donde la locura se convierte en un elemento fundamental en el desarrollo del argumento.

Cada una de las tres partes de la comedia de Thomas Durfey contiene una canción de locura cantada por uno de los personajes secundarios. Es destacable que, tratándose de Don Quijote, no sea él quien interprete estas canciones. La razón es que, según la tradición y convenciones del teatro inglés, los personajes principales únicamente hablan, y las canciones son siempre cantadas por personajes secundarios con mayor o menor importancia en la trama.

En el acto IV de la primera parte de la comedia Cardenio, un caballero que enloqueció cuando le privaron de su amada, interpreta una de las composiciones más famosas de Henry Purcell "Let the dreadful engines of eternal will". Esta es una de las pocas canciones cantadas por un hombre, y contrasta con las otras dos canciones de locura de la obra interpretadas por mujeres: "From rosie Bowers" y "I burn, my brain consumes to ashes".

Al contrario del discurso de los personajes dementes de Shakespeare, que utilizan la citación, es decir, un discurso apropiado, no personal, los de la Restauración reflejan y verbalizan su propia torturada psique, que se expresa en una suerte de *stream of consciousness* (corriente del pensamiento) más organizado⁶. Aunque los discursos parezcan aleatorios, suelen tener cierto valor simbólico en cada personaje. En cualquier caso, y como producto último del deseo reprimido, las canciones enfatizan los síntomas de la locura, de manera que las referencias al calor, dolor y sofoco son continuas. Sin embargo, puesto que la locura también está determinada genéricamente, se asocian diferentes actitudes a mujeres y hombres. La agresividad y la posibilidad de controlarla caracterizan la locura masculina, pero ambos factores están prácticamente ausentes en la femenina. La locura provoca cierta agitación en las mujeres, pero rara vez suponen una amenaza, puesto que cada vez que estos arrebatos aparecen son reprimidos por la propia imposibilidad de obtener el amor.

⁶ Algunos autores británicos denominan este tipo de discurso "flight of ideas". Rebecca Lister, quien basa su explicación en Somerville, escribe al respecto:

"According to traditional belief, the imagination feeds the brain with hundreds of random images that must be organized, interpreted, and controlled. The mad person is incapable of controlling what he or she imagines, and a torrent of muddled hallucinations and exclamations pour forth. Thoughts come in such quick succession that words are often skipped or are disjunct." (Lister, 71)

En este sentido, la segunda parte de Don Quixote presenta una de las escenas de locura y canciones más famosas de toda la Restauración, que es interpretada por Anne Bricegirdle encarnando el papel de Marcella. Durfey la describe como una joven y bella pastora cordobesa, extremadamente tímida y reacia a los hombres al principio, pero más tarde apasionadamente enamorada de Ambrosio. La razón de este cambio se debe a una transformación que siente en su interior. En la primera parte de la obra, Marcella repudia al sensible Chrysostome, gran amigo de Ambrosio, que muere de amor por ella. Este hecho deja indiferente a Marcella, que se convierte en una gran enemiga y persona nada grata para Ambrosio y el resto de sus amigos. Esta frialdad se debe a la simple razón de que ella nunca ha amado, pero pronto sentirá el dolor de una pasión frustrada. Desgraciadamente, el ciego amor apunta sus flechas contra la persona menos adecuada en este contexto, su enemigo acérrimo, Ambrosio. Su primer amor no será nunca correspondido por él, quien odia ya a todas las mujeres, y especialmente a Marcella. Esto provoca su enajenación que, en la obra, nunca llega a curarse.

Aunque la locura paulatina de Marcella se va haciendo patente a partir del acto III, su clímax llega en la escena segunda del acto V, cuando canta “I burn” en su escena de locura. Esta canción es un importante documento sobre la locura, ya que, al estar escrita en primera persona, funciona como una transcripción psicológica de la erotomanía producida por el deseo en una mujer. Los síntomas descritos por Hipócrates o Ferrand están presentes, especialmente el calor y la combustión del cerebro, que son los dos elementos alrededor de los que gira la composición. Esta insistencia en el calor, como se vio, al estar asociada a la locura femenina, deviene explícitamente sexual, y el autor enfatiza esta idea con el verso “Dentro de mi pecho arde un sólido fuego”.

I burn, I burn, my Brain consumes to Ashes;
Each Eye-ball too, like Lightning flashes:
Within my Breast, there glows a solid Fire,
Which in a Thousand Ages can't expire⁷.

Más adelante, Marcella pide agua, ríos enteros que puedan aliviar esa tórrida sensación. Parece ser que el agua era un tratamiento común en muchos asilos. Según Deporte en muchos asilos se aplicaba la denominada cura de van Helmont, que consistía en sumergir a los pacientes en enormes recipientes de agua helada para enfriar sus cuerpos sobrecalentados (DePorte, 5).

Blow, blow, the Wind's great Ruler;
Bring the Po and the Ganges hither,

⁷ Todas las traducciones que siguen han sido realizadas por el autor.
Me quemo, me quemo, mi cerebro se consume en cenizas;
Cada ojo también, como relámpagos:
Dentro de mi pecho brilla un sólido fuego,
Que no expirará en mil siglos.

'Tis sultry, sultry Weather;
 Pour 'em all on my Soul, It will hiss like a Coal,
 But never be the cooler⁸. (Durfey 1694b: 60)

La expresividad trágica, casi sentimental de la canción se mezcla de forma ambigua con el deseo, de manera que los límites entre Marcella y la propia Anne Bricegirdle, una suerte de sex symbol de la Restauración, se diluyen. Finalmente, Marcella pide armas para poder suicidarse, el final más probable para su estado físico y mental, ya que su inicial desprecio por los hombres se ha convertido ahora, como cabía esperar, en un refrenable y ardiente deseo.

Bring, bring me Daggers, Poyson,
 Fire, For Scorn is turn'd into Desire;
 All Hell feels not the Rage which I, poor I, endure⁹. (Durfey 1694b: 60)

Aunque esta trilogía de Durfey contiene más personajes dementes, tanto masculinos como femeninos, todos presentan similitudes determinadas por las diferencias de género. La tragedia de Banks ofrece una nueva perspectiva donde poder estudiar la interacción del deseo femenino con las convenciones típicas, más sentimentales, de la tragedia. Además el personaje que padece la locura amorosa en esta obra, Lausaria, forma parte integral de la tragedia y, aunque se papel pudiera parecer secundario, su presencia tiene cierto efecto sobre los acontecimientos.

La tragedia comienza con la victoria sobre Craesus, rey de Lidia quien, encadenado, admite que la pérdida de su reino lo ha hecho humilde. El Gran Ciro, que es descrito en la obra como un joven apasionado, ambicioso pero a la vez generoso, salva a Craesus de ser quemado vivo, y le permite vivir libremente en el reino; como resultado de este acto de compasión, Craesus se convierte en su consejero y amigo leal a lo largo de la obra. Pero el rey persa no se da cuenta de que su generosidad encenderá las pasiones de Lausaria, hija de Craesus, quien se enamora de él. Pero este amor no es correspondido. Aunque Ciro es consciente de la belleza de la joven, quien le muestra una adoración que él considera fruto de la gratitud por salvar a su padre, su interés en ella no va más allá de la mera amistad. Él ama a Panthea, una princesa escita capturada, que lo rechaza. Hystapes, uno de sus nobles, también la ama y Ciro planea casarlo con Lausaria para poder así cortejar a Panthea. Ambos hombres luchan por el imposible amor de Panthea y Ciro, furioso porque Hystapes no acep-

⁸ Sopla, sopla gran soberano del viento;
 Trae el Po y el Ganges aquí,
 Hace un tiempo sofocante;
 Vacíalos enteros en mi alma,
 Que silbará como un carbón
 Pero nunca estará fresco.

⁹ Traedme dagas, veneno, fuego,
 Porque el desprecio se ha convertido en deseo;
 Ni todo el infierno siente la rabia que yo, pobre de mí, soporto.

ta el casamiento que él le ha propuesto, lo destierra. Aquí, en el acto III, se inicia el declive mental de Lausaria, que se siente culpable del injusto destierro, y que confiesa en público su amor secreto por Ciro:

O look not on me, I am all on Fire,
Burnt up with Blushes which these Tears intrage.
This mortal secret you have wrack'd from me
Will kill Lausaria¹⁰. (Banks, 25)

Al final del cuarto acto, Lausaria reaparece en escena, y será la última vez. Su locura es total, y dan testimonio de ello tanto su apariencia, disfrazada de Cupido con un arco y un carcaj, como su discurso. Tras un breve parlamento en el que se auto confirma como diosa, comienza su canción:

O Take him gently from the Pile,
And lay him here to rest,
And I will scorch for him the while;
If he must burn, then burn him in my Breast,
For there is Fire, there is Shame
Enough to set the world on Fire¹¹. (Banks, 41)

Estos versos hacen referencia al inicio de la obra, el momento en que iban a quemar a Craesus, su padre, de ahí la palabra pila (“la llameante pila de horrible ruina”), donde moriría en el acto I. El fuego inunda toda la estrofa y sirve de nexo entre el principio y el final de la tragedia, resume la pasión y el deseo de Lausaria. Este mismo fuego que salvó a su padre será la causa de su propia muerte. El quinto verso presenta un interesante y muy significativo paralelismo entre fuego (*fire*) y vergüenza (*shame*). Es importante resaltar que el término vergüenza no aparece en la edición de las canciones, *Collection of Songs*, del compositor John Eccles, quien lo sustituye por *flame* (llama). La vergüenza evoca la escena en que Lausaria confiesa públicamente su amor por Ciro, por lo que perdería sentido fuera del contexto de la tragedia como canción independiente. En cualquier caso, los sentimientos de la heroína están tan perturbados en este punto del desarrollo de la obra, que realmente la vergüenza y el fuego serían casi sinónimos. El calor de la pasión desmedida, del deseo frustra-

¹⁰ Oh, no me mires, estoy ardiendo,
calcinada con el rubor que estas lágrimas enfurecen.
Este secreto mortal que has arrancado de mí
Matará a Lausaria.

¹¹ Oh, sacadlo suavemente de la pila,
y dejadlo aquí para que descance,
mientras yo arderé por él,
Si debe arder, que arda en mi pecho,
Porque hay fuego, hay vergüenza
Suficiente para incendiar el mundo.

do, deviene una única inquietud arrolladora que neutraliza y eclipsa cualquier otro sentimiento.

Finaliza la canción con la tercera estrofa que, con aire de danza, muestra la representación visual y lingüística de la locura de Lausaria:

I'm Arm'd and declare
 For a Vigorous War,
 By my Bow and my Quiver I Swear,
 Not a Rebel to Love will I Spare,
 This Shaft I will draw to the Head
 And Shoot the great Persian Dead.
 The Tyrant shall dye, there's one will deny him,
 Let him Court her with crowns, she shall Fly him,
 This Shaft I will draw to the Head,
 And shoot the great Archer dead¹². (Banks, 42)

La dulzura y virginal inocencia característica de la Lausaria no enamorada se transforma en una actitud eminentemente agresiva, y dentro del contexto bélico de la obra, hasta cierto punto masculina. La joven fantasea con una guerra contra Ciro, el gran persa, tirano y arquero, y en una de estas imaginarias batallas lo matará, vengando así su desprecio. Tras un último parlamento, donde pronuncia un demencial testamento, Lausaria desaparece. Un poco más adelante su propio padre, Craesus anuncia a Ciro su muerte.

4. Deseo y muerte

Tanto en la comedia de Durfey como en la tragedia de Banks el deseo femenino no normativo, esto es, no controlado por el sistema masculino, parece estar castigado de alguna manera. Las convenciones sociales y morales impiden que la mujer elija y decida a quién quiere amar y, en el dominio de la ficción, esta realidad provoca las patologías del deseo a las que se hacía referencia. Aunque en la comedia Marcella finalmente conseguirá el amor de Ambrosio, y su consecuente cura, la tragedia muestra una resolución bien diferente; el

¹² Estoy armada y declaro
 una guerra vigorosa;
 Por mi arco y carcaj juro
 Que a ningún rebelde al amor perdonaré
 Este dardo lanzaré a su cabeza
 Y mataré al gran persa de un flechazo.
 El tirano morirá, existe una que renegará de él,
 Que la corteje con coronas, ella huirá de él.
 Este dardo lanzaré a la cabeza
 Y mataré al gran Arquero de un flechazo.

deseo libre de Lausaria cuestiona el control patriarcal, en este caso representado por Ciro, y esto conlleva su muerte. Si la mujer no logra conquistar a su amado los síntomas hipocráticos entrarán en funcionamiento, luego el deseo femenino es dependiente del masculino.

Hellen Small considera que estas mujeres potencialmente salvajes de la Restauración coexistían con la pasividad y locura sexualizada convencional de Ofelia. Tanto en la realidad ficticia de las obras, como en la interacción con el público desde el escenario, la demencia femenina se distingue claramente de la masculina y es sin duda transformada desde una perspectiva patriarcal dominante. Así, la locura femenina, producida por el deseo, se convierte en una fantasía del sexismo masculino y de sus estrategias de control; como el misógino Ambrosio declara en la comedia: “una vez que la mujer está loca, ha alcanzado la perfección”. Esta cuestionable perfección se transformará a su vez en nuevos estereotipos femeninos comunes a lo largo de los siglos XVIII y XIX. El sentimentalismo de finales del XVII y la racionalidad augusta crean un nuevo espacio donde una Ofelia resucitada coexistirá, como señala Elaine Showalter, con dos imágenes románticas auxiliares: Crazy Kate y la violenta Lucy. De nuevo, todas estas mujeres se convierten en iconos más claramente sexualizados de una locura que es causada por el deseo.

BIBLIOGRAFÍA

- Banks, John, *Cyrus the Great: or, the Tragedy of Love*. London, Printed for Richard Bentley, 1696.
- DePorte, Michael, *Nightmares and Hobbyhorses: Swift, Sterne, and Augustan Ideas of Madness*, San Marino, The Huntington Library, 1974.
- Durfey, Thomas, *The Comical History of Don Quixote, as it is Acted at the Queen's Theatre in Dorset Garden. Part I*, London. Printed for S. Briscoe, 1694a.
——— *The Comical History of Don Quixote, as it is Acted at the Queen's Theatre in Dorset Garden. Part the Second*, London. Printed for S. Briscoe, 1694b.
- Ferrand, James, *Erotomania or, A Treatise Discoursing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognosticks, and Cure of Love, or, Erotic Melancholy*. Oxford, Printed for Edward Ferre, 1645.
- Hipócrates, *Tratados Hipocráticos*, Vol. IV, Madrid, Gredos, 1988.
- Kennedy, William J., *Authorizing Petrarch*, Ithaca & London, Cornell U.P., 1994.
- Lister, Rebecca C., “Wild Thro’ the Woods I’le Fly”: *Female Mad Songs in Seventeenth-century English Drama*. Tesis no publicada, The Florida State University, 1997.

- Neely, Carol, "'Documents in Madness': Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, 1991, pp.315-338.
- Showalter, E. 1987: *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago Press.
- Small, H.1998: *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800-1865*. Oxford: Clarendon Press.
- Somerville, H., *Madness in Shakespearian Tragedy*, London, Kegan Paul, 1929.
- Summers, Claude J. & Peabworth, Ted-Larry (eds.), *Renaissance Discourses of Desire*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1993.

**LAS MUJERES Y EL DESEO: PRÁCTICAS
A LO LARGO DE LA HISTORIA**

LA REALIDAD Y EL DESEO: FORMAS DE SUBJETIVIDAD FEMENINA EN LA EPOCA MODERNA

Mónica Bolufer Peruga
Universitat de València

Deseos, afectos, sentimientos: la subjetividad como objeto historiográfico

El título adoptado para este trabajo, tomado de la obra poética de Luis Cernuda, resume en un doble sentido los ejes de nuestra aproximación a los deseos de las mujeres en los siglos modernos. Por una parte, nos sirve para poner de relieve que los aspectos relativos a la vida privada, las relaciones interpersonales, la subjetividad, los deseos y los sentimientos han ido integrándose, de forma gradual y no exenta de dificultades, entre los componentes de la “realidad” que se consideran susceptibles de una indagación histórica. Por otro lado, el juego entre la realidad y el deseo evoca la dialéctica entre los proyectos de vida, las aspiraciones y sueños personales, y las expectativas y convenciones sociales que, de forma distinta y desigual para hombres y mujeres, esbozaban destinos y establecían los límites de las existencias individuales. Dimensiones que no deben oponerse de forma drástica, puesto que mujeres y hombres, como miembros de una sociedad e hijos de su tiempo, participan de los valores y las normas compartidas, dentro de los cuales inscriben sus proyectos vitales y sus nociones de sí, pero que se muestran a veces en tensión, revelando el conflicto de las mujeres con los discursos que tratan de fijar su naturaleza intelectual y afectiva y sus horizontes sociales.

Durante mucho tiempo, la disciplina histórica ha mantenido una escisión tajante entre lo que se consideraba la “realidad” de la Historia, identificada, de forma exclusiva, con los dominios de la existencia material: la producción y transmisión de bienes, la reproducción, las estructuras sociales e instituciones políticas, frente al vago dominio del imaginario, de lo simbólico. Mientras que el primero de estos ámbitos se estimaba el objeto de la Historia, en tanto que ésta se debía al análisis de los “hechos” económicos, sociales o políticos, el segundo se hacía corresponder con lo intangible, lo vaporoso, lejos del alcance o del interés del historiador y reservado, en todo caso, en sus manifestaciones creativas de mayor calidad estética, a los estudios artísticos o literarios. Las nuevas orientaciones historiográficas desarrolladas a partir de los años 1930, incorporando las aportaciones de la psicología, la antropología y la literatura, afirmaron la importancia de las mentalidades colectivas, visiones del

mundo y sistemas de valores sociales¹. En un sentido algo distinto, la historia sociocultural de las últimas décadas ha desarrollado un creciente interés por los aspectos culturales, desde la noción de que el lenguaje conforma la realidad social y las vivencias personales, y una inclinación por lo particular, lo subjetivo: se trata de recuperar la experiencia, percepciones y afectos de los sujetos históricos, entendiéndolos como la forma en que éstos dan sentido al mundo social y a su propia posición en él y actúan dentro de los márgenes que les marcan las coordenadas culturales y materiales de su tiempo².

Frente a una noción chata de “realidad”, limitada a los aspectos materiales de la existencia personal y colectiva y confrontada al dominio etéreo de lo imaginario, conceptos como los de “representaciones”, “apropiación” y “prácticas culturales” proponen una visión más compleja, en la que la realidad de las sociedades pasadas se contempla integrada tanto por las dimensiones “objetivas” (niveles de desarrollo material, divisiones jerárquicas, instituciones sociales y políticas) como por los aspectos “subjetivos” o inmateriales de la existencia humana (valores, juicios, sentimientos y deseos). Y ello por una doble razón: porque es a través de estas pautas culturales como el sujeto interpreta su propia posición en el seno de las jerarquías y las relaciones sociales, y porque incluso los deseos, fantasías y temores irrealizados o inconscientes configuran nuestra identidad personal y dan forma a nuestras vidas: lo que quisimos o temimos ser constituye parte de lo que somos³.

La historia de las mujeres ha contribuido intensamente a esta doble reorientación historiográfica⁴. Al articular y desarrollar la idea de que es la cultura la que inviste de sentido a la diferencia natural, biológica, entre hombres y mujeres, produciendo significados sociales que son interiorizados y modelan las expectativas y las experiencias personales, asume que las identidades femeninas (y masculinas) no son el efecto de adscripciones automáticas, sino el resultado de una construcción social que comprende oposiciones y negociaciones⁵. A su vez mismo tiempo, esos modelos de feminidad han ido dejando de contemplarse exclusivamente como construcciones orientadas al mantenimiento y reproducción del orden

¹ Michel VOVELLE: *Ideologías y mentalidades*. Barcelona, 1985, esp. introducción y capítulo 1. Georges DUBY: *La historia continúa*. Madrid, 1992, cap. IX y Roger CHARTIER: “Historia intelectual e historia de las mentalidades: trayectorias y preguntas”, en *El mundo como representación*. Barcelona, 1992, pp. 13-44.

² Véanse, por ejemplo, Isabel BURDIEL y M^a Cruz ROMEO: “Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después”, *Hispania* LVII/1, n^o 192 (1996), pp. 333-346. Gabrielle SPIEGEL: “History, Historicism and the Social Logic of the Text”, *Speculum*, n^o 65 (1990), pp. 59-86. Joyce APPLEBY, Lynn HUNT y Margaret JACOB: *La verdad sobre la Historia*. Barcelona, 1998.

³ Las teorías psicoanalíticas han ejercido una indudable influencia en la revalorización del ámbito de lo subjetivo y en la noción de un sujeto dividido, fragmentario e inestable. Véanse Jane FLAX, *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid, 1995, y Silvia TUBERT, *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid, 2001.

⁴ Joan W. SCOTT: “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en James AMELANG y Mary NASH (comps.): *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, 1990, pp. 23-56, y “La historia de las mujeres”, en Peter BURKE, ed.: *Formas de hacer historia*, pp. 59-88. Gisela BOCK: “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional”, *Historia Social*, n^o 9 (1991), pp. 55-75; Isabel MORANT: “El sexo de la Historia”, *Ayer*, n^o 17 (1995), pp. 29-66.

⁵ Carrol SMITH-ROSENBERG: “Writing History: Language, Class and Gender”, en Teresa DE LAURETIS (ed.): *Feminist Studies-Critical Studies*. Bloomington, 1981, pp. 31-53.

social, para poner de relieve de qué modo vivían las mujeres su relación con las normas, cómo adecuaban a ellas su comportamiento e incluso su subjetividad, mediante qué formas de apropiación las resignificaban y las adaptaban a otros fines propios, para acabar, en muchos casos, transformándolas⁶.

El mundo de las emociones ha adquirido así carta de naturaleza en los estudios históricos, en tanto que los sentimientos y los deseos se contemplan no como manifestaciones invariables de la naturaleza humana, sino como construcciones sociales en evolución histórica, que se experimentan como una vivencia personal e intransferible, pero que obedecen, en cierta medida, a unas reglas colectivas. O, más bien, se configuran, de forma singular, en el marco de unas pautas que definen lo posible y lo pensable, y constituyen un nudo de articulación entre lo individual y lo social, lo subjetivo y lo cultural⁷. Los afectos, entre ellos la inclinación amorosa o el amor por los hijos, se producen, se educan y encauzan socialmente; incluso las pasiones, por mucho tiempo consideradas impulsos innatos o condiciones invariables de la naturaleza humana, tienen su historia, que, como advirtiera Michel Foucault a propósito de la sexualidad, no se reduce a una sucesión de periodos de represión o de tolerancia de unas inclinaciones supuestamente naturales e instintivas, sino que constituye una auténtica construcción de los deseos⁸. La teoría feminista, por su parte, de forma creciente en los últimos tiempos, ha reflexionado sobre los deseos, sentimientos y vínculos familiares y amorosos como el lugar donde se configuran formas de subjetividad y pautas de relación desiguales entre hombres y mujeres, de forma tanto más poderosa cuanto que no se explicitan necesariamente en términos de deberes y obligaciones impuestas, sino que modelan el ámbito más íntimo de las vivencias, las inclinaciones eróticas y afectivas e incluso las fantasías inconscientes⁹.

Sin embargo, los deseos y las formas de subjetividad constituyen para la Historia un objeto esquivo frente al que cabe extremar las precauciones. Los testimonios en los que atisbar las emociones de mujeres y hombres del pasado son escasos y desigualmente repartidos en el espectro social, tendiendo a sobrerrepresentar las voces masculinas y elitistas. Cierto es que la apertura de este campo de análisis en los estudios históricos de las últimas décadas ha desvelado nuevas posibilidades de explotación de fuentes como la literatura, la escritura privada (epistolar o autobiográfica) o los documentos judiciales, con espléndidos resultados, como se hace patente en algunos de los trabajos incluidos en este volumen. Sin

⁶ M^o José DE LA PASCUA, *Mujeres solas. Historias de amor y abandono en el mundo hispánico*. Málaga, 1998, especialmente pp. 27-28. Mónica BOLUFER: *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, 1998, introducción. Arlette FARGE y Michelle PERROT: "Débat", en G. DUBY y M. PERROT (eds.): *Femmes et Histoire*. París, 1993. Laura FERRANTE, Maura PALAZZI y Gianna POMATA (eds.): *Ragnatela dei rapporti. Patronage e reti di relazioni nella storia delle donne*. Turín, 1988.

⁷ Angela GROPPi: "I sentimenti e i loro storici", *Memoria. Rivista di storia delle donne*, n^o 1, marzo, 1981, pp. 53-64, Isabel MORANT, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid, 2002, pp. 13-24; Isabel MORANT y Mónica BOLUFER: *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, 1998, especialmente pp. 9-22 y 267-280.

⁸ Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad*. México, 1987. Francisco Vázquez García, "Historia de la sexualidad en España: problemas metodológicos y estado de la cuestión", *Hispania*, vol. 56, n^o 194 (1996), pp. 1007-1035.

⁹ Anna JÓNASDÓTTIR, *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?* Madrid, 1993. Sally ALEXANDER, *Becoming a Woman and Other Essays in 19th and 20th Century Feminist History*. Londres, 1994.

embargo, incluso cuando contamos con voces de mujeres que se refieren al mundo de los afectos, la aparente espontaneidad y transparencia de sus palabras no puede engañarnos, pues sus relatos están, como cualquier otro, condicionados por los códigos de lo socialmente aceptado y por las intenciones de sus autoras (justificarse, lograr justicia, conmovir a su destinatario, descargar su conciencia). Es tan sólo a través de esos filtros múltiples como es posible atisbar sentimientos y deseos. Y, en última instancia, siempre hay algo que se nos escapa tras las palabras más austeras o aun las más elocuentes.

En ese terreno histórico resbaladizo de palabras y silencios nos situaremos para caracterizar las principales formas con que, a lo largo de los siglos modernos, se ha conceptualizado la relación de las mujeres con el deseo y para tratar de captar en qué medida ellas hicieron suyas esas representaciones o las modificaron por vías más o menos sutiles. Partiendo de los presupuestos teóricos que hemos hecho explícitos, no vamos en búsqueda de modos de deseo femenino esencial, constreñidos o tolerados: desde la idea de que los deseos no pueden entenderse fuera del horizonte social y cultural y de las prácticas normativas que los modelan, lo que nos interesa es cómo construyeron, expresaron o silenciaron las mujeres su subjetividad en diálogo con los discursos de su tiempo. En este sentido, y para acotar con mayor precisión nuestro campo de análisis, dos son las elecciones metodológicas que conviene hacer expresas. En primer lugar, la de excluir de él la vivencia espiritual. La religiosidad constituyó sin duda un elemento crucial en la comprensión que las mujeres de diversa condición, a lo largo de los siglos modernos, desarrollaron de su propia identidad y su posición en el mundo. Sin embargo, ámbitos como el de la mística han sido por sí mismos objeto de una amplia bibliografía especializada, en tanto que cauce para la vivencia del deseo femenino, en el que la unión con lo divino se expresaba de forma intensamente física y corporal, a través de un rico lenguaje sensorial¹⁰. Por ello, omitiremos referirnos a esta experiencia espiritual precisa, prestando, en cambio, atención a la influencia, en un sentido más amplio, de la moral religiosa en la configuración del imaginario sobre el amor, la sexualidad, el matrimonio y la maternidad. En segundo lugar, manejaremos una noción deliberadamente amplia de deseo, en el sentido de aspiraciones experimentadas como impulsos íntimos por parte del sujeto, y así, aunque nos interrogaremos muy especialmente por las autorrepresentaciones del deseo amoroso y maternal, mantendremos una mirada abierta a la pluralidad de proyectos de vida y anhelos de las mujeres¹¹.

¹⁰ Iris M. ZAVALA, "Prólogo" y "Teresa Sánchez: la escritura, la mística y las enfermedades divinas", en *Feminismos, cuerpos, escrituras*. Madrid, 2000. Elise SCHULTZ VAN KESSEL, "Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera edad moderna", en Natalie DAVIS y Arlette FARGE, coords., *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Volumen 3º de la *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigida por Michelle PERROT y Georges DUBY, Madrid, 1992, pp. 167-209, esp. pp. 195-200.

¹¹ Somos conscientes de que este uso laxo de términos como "deseo", pero también "afectos", "sentimientos" o "subjetividad", resulta más próximo al del lenguaje común que a las teorías psicológicas, en particular psicoanalíticas; véanse las definiciones de "deseo" en Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrande PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, 1994, pp. 96-97; Roland Chemama, dir., *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, 1998, pp. 88-96; con un enfoque divulgativo, Carlos CASTILLA DEL PINO, *Teoría de los sentimientos*. Barcelona, 2000. Sin embargo, y aun admitiendo el potencial de estas aportaciones para el estudio histórico de la formación de la subjetividad, considero que solo pueden aplicarse de forma productiva en ciertas circunstancias, cuando las fuentes disponibles (especialmente literatura privada o creación artística) así lo permiten, y difícilmente con anterioridad a la constitución del sujeto moderno y de los patrones de relación propios de la nueva familia sentimental a partir del siglo XVIII.

De la “hembra lujuriosa” a la “mujer casta”: representaciones de la sexualidad femenina en los siglos modernos

Como es bien sabido, la mujer ha sido definida de forma abrumadora en tanto que objeto de deseo, proyección de una subjetividad masculina que la ha investido con su fascinación y sus temores. Sin embargo, ello no significa que las mujeres hayan sido siempre representadas como carentes de impulsos amorosos. La imagen decimonónica del “ángel del hogar”, de la mujer casta cuyos deseos, en caso de manifestarse, se interpretaban en clave patológica, como pulsiones enfermizas, constituye una figura cultural de breve pasado que se construyó por oposición a una tradición de signo contrario y de fuerte arraigo en el imaginario occidental. En efecto, la doctrina eclesiástica, desde los primeros siglos cristianos, proyectó en la naturaleza femenina una concepción del ser humano en clave pesimista y dualista, que contraponía el alma, lo espiritual, al cuerpo y sus pecaminosos instintos¹². En el contexto de una moral, una doctrina y una organización eclesial basadas en la superioridad del celibato sobre el matrimonio y en la sospecha del amor físico, incluso entre los esposos, la relación con la mujer se consideraba un peligro que podía desviar al hombre del camino de la salvación¹³.

En este discurso el deseo, caracterizado en negativo, como “lujuria”, “lascivia”, “libidinosis”, “concupiscencia”, se encarnaba fundamentalmente en la mujer, símbolo de las amenazas y la corrupción de la carne, del poder avasallador de la sexualidad y, en última instancia, de todo lo que el ser humano tenía de material y pecaminoso. Se la presentaba no sólo como una tentación para el hombre, sino también como un ser de naturaleza lasciva, cuya flaqueza moral la hacía menos capaz de contener sus deseos impetuosos: “el sexo blando, amoroso, deleznable, flaco, que por la mayor parte se arroja al amor sin fuerza reservada, y apenas tiene dentro de sí vigor para contenerse en lo bastante, sin llegar con sus desordenados afectos a lo prohibido”¹⁴. Con un tinte menos negativo, la cultura popular de los primeros siglos modernos, a través de pliegos de cordel, proverbios, grabados y rituales festivos, recreó también la figura de la mujer lujuriosa, sexualmente activa y dominante, que consume al hombre con sus desmedidas exigencias eróticas¹⁵.

¹² Peter BROWN, *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Barcelona, 1993. Elaine PAGELS, *Adán, Eva y la serpiente*. Barcelona, 1990. Merry WIESNER, *Cristianismo y sexualidad en la Europa moderna*. Madrid, 2001. Francisco VÁZQUEZ y Andrés MORENO, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid, 1997; MORANT y BOLUFER, *Amor...*, pp. 48-54.

¹³ Sospecha sobre el amor que se hace visible, por ejemplo, a la altura del siglo XVIII en la distancia y menosprecio con que los eclesiásticos contemplan las “excesivas” demandas de afecto y atención hacia el cónyuge. Por ejemplo, en 1721 el arzobispo de Granada, a propósito de un caso de desavenencias conyugales, reprobaba con cierta ironía la “amorosa pasión” de una mujer de la que dice que, no contenta con que su marido la “estime”, pretende que la “idolatre”. Archivo Histórico Nacional, *Estado*, leg. 4828, exp. sin numerar (caso de Josefa de Hocés y Fernando Zafra, 1721).

¹⁴ Juan de PALAFOX, *Coloquio espiritual: Peligros del agrado y apacibilidad del varón espiritual entre mujeres*. Valencia, 1641.

¹⁵ Arlette FARGE, “Hommes et femmes: un conflit qui traverse la bibliothèque bleue”, en *Le miroir des femmes*. Paris, 1981. Natalie Davis: “El mundo al revés: las mujeres en el poder”, en James AMELANG y Mary NASH, eds., *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, 1990, pp. 59-92.

El humanismo del siglo XVI desarrolló una visión menos negativa del matrimonio y la sexualidad. Por ejemplo, los *Coloquios* de Erasmo incluyen una celebración del amor conyugal como vínculo espiritual que debe cimentar la unión y contribuir al perfeccionamiento moral de los esposos, pero también del amor físico, que, contrariamente al pesimismo eclesiástico, se presenta sin lamentaciones como una inclinación natural y propia de la naturaleza deseante de los humanos. El amor y la sexualidad se representan así contenidos y realizados en un orden conyugal que no constituye la cancelación de los deseos y pasiones, sino su encauzamiento¹⁶. Sin embargo, como ha señalado Isabel Morant, son las imágenes del deseo viril las que abundan en la literatura renacentista: en el *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, o, de forma más contenida, en los *Coloquios* erasmianos. La valoración de la sexualidad en los hombres como una fuerza ineludible y (en muchos autores, aunque no en todos) como un impulso deseable, fuente de vida y de placer, contrasta con la representación elusiva del deseo femenino, silenciado por moralistas como Vives, que mantiene la sospecha hacia el amor carnal y la desconfianza hacia la capacidad moral de las mujeres, y presente apenas de forma tácita en Erasmo, quien reconoce el carácter mutuo del goce sensual, legitimando así, implícitamente, el amor carnal de la mujer hacia el hombre, como el de éste hacia ella¹⁷.

Conectando en cierto sentido con la rehabilitación humanista del matrimonio y la sensualidad, y en contraste con la persistente visión negativa propia de la tradición católica, la moral conyugal puritana del siglo XVII legitimó la realización del deseo dentro del matrimonio, no limitado a la procreación, sino contemplado como un elemento esencial de la unión conyugal¹⁸. En un tono más intensamente sentimental, la literatura ilustrada cantó las excelencias del amor entre los esposos y definió de forma exigente sus criterios. Distinto de la pasión, concebida como un impulso subjetivo, caprichoso y egoísta que choca con las normas de la sociedad, el amor que para los ilustrados había de unir a un hombre y a una mujer y llevarlos a contraer matrimonio era el resultado de una intensa educación moral y sentimental que debía hacer brotar el sentimiento y canalizarlo por las vías de los valores sociales vigentes, armonizando los deseos y la razón, los afectos y los intereses¹⁹. En este discurso, las mujeres aparecían, como los hombres e incluso más que ellos, en tanto que sujetos amorosos. Cierta es que algunos moralistas sostuvieron, convirtiendo en disposición natural la norma social que imponía a las doncellas una actitud más pasiva en las negociaciones matrimoniales, que las mujeres no desarrollaban inclinaciones afectivas tan definidas como las del varón y se acomodaban sin esfuerzo al esposo elegido por sus padres²⁰. Sin embargo,

¹⁶ "El deseo sensual, inscrito en la naturaleza humana, lejos de ser negado, debía cumplirse y redimirse en el matrimonio". MORANT, *Discursos...*, cita en p. 120; también pp. 29-32, 48-50, 160-161.

¹⁷ "Con la esposa...estamos unsimismados por extremo amor, por el goce mutuo de los sentidos, por la alianza sacramental, por el indisoluble consorcio en todas las situaciones que depara la vida". ERASMO, *Obras escogidas*, citado por MORANT, *Discursos...*, p. 161.

¹⁸ Edmund LEITES, *La invención de la mujer casta: la conciencia puritana y la sexualidad moderna*. Madrid, 1990.

¹⁹ MORANT y BOLUFER, *Amor, matrimonio...*, caps. 3-4 y conclusiones.

²⁰ "Puesto que la naturaleza no os ha concedido esa posibilidad ilimitada de elección de la que nosotros gozamos, sabia y benevolente, os ha asignado un gusto más flexible a ese respecto". Dr. Gregory, *A Father's Legacy to his Daughters*, 1774. En Vivien JONES, ed., *Women in the eighteenth century. Constructions of femininity*. Londres-Nueva York, 1990, p. 50.

era más frecuente que, por el contrario, se les atribuyese una capacidad sensible mayor que a los hombres y, con ella, una mayor inclinación sentimental y amorosa (a la vez que unas aptitudes más limitadas para la vida intelectual), teorías desarrolladas por médicos y filósofos que la literatura sentimental se encargó de popularizar²¹.

Las novelas mostraban el proceso por el cual, por mediación de la mujer, el hombre aprendía a amar, y el virtuoso afecto mutuo desarrollado entre ambos conducía naturalmente al matrimonio, lugar natural de realización del sentimiento amoroso. El modelo ilustrado de feminidad pretendía que la afectividad de las mujeres se vería plenamente colmada con las compensaciones de una tranquila vida familiar, presentada no sólo como su destino natural y el estado que les permitía cumplir sus obligaciones para con la sociedad, sino también como aquél en el que debían cifrar sus expectativas de felicidad. En el lenguaje del sentimiento, las posiciones jerárquicas que hombre y mujer ocupaban en la relación conyugal parecían difuminarse y ceder paso al afecto, pero ese amor mutuo no se concebía en términos estrictamente recíprocos, sino desiguales. El “pacto” sentimental implícito en la nueva representación de la familia, asimétrico en sus términos, vinculaba a los esposos ilustrados a modo de relación entre un superior benévolo y una esposa que era amada y guiada de forma paternalista. Si al esposo ilustrado se le exigía que domesticara sus pasiones hasta convertirlas en refinados sentimientos, que fuese (además de ciudadano y propietario responsable) esposo y padre tierno, de la mujer se esperaba mucho más en términos afectivos: que fuera para el marido su *alter ego*, un alma gemela acomodada a todas sus necesidades materiales y espirituales, que había de sentir como propias. En efecto, lo que mejor definía a la perfecta esposa y madre era la abnegación, es decir, la capacidad de olvidarse de sí misma, de negar o silenciar sus deseos o ambiciones, de renunciar a todo por el bienestar de otros.

Así, la tradicional dualidad entre la mujer, lujuriosa y tentadora, y el hombre, representado como más capaz de contener sus pulsiones y trascender lo material, se invirtió en el nuevo modelo, que implicaba la superioridad moral de la mujer y su necesaria mediación para perfeccionar al hombre (a quien ahora se representa animalizado en sus pasiones) y ayudarlo a vencer su sexualidad, convirtiéndose en el individuo autocontenido, racional y sensible. De ese modo, como argumenta Edmund Leites sobre el caso inglés, se construyó una jerarquía recíproca en la cual a la autoridad masculina se le contraponía la superioridad moral y sentimental de la mujer, haciendo descansar sobre la “virtud” femenina (definida fundamentalmente como virtud sexual) la mayor responsabilidad de la moralidad familiar y pública. Una evolución en cierto sentido similar se aprecia, a pesar de las diferencias, en los territorios católicos, donde a partir de la Contrarreforma la Iglesia (que hasta entonces se había ocupado poco de estas cuestiones) desarrolló una intensa pastoral familiar, y los sacer-

²¹ En palabras del académico francés Antoine Léonard Thomas, las mujeres, de una naturaleza sensitiva particular, estaban hechas para el amor “tierno y sacrificial”, sentimiento que constituía “el encanto y el interés de su vida” y la clave de su excelencia moral. Antoine-Léonard THOMAS, *Essai sur le caractère, les moeurs et l'esprit des femmes dans les différents siècles* (1772). Traducido en España como *Historia o pintura del talento, carácter y costumbres de las mujeres en los diferentes siglos*. Madrid, Miguel Escribano, 1773. MORANT y BOLUFER, *Amor, matrimonio...*, cap. 4; para el caso español, BOLUFER, *Mujeres e Ilustración*, caps. 2 y 6.

dotes suavizaron su discurso sobre la flaqueza y malignidad de las mujeres, insistiendo, por el contrario, en su función de mediadoras para lograr a través de ellas la reforma de sus maridos: la imagen de la mujer incontinente se diluiría así en la imagen de la mujer devota y casta, aliada de los clérigos en la cristianización y moralización de la vida doméstica y social²².

¿En qué medida ese nuevo modelo, que intensificaba la tradicional exigencia de pudor en las mujeres, convertía esa acrecentada demanda en parte intrínseca de su ser? Dicho de otro modo, ¿hasta qué punto la castidad, tradicionalmente presentada como fruto de un doble esfuerzo de autocontención y de vigilancia moral externa, pasó a considerarse plenamente natural en las mujeres? Los filósofos del siglo XVIII tendieron, con escasas excepciones, a justificar la doble moral sexual, sancionada por las leyes civiles, la costumbre y la opinión, que consideraban la infidelidad sexual un delito mucho más grave en la mujer que en el hombre y por ello la castigaban con mayor severidad²³. Sin embargo, discreparon respecto a cuál constituía su fundamento último: la naturaleza o bien las convenciones y los intereses sociales. Si muchos sostuvieron su carácter inequívocamente natural, que haría de ella menos un “deber” que un “ser” para las mujeres, la mayoría parecían más interesados por defender un orden moral y social en el que esta virtud constituía, desde múltiples puntos de vista, una pieza clave. Así, para Rousseau la castidad era una virtud que pertenecía a las mujeres como una segunda naturaleza, y por ello aquella que la violaba traicionaba lo que le era más propio²⁴. Otros, como Samuel Johnson, subrayaron más bien la necesidad de asegurar la legitimidad de los hijos y, con ella, la correcta transmisión de la herencia, mientras que David Hume llegó a admitir que tal fundamento natural no existía (“puedo ahorrarme el tiempo de insistir en cuestión tan obvia”), y Adam Smith, dando un paso más, concedió que la desigualdad de las normas sexuales traducía la parcialidad de los legisladores²⁵.

Sin embargo, no por ello todos dejaron de sostener el carácter “gravísimo” del adulterio femenino y de defender con firmeza el carácter necesario de la castidad en las mujeres, entendida como un artificio útil y conveniente, mostrándose más comprensivos hacia las debilidades de los hombres. En definitiva, más que afirmar la absoluta diferencia entre una naturaleza masculina pasional y otra femenina, intrínsecamente casta, lo que se expresa es la firme convicción de que la contención sexual de las mujeres (natural o adquirida) consti-

²² Luisa ACCATI, *El matrimonio de Raffaele Albanese. Novela antropológica*. Madrid, 1995.

²³ En Francia y en España, por ejemplo, el adulterio, definido penalmente como un delito femenino, permitía al marido encerrar en prisión a la esposa adúltera, a la que podía readmitir tras un tiempo de expiación o bien dejar entre rejas por tiempo indefinido. Voltaire ironizó sobre la desigualdad de las leyes civiles a propósito del adulterio: “Mujeres, sed sumisas a vuestros maridos”, en *Opúsculos satíricos y filosóficos*. Madrid, 1978, pp. 350-354, y “Adulterio”, *Diccionario filosófico*. Madrid, 2000, I, pp. 45-52. Sobre Inglaterra, Keith THOMAS, “The Double Moral Standard”, *Journal for the History of Ideas*, n° 20/2 (1959), pp. 195-216.

²⁴ “No cabe duda alguna de que no le es permitido a nadie violar su fe, y todo marido infiel que priva a su mujer de la única recompensa de los austeros deberes de su sexo es un inhumano y un injusto” -concedía Rousseau-, “pero la mujer infiel aún hace más, pues disuelve la familia y quebranta todos los vínculos de la naturaleza”. Rousseau, *Emilio...*, p. 504. Palabras de las que se haría eco, sin citar su procedencia, el artículo “Sobre el adulterio o igualdad de ambos sexos”, publicado en el español *Diario de las musas* el 8 de diciembre de 1790.

²⁵ David HUME, “On chastity and modesty”, *The Philosophical works*. Darmstadt, 1964, vol.2, p. 333. Adam Smith, *Lecciones sobre Jurisprudencia*. Granada, 1995.

tuía un elemento crucial para el orden social, familiar y público, y para ordenar los deseos masculinos, salvando al hombre de la espiral potencialmente autodestructiva de su propio deseo.

El deseo maternal: del silencio a la exaltación

Junto a la domesticidad, la castidad y el amor conyugal, uno de los principales rasgos del ideal de feminidad virtuosa cincelado a partir del siglo XVIII, y su principal novedad con respecto a modelos anteriores, fue el protagonismo de la dimensión maternal. Comprender el papel que la maternidad ha desempeñado en la configuración de los deseos femeninos en las sociedades contemporáneas obliga a interrogarse sobre ella, como viene haciéndose en los estudios más recientes, obviando todo esencialismo. Se trata de entenderla no como una función natural que se ejerce de manera universal e instintiva, sino como una construcción imaginaria e histórica, en la que se articulan el orden simbólico y la configuración de la subjetividad individual, de modo que las formas en que se han definido y organizado socialmente las prácticas de cuidado de los hijos, sus connotaciones culturales y los grados de identificación que las mujeres han asociado a esa experiencia difieren sustancialmente en el tiempo y el espacio²⁶. La desmesurada importancia que la maternidad acabó adquiriendo como epítome de la feminidad, hasta el punto de transformar una posibilidad biológica en un destino inexcusable inscrito en la naturaleza de las mujeres y de erigirse, como la define Chiara Saraceno, en “una vocación totalizante de alto contenido identitario y relacional”, puede hacer olvidar que su presencia insistente e idealizada en la literatura moral se remonta apenas al siglo XVIII y sucede a un prolongado “tiempo de silencio” (en expresión de Yvonne Knibiehler y Catherine Fouquet) en la Edad Media y los primeros tiempos modernos²⁷.

En efecto, un aspecto de la literatura moral y pedagógica anterior a la Ilustración que sorprende a la sensibilidad contemporánea es la escasa presencia que en ella tiene la figura de la madre. Ésta aparece como una figura auxiliar del padre en la procreación y educación de los hijos, sujeta a los peligros del parto y responsable de su cuidado físico, considerado como una ocupación menor y cargada de molestias. El “vínculo invisible” madre-hijo, en palabras de Marina d’Amelia, contrasta con la mayor importancia concedida a la paternidad, representada como vía principal de transmisión de la filiación y el linaje, como imagen de autoridad que se extiende del gobierno doméstico al gobierno político, como grave responsabilidad individual y como generadora de orgullo y satisfacción íntima²⁸. Parece como el afecto hacia los hijos, considerado como un sentimiento natural y corriente, no suscitara mayores insistencias, como tampoco, por otra parte, escandalizaba a nadie el hecho de que

²⁶ Silvia TUBERT, ed., *Figuras de la madre*. Madrid, 1996, “Introducción”, pp. 7-37. Marina D’AMELIA, ed., *Storia della maternità*. Roma-Bari, 1997. Yvonne KNIBIEHLER y Catherine FOUQUET, *Histoire des mères. Du Moyen Âge à nos jours*. París, 1977.

²⁷ Citado en D’AMELIA, *Storia della maternità*, p. IX.

²⁸ D’AMELIA, “La presenza delle madri nell’Italia medievale e moderna”, en *Storia della maternità*, pp. 3-5.

el cuidado de los niños, lejos de ser una competencia exclusiva de las madres, estuviera repartido entre nodrizas y criadas, parientes y vecinas, como resultaba habitual en las sociedades tradicionales. De hecho, si el amor maternal aparecía en los textos religiosos era ante todo como una pasión propensa a desbordarse que los eclesiásticos exhortaban a moderar y encauzar para que no chocara con los principios de la moral cristiana ni con aquello que convenía al orden social. El amor maternal se consideraba así, como la pasión amorosa, un afecto instintivo y casi animal, muestra de que las mujeres eran menos capaces que los hombres de controlar y racionalizar sus impulsos, como se ejemplificaba en los textos morales en la excesiva indulgencia de las madres que comprometía la recta educación moral de los hijos o en el atroz dolor que algunas manifestaban ante su muerte, calificado de impropio de la resignación cristiana²⁹. Incluso en la literatura humanista, más complaciente en su visión del matrimonio y la vida familiar, la maternidad suscita escaso interés y se presenta, en un lenguaje seco, más que poético o elogioso, como un destino y un deber en el que apenas son posibles los goces³⁰.

Frente a estas imágenes severas de la maternidad, el modelo ilustrado de familia sentimental contiene como principal novedad el papel central asignado a la mujer en tanto que madre (más todavía que como esposa), y el modo exigente y maximalista en que se definen sus funciones, abarcando cuidados que antes habían desempeñado otras figuras sociales: la crianza física y la educación moral y sentimental de sus hijos, entendidas como ocupaciones absorbentes y exclusivas a las que la madre debe entregarse en cuerpo y alma. La que así no lo hiciese era representada como una mujer “desnaturalizada”, sorda a la “voz de la naturaleza” que clamaba desde su interior, según la extendida metáfora ilustrada. Y ello porque la maternidad aparece (según afirmaban los filósofos y ratificaban los médicos) como el destino al que se encaminaba la naturaleza física de las mujeres, el objetivo que marcaba todas las características de su organismo y la razón última de su peculiar naturaleza moral, que las hacía sensibles, compasivas y abnegadas. Aparece también como una misión social y cívica de trascendentales consecuencias públicas, en la medida en que la madre constituye el pilar de la nueva familia sentimental a la que se encomienda la formación de los ciudadanos. Pero además, se representa como la esencia de la subjetividad femenina, la ocupación más placentera para las mujeres, a quienes los ilustrados invitan a hallar satisfacciones sin cuento en los dulces placeres del amor maternal, mitificado en la literatura de la época con las mayores efusiones de lirismo. Esa “afectuosa ternura y dulce inclinación que embriaga de gozo el corazón de una buena madre”, tal como la definía el médico Landais, había de compensarles por todas sus renunciaciones y colmar con creces sus necesidades afectivas.

El poder de la mujer, a quien los textos se esforzaban en presentar como soberana en el orden privado-doméstico, de forma complementaria y simétrica respecto a la autoridad concedida al hombre en el terreno público, constituía, en cierta medida, un espejismo. Desde el punto de vista jurídico, la madre y esposa continuaba siendo una figura claramente subor-

²⁹ “Bárbaras mujeres que, por no tener un poco de paciencia y reprimir su amor de fieras, quieren que sus hijos se crien para necios, embarazando que el padre los corrija, que el maestro los castigue como merecen sus travesuras”. Antonio ARBIOL, *La Familia regulada*. Barcelona, Joseph Teixidó, 1746, p. 476; también p. 524.

³⁰ MORANT, *Matrimonio...*, pp. 111-114 y 183-187.

dinada al marido y padre, a quien correspondía la autoridad doméstica, no erosionada, sino en muchos casos fortalecida por las leyes ilustradas y liberales de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, el estrecho vínculo materno-filial se representa como origen de una deuda que, en tanto que se entiende basada en la entrega absoluta de la madre, se define como imposible de saldar, fundamentando de ese modo un cierto poder emocional de la mujer sobre sus hijos y, a través de ellos, sobre el marido, que caracteriza el juego de poderes y contrapoderes propio de la familia moderna³¹. La nueva constelación familiar, en particular el intenso simbolismo que se otorga al lazo materno-filial y la concepción de la maternidad como don de sí, instauraría, de ese modo, un patrón de relaciones y de subjetividad de hondo calado en los sentimientos y en las prácticas de vida femeninas y masculinas, en los que podemos situar las raíces de las estructuras psicológicas exploradas por las teorías freudianas.

Para las mujeres, pues, la maternidad debía constituir el objeto de todos sus deseos, el lugar de todos sus placeres y el fundamento de su poder moral: ese el mensaje que, reiterado desde mediados del siglo XVIII en la literatura pedagógica, moral, médica y política, se difunde con particular éxito en la novela y el teatro sentimental: obras como la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Pamela Andrews* de Richardson o las populares ficciones pedagógicas de Mme. Le Prince de Beaumont representaron ese ideal a través de sus protagonistas, jóvenes virtuosas convertidas, tras el matrimonio, en esposas ejemplares y madres tiernas, felices al realizar su vocación doméstica y recibir a cambio el amor de los suyos y el respeto de la sociedad. Asimismo, la iconografía ilustrada y romántica, desde los retratos de familia a las ilustraciones de las novelas, abunda en imágenes de la maternidad amorosa y entregada, representada con frecuencia en la figura de la madre lactante, extendida alegoría de la educación o, en su forma más heroica, en la madre que sacrifica la vida por sus hijos³².

Llegados a este punto, cabe plantearse si la representación de la maternidad como una responsabilidad y un anhelo totalizante constituye una imagen que cancela otros deseos y que, al ser interiorizada por las mujeres, condicionó en ellas la vivencia y la expresión de otro tipo de sentimientos y aspiraciones. Ciertamente, los placeres morigerados del amor conyugal y de la relación estrecha y afectuosa con los hijos, representados como afectos socialmente útiles y emocionalmente satisfactorios, se ofrecen en la literatura moral como antítesis de la pasión amorosa, entendida como un impulso egoísta y destructivo³³. En particular, hacia la descripción del íntimo vínculo materno-filial se desplazó, incluso, cierta evo-

³¹ La espléndida novela antropológica de Accati, *El matrimonio...* explora las implicaciones psicológicas e históricas de la relación triangular madre-padre-hijo en el mundo católico.

³² A finales del siglo XVIII se instauró en la teología moral católica y en la literatura médica (rompiendo con una larga tradición obstétrica) la norma de la primacía de la vida del feto sobre la de la madre en caso de graves complicaciones en el parto. N. Filippini, "Il cittadino non nato e il corpo della madre", en *Storia della maternità*, pp. 111-137; M. Bolufer, "Del cuerpo violentado al cuerpo tutelado. Doctrina religiosa y discurso higiénico en el siglo XVIII: el ejemplo del nacimiento", en I. JIMÉNEZ y A. QUILES, eds., *De otras miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*. Málaga, 1997, pp. 53-87.

³³ "¡Qué amor tan dulce! ¡qué expresiones de cariño tan puras e inocentes! No se encuentra aquí ninguna mezcla de aquella ponzoña amarga y cruel que acibara los amores de otra casta". *Correo de Valencia*, nº 73 (9 de febrero de 1798), p. 115.

cación del placer físico que las convenciones del decoro no permitían desplegar al evocar el amor conyugal, como lo ilustra este sugerente elogio de la lactancia materna:

“Comenzad a experimentar los tiernos afectos de una verdadera madre, y veréis como desde aquel punto todas las molestias del criar se os convierten en dulces satisfacciones. La misma succión de la criatura ha dispuesto la naturaleza, que produzca en los pechos una sensación tan viva y agradable, que os endulzará con usura la privación de otros placeres”³⁴.

La nota sensual es, ciertamente, más comedida que en épocas anteriores, por ejemplo en el siglo XVI, cuando los médicos que elogiaban la lactancia materna la presentaban como un vivo placer de los sentidos al tiempo del corazón³⁵. En efecto, el lenguaje explícito del goce físico fue diluyéndose en la apología ilustrada de la maternidad, que elogia más bien sus satisfacciones afectivas y morales, como si la alusión al placer sensual resultara poco decorosa y cruda en exceso para evocar una función altamente idealizada y desprovista de sus aspectos carnales. Quizá se daba así respuesta, en forma de sublimación, a la ambivalencia de los sentimientos masculinos al respecto de la mujer-madre, patente, por ejemplo, en el modo en que la lactancia había sido presentada en otros tiempos como una posibilidad que entraba en contradicción con la actividad sexual y, desde la moral eclesiástica, con la obligación de satisfacer el débito conyugal, de modo que podría haber sido percibida, desde la subjetividad masculina, como una rivalidad (sexual) entre padre e hijo³⁶.

La idea de que las relaciones sexuales corrompían la leche o distraían a la nodriza de las atenciones debidas al esposo había inducido a los médicos a imponer o aconsejar la abstinencia durante el periodo de lactancia; por el contrario, teólogos y moralistas, convencidos de la gravedad de los pecados carnales y temerosos de que una negativa de la esposa condujese al marido al desorden sexual, se inclinaron, en caso de conflicto, por priorizar el débito conyugal y consentir el uso de una nodriza, subordinando la dedicación materna al desahogo de la sexualidad masculina y la prevención del pecado³⁷. Un conflicto que quedaría aparentemente disuelto en el nuevo modelo de familia y de feminidad, que exige a los padres y esposos el sacrificio temporal de sus apetitos por el bien de sus hijos y, en el caso de las mujeres, inscribe la castidad, en buena medida, en el centro de la naturaleza femenina. Imagen de la pureza, la esposa y madre debe inspirar en los hombres el mayor respeto e inhi-

³⁴ Jaime BONELLS, *Perjuicios que acarrearán al género humano y al Estado las madres que rehusan criar a sus hijos*. Madrid, Miguel Escribano, 1786, pp. 43-46.

³⁵ “Existe una simpatía entre las mamas y la matriz, porque al excitar el pezón, la matriz se deleita y siente una titulación agradable, porque ese pequeño extremo de la mama tiene una sensibilidad muy delicada, a causa de los nervios que allí terminan. Con lo cual la mujer experimenta un gran deleite, y principalmente cuando hay leche en abundancia”. Ambroise Paré, *L'Anatomie*, libro III; citado por Yvonne KNIBIEHLER, “Madres y nodrizas”, en TUBERT, ed., *Figuras...*, pp. 95-118; cita en p. 105.

³⁶ Mary Wollstonecraft clamó contra los hombres que antepusieron sus “voluptuosos deseos” a su responsabilidad y afecto paterno y optaban por contratar una nodriza para evitar los rigores de la abstinencia sexual durante la lactancia de sus hijos. Citado en D'AMELIA, *Storia della maternità*, p. 93. Frente al tópico, común en los moralistas, que presentaba la lactancia asalariada como producto del egoísmo y negligencia de las madres, cabe recordar que encomendar al hijo a una nodriza constituía una decisión familiar y con frecuencia masculina.

³⁷ Jean-Louis FLANDRIN, *La moral sexual en Occidente: evolución de las actitudes y los comportamientos*. Barcelona, 1984.

bir en ellos toda actitud inconveniente. Así, la figura de la madre nutricia acabaría encarnando en los siglos XVIII y XIX el emblema de la maternidad como entrega de sí, la antítesis de la sensualidad y la máxima representación de la feminidad casta, sentimental y abnegada.

El grado en que la feminidad doméstica y sensible excluye o no toda connotación sensual varía en las distintas versiones del modelo que se desarrollaron en diferentes contextos culturales. En Francia, el ideal sentimental del amor virtuoso no niega del todo la sensualidad, aunque la reconduzca hacia las formas morigeradas de la sentimentalidad. El deseo amoroso se admite como un impulso en ambos sexos, si bien en las mujeres, contenido por el pudor, parece inclinarse sin apenas esfuerzo hacia el amor conyugal. Novelas de gran éxito en toda Europa, como *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), recrearon esa imagen, representada en la pacífica convivencia de un virtuoso matrimonio, Julie y Mr. Wolmar³⁸. Al renunciar a la intensidad de la pasión que en su juventud la había unido a otro hombre, Julie descubre la verdadera felicidad en el virtuoso amor conyugal y en la maternidad, el más dulce de sus placeres y la mayor de sus obligaciones. Sin embargo, más adelante, tras el reencuentro con su antiguo amado, la pasión renace, suscitando los remordimientos y el desgarramiento entre sus deberes y el amor, que se resuelve de forma trágica, cuando la protagonista pierde la vida al salvar a uno de sus hijos, de modo que su sacrificio de madre abnegada la redime ante los lectores de su pasajera debilidad. El mensaje de la novela es profundamente moral: el deseo puede habitar en las mujeres, pero las pasiones que inspira, en la medida en que violentan su destino doméstico, sólo pueden abocarlas a la autodestrucción. Los moralistas más conservadores, sin embargo, la rechazaron con escándalo, temerosos de que las lectoras se identificaran con la Julie apasionada, más que con la abnegada madre de familia. Como Julie, y todavía más que ella, la Sophie del libro V del *Émile*, la compañera ideal que Rousseau imaginó para el nuevo ciudadano, es una construcción del imaginario masculino, “hecha para agradar y para ser subyugada”, para estimular las pasiones del hombre y a la vez atarlas a las demandas de la familia y del orden social³⁹. Si bien en la novela emerge fugazmente una Sofía distinta, capaz de albergar fantasías amorosas dirigidas hacia un héroe novelesco, el *Telémaco* de Fénelon, Rousseau pronto hace desaparecer esta figura incómoda que cuestiona la diferenciación entre hombre y mujer como sujeto y objeto, respectivamente, del deseo, para hacer reaparecer a la dócil Sophie, cuya subjetividad depende por completo de la de su compañero.

En Inglaterra, la representación de la feminidad virtuosa, en la figura de la “proper lady” o “dama decente”, incluía una insistencia quizá menor en la dimensión maternal y un énfasis todavía más acentuado en la castidad, por herencia de la ideología puritana que

³⁸ Jean J. ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, en *Oeuvres complètes*. París, 1969-1971.

³⁹ “Su vestido es en apariencia modesto en extremo, pero muy coqueto en realidad: no hace ostentación de sus encantos, sino que los disimula, pero, al hacerlo, sabe cómo impresionar vuestra imaginación. Cualquiera que la vea dirá que es una muchacha modesta y discreta, pero cuando os encontráis cerca de ella, vuestros ojos y vuestros afectos vagan por toda su persona, sin que podáis apartaros de ella; y concluiríais que cada una de las partes de su atuendo, aunque parece simple, sólo se puso en ese orden para que la imaginación las fuera quitando una a una”. Jean J. ROUSSEAU, *Emilio, o la Educación*. Barcelona, 1983.

impregnó profundamente los valores morales de las clases medias, como muestran tanto la literatura moral y religiosa como, en un tono más amable, la novela sentimental. Los moralistas ingleses presentan la castidad de las mujeres como un valladar frente al deseo masculino, según se expresa en la emblemática *Pamela Andrews o la virtud recompensada*, de Samuel Richardson. Novela de intenso y duradero impacto entre el público británico y europeo del siglo XVIII, encarna un tipo de ficción en el que una heroína que representa la pureza moral y sexual se enfrenta a la seducción de un hombre lujurioso que, a través de una resistencia inquebrantable, consigue vencer. Su moraleja explícita es clara: la virtud femenina logra la conversión del libertino en hombre sensible y contenido y esposo razonable, proporcionando a la protagonista su recompensa, en forma de un matrimonio feliz y socialmente provechoso. Sin embargo, el relato incluye cierta ambigüedad: la pasiva inocencia de Pamela, incitante para Mr. B., encubre a la vez la atracción de la propia heroína por la vigorosa sexualidad de él y su deseo inconsciente de verse obligada a transgredir las normas de la pureza, doble nivel de lectura que, a juicio de Leites, ilustra las tensiones morales inherentes al ideal de la mujer casta⁴⁰.

En España, donde la intensa influencia de la doctrina católica, que miraba con desconfianza el amor y condenaba sin paliativos la pasión fuera del matrimonio, limitó la reflexión sobre el amor, impera una significativa escisión al abordar el deseo. La literatura sentimental fue aquí extremadamente contenida: moralistas y censores desconfiaron de aquellas obras que evocaban las pasiones, aunque fuera para condenarlas en favor del amor virtuoso, desde una noción conservadora de la educación moral que se inclinaba por formular advertencias y prohibiciones explícitas más que por despertar y formar la sensibilidad, temiendo que ésta inspirase deseos inconvenientes en los lectores y, muy especialmente, en las lectoras⁴¹. Por ello, numerosas novelas sentimentales extranjeras, entre ellas *La Nouvelle Héloïse*, fueron prohibidas por la Inquisición, otras, como *Pamela*, hubieron de suprimir o remodelar en su versión española cualquier pasaje sospechoso, y las obras originales tendieron a mantener un tono más contenido que sus homólogas francesas o británicas. Mientras, la literatura pornográfica de difusión clandestina (escrita con frecuencia por autores que alcanzaron fama por sus comedias o fábulas rigurosamente morales), celebra de forma festiva e irreverente la sexualidad, desde la perspectiva de un sujeto masculino, mostrando tolerancia hacia las expansiones de la virilidad fuera del lecho conyugal y representando a las mujeres como figuras estereotipadas de la transgresión (prostitutas, jóvenes lujuriosas o esposas insatisfechas...)⁴². En definitiva, la figura de la mujer deseante sólo tiene cabida aquí en el discurso religioso, como hembra lasciva, o bien en la literatura pornográfica, en tanto que objeto de realización del deseo masculino, y no emerge en la literatura moral ilustrada, ni siquiera bajo los respetables ropajes de la mujer sentimental que, en su versión española, aparece despojada de la implícita sensualidad de algunas de sus recreaciones literarias francesas o británicas.

⁴⁰ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue Rewarded*. Londres, 1985. Leites, *La invención...*, p. 131.

⁴¹ Mónica BOLUFER, "Reading and morals: the debate on the novel in eighteenth-century Spain", *Studies on Voltaire and the eighteenth century* (en prensa).

⁴² Como Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN -*Arte de las putas*-, su hijo Leandro -*Fábulas fúrosóficas*- o Félix GARCÍA DE SAMANIEGO -*El Jardín de Venus*.

Las dificultades de representar el deseo femenino, en la medida en que éste se estima profundamente incompatible con el orden moral y social, aparecen ejemplificadas en los escritos del financiero y político Francisco de Cabarrús. Ilustrado, anticlerical y apasionado rousseauiano, en sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad humana* defendió el divorcio, argumentando la natural volubilidad del sentimiento amoroso y las terribles consecuencias que sobre la felicidad individual y el bienestar público tenían los matrimonios mal avenidos⁴³. Lo hizo poniendo en boca de una mujer la amarga queja contra las leyes que la obligaban a permanecer atada hasta la muerte a un hombre poco recomendable, pero ese parece un recurso retórico más que un verdadero reconocimiento de las mujeres como sujetos deseantes capaces de decidir sobre sus afectos. De hecho, el propio Cabarrús, al concertar los matrimonios de sus hijos e hijas, mostró poca sensibilidad hacia la opinión de las interesadas. Asimismo, argumentó en contra de la admisión de mujeres en la Sociedad Económica afirmando que su presencia en ese ámbito público podía, con su seducción y frivolidad, distraer a los hombres de sus graves ocupaciones y abogó por una feminidad doméstica, centro y alma de la familia⁴⁴. La sensualidad de las mujeres (o, más bien, su condición de objetos de deseo para los hombres) aparece connotada de forma profundamente negativa en su pensamiento, mezcla de viejos tópicos misóginos con una perspectiva de tono rousseauiano que aspira a articular la sociedad sobre la base de una firme diferenciación de espacios e identidades entre los sexos, a la vez que deja emerger su subjetividad masculina en forma de atracción y de temor hacia las mujeres.

En síntesis, a partir del siglo XVIII la sensibilidad femenina apareció como una tendencia que se orientaba naturalmente hacia las aguas tranquilas del amor conyugal, alejándose de las tempestades de la pasión. La figura de la mujer casta fue desplazando a los tópicos misóginos de la mujer sospechosa, “desordenada” y “lujuriosa”, relegados progresivamente a los espacios marginales de la literatura clandestina, satírica o pornográfica. Sin embargo, antes de que el modelo decimonónico del “ángel del hogar” culminara este proceso, presentando a la mujer como un ser asexuado a quien le estaba vedado no sólo manifestar apetito sexual, sino incluso sentirlo, en qué consistía la naturaleza amorosa de las mujeres parecía una cuestión no del todo resuelta. Que la castidad había de ser su mayor virtud quedaba fuera de duda, pero si ésta constituía una virtud artificialmente impuesta por las leyes, la educación y la costumbre o bien brotaba en ellas de forma espontánea resultaba ambiguo, en la medida en que lo era el mismo concepto de “naturaleza” que utilizaban filósofos y moralistas.

⁴³ Francisco DE CABARRÚS, “Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública”, en *Epistolario español*. Madrid, 1952, pp. 551-602; referencia en pp. 597-598.

⁴⁴ CABARRÚS, “Memoria de D. Francisco Cabarrús sobre la admisión y asistencia de las mujeres en la Sociedad Patriótica”, *Memorial literario*, mayo de 1786, pp. 74-85.

¿Los deseos de las mujeres?

¿En qué medida fueron los deseos de las mujeres a la vez estimulados y contenidos en las compensaciones sentimentales de una existencia doméstica, representada en la literatura como una inclinación espontánea, repleta de placeres íntimos y satisfacciones sociales?. Como venimos indicando, no creemos en la existencia de una emotividad femenina que se incline intrínsecamente en un sentido determinado, sea éste el afecto conyugal, la pasión amorosa o la ternura materna, sino que pensamos que las formas de subjetividad y los deseos de las mujeres se modelan en el marco de unos referentes culturales. En este sentido, nos parecen profundamente sesgados los análisis de aquellos historiadores que, al estudiar la emergencia de la moderna familia sentimental en los estilos de vida y sentimiento a partir del siglo XVIII, celebraron el auge de los afectos familiares como un inequívoco triunfo de las libertades, del que se habrían beneficiado en particular los hijos, en relación con sus padres, y las mujeres, en relación con sus maridos e hijos. Operaban así una doble simplificación: entender los sentimientos como impulsos espontáneos, ahogados por el peso de las convenciones en las sociedades tradicionales, ignorando las formas de coerción que la nueva educación sentimental implicaba, y no atender a la forma desigual en que se enunciaban los afectos⁴⁵. Pero tampoco deben entenderse estos nuevos modelos únicamente en su dimensión coactiva, como hace Elisabeth Badinter, para quien el amor maternal no sería sino una construcción ideológica con consecuencias sociales y políticas, un mito forjado por los hombres del siglo XVIII que indujo a las mujeres a consagrarse al cuidado de sus hijos⁴⁶. Su lectura, aunque sugerente en la medida en que comprende el amor maternal como un sentimiento sujeto a procesos de elaboración cultural, peca de simplificación al deducir que ese afecto no existía en las sociedades tradicionales, sólo porque en ellas se expresaba de formas distintas a las actuales, y al desdeñar tanto la implicación activa de muchas mujeres en el nuevo modelo y las compensaciones que pudieron obtener al abrazarlo como las tensiones o discrepancias que otras manifestaron hacia él.

Por ello, cuando ponemos de relieve el carácter socialmente construido de los afectos no es para negar que éstos fueran vividos por los sujetos históricos como auténticos y espontáneos, ni para afirmar que los deseos de las mujeres, en lugar de estar naturalmente orientados a la realización maternal y conyugal, tuviesen, en tanto que genérico, cualquier otro destino ineludible y unívoco. Lo que interesa es plantear de forma más compleja la experiencia y expresión de los sentimientos, indagando en las distintas relaciones establecidas por las mujeres con los modelos normativos y pautas de subjetividad propias de su tiempo.

Así, por ejemplo, en los relatos de amor, desamor y abandono contenidos en las fuentes judiciales, apenas es necesario advertirlo, las mujeres no suelen enunciar el deseo erótico. ¿Cómo podrían hacerlo? Bien al contrario, las que acuden ante los tribunales reclamando el cumplimiento de una promesa de matrimonio narran su historia en términos suscepi-

⁴⁵ Un examen crítico de la llamada "aproximación sentimental" a la historia de la familia, en MORANT y BOLUFER, *Amor, matrimonio...*, pp. 14-22.

⁴⁶ Elisabeth BADINTER, *¿Existe el amor maternal?* Barcelona, 1981.

bles de convencer a los jueces, adoptando la convencional y respetable apariencia de mujeres honestas y preocupadas por defender su buen nombre. Muchas de ellas admiten haber mantenido relaciones íntimas con sus prometidos, pero insisten en que sólo han accedido a ellas bajo la cobertura de una promesa sagrada y solemne. En esos encuentros sexuales, para demostrar lo justificado de su demanda, no se presentan a sí mismas como sujetos deseantes, sino como otorgantes pasivas o renuentes, que se dicen “obligadas”, “forzadas”, convencidas o persuadidas por ruegos y promesas, e incluso afirman haberse desvanecido o haber perdido -como la novelesca Pamela- toda capacidad de resistencia ante las pretensiones sexuales de los hombres, como conviene a su papel de víctimas de un engaño que reclaman la reparación de su honor⁴⁷. Tampoco las que solicitan de la justicia certificación de la muerte de sus maridos o reclaman su vuelta, como en los casos estudiados por M^a José de la Pascua, mencionan jamás, lógicamente, otros lazos amorosos a veces entablados durante la prolongada ausencia. No obstante, tanto en estos expedientes como en las solicitudes de divorcio se perfilan, en positivo y en negativo, ciertas demandas afectivas⁴⁸. En cualquier caso, como nos revela una lectura atenta, el silencio sobre las emociones y el carácter convencional de las escasas referencias a ellas, tal el “justo debido aprecio, vajo de los límites que permite su estado, educación y respetos de su sexo” que declara haber desarrollado hacia su prometido la madrileña Josefa Martínez, o el “honesto y conyugal amor” que dice sentir por su esposo ausente la gaditana Gertrudis de Ulloa, no implican su falta⁴⁹. En sus relatos de historias amorosas frustradas afloran sus deseos y emociones, amores y desamores, y los de los hombres implicados en ellas, de un modo que reta nuestras categorías interpretativas (y subjetivas), profundamente influidas por la noción romántica del amor como un sentimiento puro y carente de toda connotación material: en el sentido más amplio de proyectos de vida en los que el anhelo de una vida amorosa satisfactoria se mezcla de manera inextricable con los afanes de estabilidad material y respetabilidad social⁵⁰.

Puede pensarse que en muchas mujeres la experiencia de los conflictos y cargas de la vida familiar, y a veces la influencia del discurso religioso, con su desprecio hacia la carne, pudieron fomentar una actitud de cierto desapego hacia el matrimonio, en contraste con su persistente elogio en la literatura moral de tono laico, del humanismo a la Ilustración. Ese

⁴⁷ Por ejemplo, Archivo del Reino de Valencia, *Real Audiencia*, Escribanías de Cámara, año 1784, exp. 78 (demanda de reconocimiento de paternidad de Josefa María Manuela, hija de Manuela Carbonell, contra José Sánchez de la Torre, como fruto de un supuesto estupro). Véanse también los casos estudiados por M^a Luisa CANDAU CHACÓN y por Antonia FERNÁNDEZ VALENCIA en estas mismas páginas, así como DE LA PASCUA, *Mujeres solas...*, especialmente pp. 113, 153, 173, 235-248, 282, y MORANT y BOLUFER, *Amor, matrimonio...*, pp. 62-77.

⁴⁸ Así, Josefa Hocés “se queza de la continua aspereza, sequedad, desavriidez de su marido”, y afirma que “me aborrese”, “no quiere aser vida connmigo”. AHN, *Estado*, leg. 4828, exp. sin numerar (1721).

⁴⁹ AHN, *Estado*, 3029, exp. 15 (1795), y DE LA PASCUA, *Mujeres solas...*, pp.

⁵⁰ Así, M^a Agustina Berreataga, que escribe en 1803 al rey tras perder su pleito con un comerciante donostiarra, Domingo de Gandía, por la palabra de matrimonio otorgada ¡en 1771!, contrasta, enfática, “¡Treinta años de vida ocupados en burlarse y en enriquecerse” por parte de él, con “otros tantos de lágrimas derramadas en afrentosa soledad, de sufrimiento de toda especie, y de pérdida de edad y de fortuna irreparables”. Él, por su parte, esgrime como justificaciones del incumplimiento razones tanto materiales (su pobreza, la edad de ella, que le impide procrear) como sentimentales: el desamor (“que la aborrece, que no le inspira la ternura y el amor que le inspiró un tiempo”) y el aprecio por su libertad (“un don sagrado, inapreciable y no sugeto a las leyes”). AHN, *Estado*, leg. 4828, expediente no numerado (1803).

distanciamiento, aunque en absoluto limitado a las mujeres de una condición social e intelectual concreta, puede apreciarse con particular elocuencia en algunos escritos de intelectuales de los siglos XVI al XVIII. Así, por ejemplo, ciertas mujeres de las élites participaron de un discurso amoroso que no identificaba de forma exclusiva o preferente el amor con la conyugalidad. Es el caso de la reina Margarita de Navarra, en cuyos cuentos del *Heptamerón* se representa una moral particular donde el amor se justifica por otros cauces que los del lecho conyugal y, más allá de la retórica cortés sobre su deseable condición de sentimiento espiritual y platónico, comprende el deseo erótico, tanto en los hombres como en las mujeres. Aunque, desde una posición realista, la autora aconseja a su sexo la prudencia de acatar las reglas impuestas para no incurrir en el rechazo social, no entiende la infidelidad como más condenable en la mujer que en el hombre, cuestionando la desigualdad de la moral sexual que hacía recaer sobre ellas la responsabilidad de la contención⁵¹. Asimismo, en el siglo XVII las “preciosas”, intelectuales francesas que desarrollaron su pensamiento en el ámbito de los salones, acuñaron una refinada teoría del amor, no necesariamente vinculado al matrimonio, como un arte excelso que debe depurarse, alejándose de la mera satisfacción de los sentidos para convertirse en una prueba de la excelencia moral y espiritual de los amantes⁵².

Ya en el siglo XVIII, la herencia de esa visión del amor se aprecia en la obra moral de Mme de Lambert, atravesada por una preocupación de fondo por las condiciones de la felicidad. Felicidad que ella distingue con severidad del hedonismo, censurando la búsqueda de los placeres, no desde el desprecio propio de la moral eclesiástica, sino desde la profunda estima de aquello que el deseo, motor de la existencia e ingrediente indispensable de la felicidad, tiene de precioso y frágil⁵³. El resultado es una síntesis personal entre la tradición estoica (muy presente en el preciosismo) de la independencia virtuosa frente a los placeres que hacen al ser humano esclavo de sus sentidos y el espíritu del epicureísmo, que exige regular el uso de los placeres a través de una dietética que no aspira a reprimir el goce, sino a depurarlo y preservarlo. En sus escritos, amor y matrimonio no aparecen vinculados, y si el segundo, aun considerado una obligación para con la sociedad, queda fuera de sus preocupaciones morales, concede, en cambio, gran importancia al primero, que justifica como fuente de felicidad y desarrollo personal y social, por lo que exhorta a no reprimirlo, sino a reconducirlo para hacerlo más valioso, placentero y útil, a modo de una disciplina exigente: “He imaginado una metafísica del amor: la practicaré el que pueda”. Lo que propone a su sexo es un elevado ideal de excelencia moral en el que el amor debe privilegiar los sentimientos sin excluir el deseo, refinado e intensificado por la imaginación y el gusto, de modo que el pudor, aun considerado cualidad irrenunciable de la feminidad, no aparece como una

⁵¹ Véase MORANT, *Discursos...*, pp. 267-279.

⁵² Maité ALBISTUR y Daniel ARMOGATHE, *Histoire du féminisme français. Du Moyen Âge à nos jours. I*. París, 1977, pp. 200-208.

⁵³ Mme de Lambert: *Réflexions nouvelles sur les femmes (1727)*. París, 1989. *Obras de la marquesa de Lambert, traducidas del Francés por la condesa de Lalaing*. Madrid, Manuel Martín, 1781. Roger MARCHAL, *Mme de Lambert et son milieu*. Oxford, 1991.

renuncia al deseo, sino como una actitud que lo preserva y acrecienta⁵⁴. A diferencia de muchos escritores de su época, que disculpaban a los hombres sus veleidades amorosas, condenándolas, en cambio, severamente en las mujeres, Mme. de Lambert censura con dureza los “vicios” masculinos y señala lúcidamente la contradicción que supone inculcar en las mujeres la necesidad de agrandar a los hombres y a la vez reclamarles un comportamiento casto. Al tiempo, las invita a orientar sus afectos y buscar el goce y el perfeccionamiento personal también en otras direcciones: de un lado, en la amistad, concebida como un vínculo más sereno y constante que el amor, reservado a las almas más delicadas, que debe ser cultivado con esmero; de otro, en el estudio, disciplina indispensable para el control de las pasiones, el cultivo de la recta razón, compañero en la soledad, fuente de placer y de autoconocimiento, lo que presta una particular intensidad a su denuncia del descuido social, negligente o culpable, de la educación en las mujeres.

Amor, amistad y estudio fueron también para Mme de Châtelet, en un contexto intelectual distinto, décadas más tarde, los ejes a partir de los cuales configuró su vida y construyó una obra filosófica en la que la experiencia constituye materia de reflexión⁵⁵. Filósofa en clave hedonista, celebra las pasiones, definiendo la felicidad como el resultado de su buen uso y disfrute, y legítima en las mujeres el deseo, tanto el impulso amoroso como la ambición y el placer de la actividad intelectual. Es el amor, “la más intensa de las pasiones”, la que ocupa el centro de su discurso, un amor que no entendió como entrega incondicional de la mujer, asumiendo que a su sexo le correspondiese amar con más intensidad y sufrir por ello, sino exigiendo un tratamiento recíproco. Sin embargo, aun en el medio relativamente tolerante de la buena sociedad francesa, que admitía hasta cierto punto las conductas amorosas distintas de la moral convencional, siempre que se llevaran con discreción, su experiencia de vida revela que las reglas del decoro, bien distintas para los sexos, imponían a las mujeres, incluso aristócratas como ella, mantener la reputación como una exigencia constante y en ocasiones angustiosa.

En la vida y la obra de estas mujeres, hijas de su tiempo, la maternidad no ocupa un lugar central, sino más secundario que la vida intelectual, el amor, la amistad o la sociabilidad, y en ningún caso se representa como una ocupación y una inversión afectiva excluyente de otros deberes y deseos. Aparece como una responsabilidad social y un legado simbólico en los escritos morales de la marquesa de Lambert, en la tradición aristocrática de los *Avisos* a los descendientes, a modo de lecciones para el comportamiento moral y provechoso en el mundo y de recordatorio de los valores de su clase y el honor familiar, o como motivo de preocupación y desvelos en sus cartas y en las de Mme de Châtelet, que dan cuenta de sus gestiones para el matrimonio y colocación de sus hijas e hijos.

⁵⁴ “La vergüenza en fin es tan necesaria a los gustos, que es menester conservarla aun en los tiempos destinados a perderla. En las personas hermosas es un género solapado de irritar el gusto ageno el hacer caros sus hechizos, y un modo fino de aumentar sus encantos ocultándolos, pues lo que esconden los ojos, la liberalidad de la imaginación se lo vuelve”. Lambert, *Obras...*, p. 129.

⁵⁵ Mme de Châtelet, *Discurso sobre la felicidad. Correspondencia*. Edición de Isabel Morant. Madrid, 1996.

En otras coordenadas culturales bien distintas vivieron las mujeres que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, experimentaron el ascenso del modelo rousseauiano de feminidad orientada hacia el amor conyugal y materno como lugar de realización femenina y culminación de todos sus deseos. Esa imagen atractiva y ampliamente difundida, que prometía a las mujeres recompensas en términos de respetabilidad social, influencia moral y satisfacciones afectivas, modeló la sensibilidad y las aspiraciones de muchas de ellas, incorporando acrecentadas expectativas sobre la felicidad que debían esperar en el matrimonio y nuevas autoexigencias de entrega amorosa, como muestra, en algunos casos, la correspondencia privada⁵⁶. Sin embargo, para valorar el papel crucial de la literatura sentimental en la producción y encauzamiento de deseos y sentimientos, evitando un esencialismo de signo inverso que presente las nuevas formas de subjetividad femeninas en términos de “falsa conciencia” o de deseo alienado, cabe insistir en que las formas de sentimiento y los anhelos personales se acomodan siempre, en cierta medida y de modos inconscientes, a las expectativas y valores sociales. Y recordar, asimismo, que algunas mujeres se sirvieron de la nueva concepción de sus responsabilidades familiares y sociales para fundamentar nuevas demandas de implicación sentimental y respeto a sus esposos, así como una reivindicación de su propia autoridad moral, extensiva del ámbito familiar a territorios públicos como los de la escritura, la beneficencia, la educación y otras formas de intervención social⁵⁷. Pero también hubo matices y discrepancias con respecto al modelo, visibles en discursos morales, formas de autorrepresentación y estrategias de vida que combinan y concilian, de modos distintos a los habituales, deseos usualmente presentados como excluyentes, como el sentimiento materno y conyugal, la ambición de saber, la amistad o -más raramente- el deseo amoroso, según puede apreciarse en los siguientes ejemplos.

Mme. d'Épinay, por ejemplo, si bien vivió el ambiente de la moral rousseauiana, representó en sus escritos y su vida otra filosofía y otros principios más personales. En su novela parcialmente autobiográfica *Las contraconfesiones o memorias de Mme. de Montbrillant* proyectó su experiencia de mujer desengañada en las relaciones con los hombres y su conciencia del desequilibrio y el sufrimiento derivados para su sexo de la educación sentimental al uso, que les invitaba a hallar su felicidad en el amor sin garantías de reciprocidad, a la vez que en su vida desarrolló una moral particular, compartida con el círculo de los enciclopedistas, que admitía las relaciones amorosas fuera del matrimonio⁵⁸. Fue al mismo tiempo, a su modo, una madre al nuevo estilo, preocupada por educar a sus hijos y a su nieta, para quien escribió las *Conversaciones de Emilia*, novela pedagógica que dialogaba de forma crítica con el *Émile* de Rousseau, y una mujer convencida de la capacidad inte-

⁵⁶ Véanse algunos ejemplos en MORANT y BOLUFER, *Amor, matrimonio...* pp. 153-154, 228-229; Giovanna FIUME, “Nuovi modelli e nuove codificazione: madri e mogli tra Settecento e Ottocento”, en *Storia della maternità*, pp. 76-110, esp. pp. 82-97.

⁵⁷ Claudia OPITZ, “The Myth of Motherhood revisited. Reflexions on Motherhood and female (In-)Equality during the Enlightenment”, y Anne-Charlotte TREPP, “‘Never have I been able to bear the thought of wishing to give myself up either here or there!’. Marital Relationships of the Bourgeoisie at the End of the 18th and the Beginning of the 19th century”, en Hans Erich Bökeler y Lieselotte Steinbrügge, eds., *Conceptualising Women in Enlightenment Thought*. Berlin, 2001, pp. 75-87 y 89-112 respectivamente.

⁵⁸ Isabel MORANT y Mónica BOLUFER, “Sobre la razón, la educación y el amor de las mujeres: mujeres y hombres en la España y en la Francia de las Luces”, *Studia Historica. Historia moderna*, n° 15 (1996), pp. 179-208.

lectual de su sexo, que encontró grandes satisfacciones en la lectura y la reflexión⁵⁹. Su noción de los deseos, espacios y dedicaciones que a las mujeres como ella les eran lícitos y convenientes incluyó, pues, en sus escritos y en su vida, un énfasis en la maternidad responsable y dedicada, pero también en el amor y la actividad intelectual, y ella misma se definió, en polémica con los escritores de su tiempo (como Thomas o Rousseau) como un sujeto completo, racional a la vez que sensible.

En un contexto intelectual y social distinto, la ilustrada radical inglesa Mary Wollstonecraft hizo de la crítica a las implicaciones del ideal sentimental el eje de su análisis de la desigualdad entre los sexos. Como ha puesto de relieve Barbara Taylor, el centro de su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) no es tanto la denuncia del status subordinado de las mujeres en la sociedad como la exploración (que es en buena medida también un proceso de autoexploración) de los mecanismos psíquicos por los que se establecía y mantenía esa desigualdad, condicionando la personalidad de las mujeres hasta convertirlas en cómplices de su propia opresión, que colaboran e incluso se complacen en ella⁶⁰. El carácter artificioso de esos mecanismos y de sus resultados psíquicos y sociales es el centro de su polémica con los moralistas de su tiempo, muy especialmente con Rousseau. Captó sus paradojas con mayor dolor y lucidez en la medida en que mantuvo con él una relación de amor-odio, porque se identificaba estrechamente, en lo vital, lo político y lo intelectual, con su valoración del sentimiento y la subjetividad, con su crítica de las desigualdades propias del Antiguo Régimen y con su sueño de una sociedad moral, basada en una intensa exigencia de autenticidad personal.

Por todo ello, se sintió profundamente traicionada por el modo en que Rousseau, feroz crítico de las jerarquías sociales y de la influencia degradante de las relaciones de desigualdad y opresión sobre la personalidad y la conducta, propone a las mujeres, paradójicamente, en la figura de Sofía, un modelo desprovisto de toda grandeza y autonomía moral (“a fanciful kind of half being”), una mujer para seducir y complacer al hombre con una estudiada mezcla de inocencia y coquetería. Mary Wollstonecraft insiste en el carácter profundamente degradante de esa condición, que sujeta a las mujeres no sólo al dominio masculino, sino a los patrones mentales inconsciente inculcados en ellas desde la infancia. La raíz de la opresión de las mujeres radica, a su juicio, en su identificación narcisista con las figuras del deseo masculino: “Esclava sin cadenas, Sofía se complace en su propia sumisión, y abraza su condición no como una obligación impuesta, sino como una manifestación de su naturaleza más profunda y auténtica”⁶¹. En su opinión, definir las exclusivamente en función de su sensibilidad, a expensas de la razón, y educarlas para cifrar todas sus aspiraciones en el matrimonio y en una noción equivocada de amor romántico las convertía en seres sensuales, que podían mantener vivo el deseo de sus esposos pero no ganarse su respeto, exponiéndolas a profundas decepciones, no sólo por la inevitable distancia entre la realidad y el

⁵⁹ M. BOLUFER, “Pedagogía y moral en el Siglo de las Luces. Las escritoras francesas y su recepción en España”, *Revista de Historia moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, nº (2002), pp. 251-291, esp. pp. 255-264.

⁶⁰ Mary WOLLSTONECRAFT, *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid, 1994. Barbara TAYLOR, *Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination*. Cambridge, 2003.

⁶¹ TAYLOR, *Mary Wollstonecraft...*, p. 89.

deseo, sino también y fundamentalmente porque esa relación, en los términos que establecían los ideales sentimentales de la época, constituía un intercambio desigual. Por el contrario, exhortó a las mujeres a preservar su autonomía intelectual y sentimental, evitando así depender anímicamente de los hombres y desarrollando su condición de sujetos racionales y seres morales plenos.

Su pensamiento sobre el amor y la relación entre los sexos emana, en buena medida, de una reflexión introspectiva, de una continua, obsesiva y con frecuencia dolorosa exploración de su subjetividad y de los conflictos y tensiones entre sus principios morales e intelectuales y sus propios afectos y pasiones personales. En ese sentido cabe entender su visión austera de la sexualidad, relacionada tanto con el rigorismo de la disidencia radical puritana, a la que estuvo vinculada, como con su experiencia infantil en un hogar infeliz y con sus posteriores conflictos amorosos. Un pensamiento en evolución, que a lo largo de su trayectoria personal e intelectual atravesó diversas etapas. En buena parte de sus obras, incluida la *Vindicación*, trató el amor sexual como la principal fuente y síntoma de la degradación de las mujeres, en la medida en que las reducía a un sensualismo pasivo en el que el deseo constituye sólo el deseo de ser deseadas. Por ello propuso como alternativa un ideal de modestia no considerada como una virtud sexuada, sino como un valor que debía gobernar la existencia de mujeres y hombres por igual, sin admitir que su vulneración fuese en ellas un delito más grave que en ellos, y un modelo de matrimonio contenido en el que los deseos y energías de los cónyuges se dirigiesen, una vez consumido el impulso erótico, hacia el amor divino y el cumplimiento de sus deberes familiares y sociales⁶². En sus últimos años, su reflexión y su experiencia la condujeron, sin embargo, a reconciliarse con su propia subjetividad y a admitir el deseo erótico, iniciando una revisión radical de la moral convencional, legitimada por un código de autenticidad personal, que interrumpió su precoz muerte en 1793.

En España el amor, tema de escasa presencia en la reflexión filosófica y moral del siglo XVIII, por influjo de las prevenciones eclesiásticas, fue, comprensiblemente, objeto aún más raro en la escritura de las mujeres, sujeta a estrictas convenciones de respetabilidad. En el campo de la lírica, tratar temas amorosos significaba para las escritoras contender con una tradición que evocaba, desde la perspectiva del varón, la figura de la amada, que algunas adaptaron utilizando un yo poético masculino y otras subvirtieron de modos diversos⁶³. En la literatura del siglo XVIII, destacan por infrecuentes los casos de María Gertrudis de Hore y en particular de Margarita Hickey, en cuya amplia producción poética el sentimiento amoroso constituye un tema recurrente. La poesía de la primera se sirve de las fórmulas de la poesía rococó, con claves simbólicas como la figura del pájaro (herido, enjaulado, protegido), para evocar, en imágenes de un velado erotismo, las emociones y goces del amor, que

⁶² Un matrimonio basado, más que en “las emociones sensuales de la inclinación”, en “la ternura calmada de la amistad y la confianza del respeto”, en el que el afecto maternal proporcionase a las mujeres un “sustitutivo natural del amor”. WOLLSTONECRAFT, *Vindicación*, p. 144.

⁶³ Elizabeth BOYCE y Julián OLIVARES (eds.): *Tras el espejo, la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, 1993.

parecen guardar relación con su propia experiencia afectiva⁶⁴. La segunda realiza en su poesía una extensa reflexión sobre la naturaleza del amor virtuoso, las obligaciones de los amantes y los dolores del amor contrariado y no correspondido⁶⁵. Lejos de rechazar el impulso amoroso, su poética contiene un elogio del deseo como un impulso encomiable que exhorta a elevar por encima del amor sensual (censurado como “vil apetito”, “concupiscencia”) en el sentido de un amor virtuoso, reservado a las personas de sentimientos más nobles y capacidad moral más acrisolada⁶⁶. En sus poemas (alterando las convenciones propias de la tradición lírica sobre la “amada inconstante”) son siempre los hombres los débiles y volubles, que flaquean en sus emociones o las fingen, y el matrimonio aparece como una relación en la que la tiranía del marido sucede a las atenciones del amante⁶⁷. Su advertencia a las mujeres sobre los engaños masculinos y los peligros de la pasión se inscribe, así, en el discurso de su tiempo sobre la naturaleza sentimental de las mujeres y su mayor constancia en el amor y lo utiliza para recriminar la conducta masculina y denunciar con particular lucidez la desigualdad de las reglas impuestas a los sexos en el juego amoroso. En otro género, el de la tragedia teatral, las obras de M^a Rosa Gálvez reservan un papel especial a los personajes de mujeres engañadas y abandonadas, sometidas a la violencia sexual y abocadas a destinos trágicos, representando desde una perspectiva femenina un tema propio de la estética y los valores de un romanticismo incipiente: el drama del sujeto sensible y capaz de amar, enfrentado a las convenciones sociales que hacen su desgracia⁶⁸.

La detenida evocación del amor en sus placeres, dolores y conflictos es, sin embargo, inusual en las escritoras españolas del siglo XVIII, que tienden a evitar un tema considerado inconveniente para ellas, ateniéndose a un discurso en apariencia más convencional sobre el matrimonio y la familia como claves esenciales del orden moral y social. Sus escritos morales o pedagógicos sugieren, no obstante, que captaron las desigualdades del orden moral de la vida privada, desde una actitud resignada o convencida que no excluye manifestaciones de malestar. Si algunas se identificaron en sus escritos y en sus vidas, con mayor o menor entusiasmo, con las figuras de la conyugalidad y la maternidad difundidas por la

⁶⁴ Una selección de sus poemas (parcialmente “retocados” por el editor), en Leopoldo A. DE CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid, 1875, vol. 3, pp. 553-559, y otros inéditos en Constance SULLIVAN, “Dinos, dinos quién eres”: The Poetic Identity of María Gertrudis de Hore (1743-1801), en Monroe Z. HAFER, ed., *Pen and Peruke: Spanish Writers of the Eighteenth Century*. Michigan, 1992, pp. 153-183. Elizabeth FRANKLIN-LEWIS, “Mythical Mystic or *Monja Romántica*?: The Poetry of María Gertrudis Hore”, *Dieciocho*, n.º 16/1-2 (1993), pp. 95-109. La próxima publicación de una antología poética y un estudio por Frédérique Morand promete nuevos datos y claves interpretativas sobre su obra y su vida.

⁶⁵ *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas...Obras todas de una dama de esta Corte*. Madrid, Imprenta Real, 1789. Nacida hacia 1740 y fallecida en fecha desconocida, se ha especulado con su posible relación amorosa con el escritor Vicente García de la Huerta. Con su marido, Luis de Aguirre, tuvo un hijo, muerto en edad temprana, y adoptó a una niña, con quien reconoce en su testamento haber tenido una relación un tanto conflictiva. Constance A. SULLIVAN, “A Biographical Note on Margarita Hickey”, *Dieciocho*, 20/2 (1997), pp. 291-229. María SALGADO: “Reescribiendo el canon: Góngora y Margarita Hickey”, *Dieciocho*, 17, 1 (1994), pp. 17-31, y “El autorretrato clandestino de Margarita Hickey, escritora ilustrada”, en *L'autoportrait en Espagne. Littérature et peinture*. Aix-en-Provence, 1992, pp. 133-147.

⁶⁶ *Poesías varias...*, pp. 220, 225; 248, 252-254, 281.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 211 y pp.189-190, 216.

⁶⁸ M^a Rosa DE GÁLVEZ, *La familia a la moda*. Edición de René Andioc. Salamanca, 2001.

literatura, otras denunciaron los profundos desequilibrios que atravesaban el ideal de amor romántico y de familia sentimental, y la dependencia y el dolor a los que las sometían las particulares exigencias de entrega amorosa. Para las mujeres, cuyos deseos, según la retórica al uso, se cifraban en lo doméstico, y cuya naturaleza moral, se decía, las inclinaba a construir la felicidad ajena y a buscar la propia en el servicio a los otros, distanciarse de las versiones más idealizadas de la domesticidad sentimental, reclamar la soledad como espacio para la reflexión y el ejercicio intelectual o defender la amistad entre mujeres como estrategia de vida constituyeron formas de afirmación individual⁶⁹.

Por ejemplo, en sus comedias *El Eugenio* y *La sabia indiscreta* M^a Lorenza de los Ríos, marquesa de Fuerte Híjar, imprime al tema, típicamente ilustrado, del “matrimonio de inclinación” un quiebro particular, al subrayar los peligros del amor para las mujeres y encarnar en el personaje secundario de Máxima el rechazo hacia el matrimonio como un yugo insoportable⁷⁰. Se cuestiona así la moraleja explícita de la obra, el elogio del “verdadero amor conyugal”, manifestando las paradojas y tensiones del modelo ilustrado de conyugalidad, que se presentaba como basado en el afecto pero se fundamentaba sobre exigencias morales y sentimentales desiguales para mujeres y hombres⁷¹. En 1806, la traductora de una novela piadosa, Cayetana de Aguirre, escribió una dedicatoria a M^a Luisa de Parma en la que se contenía una inusual defensa de la soltería femenina como opción de vida alternativa al matrimonio y al celibato religioso y más propicia a la independencia moral y social de las mujeres, que fue rechazada con escándalo por el Consejo de Estado⁷².

En ensayos de tema moral y educativo, otras autoras, compartiendo con sus contemporáneos el empeño por regular las pasiones y la preocupación por la moral familiar, se distancian, desde una perspectiva femenina, del lenguaje sentimental en boga para ofrecer una visión menos armónica de las relaciones amorosas, en la que se subraya la paradoja entre ese ideal sensible y la severa exigencia de castidad que se imponía a las mujeres. Así, cuando Josefa Amar o Inés Joyes condenan la pasión amorosa y exhortan a las mujeres a huir de sus engaños, expresan una postura particular en la que al rechazo moral, común en su tiempo, se une la aguda conciencia de la posición desigual que las mujeres ocupaban en las rela-

⁶⁹ Desarrollo más ampliamente algunos de los siguientes ejemplos en M. BOLUFER, “Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España ilustrada”, *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 19 (1998), pp. 85-116; “Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la ‘república de las letras’”, en Margarita ORTEGA, Celia SÁNCHEZ, Cristina VALIENTE, eds., *Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado*. Madrid, 1999, pp. 197-223.

⁷⁰ “¡Ah! infelices mugeres! Si fuéramos más amantes de nosotras mismas, evitaríamos muchas amarguras;...víctimas infelices de la inconstancia y de los falsos juramentos de los hombres”. Marquesa de Fuerte Híjar, *El Eugenio*. Biblioteca Nacional, Mss. 17.422, fols. 1-43.

⁷¹ “Te confieso que me arredra/ la idea de los cuidados/ privaciones y cadenas/ que trae siempre consigo/ la respetable, tremenda/ coyunda del Matrimonio”. Ibidem, pp. 45-73 (cita p. 70); existe edición moderna: Alberto ACEREDA, *La marquesa de Fuerte Híjar, dramaturga de la Ilustración*. Estudio y edición de *La sabia indiscreta*. Cádiz, 2000.

⁷² *Virginia, la doncella cristiana: Historia siciliana, que se propone, por modelo a las señoritas que aspiran a la perfección*. Madrid, Repullés, 1806, 4 vols. “Por él conservamos aquella amable libertad del corazón que se pierde al unirse con un hombre”, afirmaba del celibato en la dedicatoria rechazada. Archivo Histórico Nacional, *Estado*, leg. 3234, exp. 11.

ciones amorosas, más vulnerable porque su honra estaba socialmente asociada a su virtud sexual, comprometida por la seducción masculina⁷³. Desde el convencimiento de que aquella constituía un elemento indispensable para la respetabilidad social de las mujeres, Josefa Amar encarece a las madres que enseñen a sus hijas a rehuir los avances amorosos de los hombres, sosteniendo, frente a la opinión común entre los moralistas, que preferían mantenerlas en la ignorancia, a fin de no despertar su curiosidad y quizá su sensualidad, una idea de virtud femenina activa, capaz de defenderse reconociendo y descifrando las intenciones sexuales ocultas en la retórica del galanteo⁷⁴. Inés Joyes, por su parte, si bien condena, con sus contemporáneos, los amores extraconyugales, lo hace distanciándose de la crítica de costumbres que hacía recaer la responsabilidad de forma casi exclusiva sobre la mujer, para poner, en cambio, el acento en la culpa de los seductores, y rechaza con indignación la doble moral sexual que exigía de las mujeres absoluta castidad y dedicación maternal al tiempo que disculpaba las infidelidades de los hombres.

También en su visión del matrimonio se hace explícita la desigualdad entre los sexos. Josefa Amar e Inés Joyes presentan a las mujeres lo que la retórica sentimental omitía: la posibilidad de sufrir eventuales desengaños y conflictos domésticos de los que, en virtud de sus esferas de actividad más restringidas, les sería más difícil evadirse que a los hombres. El matrimonio aparece así como una relación construida sobre exigencias distintas y desiguales para hombres y mujeres, que ambas admiten, hasta cierto punto, en cuanto a la distribución de espacios y responsabilidades, pero que desean atenuada, en particular en lo que respecta a la asimetría de las normas morales. Aunque encarezcan la importancia y dignidad de la función educativa y moral de las madres, eluden las tintas sentimentales con que la literatura de la época solía idealizar la relación maternofilial. Para ellas, la domesticidad implica para las mujeres particulares obligaciones, que consideran útiles y necesarias para la sociedad, pero no un destino ineludible (en ese sentido, ambas defienden la dignidad y utilidad social de las mujeres que, bien por decisión propia o por imposición de las circunstancias, permanecen solteras) ni tampoco el único espacio de sus deseos y sus placeres, que les invitan a hallar en otros ámbitos: en la amistad, el estudio y la actividad intelectual. Así, Josefa Amar, que hace gala en su escritura de un tono contenido y severo, sin referencia alguna a lo personal ni atisbo de subjetividad, sólo al evocar el placer del estudio y las satisfacciones de la soledad reflexiva y retirada se permite un discreto palpito de emoción. Por su parte, Inés Joyes defiende la capacidad de su sexo para la amistad, contra la tradición que sostenía que en ellas la fuerza del amor maternal y conyugal restaba intensidad a otros sentimientos, e invita a las mujeres a cultivar otros afectos y relaciones distintos de los domésticos que se presentaban como los únicos que les eran propios.

⁷³ Inés JOYES: "Apología de las mujeres", anexa a su traducción de *El Príncipe de Abisinia*. Madrid, Sancha, 1798.

⁷⁴ Josefa AMAR, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid, 1994.

Mujer(es) y deseo(s): algunas conclusiones

Las formas de subjetividad de las mujeres se han construido históricamente en el contexto de los discursos y las formas de relación propias de su tiempo y su medio. Ese marco normativo y simbólico se muestra en los siglos modernos en plena evolución, desde las figuras de la misoginia eclesiástica que identificaban a las mujeres con la sexualidad, en un sentido profundamente negativo, a los modelos ilustrados, que imaginaban el deseo femenino contenido y encauzado hacia las expansiones, más sensibles que sensuales, de la ternura materna y el amor conyugal. En cualquier caso, las vidas de las mujeres y, hasta cierto punto, su escritura, testimonian de una pluralidad de deseos que se configuraron y se expresaron a través de usos particulares de las formas de representación y valores sociales propios de su tiempo. En ellos se manifiesta una singularidad individual que de ningún modo debemos eludir: la de mujeres que siguieron disparejas trayectorias vitales, en muy distintos contextos culturales y políticos y a lo largo de una época de importantes transformaciones en los valores y las formas de vida, y que en consecuencia desarrollaron puntos de vista diferentes e incluso enfrentados sobre el amor, el matrimonio, la maternidad o la actividad intelectual y social.

Sin embargo, en sus escritos pueden percibirse también algunos elementos de conexión. Uno de ellos es la difícil emergencia de un discurso femenino del deseo amoroso, que apenas cobra cuerpo en algunos contextos muy específicos y, cuando lo hace, suele estar vinculado a un ideal autoexigente de excelencia moral y a una conciencia, más o menos resignada o vindicativa, de la desigualdad de las reglas impuestas a mujeres y hombres en el juego del amor. Asumir la altura de sentimientos que tendía a atribuirse a su sexo no implica en ellas sumarse a la relativa tolerancia hacia las libertades amorosas de los hombres, sino que, desde una percepción crítica y lúcida de la doble moral sexual, se extiende a una exigencia de reciprocidad en la conducta amorosa. Un segundo aspecto común lo constituyen las actitudes algo distantes o, en todo caso, menos elogiosas de lo habitual hacia el matrimonio, e incluso una visión de la maternidad responsable alejada de los tintes alternativamente idealizados y culpabilizadores que solía revestir en la literatura sentimental. Como comunes son, en tercer lugar, la presencia de otros deseos y ambiciones, como la amistad o la pasión intelectual, asumidos como aspiraciones personales o defendidos como cauces posibles y legítimos para orientar los afectos y las energías de las mujeres, que cuestionaban la tendencia a identificar a su sexo, de forma exclusiva, con la domesticidad conyugal y la ternura materna. Este distanciamiento con respecto al discurso de la familia sentimental no representa a todas las mujeres, buena parte de las cuales se identificaron de forma entusiasta con los modelos de maternidad y conyugalidad sensible. Sin embargo, resulta significativo de las distintas interpretaciones que en sus escritos y en sus vidas muchas hicieron de los modelos de su tiempo. Lecturas que, aun admitiendo el papel doméstico de las mujeres, no idealizaban sus responsabilidades y sus funciones, sino que admitían el malestar en lo privado, es decir, la profunda desigualdad que atravesaba el orden moral y sentimental (además de económico y jurídico) de la familia, y los sufrimientos que ello causaba a las mujeres. Que reclamaban para ellas la posibilidad de realizar deseos y expectativas que, sin limitarse a lo *doméstico*, comprendiesen también la participación en los espacios *públicos* de la sociabilidad y la actividad intelectual o reformista, así como las satisfacciones *íntimas y personales* de la amistad y la soledad, experiencias y afectos que formaban parte de las formas de vida y autorrepresentación de las élites de finales del siglo XVIII y a ninguno de los cuales quisieron renunciar.

“ARMAS DE MUJER”

Rosa M^a Ballesteros García
SEIM/Universidad de Málaga

INTRODUCCIÓN

Atendiendo al sugerente título del Congreso, “Mujer y deseo”, abordamos esta comunicación desde una perspectiva cultural o de historia de las mentalidades o más exactamente, desde la interrelación de ambas. Desde esta propuesta, analizaremos las estrategias de seducción femeninas desarrolladas en el primer tercio del siglo XX en nuestra península, con algún guiño ocasional al vecino Portugal¹.

Desde un punto de vista antropológico, las prácticas de seducción se pueden describir como un ritual desarrollado por las mujeres de todos los tiempos, de toda edad y clase social². Metafóricamente nos remite al velo de Penélope: atemporal, tejido y destejido incansablemente, ajeno a todas las circunstancias y, a la vez, sujeto a todas las reglas. Un “presente eterno” si lo asociamos a la idea que desarrolla Sigfried Giedion sobre el concepto de arte³, una esencia que permanece inmanente y se transforma y acopla al cambio de las circunstancias. Porque, realmente, se trata de un arte; esto es, una de las muchas manifestaciones de la cultura que, como afirma Georg Simmel, no es asexual “aún en sus más depurados contenidos”⁴.

Escribió Kant que la esencia del arte estriba en ser una “finalidad sin fin”. Sin embargo, los elementos de la obra de arte, sus partes, aparecen perfectamente cohesionadas negando con ello que no tengan un fin determinado. Asociando a estos principios filosófico-artísticos la coquetería, uno de los elementos del ritual antes citado, se conduce exactamente como si sólo se interesase por su pareja, como si sus actos y dichos hubieran de desembocar en la plenitud de un abandono. Sin embargo, como plantea Simmel,

¹ Cuando las citas en dicho idioma ofrezcan dificultad de comprensión, haremos la traducción pertinente en nota a pie de página, indicándolo con las siglas T.A.

² Nuestro trabajo, por evidentes motivos de espacio, lo centramos especialmente en la burguesía.

³ GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, 1985.

⁴ SIMMEL, G., *Cultura femenina y otros ensayos*. México, 1961, p.11.

“Este sentido finalista y por decirlo así lógico de su conducta no es, sin embargo, el que la coqueta lleva en la mente; ella deja flotar en el aire sus actos, sin extraer de éstos la consecuencia implícita, y les da un fin y término completamente diferente: agradar, subyugar, ser deseada –pero sin dejar que se tome en serio su actitud”⁵.

La coqueta se conduce con plena “finalidad”; pero rechaza el “fin” a que esa conducta debiera conducir en la realidad, y lo encierra en el placer subjetivo del juego. Por otro lado, no solamente vamos a describir estrategias, como la coquetería o si se quiere, el juego femenino que no persigue un fin determinado. En general, el estudio de la historia de las mujeres –especialmente las primeras décadas del siglo XX- pone en evidencia, tanto a nivel individual como colectivo, la necesidad de convertirse en ciudadanas a pie de igualdad con los hombres y para ello, y mientras la ley las mantuvo como menores de edad, muchas de las prácticas de seducción se desarrollaron en el lenguaje y los gestos (contenidos) que las normas sociales les imponían.

Concluimos, pues, que no solo el mundo frívolo tuvo (tiene) la exclusiva de estas “armas”, también las mujeres que “sí” perseguían (persiguen) un fin: atrapar un marido, desplegaron también sus estrategias. Unas y otras apoyadas en todo un *corpus* de tratados, literatura y recetas mil para hacerlas más atractivas.

NUEVO SIGLO, NUEVOS AIRES

“Todas las edades son contemporáneas”
(Ezra POUND, *The spirit of romance*)

Es indudable que acontecimientos internacionales como la Gran Guerra (1914-1918) y el periodo de entreguerras (1918-1940) revolucionaron usos y costumbres. Los llamados “locos” años 20, fuera y dentro del ámbito peninsular, fueron escenario en el que se desarrollaron social y estéticamente los mencionados cambios. En este contexto la moda se transfigura y los cambios mentales se traducen en los cambios estéticos en todas sus manifestaciones. Pero donde se hacen más evidentes es en el traje femenino. Los vestidos se ajustan al cuerpo y dejan al descubierto las piernas; los cabellos se cortan; largos collares cuelgan provocadores de los cuellos femeninos; las siluetas pierden volumen y se suprimen corsés.

Como respuesta a esta efervescencia que acompaña a los vientos de libertad en todos los órdenes, en España, en estos años, se consolida el movimiento feminista hasta entonces “un manso movimiento”, en opinión de M. Aurelia Capmany. Las organizaciones de muje-

⁵ SIMMEL, *Filosofía de la Coquetería y otros ensayos*, Madrid, 1945, pp. 39 ss.

res hacen su aparición de forma explícita: *La Mujer del Porvenir* y *La Progresiva* en Barcelona, la *Liga para el Progreso de la Mujer* y la *Sociedad Concepción Arenal* en Valencia, la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME), *Lyceum Club* y *Cruzada de Mujeres Españolas*, entre otras. Se multiplican hasta el infinito los títulos de publicaciones⁶, tratados y obras inspiradas en el arte de la seducción.

Líderes tan comprometidas con la educación de las mujeres y sus reivindicaciones, como Carmen de Burgos⁷, no dudan en alternar su producción de obras feministas como *El artículo 438* (1921) -donde se plantea la desigualdad legal existente respecto al adulterio femenino-, con obras de este tenor: *¿Quiere usted ser amada?* (1917), o *El tocador práctico* (1911). La Editorial Sempere edita la colección *Biblioteca para la Mujer*, libros de fácil venta, y en los que se intercalaban recetas de cocina, consejos de belleza, redacción de cartas, etc. Paloma Castañeda, en su libro sobre la escritora, afirma que a Carmen no le gustaba esta colección porque consideraba que la mujer debía recibir “otro material de lectura”. Sin embargo, por necesidad y agradecimiento solía recurrir a este tipo de publicaciones. Ella se pronuncia sobre este particular: “No estoy arrepentida de haber escrito estos libros tan sencillos, tan prácticos, tan femeninos. Si para ser escritora hubiera tenido que renunciar a ser mujer, hubiera roto la pluma”. Más adelante afirma: “...cambio mi labor con la misma facilidad con que cambio mi traje o mi perfume, y lo mismo que el vestido de calle no recuerda la bata de casa, mis novelas no recuerdan estos libros, ni ellos hacen recordar los otros” (CASTAÑEDA, 1994:61-62). Diarios como *El Heraldo de Madrid*, por citar algún ejemplo, inauguran secciones dedicadas a la cuestión femenina donde colaboraron destacadas escritoras y líderes feministas como Isabel Oyarzábal de Palencia⁸, Margarita Nelken⁹ o la ya citada Carmen de Burgos.

Por otra parte, acontecimientos como la proclamación de la Segunda República (1931-1936) y su desenlace en la Guerra Civil (1936-1939) fueron puntos de inflexión para la sociedad española en general y para las mujeres en particular. Los años que siguen al triunfo del franquismo van a ser de nuevo testigos del retroceso sufrido en todos los órdenes por el colectivo femenino e, indudablemente, de los cambios de estrategias (al menos en su faceta pública) de la prácticas de seducción. En el caso portugués, nuestro vecino de frontera, la llegada de la República (1909) es indudable que tuvo sus repercusiones en la vida y costumbres de las mujeres y, fundamentalmente en la organización de los primeros colectivos feministas: *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* (1909-1919); *Associação Feminina*

⁶ Como ejemplos, la revista *Friné* (1918) presenta sus secciones: “Arte de no envejecer-Belleza-Los perfumes-La moda-Bailes-Joyas-Ropas-Peinados-Visitas-La línea-Coquetería” o *Flirt*, subtitulada *Revista Frívola*.

⁷ Carmen de Burgos Seguí (Almería, 1867-Madrid, 1932). Maestra, periodista, escritora. Tiene una ingente obra. Es una de las líderes más carismáticas del feminismo hispano. Fue la primera mujer corresponsal de guerra en España. Militó en el PRS. Utilizaba el seudónimo de “Colombine”.

⁸ Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878-México, 1974). Escritora, periodista y política. Fue la primera mujer embajadora de España. Durante la República representó a España ante las Embajadas de Suecia, Dinamarca y Finlandia. Murió en el exilio. Militó en el PSOE.

⁹ Margarita Nelken Mausberger (Madrid, 1896-México, 1968). Escritora, historiadora del arte y política. Fue una de las tres primeras diputadas en 1931 (con Clara Campoamor y Victoria Kent). Militó en el PSOE y en el PCE. Murió en el exilio.

de Propaganda Democrática (1911); Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1946). Un movimiento, que si en España se ha calificado de “manso” aquí es entendido como un movimiento “suave”, como “suaves” son las costumbres del país aunque, estudiándolo en profundidad, con una faceta “militante” más temprana que el español¹⁰.

En los salones lisboetas, como en los de Madrid o Barcelona, las modas las dictaban los salones parisinos, aunque a partir de los años veinte, la influencia del cine y la estética norteamericana introducirán nuevos cánones. Sin embargo, las prácticas sociales de las mujeres de ambos países, particularmente las de la burguesía, apenas presentan rasgos diferenciadores. Un ejemplo evidente de lo expuesto lo presenta la madre de Celia, protagonista de la serie infantil que lleva su nombre, hija literaria de la escritora Elena Fortún¹¹. La escena se desarrolla entre Celia y su madre:

“Sin hacerme caso, mamá se estaba puliendo las uñas, y yo no sabía ya qué hacer para aprenderme la lección.

-Mamita, yo no puedo aprenderme esto, que es muy difícil.

-Estudia y verás cómo lo aprendes.

Si estudio... ¡Si estudio mucho!

-Pero sin orden ni concierto... ¡Ea, vete a tu cuarto a estudiar, que tengo mucho que hacer!

-¿Qué tienes que hacer?

-Muchas cosas. Tomar la cuenta a la cocinera, escribir dos o tres cartas y salir a las seis a tomar el te con mis amigas del Lycéum. (1982:28)”.

El ritual del te es una cita asimismo ineludible para las señoras de la buena sociedad lisboeta. Afirma Cecilia Barreira que por las tardes tomar una taza de te era un ritual cotidiano del femenino ejército “chic” en cualquiera de los numerosos salones del elegante barrio del Chiado: “El te dorado, los *sandwichs* triangulares, los jóvenes decadentes de zapato brillante y corbatas *yankees*. El te embriagaba suavemente...”.

Por otra parte, la evolución de la técnica y los medios de comunicación jugaron un papel de primer orden para ofrecer todo un universo de magia hasta entonces oculto. El cinematógrafo, la radio y los medios escritos (revistas, prensa, folletines románticos y novelas) introdujeron en un nuevo mundo en el que el juego de la seducción y de la coquetería se hacen más explícitos. En Portugal surgen revistas como *Voga* (1927) y *Eva* (1925); en España la explosión de literatura, en su versión de novela corta erótica, tiene como principales exponentes a escritores como Eugenio Noel, Emilio Carrere, Rafael Cansinos Assens,

¹⁰ Para esta cuestión cf. BALLESTEROS, Rosa M^a, *El movimiento feminista portugués. Del despertar republicano a la exclusión salazarista (1909-1947)*. Xº Premio de Investigación (exaequo) Victoria Kent. Málaga, 2001.

¹¹ Su nombre, Encarnación Aragoneses (1886-1952). Escritora nacida en Madrid. Escribió numerosos cuentos infantiles. Colaboró en revistas como *Blanco y Negro*. Mujer progresista, fue muy amiga de María Lejárraga que al parecer la ayudó en sus inicios como escritora. Como ella, fue socia del Lyceum Club. Se exilió a América tras la Guerra Civil. La serie infantil que tiene a Celia como protagonista la consagró como escritora de éxito. El primer libro de la serie se editó en 1936.

Artemio Precioso, Ramón Gómez de la Serna¹², Joaquín Belda, y títulos como *La alegría de la carne*, *El diablo de los ojos verdes*, *La señorita frivolidad*, *Las ojeras*, *la Nardo*, etc., hacen furor entre el público (especialmente el masculino)¹³. Los ritos y los signos de una lucha, antigua como el tiempo, se revisten de nuevos lenguajes, de nuevas formas; nace una nueva estética.

NACE UNA NUEVA EVA (¿o quizás renace Lilith?)

“Escarlata O’Hara no era bella, en realidad,
pero los hombres no solían darse
cuenta de ello hasta después de quedar
cautivos de su sutil encanto”

(Margaret MITCHELL. *Lo que el viento se llevó*)

Como ya anticipábamos, la magia avasalladora del cinematógrafo, junto a la publicidad, surgirán como escuelas de formación del gusto estético y los modelos conductuales. Las mujeres podían alcanzar, bajo su efecto y de un modo más perfecto, la belleza de las estrellas que allí aparecían¹⁴. El nuevo lenguaje incidirá fuertemente en la nueva sociedad que, tras los desastres bélicos, abraza ilusionada toda novedad.

Afirma Umberto Eco que los códigos que rigen en comunicación verbal son fuertes y sólidos por cuanto que el código de la moda se encuentra sujeto a cambios y reajustes continuos. Por ejemplo, el lenguaje del vestido, como tal lenguaje verbal, sirve para identificar posiciones ideológicas y sociales, y para ello vamos a poner el ejemplo de las artistas folklóricas. Las cantantes de fado, o “fadistas” portuguesas, hasta principios de siglo, se “uniformaban” de acuerdo al siguiente canon: falda sobre enaguas almidonadas, corpiño abierto abotonado, zapatos descotados o con cintas cruzadas; el pelo peinado en bandós¹⁵ y las trenzas sujetas en lo alto, gracias a una peineta de concha. Las más distinguidas llevaban pañuelos y una especie de capotes de color azul, prenda indispensable en Cuaresma, de forma que las que no tenían posibilidades económicas las alquilaban. A lo largo de los años hemos podido comprobar el cambio indumentario hasta llegar al estilo contenido y austero actual: pelo recogido, cabeza descubierta, trajes severos (negros) y mantones del mismo color. Nuestras folklóricas nacionales, en aquellos, años utilizan los volantes, mantones y

¹² Escritor modernista y compañero sentimental de Carmen de Burgos.

¹³ Remitimos para esta cuestión a la obra de Lily Litvak indicada en la bibliografía.

¹⁴ Muy especialmente estrellas del cine americano como Pola Negri, Theda Bara, Jean Harlow, Mary Pickford, Greta Garbo.

¹⁵ Esto es, dividido por una raya en el centro.

demás elementos que caracterizan al prototipo más exportado de nuestro folklore nacional (estética que actualmente pervive y convive con otras variantes).

Como antes ya apuntábamos, con el siglo XX inician las mujeres un camino pleno de complicidades con universos antes nunca explorados. Desde el poder político y las profesiones liberales; desde su emancipación (de padres y maridos) inician un camino más permisivo en todos los órdenes. En el primer cuarto de siglo el punto de inflexión se sitúa en los años inmediatamente posteriores al término de la Gran Guerra (1914-1918), elemento desencadenante de los cambios que más influyeron sobre la sociedad occidental, fundamentalmente. Durante esos años las mujeres, impulsadas por la necesidad social, habían irrumpido en el mundo laboral. Con la liberalización de las costumbres y los cambios de los ritmos, los rituales que marcan las estrategias del juego de la seducción se hacen más sofisticados. La nueva moda del traje, por ejemplo, se ha simplificado grandemente obedeciendo fundamentalmente a un imperativo economicista —el ahorro—. A este respecto escribe Simmel:

“La moda (...) es un mero engendro de necesidades sociales, mejor aún, de necesidades psicológicas puramente formales, está en que casi nunca podemos descubrir una razón material, estética o de otra índole, que explique sus creaciones (...) la invención de las modas va quedando en nuestro tiempo sometida cada vez más a las leyes objetivas de la estructura económica” (1961:114).

Las mujeres ya no son esos seres entelados de pies a cabeza. Ahora las piernas, brazos y cuello lucen su desnudez. El rostro y pelo libre de tocas, sombreros, mantillas y pañuelos, dependiendo del “estatus” social, lucen todo su esplendor. Los afeites, depilatorios, cremas y demás parafernalia de tocador se multiplica y convierte en elemento imprescindible de su diaria *toilette*. La nueva Eva hace ahora su aparición¹⁶. Una Eva, como la define Lily Litvak, crisol en el que se combinan contradicciones aparentemente irreconciliables: “Asexuada pero libidinosa, infantil pero precoz, independiente pero democrática, económica y socialmente superflua: un emblema de los tiempos modernos...” (1993:31 ss.).

Sin embargo aún cohabitan viejas y nuevas modas. Nuevas y viejas recetas estéticas, como son los polvos de arroz (con sus múltiples fórmulas) están aún vigentes. Si consultamos el *Almanaque de la Madre de Familia* podemos leer sobre este cosmético:

“Ninguna mujer prescinde hoy de los polvos para la cara, y éstos ocupan siempre lugar principalísimo en el tocador femenino; pero son muy pocas las señoras que saben utilizarlos de forma que hagan resaltar la belleza del rostro, disimulando al mismo tiempo sus defectos. Un sabio alemán, basándose en axio-

¹⁶ El nuevo tipo femenino, centro de un controvertido debate, se refleja en novelas populares, caricaturas, dibujos, etc. La *flapper* anglosajona, la *maschieta* italiana y la *garçonne* francesa, son las distintas voces que definen a la chica delgada y ágil, sin curvas, de cabello corto y cigarrillo en mano. Para esta cuestión, remitimos a artículos como “La venus actual”, *La Esfera*, VII, 319, 14-2-1920; “Concurso de piernas”, *Cosquillas*, II, 59, 15-10-1927; “La señorita Andrógina”, *La Esfera*, VII, 313, 3-1-1920.

mas de óptica conocidísimos, se ha preocupado de señalar unas cuantas reglas fijas sobre el difícil arte de ponerse polvos...” (1923:210).

En este sentido se pronuncia Barreira al afirmar que la moda seguida por las señoras portuguesas, hasta final de los años veinte, “continuava a manter-se na preservação da brançura impoluta, quasi desmuida da pele. A coloração impunha-se como una marca social” (1994:76). Igual que en nuestro país.

En las primeras décadas los noviazgos, por ejemplo, conservaban aún rituales que se mantenían con el mayor rigor en los pueblos que en las grandes ciudades. Las visitas graduadas, vigiladas por terceras personas. El “pelar la pava”, como así se denominaban castizamente las conversaciones entre amantes, separados por las rejas de una ventana, aún mantenía su vigencia proclamada ya la República. La periodista Josefina Carabias deja constancia en sus crónicas del hecho: “Pegado a los hierros de una gran ventana hemos visto a un señorito. Está hablando con la novia; pero la persiana corrida impide que la veamos a ella. Las que hablan de día –me dice la muchacha- se ponen así para que lo las vea la gente” (1997:135). Barreira afirma que hasta los años 30, en Portugal, “o namoro à janela ou o encontro ocasional nas escadas de um prédio eram frequentes” (1994:71)¹⁷.

Sin embargo, en un país de fuertes contrastes, como España, con una sociedad donde los cambios culturales y sociales estaban en plena ebullición, no puede resultarnos extraño que costumbres ancestrales (típicas de sociedades agrarias) como la descrita, convivieran con modas impuestas por las “modernas” de las grandes ciudades del paseo sin acompañante, la hora del aperitivo o el “sinsombrerismo”; esto es, la democratización de las costumbres en todos los órdenes, que tuvo una de sus primeras exponentes en la nunca demasiado citada Carmen de Burgos que, como Maruja Mallo o Concha Méndez, había desterrado de su vestuario el sombrero por encontrarlo antidemocrático.

Son innumerables los artículos que se escriben sobre la moda sombreril, casi todos en tono humorístico, señalando lo exagerado de sus dimensiones y lo inoportuno de su uso en ciertos actos sociales, como el cine o los teatros en donde “las quejas de los espectadores son infinitas”, afirma un periodista malagueño de finales de siglo¹⁸. En los años veinte dicha prenda había ido disminuyendo hasta convertirse en una especie de casco pegado a la cabeza (*cloche*). En un manual de los años veinte leemos lo siguiente: “Las españolas hemos ganado muy poco con el sombrero (...) ayer con sombreros que nos ponían en además de volar; hoy, con unos capachos que nos dejan tan aplastadas que parece que hayan caído sobre nosotras todas las montañas” (CARANDELL, 2000:161-162). Concha Méndez¹⁹, una de las “modernas” citadas, describe con mucho humor la adscripción de ella y de su amiga, la pin-

¹⁷ La charla a través de la reja o el encuentro casual en las escaleras de un paseo eran frecuentes. T.A.

¹⁸ J. C. BRUNA, “La cuestión de los sombreros”. *La Unión Mercantil*, Málaga, 29-7-1896.

¹⁹ Concha Méndez (Madrid, 1898-México, 1986). Poeta. Fue socia del Lyceum Club. Se casó con el poeta Manuel Altolaguirre. Entre sus obras: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (19288), *Canciones de mar y tierra* (1930). Publicó obras teatrales. Estuvo exiliada en París, Cuba y México.

tora Maruja Mallo²⁰ a esta nueva moda: “Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el Paseo de la Castellana (...) El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad”. Y también reyertas familiares: “¿Por qué no llevas sombrero? [le decía su madre] Porque no me da la gana... Pues te tirarán piedras en la calle... Me mandaré construir un monumento con ellas” (ULACIA: 1990:48). Cecilia Barreira indica que hasta 1910 las damas portuguesas utilizaban enormes sombreros, tan exagerados, que hacían imposible el paso de dos señoras que coincidieran entrando por una misma puerta. En abril de 1910 el Gobierno Civil de Lisboa prohibió, mediante disposición legal, el uso de sombreros en espectáculos públicos “debido a sus grandes dimensiones que privaban a los espectadores de las últimas filas contemplar el espectáculo” (1994:104 T.A.).

LOS MEANDROS DE LA SEDUCCIÓN: El “lenguaje” de los signos

“Cada generación tiene que encontrar una
solución diferente para el mismo problema”

(S. GIEDION: *El presente eterno*)

En una sociedad donde la separación de los sexos comenzaba ya en la escuela es lógico que se desarrollaran unas prácticas de relaciones sociales intersexuales muy elaboradas, como no podía ser de otra forma. A este respecto escribe Carmen de Burgos: “No existe la coeducación. Se acostumbra a la niña a ver en el hombre un enemigo al que hay que temer... y engañar (...) Separados desde la infancia, no ejerce la mujer la influencia de su dulce carácter sobre la rudeza masculina, no se conocen y el matrimonio es pocas veces hijo del amor y la reflexión” (1915: 41). Tanto en España como en Portugal, hasta bien entrado el siglo era indecoroso que una señorita saliera a la calle sin “carabina”, e impensable que se acudiera al baile sin acompañamiento materno aunque, como se desprende de las letras de algunas canciones populares de la época, siempre encontraban las jóvenes la fórmula para saltarse las reglas²¹. Josefina Carabias, en uno de sus reportajes, afirma que en el pueblo manchego de La Solana

“No es el amor tan fácil como en el resto de España (...) Aquí no hay baile casi nunca. Y cuando lo hay es baile de jota. Nunca “agarrao”. Así no es posible hablar de nada... claro... ellos se “lo” suelen decir a una por carta o echando

²⁰ Ana M^a González Mallo (Vivero, 1909-Madrid, 1994). Pintora surrealista. Fue pensionada por la Junta de Ampliación de Estudios. Su primera exposición fue en Madrid en 1928.

²¹ A propósito de lo dicho, recordamos algunas estrofas del famoso fox-trot *Las tardes del Ritz*: “Las mamás cotorreando/ toman el té sin advertir / que en el salón / al bailar las parejas / se hablan de amor con atroz frenesí...” En el juego del quiero y no quiero, la chica le dice a la pareja: “Tenga usted en cuenta / que mira mamá / y si se irrita nos va a regañar...”.

“recao” con una parienta, o cuando se encuentran en la calle la mira mucho y ella, pues se lo figura...” (1997:133).

Y esto ocurría en 1933. Con estas perspectivas, el lenguaje no expresado verbalmente tuvo por fuerza que tener su traducción en un lenguaje de signos muy elaborado. El juego de la coquetería, pues, se desarrollará entre dos o más *partenaires* que conocen, a priori, el fin de cada acción aunque simulen o finjan no enterarse. La simulación de la inocencia es fundamental, en opinión de Barreira, “para un buen remate lúdico”. Se vivían tiempos de represión, “de considerar la sexualidad como un tema privado”, afirma Abella (1996:57).

En un curioso tratado de principios de siglo titulado *Enciclopedia do Amor*, del portugués Bernardo de Alcobaça, el autor nos describe los distintos elementos con los que “juegan” las parejas para comunicarse entre sí. Por ejemplo, el uso del abanico que tantas posibilidades ofrecía. Según el citado autor, en manos de una viuda, el objeto se movía lenta y acompasadamente, como conviene “a aquel que llora”. Por el contrario, en manos de una solterona se agita rápidamente como demostración de la ansiedad por encontrar un marido. Sin embargo, las casadas deben utilizarlo con serenidad, con suave contención. La forma de abrir o cerrarlo, de dejarlo caer como por descuido para que alguien lo recoja forma parte del ritual. En opinión de Barreira, “El abanico delimitaba un espacio de privacidad entre dos miradas, a pesar de exhibirse en público (...) En esta ambivalencia (...) se elige el abanico como un elemento fundamental de seducción” (1994: 75 ss.). Según el manual de normas, si se cerraba sostenido por la mano derecha significaba aceptar noviazgo; en la mano izquierda, compromiso. Si su extremidad tocaba los labios, significaba duda; si tocaba los cabellos, no olvidar. Cerrarlo rápidamente era señal de correspondencia al afecto; entrea-brirlo, cubriendo a medias el rostro, aviso de peligro.

Otro de los elementos en aquel juego de comunicación no verbal eran los guantes. Quitarse el guante derecho significaba aceptar el amor ofrecido; si se balanceaba en una mano significaba aburrimiento o enfado; si se doblaban: paseo; dejarlos caer: sí; a medio poner: no; golpearse con ellos en las manos: te quiero; darles vueltas entre los dedos: escribe; ponérselos: papá salió.

La sombrilla, ese elemento que siempre acompañaba en sus salidas a las damas para preservarles la blancura del cutis, también participaba en el juego. En las páginas de *O Correio Amoroso* podemos leer: “Suspendida pelo meio/ E roçando-a no vestido,/Quer dizer: Amo-te e creio/que serás o meu marido” (Barreira, 1994:76).

Por todo lo expuesto comprobamos, pues, que todo este distanciamiento, hijo de las reglas sociales y de la represión, propició un inevitable y laberíntico proceso de comunicación a distancia, a modo de juego del escondite, basado en estudiados códigos como los utilizados por los amantes a través de vehículos tan antiguos como los billetes y cartas. O por la utilización de un simple e inicuo pañuelo.

Mientras, los escenarios de los “locos años 20” se poblaban de tanguistas o cupletistas como La Criolla, La Bella Monterde, Raquel Meller, La Chelito, La Goya, La Fornarina, que

encandilaban y hasta llevaron en ocasiones a la vicaría a escritores, pintores, artistas o políticos. Ellas, apenas sin instrucción, algunas analfabetas, reinaron sobre una pléyade de hombres sabios y poderosos con las únicas “armas” de su belleza y poder de seducción. Son los años que Romero de Torres pinta sus mejores cuadros femeninos²².

EL LABORATORIO DE CELESTINA: “Un altar a la belleza”

Calisto.- En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea.- ¿En qué, Calisto?

Calisto.- En dar poder a Natura que de tan perfecta hermosura te dotase.

(F. de ROJAS. *La Celestina*)

Pero la mayor baza con que se ayudaban las bellas eran los cosméticos. La industria de los cosméticos progresó en los años de entreguerras de tal forma en España que se situó entre las más potentes tras la automovilística, la cinematografía y las bebidas alcohólicas. Los cosméticos que hasta los años 20 habían sido utilizados para mejorar lo ofrecido por la naturaleza, se habían convertido, de pronto, en auténticos elementos del arte decorativo. Como afirma Litvak, no se usaban para recrear la realidad, sino para diseñarla:

“Había de todo para embellecer a la mujer: jabones (...) polvos, depilatorios, píldoras para disolver la grasa (...) sales de baño (...) Los labios rojos oscurísimos, casi negros, enmarcaban apropiadamente los dientes blancos, y combinando con los contornos negros de los ojos, mostraban que las caras podían verse como máscaras estilizadas. Las revistas de mujeres aseguraban la conveniencia del maquillaje, y el tocador se volvió el punto principal del dormitorio, como una especie de altar de belleza” (1993: 38-39).

La palabra cosmética es de origen griego y significa embellecer. Es el arte de cultivar, desenvolver y conservar la belleza del cuerpo y, en el sentido más amplio, el arte de combatir los defectos y ocultar las imperfecciones naturales o adquiridas; dicho de otro modo, cubrir la fealdad con una máscara atrayente. Su origen se pierde en la noche de los tiempos, pues siempre se ha considerado la belleza como un don divino o como un grato reflejo su perfección. En *Friné* se afirma que “la experiencia enseñó pronto a las mujeres que la belleza era un arma poderosa para vencer y sojuzgar a los hombres y que el poder de ellas se derrumbaría sin la belleza. Así, pues, hicieron incesantes esfuerzos para obtener con ciencias y artes este precioso talismán, y sus esfuerzos fueron coronados con el éxito...”

²² El artista pintó los retratos, entre otras, de Carmen de Burgos y de su hija María Álvarez de Burgos.

En las revistas y publicaciones femeninas aparecen anuncios publicitarios de toda clase de soluciones para aumentar la belleza, como las “Píldoras Circasianas”, que certificaban el desarrollo y endurecimiento “en dos meses” de los pechos; el “Sello Besoy” específico que aseguraba la desaparición “instantánea” de dolores de cabeza, dolores nerviosos y dolores “especiales” de las señoras, o el jabón “Flores del Campo” que “además de perfumar de manera suave y delicada (...) comunica al cutis una transparencia ideal”. Una perfumería de Lisboa anunciaba una crema de belleza: “Velouty de Dixor” prometiendo que volvería a la dama que la usara “Más bella que nunca (...) pues da al cutis la frescura y suavidad deseadas sin el inconveniente de manchar el tejido más fino de su “toilette”. “La Florida”, un laboratorio de Barcelona, en su crema depilatoria, *Nieve*, aconsejaba su uso: “...y de esta manera conservará siempre su piel fresca y sonrosada”. Este nuevo laboratorio nos presenta mil y una recetas: cremas de tocador, lociones, polvos, jabones, emulsiones y leches de belleza, pomadas y aceites perfumados, brillantinas y cosméticos...

En las revistas no solo podemos admirar el contenido mágico, también es mágico el formato del continente. En los años 30 surge un plantel de dibujantes y pintores que se dedicaron a plasmar la nueva Venus: Penagos, Bosch, Bartolozzi²³, Rivas o Baldrich ilustraban las portadas de *Blanco y Negro* y las múltiples ediciones de las llamadas novelas “galantes” de autores como Insúa, Zamacois, Mata, Álvaro Retana, Belda, etc., traduciendo en imágenes el ideal de la nueva estética femenina. El “arte de pintarse las señoras”, como afirmaban las revistas, se traduce en una extensa “paleta de la belleza” ya que “el procedimiento para maquillarse es como si se hiciera una acuarela” (*Friné*, junio 1918).

A modo de colofón, vamos a despedir nuestra comunicación con los consejos dados por la Duquesa Laureana a una amiga, poco adepta a los cosméticos, para recuperar el amor del marido:

“En efecto, ese cuarto de tocador, en donde al primer golpe de vista reconocí los frascos de Guerlain, revelaba hábitos de alta elegancia. Se adivinaba que el hombre que se vestía allí tenía respeto a su persona y que se preocupaba por conservar todo el tiempo posible sus ventajas personales; pero también entre esos dos cuartos de tocador, descubrí un abismo, e hice esta deducción aterradora: que jamás un hombre tan refinado había podido amar a una mujer que era tan poco refinada (...) -¿Qué quieres- me contestó-; mi marido adora todas esas chucherías; a mi me molestan. Me gustaba chancearme con él de sus femeniles manías, y él me llamaba riéndose Señorita Naturaleza. -En efecto-repliqué-; ya conozco tu afición a la sencillez de la naturaleza. ¡Bonita jugada te ha hecho hoy la naturaleza! La naturaleza, querida mía, no produce más que frutos silvestres. A nosotras nos toca cultivarla y embellecerla...” (s.a: 12-13).

Huelga decir que, gracias al cambio, Ivona, que así se llamaba la joven, recuperó el amor del marido. Aunque, ¿quién sabe?, pues en opinión de Platón el amor es un estado intermedio entre poseer y no poseer.

²³ El pintor y dibujante Bartolozzi estuvo unido sentimentalmente a la hermana de Margarita Nelken, la escritora Magda Donato. La pareja se exilió tras la Guerra Civil.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Rafael, *La vida amorosa en la Segunda República*, Madrid, 1996.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor, *Biografía de 1900*. Madrid, 1943.
- *Almanaque de la Madre de Familia*, Barcelona, 1923.
- BAUDRILLARD, JEAN, *De la seducción*. París, 1979.
- BARREIRA, Cecilia, *História das nossas avós. Retrato da burguesa em Lisboa (1890-1930)*. Colibrí, 1994.
- BATAILLE, George, *El erotismo*. Barcelona, 1980.
— *Las lágrimas de Eros*. Barcelona, 1981.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid, 1998.
- BURGOS SEGUÍ, Carmen de, *La flor de la playa y otras novelas cortas*. Madrid, 1989.
— *La malcasada*. Valencia, 1923.
— *La entrometida*. La Novela Corta. Madrid, 1921.
— *Confidencias*. Los Contemporáneos, 1920.
— “*Villa María*”. La Novela Corta. Madrid, 1916.
— *La mujer en España*. Conferencia pronunciada en la Asociación de la Prensa en Roma el 28 de abril de 1906. Valencia, s.f.
- CARABIAS, Josefina, *Crónicas de la República*. Madrid, 1997.
- CARANDELL, Luis, *La familia Cortés. Manual de la vieja urbanidad*. Madrid, 2000.
- CASANOVAS, S.J., *Formación de la mujer para la vida social*. Barcelona, 1912.
- CATAÑEDA, PALOMA, *Carmen de Burgos “Colombine”*. Madrid, 1994.
- DELGADO, Beatriz, *Ritual do Amor*. Lisboa, 1923.
- DOCTORA FANNY, *Cómo debo comportarme en sociedad*. Barcelona, s.f.
- DUQUESA LAUREANA, *Para ser amada*, Xª ed. (trad. Carlos de Ochoa). Madrid, s.a
- ECO, Humberto, *Psicología do Vestir*. Lisboa, 1982.
- FALCÓN, Lidia, *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona, 1969.
- FORTÚN, Elena, *Celia, lo que dice*. Madrid, 1982 (13ª ed.).
- *Friné. Artificios de la Coquetería*. Madrid, año 1, nº 18, junio de 1918.
- LIS, Diana de, *Memória Duma Mulher da Época*. Lisboa, 1932.
- LITVAK, Lily, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*. Madrid, 1993.

- *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, 1978.
- MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid*. Barcelona, 2001.
 - NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*. (Prol. de M. A. Capmany). Madrid, 1975.
 - *El viaje a París*. La Novela Corta. Madrid, 1925.
 - NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, *Mujeres públicas. Historia de la prostitución en España*. Madrid, 1995.
 - PAIS, José Machado, *Artes de amar da Burguesía*. Lisboa, 1986.
 - PINTO de CARVALHO (Tinop), *História do Fado*. Lisboa, 1994.
 - RETANA, Álvaro, *Historia del arte frívolo*. Madrid, 1967.
 - RIBEIRO, Aleixo, *Jogo de Damas*. Lisboa, 1933.
 - RUIZ ESCOLAR, Margarita, *El arte de ser bonita*. Barcelona, s.a.
 - RUIZ MORCUENDE, Federico, “Sicalíptico y sicalipsis”. *Revista de Filología Española*, VI, 1919.
 - SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *Diccionario Espasa de Mujeres Célebres*. Madrid, 1998.
 - SIMMEL, JORGE, *Filosofía de la Coquetería y otros ensayos*. Madrid, 1945.
 - , *Cultura femenina y otros ensayos*. México, 1961.
 - TORRES, Rafael, *La vida amorosa en tiempos de Franco*. Madrid, 1996.9
 - TRIGO, Felipe, *Trata de blancas*. La Novela Teatral. Madrid, 1916.
 - ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas. Memorias armadas*. Madrid, 1990.
 - VAUTEL, Clément, *Minha mulher não quer filhos*. Porto, 1927.
 - VITORINO, Virginia, *Namorados*. Lisboa, 1920.
- dness, San Marino, The Huntington Library, 1974.
- DURFEY, Thomas, *The Comical History of Don Quixote, as it is Acted at the Queen's Theatre in Dorset Garden. Part I*, London. Printed for S. Briscoe, 1694a.

MUJER Y DESEO EN LAS SOCIEDADES CULTURALMENTE CONSTRUIDAS

Esmeralda Broullón Acuña

Universidad de Cádiz

I. Valores y comportamientos. Dominio y subordinación. El cuestionamiento de la estructura social occidental

*(...) Si la civilización se sustenta sobre la barbarie, el placer se sustenta en las lágrimas del otro(...)*¹

El objeto de investigación que nos ocupa esta comunicación es el de *las mujeres*, por tanto convertirlas y elevarlas a la categoría de *sujetos históricos* es nuestro objetivo en estas líneas, ya que en la historiografía tradicional no hubo lugar para éstas, sino solamente para aquello que los hombres hicieron, y de este modo las ciencias humanas y sociales se nos presentaron desde una visión androcéntrica al no insertar a las mujeres en la Historia. Ni tan siquiera con el surgimiento de la historia social del siglo XIX fue de otro modo, siendo imperceptibles su presencia prácticamente hasta los años sesenta del recién acabado siglo XX, ya de la mano de los nuevos movimientos de mujeres. Esto es verdaderamente significativo cuando además la historia entre los sexos es en sí misma una historia social y cultural. Y si bien, el modo en que éstas han sido introducidas en la historia general es verdaderamente discutible, su inserción da lugar a cuestiones y debates teóricos y metodológicos interesantes.

Así mismo este planteamiento teórico tiene el objetivo de orientarnos en este trabajo deconstructivo sobre la historia entre los sexos, mediante la utilización de herramientas analíticas que orienten la praxis. Por lo tanto y como punto de partida se hace necesario acer-

¹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Pantallas del deseo*, en *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*. Cal y Arena, México D.F., 1990.

carnos a la realidad social introduciendo la categoría social de *sexo* y las relaciones de poder entre éstos, pero fijando nuestro interés sobre todo en como la revisión de dicha categoría ha supuesto alterar el orden de lo relevante en las ciencias sociales y humanas tradicionales, con importantes consideraciones metódicas y con resultados verdaderamente diferentes en cuanto al conocimiento histórico, capaz de modificar sus resultados al entender que la asimetría sexual no es una mera dimensión biológica tal como tradicional y comúnmente se ha visto reducida, sino que la diferenciación jerárquica entre los sexos posee una clara dimensión cultural y política.

Del mismo modo, la moral y las “buenas costumbres” entre otros planteamientos, se encuentran en la base que justifican las mujeres en sus reivindicaciones activas o silenciosamente pasivas, manifestadas inclusive en diferentes modos de resistencias y como tal, ha de convertirse en esferas de atención en el abordaje de lo social puesto que la traición o desobediencia a estos hechos, frente a la permisividad y ausencia de valoración en determinados comportamientos sociales y sexuales, adscritos de forma binaria a uno u otro sexo, sitúan a la mujer en un plano de desigualdad en una sociedad verdaderamente “castigadora” que en primera instancia está marcando el hecho de nacer sexuada.

Y aunque la moral sexual, los tabúes y los deberes impuestos a hombres y mujeres han estado sujetos a los cambios, no parece sin embargo que tomen forma de desaparecer, y con especial interés hemos de detenernos en ello por los efectos perniciosos de los mismos. Además hay que añadir el contexto de lo que denominaríamos como la “era del vacío”, que en ese giro de las sociedades industriales a la sociedad global y en cuanto a los comportamientos se refiere, ha supuesto la pérdida de modelos de referencia para lo que cada cual fue socializado y socializada, conduciendo tanto a hombres y mujeres a la desorientación, resolviéndose importantes cuestiones sociales y sexuales, pero quedando aún sin resolver la relación en sí misma con los otros y otras.

Otra de las reivindicaciones feministas que igualmente suscita el interés en la investigación es la prestigiada familia nuclear occidental, puesto que ha sido y es la institución y principal referente donde la mujer encuentra tradicionalmente un lugar de identidad como madre y esposa, un espacio en definitiva que tiende a reproducir una relación subordinada a través de la interiorización de roles, normas y valores constitutivos de la “identidad femenina”, así como de una dependencia afectiva mediada por ese espacio simbólico en el que sacrifica su autonomía, quedando instituida en las relaciones conyugales.

Observaremos entonces algunos de los planteamientos que facilitan el orden establecido y una cohesión social culturalmente construida, bajo las mínimas opciones a otras formas de lazos sociales, dificultando un orden distinto sujeto a razones más plurales. Y en este cuestionamiento de la estructura social que planteamos como subtítulo de la comunicación, nos acercaremos a ese territorio y armas que en él se utilizan para alcanzar dicha cohesión sin necesidad de levantarlas y que necesariamente nos remite a la esfera sobre la cual están sujetas las desigualdades en las mujeres y que en primera instancia es *la socialización humana*.

1. El proceso de socialización

La socialización humana se caracteriza por ser un proceso donde las relaciones son construidas, desde antes del nacimiento, sobre la base sexual de polos opuestos y diferentes, imponiéndose unas determinadas normas y valores. La experiencia de la historia humana ha mostrado como mediante esta composición binaria se organiza el mundo con importantes y diferentes consecuencias en el orden social, simbólico, económico y político, que privilegian a un sexo sobre el otro sobre una construcción genérica y jerárquica.

En primera instancia, es sobre esta esfera socializadora sobre las cuales están sujetas las desigualdades de las mujeres, y en otras como **la producción, reproducción y la sexualidad**, -y que han de ser objeto de análisis para acercarnos sobre todo a las resistencias y a los cambios, involucrando a los hombres en ello para inventar otras maneras de ser y otras formas de relación.

Los seres humanos una vez en contacto con los adultos e iniciada la socialización, se construyen como individuos con creencias y costumbres, mediante un proceso estructural y dinámico como es la cultura que orienta la vida de los seres humanos, produciendo, transformando y actualizando significados, es decir, lo que Berger y Luckmann denominarían “universos simbólicos”².

A lo largo de esta comunicación haremos mayor hincapié en la **socialización diferencial** entre la mujer y el varón, con el fin de introducirnos en los efectos de esta realidad, puesto que desde el momento del nacimiento -o inclusive antes del alumbramiento del ser humano, se generan consecuencias diferenciales entre los sexos, que apunta hacia unas relaciones genéricas interpretadas mediante estereotipos sobre esencias inmutables asignadas a lo masculino y femenino. Esencias otorgadas por el proceso de socialización diferencial que cuenta con desventajas para ambos sexos, sobre todo por las exigencias contenidas en aquello para lo que cada cual fue socializado o socializada, por cada ente socializador, -familia, escuela, grupos de edades y culturales, medios de comunicación o el propio lenguaje- esperando una respuesta pautada, normativamente adecuada y óptima a cada sexo.

Una socialización pues, con consecuencias negativas por las mismas exigencias de lo que es “ser hombre” y “ser mujer”, encontrándonos en su lado más nocivo con expresiones o formas de relaciones de dependencia y sumisión; dependencia material y afectiva o inclusive situaciones de inadecuación, baja autoestima o inadaptación por la presión y la represión de rígidas exigencias o expectativas, socialmente adscritas y artificialmente construidas y manifestadas por la transmisión de roles inmutables. Así nos encontramos en su cara más dramática con la desorientación, insatisfacción e incluso la autodestrucción, especialmente en las sociedades industrializadas donde cada vez existen más presiones contradictorias por exigencias a las que cada cual fue socializado y socializada, de ahí que en los momentos del cambio social se ponga más énfasis en la revisión del proceso de socializa-

² BERGER, P. y LUCKMANN: *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1972.

ción, reproductor de la diferenciación discriminatoria y tendente además a la homogeneización como resultado del proceso global actual.

Ahora bien, la idea de eludir o transgredir la norma son opciones que tradicionalmente encontraremos penalizadas en la mayoría de las sociedades, con perjudiciales e importantes diferencias para el hombre y la mujer. La intolerancia y la represión se manifiestan prácticamente en todas las experiencias de las feminas. Hemos de apuntar que el hecho en sí de la socialización diferencial que acompaña toda la vida al ser humano es injusta y muy empobrecedora para estos, limitándolo y limitándola al reducir a cada sexo a determinados ámbitos, interiorizando modelos de pensamientos y comportamientos “de sí” y “de los otros”, es decir prescribiendo un rol sexual.

Podríamos encontrar en la mayoría de los ejemplos etnográficos de distintas sociedades, a la mujer como un “ser para los otros”, reduciéndola a la esfera de la reproducción y limitándole otros muchos campos o esferas de acción para construirse como ser autónomo. De ahí, la importancia de la perspectiva de género en la investigación desde la que se intenta abrir una vía para superar esta realidad socio-histórica con un cuestionamiento crítico deconstructivo y hermenéutico, necesario ante el sutil efecto de la socialización que sin aludir a resortes de violencia, implanta la coerción y/ o el consentimiento, propia de un sistema patriarcal mantenido sobre la base de un intercambio desigual de afecto y amor que se presenta como universal e institucionalizado. De ninguna otra manera se obtiene mayor ventaja como es a través de esta “renta del afecto”, en las sociedades patriarcales, utilizando dicho concepto en el sentido que indica A. Jónasdóttir³, como marco previo y acorde en la interrogación de la realidad social que hemos de abordar, cuestionándolo constantemente.

Por otro lado hemos anotado que el hecho de la invisibilidad de la mujer como sujeto histórico es una realidad presente en distintas culturas y sociedades, pero hemos de insistir en como el pensamiento construido de esta forma binaria y jerárquica, obsoletamente representado por “naturaleza versus cultura”, facilitó un universo simbólico idóneo para consolidar unas estructuras socioeconómicas y políticas rígidas, sustentado sobre una ciencia androcéntrica que neutraliza las experiencias femeninas, sin tener en cuenta además la posición de la mujer con respecto a la clase social, la cultura en la cual se inserta y el momento socio-histórico concreto, por lo que a partir de este momento negamos la existencia de “una mujer”, en mayúsculas y mucho menos definida de manera abstracta.

Tratamos de esta manera de acercarnos y de recuperar sobre todo el concepto de identidad y experiencia femenina para desmontar a “la Penélope” que las mujeres pudieran llevar consigo, reflexionando desde *las experiencias* para su reordenamiento desde nuevos criterios, facilitando la reconstrucción de otra identidad más allá de lo “naturalmente” establecido, así como construir un andamiaje seguro que nos permita transitar por el conocimiento y ser éstas sujetos productores de él. Y por qué no, desmontando incluso los contradis-

³ JÓNASDÓTTIR, Anna G., *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?* Cátedra, Madrid 1993, pgs. 322-326, donde la autora cuestiona hasta qué punto es útil el concepto de patriarcado.

cursos elaborados e igualmente aprisionadores, -propios del seductor y desactivador discurso postmoderno⁴- que reduce el mínimo intento de buscar espacios de libertad y felicidad. Un dilema por el riesgo y la deuda en el pago de la trasgresión de quien consiga romper las relaciones de poder, o simplemente que se atreva a ser quién no debe, -en el caso que tenga oportunidades para ello.

2. Redefinir a “la mujer”. La construcción social de la identidad.

La identidad femenina: estereotipos y arquetipos

El término de *identidad* nos remite necesariamente al de diversidad, como fenómeno que brota de la relación pareja entre individuo-sociedad y por lo tanto ha de ser analizado, -contemplando los planteamientos sobre la identidad de Berger y Luckmann- desde una interpretación más global de la realidad.⁵

Entendemos por *identidad* aquella dimensión activa y dinámica de la experiencia que emerge a partir de las interacciones y que facilitan la internalización de un sistema de actitudes y comportamientos⁶, por lo que hemos de insistir en su carácter procesal tratando de definir la diferencia en sí misma no como pura esencia, sino que al contrario, enfatizamos en mayor medida su carácter eventual, sobre todo porque así nos lo indica la experiencia. Y es precisamente en las construcciones identitarias femeninas donde encontraremos un campo inagotable de significaciones que requieren de la interpretación hermeneútica para la comprensión de los símbolos, en su medida fijados por la socialización y que legitiman finalmente las ideas sustentadas sobre un sistema de valores, en una cultura determinada.

En este contexto la identidad no es algo permanente, no es una esencia fija o inmutable sino una práctica estructurada culturalmente y un proceso social siempre en construcción que permite el surgimiento de la conciencia de alteridad en un continuo hacerse en un contexto de negociación con el medio.

La utilización de esta herramienta analítica que es el concepto de identidad se encuentra por consiguiente, ligada al concepto de política, que nos permitirá en definitiva acercarnos a la subjetividad de los y las protagonistas en la construcción de sí mismo como sujetos sociales. A su vez las valoraciones, conceptos y categorías que refieren a la esfera del *Poder*

⁴ AMORÓS, C., *Feminismo, ilustración y postmodernidad*. En esta obra la autora plantea como un cambio de percepción consigue desactivar la teorías y el movimiento político feminista, puesto que el cambio de simbología que desde el postmodernismo se baraja, en un mundo disperso con una diversidad y pluralidad de discursos fragmentados, consigue maniobrar finalmente hacia una nueva resemantización, entendida como mecanismo social para la reproducción de la misma clásica oposición dialéctica.

⁵ Berger y Luckmann, opus cit. 1988, p. 240.

⁶ Los fundamentos teóricos sobre el concepto de identidad se sitúan y explican desde posiciones tan dispares como puedan ser los enfoques primordialistas, situacionistas, o más interesante el marco que ofrece el interaccionismo simbólico. Ver Erikson, E. (1990); Barth, F. (1976); Cohen, R. (1978); Geertz, C. (1987); Garfinkel, H. (1967); Epstein, A.L., (1978); Pujadas, J.J., (1973).

que rodea el sistema sexo-género al que nos aproximaremos están sujetas a la ideología del pensamiento occidental y moderno, organizado como observamos de manera dicotómica, dejándose finalmente plasmar el desconocimiento de algunas sociedades donde no todos los hombres detentan el poder o donde algunas mujeres poseen un poder informal o detentado de manera implícita, interesante de ser registrado en un planteamiento crítico y analítico sobre estas relaciones diferenciales entre los sexos.

Con ello también tenemos interés de rebatir la presencia e inserción de la mujer en la historia únicamente desde su posición marginal o victimista, recuperar un punto de vista más relacional y no monocorde en cuanto a la detentación del poder en uno de los sexos, puesto que esta es una categoría social e histórica que debe articularse a otras esferas en el análisis como la clase o la cultura, complejo por la pretendida homogeneidad a la que se tiende.

Ante este planteamiento continuaremos nuestro análisis crítico, de aquí en adelante, negando la esencia contenida en el concepto de “la mujer”, desencializando, por ser un verdadero obstáculo, los géneros que establecidos bipolarmente, otorgan identidades socialmente construidas que determinan finalmente los comportamientos normativos, impuestos a un cuerpo sexuado. Diferencias además evidenciadas y articuladas -volvemos a insistir- por otras de clase o etnia entre otras que nos conducen nuevamente a la pluralidad y diversidad socio-cultural.

Si bien en lo “femenino” existieran elementos universales que lo sitúan como fenómeno estructural, -masculino y femenino toman sentido a partir de su exclusión como puede ser la construcción del sistema sexo-género que otorgan un carácter inmanente a estos elementos- es éste un ordenamiento simbólico estructural que debe estar sujeto a ser cuestionado, ya que todo aquello que entenderíamos por ejemplo hoy -en el marco de occidente- en torno a la sexualidad, refiere a un ordenamiento de valores y saberes respecto a la práctica sexual y el cuerpo, prescribiéndose una conducta social dentro de la normalidad/ anormalidad, y desarrollando con ello toda una ideología científica y un discurso social especializado sobre la sexualidad⁷.

Por lo tanto, desde una investigación etnohistórica se hace necesario una resignificación social de lo femenino y masculino y en nuestro caso particular cuestionar que la “esencia femenina” esté determinada por un destino biológico, como necesaria ruptura a la dicotomía naturaleza/cultura y dominación de una esfera sobre la otra que transformen el orden simbólico para iniciar el camino hacia la igualdad. Por otro lado en el contexto de la esfera global actual, la pluralización de los ámbitos de la vida multiplica los papeles asignados a los seres humanos donde particularmente a muchas mujeres les será complejo encontrar una identidad, de ahí la dificultad de pensar en “la identidad” como unidad en sí misma, además de armoniosa. Esto es además realmente paradójico por la urgente precisión que se viene dando de marcar las lindes y fronteras identitarias en la modernidad, con el consiguiente riesgo de adentrarnos en visiones estereotipadas. Desde el nacimiento los seres humanos aprenden pautas genéricas diferenciales

⁷ FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI, México, 1977.

tal como venimos anotando que modelan la personalidad, la visión de sí mismo y los otros, y que en muchas ocasiones sumen a éstos y éstas en un conflicto de ideales.

En tal caso el conflicto que se inicia a nivel simbólico y que tiene un verdadero efecto político, se ha materializado en las mujeres más atrevidas y con mejores posibilidades en formas de resistencia, resignificando los símbolos tradicionales puesto que permanece aún la consagración del mismo *habitus* de femeneidad a pesar de la modernización de las sociedades, de ahí la necesidad de la actualización y el ensayo de un nuevo *habitus*⁸, más allá en resumidas cuentas de ese “ser para los otros”, y en definitiva hacia la construcción de nuevas concepciones de los géneros, otras formas de relación sustentado sobre un nuevo discurso social que no excluya a la mujer como sujeto histórico.

3. El concepto de género. El sistema sexo-género

El concepto de *género* surge a raíz de la consideración empírica de que aquello que denominamos tradicionalmente como lo “masculino” y lo “femenino” no son hechos naturales o biológicos, sino una construcción social e histórica que otorga caracteres estereotipados de lo “femenino” y lo “masculino”, en base a las diferencias anatómicas entre los sexos, adscribiendo roles, normas, valores y expectativas que se hacen obligatorias e impositivas a ambos géneros, reforzado por el proceso de socialización descrito, y que junto a la sexualidad veíamos en ella una de las esferas sobre la que descansa la desigualdad. Es decir que el concepto de género se construye sobre los diferentes y jerárquicos roles adscritos a cada sexo, y así mujeres y varones desempeñan distintas tareas y ocupan distintas esferas.

En consecuencia las sociedades se organizan divisoriamente sobre unas relaciones supuestamente de complementariedad, pero históricamente desiguales. Es desde esa óptica como entendemos el concepto de género como una categoría relacional y vinculante⁹, junto a la interacción producida entre la identidad “objetivamente” atribuida y la subjetivamente asumida de cada rol genérico, con importantes implicaciones sociales, económicas, políticas y culturales.

Esta construcción cultural genérica que prescribe un conjunto de normas conformadoras de roles femeninos y masculinos, supone finalmente la aceptación del lugar ocupado por cada uno de éstos y éstas, dentro de la estructura social. El salir de estos roles impuestos y etiquetados implica adentrarse en el terreno de la anormalidad e incluso del rechazo social. La tipificación y legitimación histórica de actitudes y conductas nos conduce a la idea de pensar en el control social de gran parte de éstas.

⁸ Para mayor información acerca del concepto de *habitus*, consultar la obra de BORDIEU, P., *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona 1977.

⁹ Entre las primeras historiadoras y antropólogas en utilizar el concepto de género en los años setenta podemos remitirnos a las feministas norteamericanas: Gayle Rubin (1975), Shulamith Firestone (1970), M.Z., Rosaldo (1974). En España y desde la filosofía encontramos referentes importantes de la teoría feminista en las obras de Celia Amorós (1985), Amelia Valcárcel (1991) o Alicia H. Puleo (1995), entre otras.

Las críticas al sistema sexo-género han fijado su debate a la reducción del concepto de sexo a términos biológicos y la conceptualización del género como construcción cultural, asimilando por consiguiente inmutabilidad y variabilidad a una y otra esfera. Crítica que en definitiva va dirigida a la pauta humana de establecer clasificaciones para su organización social, y cuyo mayor exponente de esta forma de razonamiento encontramos en el pensamiento de Lévi-Strauss, es decir, la división e identificación por oposición¹⁰. El debate queda abierto y en él se hace interesante mencionar la posición de aquellas feministas postestructuralistas influenciadas por intelectuales franceses entre los que debemos mencionar obligatoriamente a Foucault que deconstruyen el concepto de sujeto poseedor de una identidad reprimida por la sociedad elaborando un discurso de poder, de ahí que para el autor la alteridad sea un sistema de exclusión. Igualmente es interesante en este sentido el pensamiento de Derrida que postula la no identidad en la mujer como ruptura del discurso logocéntrico expuesto sobre la lógica esencialista, que subordina a la mujer en esa dicotomía naturaleza-cultura que veíamos, de ahí que las feministas postestructuralistas rechacen la idea de definición en la mujer sobre el fundamento y la defensa de la deconstrucción, mediante el cual la naturaleza humana carecería de esa concreta construcción social sobre los sexos y que es el género. Aunque el modelo alternativo parece tener débiles referencias, sin embargo es interesante por su aportación en la teorización de la construcción de la subjetividad, la cual no se encuentra predeterminada por la biología, sino por la experiencia de cada persona en cada condición histórica¹¹.

Sobre estos fundamentos deconstruidos intentaremos plantear la siguiente orientación metodológica, que desvelen algunas aclaraciones a cerca del problema de la “verdad científica” y que junto a la particular posición del investigador/a, las protagonistas y actores no van a recitar únicamente sus experiencias, sino que nos servimos de ellas, a la manera de periscopio, en este primer acercamiento a la heterogeneidad.

Igualmente recordar que mediante esta línea metodológica,-cualitativa- que abordamos la realidad social no podemos obviar la coincidencia entre sujeto y objeto de investigación, es decir que estamos hablando en definitiva de una pretendida Ciencia, las Ciencias Sociales inmersas en su propio objeto. Un objeto singular, inacabado, cambiante, inestable por lo que cuestionamos ya en los inicios de este trabajo de campo, si es posible entonces la búsqueda de leyes sociales al modo de la física, cuando nuestras “leyes” son creadas y eliminadas a la vez por los hombres, construyendo una realidad social que es más un “producto histórico” que un “producto natural”.

¹⁰ Es interesante la reflexión de C. DELPHY al afirmar que si bien los sexos surgen desde su misma división y jerarquización, gran parte del feminismo reivindica por un lado la eliminación de lo segundo, pero otra parte niega la eliminación precisamente de la división. La autora concluye esta polémica con la posición, que sin jerarquización no puede haber división genérica. Citado por COBO BEDIA, R., *Género*. En AMORÓS, C.(dir.) *Diez palabras clave en mujer*. Verbo divino, 1995, p. 81

¹¹ Sobre el concepto de experiencia y subjetividad desde la óptica feminista, véase en ALCOFF, L., *Feminismo cultural versus postestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista*. Revista *Feminaria*, Buenos Aires, núm. 4, noviembre, 1989; LAURETIS, T. *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1991.

MUJER Y DESEO. LA PASIÓN CONTRARIADA DE UNA VIUDA ANDALUZA DE FINES DEL SEISCIENTOS

María Luisa Candau Chacón

Universidad de Huelva

“Quedo disgustadísima que estés triste, es cierto, vida mía a mí me sucede lo mismo en ausencia tuya y que estoy temiendo el ausentarme de ti como la muerte...”¹

1. Introducción: mujeres, deseos y pasiones

Comenzaré en la explicación del título. A finales del Seiscientos –entre 1682 y 1690-, años iniciales y finales de esta –llamémosle- *historia de vida*, las esperanzas de una solución feliz a un escenario conformado por mujeres, deseos y pasiones parecen descabelladas. Ni los discursos teológicos de la época, ni las recomendaciones pastorales, ni las posibilidades de una unión dichosa entre quienes argumentaron su relación en “*inclinaciones*”, tanto más en excesos –que tal era la traducción de la clásica *hybris* griega- podían contar con culminaciones sentimentales acordes.

Puesto que era *pasión*, era excesiva y contraria a los moldes y valores de las sociedades supuestamente ordenadas de entonces. Puesto que había deseos –y se expresaron, para su desgracia, por escrito- implicaban intenciones, cuando menos, *lujuriosas* e impuras. Puesto que nuestra protagonista, en los comienzos de esta historia, era viuda y joven, se le suponían, precisamente por ello, unas *necesidades* de vida que, a corto o a largo plazo, generasen complicaciones. Y, puesto que, además, recorre como forastera varias ciudades –Granada, ciudad de origen, Sevilla, Cádiz- añade a las sospechas de mujer “*sabia*” o “*entendida*” en amores, las de ser, hasta su acomodo, sospechosa por ser *desconocida*. Huyendo de un segundo matrimonio pactado y forzado, pretendía anular reglas lentas de anular. Razones todas ellas que apuntan a que esta mujer –y sus redes femeninas de apoyo-, sus deseos y sus pasiones resultasen, a la postre, *contrariados*.

¹ Papel remitido por Inés María de La Peña a su amante. Sin fecha. Posiblemente en diciembre de 1682.

Trataré de su Historia para conectar con *fuentes, personajes, instituciones, represiones, encuentros, discurso y léxico amorosos*.

Fuentes que corroboran lo anterior: que el modelo de sociedad pretendido por la Iglesia y El Estado precisaba de normas jurídicas que asegurasen su defensa. Como delitos de *fuero mixto*, las *desviaciones o desarreglos* relacionados con el matrimonio –y las pasiones extramatrimoniales lo eran–, pertenecían, por *la naturaleza de las cosas*, a la Justicia Eclesiástica; por la colaboración del Trono, a la autoridad civil. Por la coincidencia de valores, a ambos Tribunales. En nuestro entorno, a Justicia Real y Curia Diocesana de Justicia². Traduciendo: a alcaldes mayores, tenientes, asistentes y arzobispos. Por tal razón, mi análisis procede de procesos judiciales, esta vez incoados desde ambos frentes. Como he suscrito en tantas ocasiones, sin hallar verdaderos conflictos de jurisdicción.

No se trata, sin embargo, de un mero acercamiento al ejercicio de las instituciones represivas al uso de entonces: ello nos llevaría a una causa criminal –como tantas otras– dirigida, en esta ocasión, desde Sevilla (calle abades) contra la viuda Inés María de la Peña y, en segundo término, contra su madre Doña Beatriz, e iniciada por la Justicia Real, en septiembre de 1687³. Y sin embargo, ya al comenzar, existen diferencias. Primer dato: informaciones acerca de sus nombres desde el inicio de la sumaria, prueba evidente de ser mujeres culpabilizadas y descalificadas de antemano⁴. En sociedades como éstas, androcentristas y patriarcales, herederas de morales feudales caballerescas, el publicar estados y personalidades femeninos –visualizando, prácticamente “fotografiando”, y señalando el origen y causante del delito– sólo podía apuntar a causas concretas: la ausencia protectora del varón, a quien, obviamente de este modo, no se ofende, o una intencionalidad clara de deshorrar a la mujer, dejando a salvo honores masculinos.

¿La acusación?: el mantener relaciones ilícitas con un caballero inglés, mercader por más señas, de posible ascendencia española y de nombre *cambiante*: *Henry Witt, Henri Uvay, Henry Ubay, Henry Ubaite*, a veces Pedro Enríquez, a veces Henry de Villalpanda: que en ello triunfaron los sigilos del caballero. Para ella, castellanizando nombres, “*mi adorado Henryque*”.

Mi interés recorre los ejercicios de control y la documentación contenida en los expedientes, prueba presentada ante los tribunales como ratificación del ejercicio de amores ilícitos. Son “*trece atados de papeles grandes y pequeños*”, reconocidos “*ser todos ellos de amores y requiebros*”: cartas y papeles copiados, a veces con fallos, por el escribano de la

² No me detendré en estos funcionamientos ni en sus justificaciones. Sobre ello, TOMÁS Y VALIENTE Francisco (Dir.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Madrid, 1990. DEMERSON Jorge y Paula, *Sexo, amor y matrimonio en Ibiza durante el reinado de Carlos III*. Mallorca, 1993. MARTINEZ RUIZ Enrique y PI Mª de P., *Instituciones de la España Moderna*. Madrid, 1996. FORTEA José Ignacio, GELABERT Juan Eloy, MANTECÓN Tomás, (Eds.) *Furor et rabies. Violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*. Santander, 2002.

³ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Justicia, Pleitos. Legajo 1097.

⁴ Como afirma Lucien Domergue, la designación explícita de la persona marginada se convierte en uno de los principales procedimientos de exclusión. DOMERGUE Lucien, RISCO Antonio, *L'alcalde et le malandrin. Justice et société en Espagne au XVIIIe siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail. 2001.P. 49.

Justicia Real. Posiblemente no todos se conserven, habida cuenta que, al traspasarse las competencias a la Justicia Eclesiástica, en 1689, no consta que se entregasen todos: “*que de los papeles y cartas de amores de los susodichos, el presente escribano saque algunos dellos y se junten y acumulen con estos autos*”. Pero hemos de suponer que serían los más sustanciosos.

Procesos judiciales, *cartas y papeles*: las diferencias son importantes. El proceso- fuere civil o eclesiástico- nos transporta a las diligencias y a las estrategias de acusaciones y defensas. Las cartas nos hablan de alejamientos (él en Sevilla, ella en Cádiz; él en Sanlúcar, ella en Sevilla). Por el río y por los barqueros, los amantes se envían cartas al uso; cartas de información, donde se suceden noticias de tormentas y navíos, y cartas de amor, y expresión de sentimientos, en su versión “sufrimiento”. Pero, al coincidir, a veces y por temporadas, en la misma ciudad –comúnmente Sevilla-, los papeles son citas escritas al dorso con contestaciones, de las que puntualmente avisa el escribano.

Este proceso comienza en 1687, finaliza inconcluso en 1690, ya en manos de la Justicia Eclesiástica, al salir al paso alusiones a demanda de nulidad eclesiástica cuyo fin desconozco⁵. Pero la correspondencia y ciertas noticias que afectarían a los amantes se inician en 1681, posiblemente antes. Seguiré sus pasos. Trataré ahora de los *personajes*, de los principales, y de sus *redes de apoyo*.

2. Personajes, vidas y apoyos

Al tiempo de la apertura de esta sumaria, doña Inés María de la Peña tendría unos 26 años. Cinco años atrás, con 21, y ya viuda de un tal don Bartolomé Zahera, había contraído matrimonio⁶ con Don Antonio de Montalvo, hijo de don Gómez de Montalvo, caballero del orden de Santiago y natural de Granada. La partida de matrimonio atestiguaba tales desposorios por palabras de presente, celebrados el 10 de noviembre de 1682. Partidas que, coincidiendo con el inicio de la causa civil, y precisamente por ella, se confirman en el libro parroquial de San Miguel, en julio de 1687.

Pero curiosamente la vida de Inés se deslizaba, aparentemente, al margen de tales hechos. De vida más o menos libre –sin padre, su madre, viuda, parece dementada, sólo un tío cuida de sus intereses-, la encontramos en Sevilla, en una posición relativamente adcentada para tales años y en las que no creo equivocarme al suponer las ayudas del mercader. Poco después, contaba con el servicio de dos criadas, más una doncella y una esclava.

⁵ El cierre temporal del AGAS me impide, de momento, buscar tal demanda.

⁶ Comportamiento extendido en su tiempo. En Extremadura (siglo XVII), el 47,1% de las viudas contrajo segundas nupcias, el 25,3%, con hombres solteros. TESTON NÚÑEZ Isabel, *Amor, sexo y matrimonio en Extremadura*. Badajoz, 1985. P. 120 También en otros espacios: en Reims, entre 1660-1699, un 32,2%. FAUVE-CHAMOIX, Antoinette., “El matrimonio, la viudedad y el divorcio”, en KERTZER David y BARBAGLI Marzio (Comps.). *La vida familiar a principios de la Era Moderna (1500-1789)*. Barcelona, 2002. Pp. 331-377.

No parece existir marido –sólo difusa y temporalmente- ni cohabitación continuada, aunque sí breves temporadas pasadas bajo el mismo techo. Nunca consideraría a tal cónyuge como verdadero esposo. Las relaciones epistolares con su amante, iniciadas antes del desposorio, y continuadas después, defenderán siempre, desde uno y otro lado, la existencia de este segundo matrimonio como *forzado y contra su voluntad* y por tanto, nulo de hecho. ¿La razón?: la existencia de un compromiso anterior entre la *viuda* y el *caballero inglés*, compromiso definido por la *palabra dada* –también la honra perdida- que reclama, aunque no judicialmente aún, el mercader⁷. Las referencias del comerciante a la unión de los cuerpos –y a su posterior indisolubilidad-, a la palabra de casamiento y a ser ambos una sola carne (*que sin ti no quiero vida ni la puedo tener, según el sagrado texto que dice los dos se juntan y se reducen a una misma carne y persona y lo que Dios hace y entregado que nadie lo aparte*) se mezclan con la memoria de la palabra dada, según las fechas, más de un año antes de la celebración de los citados desposorios con el granadino. He aquí las quejas del caballero:

“Yo te perdono, mi corazón, la locura pasada⁸, con la confianza que me miran no como a galán sino como a marido elegido voluntariamente y de corazón y no forzado ... que por esta cruz (+) soy tuyo, ni a buena conciencia puedo tener otra mientras tú vivas, pues un año habrá y más que me diste palabra de esposa, sin más motivo que el ser tu voluntad y deseo, como era y es el mío,... y el dicho (tu marido) no es realmente sino forzado por la Iglesia, pues otro te pide palabra dada antes que entraste en ella”.

¿Quién es él?: comerciante inglés, procedente de Londres, dedicado al comercio de grano con Levante, también de género textil, lienzos, paños y “*fruslerías*” y prestamista de empeños, tratos a los que debía su conocimiento con la viuda. Paciente, celoso, deseoso de formar una familia con ella, enamorado, convencido de su destino, confiado en Dios (“*hágase la voluntad de Dios quien ve en los corazones de todos*”), algo hipocondríaco, de posición relativamente desahogada e integrado en la familia de Inés (“*a nuestra madre la señora doña Beatriz, darás muy finas memorias*”). Preocupado, sin duda, por ser descubierto y temeroso del castigo –destierro-, cuida de firmar con nombres diversos y riñe a su amante –él siempre la llama esposa- cuando se deja llevar por su imprudencia, revelando nombres y condiciones: “*poco recato tuviste a que me supiesen el apellido*”, o también: “*que todo el mundo lo haiga de saber es cosa muy ajena de mi genio (...) que bien sé yo que mejor será que nadie en la tierra fuese hecho sabedor de lo que entre los dos pase*”.

⁷ Sobre incumplimiento de palabras de matrimonio en España, entre otros, DUBERT Isidro, “Los comportamientos sexuales premaritales en la sociedad gallega del Antiguo Régimen”, en *Studia Historica, Historia Moderna*, IX, 1991. Pp. 117-142 (133 y ss). DE LA PASCUA SÁNCHEZ M^a José, *Mujeres solas. Historias de amor y abandono en el mundo hispánico*. Málaga, 1998. LORENZO PINAR Francisco Javier, *Amores inciertos, amores frustrados (Conflictividad y transgresiones matrimoniales en Zamora en el siglo XVII)*. Zamora, 1999. ORTEGA LOPEZ Margarita, “Protagonistas anónimas en el siglo XVIII: mujeres burladas, seducidas o abandonadas”, en PEREZ CANTO Pilar, POSTIGO CASTELLANOS Elena, (Eds.), *Autoras y protagonistas*. Madrid, 2000. Pp. 219-235. Sobre incumplimientos de promesas de clérigos, CANDAU M^a Luisa, *Los delitos y las penas en el mundo eclesiástico sevillano del XVIII*. Sevilla, 1993. En general, pero también sobre pleitos matrimoniales, MORANT DEUSA Isabel, BOLUFER PERUGA Mónica, *Amor, matrimonio y familia*. Madrid, 1998. Pp. 55-89.

⁸ Posiblemente se refiera al matrimonio de Inés en noviembre de 1682

Dispuesto a mantenerla (“*avisa si falta algo de dineros, yo te lo llevaré en la carta de don Pedro*”, “*en cuanto a la casa harás lo que te pareciere en mudarte a la de dieciséis pesos, aunque es muy cara y de mucho dinero para los tiempos que tenemos, mas para que estéis con gusto... no se ha de reparar en dos pesos más*”), y dispuesto a esperar, manteniéndose de encuentros furtivos.

Encuentros que precisaban apoyos, esencialmente femeninos: se suceden aquí vecinas de ella: Agustina, Manuela, Josepha, Leonor... siempre turnándose, alcanzaban al mercader los papeles de citas y encuentros y esperaban la respuesta. Turnos necesarios ante el temor de ser descubiertos. A todas el mercader agradecía el cargo con “fruslerías” (“*a Josepha, dale para que se calce*”, “*a Agustina, una cédula de chocolate*”) y a todas atendía con diligencia, según avisos previos de la remitente: “*por tu vida que despaches a Josepha en cuanto llegue, porque, como tiene hijos y marido, no puede aguardar tanto; el no enviar a Agustina es porque no la sigan...*”

Pero una relación iniciada antes de 1681, ¿cómo pudo mantenerse hasta 1687 y, sobre todo, por qué se produjo el matrimonio entre Inés y Don Antonio, existiendo ya entonces “*tratos*” con el mercader? Mi impresión es que los desposorios iniciales con el granadino fueron la única salida al enclaustramiento conventual impuesto a doña Inés por tribunales episcopales, a resultas de amistades ilícitas anteriores mantenidas con el mismo caballero inglés. Y, así, bajo pena de destierro y mil ducados de multa⁹, fue obligada a desposarse (¿existía un compromiso anterior?), celebrándose el matrimonio en noviembre de 1682. Que, independientemente del amor entre Henry e Inés, la relación con el mercader en tiempos sombríos resultase provechosa inclinaría, posteriormente, la balanza de los familiares de ella: también su único pariente varón, su tío, le apoyaba en el lance. Además, la llegada a la mitra sevillana del arzobispo Palafox, famoso por su rigor en estos asuntos –y en la reforma del clero– reavivaría, a partir de 1685, la pastoral de la carne e, indirectamente, recordaría a la Justicia Civil sus propias obligaciones¹⁰.

Pero la expresión de Inés (“*el no enviar a Agustina es porque no la sigan*”) hacía referencia a otros peligros: *espías* del barrio favorables a la causa del marido y, esencialmente, de su suegra. Dos personajes curiosos: un marido prácticamente fantasma (sabemos de él por referencias someras de las cartas) y una suegra, Doña Bernarda, interesada en demostrar que la culpabilidad de la ruptura matrimonial recaía enteramente en su nuera. Vigilancias, pues, necesarias y conversaciones sustanciosas.

⁹ Es la cantidad que consta en la carta remitida por Inés a Henry (Sin fecha). Cantidad de la que desconfío, considerando el uso de la época. O bien ella quiso justificarse ante su amante por el matrimonio que iba a contraer –“*y me enviaron dos porteros para que, así que me desposase, saliese de Sevilla, pena de mil ducados y esto ha sido orden del arzobispo... temiendo que no sea que nos volvamos a ver*”–, o bien se equivocaba el escribano de la Justicia en sus copias. Casos semejantes (palabras de casamiento otorgadas en cárceles y conventos, como fórmula de liberación), en DEMERSON Jorge y Paula, Op. Cit. Pp. 202-203.

¹⁰ Serían varios los procesos contra Doña Inés, aunque conservemos uno, en donde indirecta y dificultosamente, salen a relucir tribulaciones pasadas. Entre otras cosas, porque las cartas están copiadas desordenadamente.

3. Relatos epistolares: memorias de conversaciones, noticias de embarazos y refugios en conventos

Partiré ahora de las cartas de ella. Escritas por su mano –ni constan escribanos ni amanuenses– ciertas expresiones ratifican su autoría: “*Me corté un dedo, con que me dio gana de escribirte esta cédula con la sangre*”¹¹. Circunstancias éstas –que supiera leer y escribir– que apuntan una mayor autenticidad en la expresión no sólo de los sentimientos sino en la narración de los acontecimientos. A raíz de los desposorios de noviembre del 82, varios sucesos inquietan la vida de los amantes, sucesos que reflejan las historias grandes y pequeñas de fines del XVII. En primer lugar, los acontecimientos que rodean el matrimonio contraído y las conversaciones familiares, rememoradas por Inés y, evidentemente, idealizadas en las cartas y resueltas a su favor. Son las mantenidas con su suegra, Doña Bernarda, representación negativa en una relación amorosa que, epistolarmente, se nos presenta como la única, la cierta y la verdadera. Al fin los enfrentamientos se producen, generando discusiones como éstas:

*“Primo y querido mío. Será para mí de mucho gusto que hayas pasado muy bien la noche. Yo estoy mala de la pesadumbre... nacida de que como doña Bernarda sabe que **no quiero a su hijo**, le preguntó a la vieja que estaba en casa le dijese de qué nacía esto y ella, la falsa, **le dijo que quería a un inglés** y que había estado presa por él y que después me llevaron a un convento y, en fin, todo como pasó; ellos me lo dijeron, yo les dije como se me alcanzó y, en fin, que era verdad que **tenía mi voluntad en otra parte** y que a él le aborrecía”*.

Voluntades que se notaban. Las salidas furtivas de Inés en busca de su amante y sus retornos, de distinto talante, llamaban la atención de todos, también de la suegra:

“Primo y querido mío... consuelo mío, tuve anoche una pesadumbre muy grande con doña Bernarda, porque dijo que había salido triste y que volvía alegre; a esto le respondí todo lo que me pareció. Hoy le dije por fin que yo no estaba casada con su hijo, que aquello había sido un género de poseer forma por salir del convento, que ha más de un año que le di palabra de casamiento a un caballero en quien yo adoro y que está fuera de Sevilla, que, en viniendo, él sabría como gobernar este lance”.

Y voluntades mantenidas. Cuando las negociaciones familiares trascendieron, las reclamaciones de la suegra y los consejos del tío de Inés –a fin de cuentas su único pariente varón– revelaron la fuerza de las pasiones:

*“Mi querido: después de haberte escrito el papel en que va éste, le hablé a mi tío tocante a este negocio nuestro y me oyó bien en lo que le dije, aunque fueron unas razones muy por (en)cima, porque luego entró doña Bernarda a hablarle para que me redujese a mí a que hiciese vida con su hijo; **yo le dije a***

¹¹ Al margen anota el escribano de la Justicia Real “*Papel escrito con sangre*”

mi tío que me desesperaría y me mataría si tal cosa me aconsejaba, con que mi tío le respondió con mucha prudencia que no era tiempo de nada de esto, que podía precipitarme a alguna desesperación y que no ajustaba su conciencia”.

Conversaciones, discusiones, pleitos y una figura del marido que va y viene, desde luego sin éxito alguno en la vida conyugal. No parece protestar –tan sólo Inés hace referencia al hecho de que “*acá hay novedades porque don Antonio dice que de no hacer yo vida con él, quiere descasarse*”–, nulidades que contaban con la aquiescencia familiar: “*mi tío le dijo que de muy buena gana, que le diera una firma en blanco, se la dio*”. Es la única vez que le oímos hablar por boca de Inés, en tanto parece más vivo en los rechazos de ella, y en las imaginaciones y los celos del amante.

Disposiciones a “*descasarse*” que resultaron oportunas. En la misma carta, en la que se plantean las intenciones del granadino, Inés comenta: “*Yo estoy con muchos ascos en el estómago, parece que hay algo dentro de novedad. Encomiéndalo a Dios*”. Comienza una nueva etapa: los meses de embarazo, año de 1683. Veremos a una amante antojadiza y quejosa, sola la mayor parte del tiempo, y a un hombre temeroso, pero feliz.

Ella pasa breves temporadas en un convento sevillano, con ciertas “relajaciones”; desde allí escribía a su amante: “*me preguntan en la celda para quien es y les digo que para una monja de la Concepción*”. Pero los gastos del “*piso*”, de ella y su criada (gastos que le reclaman la “*pieza de la madre abadesa*”, según sus palabras), le hacen marchar a Cádiz, huyendo, también del arzobispo; él, tras sus negocios, hacia el triángulo Sanlúcar-Sevilla-Cádiz. Ella se preocupa por el futuro inminente –casa, ama de cría, dineros, ropas–, él casi siempre cede, pero cuidando de apariencias y conveniencias, sigilos que ella contempla y de los que se duele; el ama no ha de tener contacto con nadie del exterior –le exige él–; con tales exigencias nada podía ajustarse –dice ella–, todas tienen familia; ninguna le gusta (“*todas las más que hay en esta tierra parecen mulatas y muy achuladas, en fin, pejes de puerto de mar*”); quizás no sea necesario –arguye el inglés– (“*niños hay muy robustos y fuertes y no han mamado ocho días*”); quizás flaquea tu voluntad, responde ella. Al fin una nodriza sigilosa –“*como en la leche de niñera no hay escrúpulo, es mejor ella que ninguna por lo callada*”– soluciona el conflicto. Cartas de amantes y enfados que hacen a Inés cambiar el tono, hablando, a veces, con la distancia del “*primo* (sin más) y del *vuestra merced*”:

“Primo ... ya sabe no me vine a Cádiz por estar a mis anchuras, sino por verme perseguida por un regente y un arzobispo, pues pasaron cosas conmigo que sólo yo las hubiera pasado por vuestra merced, y con meterse en su casa y decir que no podía sacar la cara, que lo que viera de menester de gasto me lo daría, me dejó en poder de mis enemigos, pues no le faltó más que llevarme a la Inquisición, todo por no querer vuestra merced sacar la cara como decía, quizás por no perder sus conveniencias... y le aseguro no le pido a Dios otra cosa sino es que me saque de este mundo y quiera Dios que sean éstas las primeras nuevas que lleguen a sus oídos”.

No lo fueron, sin embargo; el embarazo siguió su curso (“*quedo buena y fatigada por lo grande que está el vientre y, tan pesada, que tres veces que he salido, me fatigo tanto que,*

aunque suceda lo que el doctor dice, no me hallo con disposición de aguantar más andar, que me falta la respiración por poco que ande”), escribía cuando andaba de cinco meses. Ante la previsible ausencia de él en el momento del parto –¿conveniencias, de nuevo?– ella se queja –está ya casi de ocho meses– y le recuerda cuánto más le importa la flota. Le manipula y le asusta:

“Quedo con mucho disgusto de que me dices que no podrás venir cuando para y, es cierto, conozco tu poca voluntad en eso, pues a que vea tu venir no faltará ocasión, aunque no fuera otra cosa que la venida de la flota... mas no te culpo... que ya tendrás puesto el gusto en otra parte, y así haz lo que gustares; tengo por cierto que el parto ha de ser muy fuerte y quizás me moriré que, aunque me consuelen, no dejo de conocer lo grande que está el niño o la niña, luego haber engordado demasiado y aprehensión que tengo de que son dos, pues uno no podía dar tal batería”.

Son los sentimientos de ella. Oigamos a él, dejando a un lado los conflictos –siempre nacidos del temor y del castigo– provocados por la evidencia del embarazo. Desde tiempo atrás, las cartas del “caballero” demostraban su interés por tener familia. “Dios querrá darme un hijo”, le confiaba en el 82. De hecho y, pese a sus intentos, consideraba castigo divino el no concebir en ella: “En fin es mi fortuna que debe Dios castigarme por esta parte en no permitiéndome que tenga yo hijos de ti, por desearlo yo con toda pasión”. Al enterarse del embarazo, todos son recomendaciones al cuidado, a la salud, “cuidame en particular de la barriga”, a los antojos –“ya he dado dineros para las aceitunas y los membrillos”– y, aún más: su preocupación por la cuna del pequeño le lleva a encargarla de antemano (también encargará a doña Leonor que me compre la cuna... si no hallan casa a propósito que se estere tu sala y se compren cortinas para las puertas... haré por enviarte otro socorro de dineros”).

Las cartas se interrumpen a finales de 1683, al menos las fechadas, o las que he podido calcular según ella va contando sus meses de embarazo. Parece que, tras el parto, se trasladan ambos a Sevilla, viviendo en casas contiguas, comunicadas por burdos pasadizos que las autoridades civiles, años después (1687) no tuvieron dificultad alguna en descubrir. Entretanto, sus vidas no dejaron restos documentales, al menos de carácter represivo; tuvieron otro hijo –esta vez niña–, contaron con los mismos apoyos femeninos, sobrevivieron y esperaron. En 1689, la Justicia Eclesiástica se hizo cargo de su caso. Al atender una demanda de nulidad matrimonial y considerando que una posible prisión de ella en las cárceles episcopales podría perjudicarle, tal como ella alegaba, en la resolución del pleito, las apelaciones al Nuncio le permitieron mantenerse primero en el convento de las santas Justa y Rufina, luego en sus casas. Y allí les pierdo.

Volveré entonces al pasado. Bucearé ahora en el discurso amoroso de aquellas cartas, en su léxico y en sus formas de expresión.

4. Palabras, suspiros, lamentos, deseos, amores. El discurso y el léxico amoroso

Utilizando el recurso a las cartas y “*papeles*” de los amantes, y adentrándome en esta escritura narrada y vivida en primera persona, mis impresiones –y las de cualquier lector– son las de hallarse ante verdaderos trozos autobiográficos, mezcla de memorias, diarios, justificaciones, confesiones,¹² quizás ficción¹³ y, esencialmente, expresión de sentimientos. Quizás por ello, el recurso de los grandes novelistas posteriores, ingleses sobre todo, explotase esta vía como fórmula no tanto de complicidad cuanto de intento de convicción de la realidad de los sucesos expuestos¹⁴. Aquí son personajes verdaderos –hombre, mujer–, exentos de los pudores literarios dieciochescos, sin los reclamos más propios de las cartas de Indias¹⁵ –algo de dineros, cintas, medias, frutas y “*fruslerías*”, como mucho– y con las obsesiones típicas de las pasiones mantenidas en encuentros y en la lejanía: verse, tocarse, abrazarse, hacer el amor. Ella más práctica en mantenimientos, él más precavido en “*conocimientos*”. Pero la comprobación –tras 14 cartas de él y 24 de ella– es que ambos *utilizan el mismo discurso, el mismo léxico amoroso*.

Al margen de los encabezamientos –que en ellos siguen las normas al uso (“*primo de mi vida*”, “*prima y consuelo mío*”)– las sensaciones parecen expresadas del mismo modo: alegrías de verse, penas de ausencias, impacencias, sufrimientos, algo más enredadas en los escritos de él que en los de ella. Henry puede estar triste y alegre y saltar de sentimientos en varias líneas; ella, o lo uno o lo otro. Cuestiones de carácter, cuestiones, también de celos: él sabe que su marido aparece y desaparece (“*no puedo desvanecer los infernales y diabólicos pensamientos que de continuo me combaten y no los puede imaginar otro más que el que lo pasa*”, o también “*me carcomo de pensar que han de vivir juntos y por más bueno y gordo que me ves y que estoy, no dejo de tener una continua pena*”); ella, confiada, le reprocha, como mucho, sus entretenimientos con amigos; a veces las charlas con mujeres. Que

¹² Una sociedad occidental, “*singularmente confesante*”, (en expresiones de FOUCAULT Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid, 1998. P. 74) que el autor atribuye a las prácticas justificativas de la confesión católica.

¹³ Para una distinción entre los diversos tipos de documentos personales y autobiográficos, AMELANG, James, *El vuelo de Icaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna*. Madrid, 2003. Sobre la carta como documento histórico y sus posibilidades, esencialmente, diplomáticas y culturales, MESTRE SANCHIS Antonio, “La carta, fuente de conocimiento histórico”, en *Revista de Historia Moderna*, 18. (2000). Pp. 13-26.

¹⁴ Pienso en RICHARDSON Samuel y en el éxito de su *Pamela*, por ejemplo, editada por vez primera en 1740. También en la crítica de FIELDING Henry, *Shamela*, contestación paródica de la anterior y publicada en 1741. Como en las que les siguieron.

¹⁵ SÁNCHEZ RUBIO Rocío, TESTÓN NÚÑEZ, Isabel, *El hilo que une. Las relaciones epistolares en el Viejo y el Nuevo Mundo (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Extremadura, 1999. Salvo excepciones, entiendo que la mayoría de los reproches contenidos en estas cartas (las escritas entre amantes y esposos) lo son por abandono (sentimental pero, sobre todo, material). Destacaré, sin embargo, la número 280, enviada en enero de 1684, de un fugitivo a su amante; entre otras expresiones, destaco: “*que por una mujer que se quiere se hacen locuras como ciego*”, o el recurso a las lágrimas como expresión de dicha. Op. Cit. Pp. 506-507. Amores y lágrimas, de tristeza, esta vez, procedentes de una viuda reciente, como la contenida en la carta nº 361, recogida en OTTE Enrique, *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*. Sevilla, 1988. P. 315. Expresiones de amor más propias de la privacidad posterior. MARQUEZ Rosario, *Historias de América. La emigración española en tinta y papel*. Huelva, 1994. Esencialmente, Pp. 30-31 y 63.

todo se sabe y de todo llegan noticias desde Sevilla, Cádiz o Granada¹⁶. Pero el amor parece expresarse igual, también el léxico. Veamos ejemplos salteados.

Él estaba alegre, acababan de verse; pero a su vez triste, venían de separarse:

“Prima y alma mía, **llegué a casa bueno y muy alegre**, como quien venía de ver su esperanza y su mayor felicidad en este mundo, que eres tú, mi cielo, porque no tengo, como bien sabes, más gusto ni más halago que el verte y si no pensara... que otra cosa que la incierta nos había de apartarnos, es cierto que yo rogara a Dios, o a ti, de sacarme deste mundo (...) **tengo el corazón al presente muy oprimido** que no puedo proseguir en escribirte porque, considerando el cuerpo ausente, se me vuelva el juicio y los sentidos. Yo no puedo pasar sin ti, que es muy contingente si se alarga que me dé algún mal, porque voy perdiendo la paciencia...”.

Pocos días después, insiste:

“los días se me hacen años, como me carece el gusto que tenía en verte más”.

Ella está triste y dolida, por sus anteriores dudas, por la distancia:

*“Primo: recibí tu carta... y aunque en ella vienen palabras tan desatentas que dudo que sean de tu mano escritas ni a mi voluntad debidas, dejando a una parte mis sentimientos, me he alegrado de ver letras tuyas, pues **considero que estás mejor pues te dejan escribir los amigos**”.*

Y ya antes, había expresado su deseo de seguirle:

*“Si quieres conocer **si te quiero más que a nadie en este mundo**, dispón que nos vamos a London ... y verás como no lo recuso... Dios haga lo que más convenga a nuestra salvación, pues te aseguro que estoy tristísima y que algunos días me falta la paciencia de verme tan sola”.*

Él insiste en sus diversas cartas en su amor romántico: “... no me hallo así, ausente sin ti, porque no sé qué tiene eso de vernos cada día, que no dejaba con la conversación de consolar el uno al otro... que no estoy al lado de mi corazón para consolarte y hacerte mil gachas”. Ella tiene ansiedad –“fatiga en el corazón”, “dolor de corazón”–, insomnio, se impacienta, no ve solución, (aun el granadino no ha propuesto la nulidad), piensa en refugiarse en un convento, evidentemente “relajado” y se queja:

“Dueño mío: ha sido tan grande la pena que he tenido y tengo en el corazón que no he podido en toda la noche dormir ni sosegar, ni me acosté si no fue

¹⁶ “... en cuanto a que sepa lo que dices, no es ningún milagro que lo sepa, por cuanto ella (una tal Margarita) es de Granada y su galán asiste en Granada y se lo habrá escrito, porque el picarillo de don Antonio (su marido) y la madre lo han vendido allá mucho, con que no hay cosa más sonada en Granada que eso, mas si tu no te pusieras a hablar con mujeres, no te dijieran a ti nada más”

encima de la cama... Dios me consuele como poderoso señor y las ánimas del purgatorio nos saquen libres de riesgos, y que me vea yo en un convento a donde pueda yo verte y hablarte como a dueño y señor mío y estar sujeta sólo a tu gusto, que cuando considero que estoy debajo del poder de otro hombre que no eres tú, no sé como no me caigo muerta... yo estoy tan desvanecida de la noche y mis pesares que escribo mil disparates... a Dios que te guarde como deseo. Tuya hasta morir."

Penas, pasiones y *encuentros*. Cuando ambos estaban en Sevilla, procuraban encontrarse en casas de amigos de él, salir al campo o en las hospederías donde él solía alojarse. La mandaba buscar en coche –por comodidad, por requerimientos de ella (“avisame cuándo tendrás coche”) y, conociéndole, por prudencia-, previo envío de *papeles*:

“Prima de mi vida. Recibí tu papel y he enviado a muchas partes por coche y no es posible conseguirlo; he estado en casa del pintor y se ha ido al campo y no viene hasta el lunes, con que no sé adonde nos podemos ver esta tarde, a menos que nos vengamos a casa y estaremos en el cuarto de la escalera, por(que) el mío está ocupado con don Juan que está malo en la cama; para salir al campo aquí hace mucho frío; acá estaremos muy solitos ... a Dios luce-ro mío... entre las dos y las tres puedes venir. Tu primo”.

Y conversaciones íntimas. Utilizando expresiones al uso, hacían referencia a las relaciones sexuales con la expresión “comer chicha”¹⁷. Así lo expresa él –quizás por aprenderlo de ella– y así lo manifiesta Inés. En papel enviado después de los desposorios con el granadino, y tras recordarle el mercader ser él su verdadero marido, pues había sido elegido “voluntariamente y de corazón y no forzado”, se despide diciendo: “son más de las doce y voy a acostarme y así ruego a Dios que te dé muy felices noches. El deseo y gusto que tengo de comer chicha es sólo con esperanzas que Dios querrá darme un hijo. Mañana Jueves ... quedo solito en casa, bien podías visitarme”. Ella responde “Luz de mis ojos: recibí tu papel con mucho gusto en ver letra tuya, que es cierto eso sólo templará mi melancolía, pues te aseguro la tengo hoy grandísima. En cuanto a lo de la chicha, es excusado que me satisfagas, lo que yo te pido es que no te diviertas cuando estés en el lance, pues parece que te acuerdas de otra, según sucede”. No creo que queden dudas en cuanto a su significado, bien porque fuere expresión al uso en Granada o fórmula de entendimiento entre los amantes. Pero el discurso es idéntico –con algún intento de justificación o pretexto por parte de él– y desde luego exigente, por parte de ella; sin expresar señales de sumisión en la relación amorosa.

Pasiones al uso de siempre; en el XVII, o a su final. Pasiones con lamentos, suspiros y desesperación. Con roles semejantes, aun considerando los mantenimientos económicos masculinos. Como las grandes pasiones, generadas en la dificultad y crecidas en ella. Con léxicos que no indican, en mi opinión, que el amor sentimental, pasional o romántico fuese una mera construcción histórica o cultural del XVIII inglés ni menos del Romanticismo pos-

¹⁷ En teoría, y en argot granadino, *el comer chicha* era comer carne. *Diccionario de Autoridades*. 1^a ed. Madrid, 1726. Reimpresión, Madrid, 1984.

terior. Aunque la mayoría de los debates¹⁸ apuntan a los orígenes de la familia moderna (familia sentimental dieciochesca), y aunque no pretendo “naturalizar” el amor, creo que esta historia de amores “desordenados”, que no pretendían sino “ordenarse” en torno a un núcleo familiar, se fundamentaba precisamente en la defensa de ser una unión válida por ser –recordemos las palabras de su protagonista masculino– elegida libre y “voluntariamente y de corazón y no forzado”.

Opiniones que definiendo no tanto por las indicaciones sexuales, desde luego presentes en bastante de la literatura conocida, esencialmente la picaresca, sino por la manera de expresarse aquí sensaciones y sentimientos. En el fondo aquellas “devociones”, “aficiones”, “voluntades” e “inclinaciones” que reflejaban los textos de entonces –éstos, más directos, en bastante menor medida– sólo eran cuestiones de transformaciones de léxico, no de amor. Un amor que, desde luego, pertenece a ambos –hombre y mujer– que no se refugia en espacios femeninos y que se encuentra, a medio camino, entre lo natural y lo social.

Amores, deseos y pasiones que resumiré aquí, por él y por ella. Por él, sintetizando su atracción en la hermosura, la generosidad y la discreción de ella:

“por haberte entregado mi corazón y mi honra, no puedo disimular que me muero por una hermosura como tú que está enferida en un cuerpo, y ánimo tan generoso y vergonzoso y entendimiento tan discreto como el tuyo”

y también:

“consuelo, vida, adoración... tuyo hasta morir... te suplico por vida mía que procures comer y desechar penas y juntamente que me cuides muy bien de los ojos, cejas, pelos, manos, pies y piernas ...y envía el pelo que tantas veces te pedí y te haces la sorda, si es porque no quieres o que te hacen falta las trenzas, no me las envíes”.

Y por ella:

“... ni disgustos ni penas pueden hacer que deje de adorarte, pues no pierdo las esperanzas de que mi cuerpo sea tan tuyo como mi corazón, que es cierto te idolatro con todas veras y que, si saliera mañana y tu me dijeras tengo dis-

¹⁸ Entre los pioneros, FLANDRIN Jean- Louis, *Orígenes de la familia moderna*. Barcelona, 1979. IDEM., *La moral sexual en Occidente* Barcelona, 1984. SHORTER Edward, *Naissance de la famille moderne*. Paris, 1985. MAC-FARLANE Alan., *Marriage and love in England: modes of reproduction, 1300-1840*. Londres, 1986. ANDERSON Michael, *Aproximaciones a la familia occidental*. Madrid, 1988. STONE Lawrence, *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra, 1500-1800*. México, 1989. ARIÈS Philippe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid, 1987. FARGE Arlette, FOUCAULT Michel, (Eds.), *Le désordre des familles: lettres de cachet des Archives de la Bastille*. Paris, 1982. FOUCAULT Michel, Op. Cit. DUBY Georges, ARIÈS Philippe, *Historia de la vida privada*. Madrid, 1989 (vol. 3º). CHARTIER Roger, *El mundo como representación*. Barcelona, 1992. Una buena síntesis en SERVAIS Paul, *Histoire de la famille et de la sexualité occidentales (XVIe-XX siècle)*. Louvain-La Neuve, 1993. Asimismo, MORANT DEUSA Isabel BOLUFER PERUGA Mónica, Op. Cit. Pp. 9-23. Últimamente KERTZER David, BARBAGLI Marzio (Comps.), *La vida familiar a principios de la Era Moderna (1500-1789)*. Barcelona, 2002

*puesta mi embarcación, vente conmigo, te siguiera hasta el cabo del mundo,
que eres mi dueño y mi querido y tengo confianza en Dios que hemos de tener
algún día gusto... Lo que yo te aseguro es que nunca saldré de tu voluntad,
porque el cuerpo podrá estar tiranizado mas el alma y el corazón es tuyo”*

Y, aunque fuesen expresiones conocidas y comunes en su tiempo, ello no invalida estas defensas: a fin de cuentas, en el lenguaje amoroso coetáneo nada parece ser original. Sólo los discursos ideológico-represivos y la consecuente permisividad del entorno.

PROSTITUCIÓN Y MAGIA EN SÃO PAULO: DUALIDAD COMPLEMENTARIA

Hortensia Caro
Universidad de Cádiz

Los cultos afro-brasileños y la magia

El sincretismo religioso de Brasil ha ensamblado cultos y religiones de diversa procedencia geográfica que han dado como resultado un mapa donde todos tienen una coherencia simbólica. Los esclavos de las plantaciones, cuando emigraron del medio rural a las ciudades, llevaban dos siglos de contactos con los colonos portugueses y los indígenas. La tendencia fue absorber no sólo el color de piel sino también al “otro”.

En los cultos más extendidos, *Candomblé* y *Umbanda*, si bien el primero cuenta con un panteón de divinidades, los *orixás*, traídos de naciones africanas, y el segundo incorpora entidades de muertos, representativas de tipos sociales y étnicos articulados con influencia espiritista, católica e indígena, ambos comparten dos figuras *Exu* y *pomba gira*.

*Exu*¹ aparece en su origen como esclavo de las divinidades y mensajero entre éstas y los mortales. A su llegada a la colonia los esclavos africanos dejaron correr sus creencias en el universo de la religiosidad popular. El mensajero que recorre los caminos y las encrucijadas, *Exu*, conformó la personalidad de las fuerzas del mal. Ese carácter dualista, bien y mal, no era el africano, sino una influencia católica. *Exu* se incorpora a los cultos sincréticos con ambivalencia entre tinieblas y luz, entre el cielo y el infierno; toma la figura de un ángel caído que puede el bien y el mal. Su intervención en el orden natural con poderes positivos o negativos lo acerca a la idea del hechicero europeo y la contaminación con las tinieblas encuentra su referente cristiano en el diablo. Se convierte en un elemento contaminante que invierte el orden. Sus tipos son delincuentes, reos o prostitutas.

¹ CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. Edições de Ouro, 1961. “Exu, que tem sido equiparado ao diabo cristão por observadores apressados, serve de correio entre os homens e as divinidades, como elemento indispensável de qualquer cerimônia...”

Exu presenta también una ambivalencia sexual. Su lado femenino creó en el imaginario popular su pareja, la *Exu pomba gira*, que trabaja para la mujer. La *bambogira*,² que era originalmente africana, después se fue convirtiendo en *pomba gira*. Es una entidad conocedora de la magia y la utiliza con poderosa energía; es contradictoria y libre. Sus acciones están dirigidas, como en *Exu*, a invertir el orden.

La *pomba gira* está enraizada en el medio urbano y la sociabilidad de los espacios lúdicos. El estereotipo es la prostituta. Ella siente atracción por la libertad del amor; rompe el inframundo para liberar el “deseo” reprimido, de las tinieblas lo hace saltar a la luz; ella recorre los espacios que le son vedados al hombre.

La *Exu pomba gira* tiene como reina de todas las cualidades que puede adoptar a *Maria Padilha*, blanca y hermosa. Para conocerla, propongo reconstruir una imagen tomando el primer párrafo de *Os Conjujos de Maria Padilha*³:

Maria Padilha entrou no barracão vestida com as cores de anoitecer. Levava na testa uma coroa de ouro enfeitando os cabelos negros; un quente perfume de rosas vermelhas emanava dos seios claros. Branca com suas jóias de ouro, estava mais bela do que nunca. Padilha, quente brisa que afoga a noite com seus mistérios, vento perfumado por jasmíns que envolve o ritmo e a festa do santo; Padilha, nome respeitado e querido, temível e grandioso...

Maria Padilha, es un trasunto de la magia femenina marginalizada, heredera de la tradición ibérica del romancero popular hispánico. El primer icono femenino aparece en María Padilla, la seductora amante de Pedro I El Cruel, que con sortilegios transforma en serpiente el cinturón que al rey había regalado su esposa Doña Blanca⁴ La brujería pareciera surgir, como la propia serpiente de Eva, del cuerpo de la mujer, la voluptuosidad de sus formas. La magia femenina nos remite al pensamiento misógino de la teología cristiana medieval que después se perpetúa y se exagera en el *Malleus Maleficarum* (1486) La mujer se presenta como hipnotizadora del hombre través del deseo que despierta en él. Es la manipuladora del poder político que detenta el hombre con sus brujerías. Padilla aparece transmutada como Salomé en el propio poema cuando le llevan la cabeza de Don Fadrique.

La literatura renacentista dio otro icono de las artes brujeriles en *La Celestina*. Ella manipula los deseos sexuales con sus filtros de amor, rehace virgos, y, por tanto, tiene el arte de engañar, es una exprostituta y oficia como alcahueta. Se presenta como el remedio de amores infelices. Aunque esta mujer avejentada, que ha perdido toda la lozanía de la juven-

² MEYER, Marlyse, *Maria Padilha e toda a sua quadrilha*. Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993

³ FARELLI, M.H. *Os conjujos de Maria Padilha*. Rio de Janeiro, Pallas, 2002: “Maria Padilha entró en la sala vestida con los colores del anochecer. Iba tocada de una corona de oro adornando el pelo negro; un tibio perfume de rosas rojas emanaba de sus senos claros. Blanca con sus joyas de oro, estaba más bella que nunca. Padilha, ardiente brisa que ahoga la noche con sus misterios, viento perfumado por jazmines que envuelve el ritmo y la fiesta de santo; Padilha, nombre respetado y querido, temible y grandioso...”

⁴ MEYER, M. Op. cit., p.32

tud, no es la apariencia que toma la *pomba gira* en Brasil, sí contribuye a continuar la tradición de mujer y bruja.

Es inevitable asociar la hechicería de la *pomba gira* a la mujer gitana hispánica, tal vez porque nos remite a un mundo marginal y misterioso. La historia de la marginación de los gitanos en España, como en otros países, es antigua. Su llegada data de, aproximadamente, 1427. A partir de su llegada una cadena de acusaciones de vicio, robo, vagancia, hechicería, apostasía, por parte la religiosidad oficial católica, los cristianos viejos, representados por la Inquisición, contribuirá a hacer de ellos una leyenda. El nomadismo milenarista de este pueblo y las sucesivas expulsiones (en España son expulsados por los Reyes Católicos en 1499) nos trae un imaginario romántico de leyendas. La literatura del Siglo de Oro ensalzará la belleza de la mujer gitana⁵ y también su forma de amar libre y alocada, como en *La Gitanilla*⁶. Resulta fácil imaginar una “Carmen” andaluza que se hubiera mimetizado con las “Maria Padilha” brasileñas. Sin embargo, Meyer se pregunta si no fueron los propios gitanos deportados a Brasil los que influenciaron en la conformación de una *pomba gira* gitana.

Cuando en 1580 la Península Ibérica queda unida en un solo reino, las leyendas, canciones y romances hispánicos se extendieron en Portugal. Y con la tradición oral viajaron también los recetas supersticiosos que se habían forjado.

Maria Antonia, vecina de Beja, acusada de brujería por el Santo Oficio, tuvo que dejar Portugal. Vivió tres años en Angola y llegó a Pernambuco en 1715. A lado de su casa vivía un hombre casado que acabó cayendo en sus embrujos. Decían que tenía pacto con el demonio y lo invocaba en sus oraciones junto a María Padilla, que aparecía como la mujer de Lucifer⁷. Podría invocarlos para que el amante permaneciera, para deshacer parejas, para romper hechizos o para desterrar envidias, tanto podrían ser para causar el bien o el mal, pero siempre con una connotación sexual. Además del Lucifer, aparecen San Cipriano, Santa Catalina, Santa Marta Elisa, un amplio santoral.

La trayectoria de Maria Barbosa es similar a la de Maria Antonia⁸:

andou correndo muita parte do mundo por a botarem fora de toda a parte onde ia, assim de Pernambuco como do Rio Grande, e da ilha de Fernao de Noronha, e de Angola, e da cidade de Évora.

¿Este error geográfico no recuerda el nomadismo desde que los gitanos dejaron el norte de la India en los tiempos de Gengis Khan? La gitana era considerada mujer acostumbrada a jurar, hechicera, marginal, amante de muchos hombres. Otra vez se presenta la indisolubilidad de la hechicera con el placer sexual libre. Maria Barbosa era una ciudadana inmoral, incómo-

⁵ En *Umbanda* aparecen espíritus de gitanas y gitanos, metáforas dulcificadas de *pomba gira* y *exu*.

⁶ SÁNCHEZ ORTEGA, M.H. *La inquisición y los gitanos*. Madrid, Taurus, 1985

⁷ MEYER, op. Cit., p. 25

⁸ MELLO DE SOUZA, L. *O diabo na terra de Santa Cruz*. Sao Paulo, Ed. Schwarcz Ltda., 1986

da, que fue visitada por el Santo Oficio y presa. En el proceso, como en otros que se suceden, aparece la relación con el mundo africano. Nos dice Mello de Souza (p. 337) que “era visitada por un negro que le llevaba a la prisión las hierbas necesarias para sus sortilegios”.

2. Visita a una pomba gira de un prostíbulo de Sao Paulo, una imagen del deseo

Una avenida del barrio donde acaba la línea del metro; aquí comienza el fin del centro. Tiendas, vida de barrio. Al lado de una gasolinera, una casa con dos entradas. La que da a la avenida es la principal. Tiene una fachada pintada de morado y algo de rojo. La espalda de la casa da a una calle estrecha de poco trasiego; una portada como de garaje da a este acceso. Así eran las entradas a la “casa de citas” de Dora. Había sido invitada a un ritual.

La mirada grabó en el recuerdo una imagen, como si se tratase de una fotografía, que después analizó la otra mirada, la que reside en los pensamientos y la que crea una determinada sensibilidad. Ese flash dividía en dos mitades horizontales la realidad; dos compartimentos contenían dos escenas que se sucedían simultáneas, a pocos metros una de otra, sin embargo la posibilidad de interacción era imposible. La imagen empezaba a hablar, a construirse al antojo del que observaba.

En la mitad de arriba veía sentado en la ventana de un cuarto un hombre de cara a su interior; se vestía después de haber consumado su placer sexual. El cuarto en penumbra resaltaba sólo su figura. Había silencio; no oía conversación, ni risas. El acto había acabado. No veía a la mujer, ni su silueta, probablemente porque ya estaba bajo la ducha. El espacio de la casa para el hombre estaba representado por la habitación donde desahogaba su placer, su frustración o sus fantasías, o tal vez, como después me contaron, donde había dejado su inconfesable Edipo libre. Su paso por la casa recorría el recibidor, donde escogía la mujer objeto de sus “deseos”, el pasillo y el cuarto donde se realizaba el contrato. Seguramente él sabía que detrás de un pasillo habría otros cuartos, un patio, pero no eran de su interés.

Abajo, y simultáneamente, en un patio semiescondido, tenía lugar el ritual de la *pomba gira*. A ésta era a la que yo había sido invitada. El oficiante del ritual y su ayudante, eran los únicos hombres. Acompañaban algunas mujeres, otras atendían el negocio; entre todos había una especie de acuerdo tácito en cuanto a lo que allí ocurría. El espacio ritual era un hueco donde mal caben dos personas de pie. Allí se encontraba el altar de *Exu* y la *pomba gira*. Tres esculturas de tosco hierro eran estas entidades; dos para la femenina, una para la masculina, corazones y tridentes respectivamente. La mayor de ellas estaba en el centro y soportaba una calavera de cabra. El recinto estaba decorado con velas de colores gastados, un frasco de perfume de fuerte olor, monedas, un sujetador negro y un ramo de rosas rojas.

Retratando con mis ojos los dos planos, me encontré por un momento en la línea divisoria; desde allí podía controlar lo que ocurría arriba y abajo. Mientras observaba me sentí fuera de ambas escenas y privilegiada. Era esta posición la distancia exacta del observador.

La escena que tenía lugar arriba era ajena a la otra realidad, la de abajo, casi subterránea. Esa estructura que aprehendí, dual y opuesta, pero que no por ello dejaba de ser complementaria, la trasladé a la realidad humana que se presentaba: hombres y mujeres, dos compartimentos que no se entrelazaban; los dos hablaban en lenguas distintas.

3. El ritual

El motivo de aquel ritual era contrarrestar una cadena de sucesos negativos que venían ocurriendo en la casa. Habían asaltado y robado la recaudación de dos o tres días. Dora sentía una energía pesada. Las chicas estaban tristes y la clientela se alejaba. La causa eran los hechizos de una mujer externa a la casa.

El comienzo fue el *padê*.⁹ El pai de santo y Dora caminaban en silencio por el pasillo hasta la calle. Allí, en la puerta principal y en la calle, el oficiante *-pai de santo* ofrendó el *padê* al tiempo que pronunciaba algunas palabras en una lengua que, probablemente era una mezcla de otras y que no alcancé entender. Lo derramó en la fachada para que aquellas manchas anaranjadas dejaran la señal de que la casa estaba protegida contra cualquier hechizo.

En el patio el *pai de santo* empezó a cantar para *Exu* y su ayudante sacó la primera cabra. La sangre del pescuezo caía sobre la imagen central, la *pomba gira*. Dora le hablaba en voz baja al oficiante. Otros animales fueron sacrificados. Las cabezas de diferentes animales quedaban unidas a la imagen con sal, miel, aguardiente y aceite de dendê. Se sacrificaron también gallinas. Aquella sangre se convirtió en vida, el fundamento que requería la *pomba gira*. El ayudante decoró el cuarto con plumas, patas y cabezas. La dueña, Dora, ofreció a la *pomba gira*, rosas, perfume y bordados de ropa interior.

Durante el ritual se asomaba por una ventana alguna mujer vestida de lencería. Era su turno o había acabado. Su presencia era muy corta para no despertar la curiosidad de los clientes. Eran las once de la mañana y comenzaban a llegar los hombres con la fresca paga semanal del viernes, día consagrado a la *pomba gira*. Dora estaba aliviada y se quedó conversando conmigo.

4. Las imágenes vivas de la pomba gira en casa de Dora: el estereotipo del deseo

Sería ingenuo encontrar un paralelismo evidente entre aquella *pomba gira* y las trabajadoras del sexo de la casa de Dora. Una entidad desafiante, descarada, que se apasiona por los hombres fuera de las normas morales impuestas y salta por encima de las represiones

⁹ GUDOLLE, Olga, *Diccionário de Cultos Afrobrasileiros*. Rio de Janeiro, Instituto Estadual do Livro, 1977. p. 216: "Ritual propiciatório, com oferenda a Exu, realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada.. Sua finalidade é pedir ao mensageiro (Exu) que proteja a cerimônia a realizar..."

sexuales, tiene una delgada línea que podría unirlos, y, aún siendo delgada, tiene una tangente profunda como una hendidura en la piel.

Los tabúes sexuales han sido durante toda la historia, sobre todo para la mujer, una pesada carga en sus espaldas. Estos tabúes han estado mantenidos por un concepto que ha sido patrimonio de las familias, “el honor” que recaía en la mujer. La moralidad católica preservaba a la mujer de todo contacto sexual. Un arma férrea, el Santo Oficio, que en España no fue abolido hasta el siglo XIX, controlaba cualquier amistad masculina. Pero no sólo ha sido patrimonio de la religiosidad católica, también la burguesía incipiente protestante consolidaba alianzas matrimoniales bajo la moral puritana del recato sexual. La represión histórica sobre el “deseo” de la mujer estaba creando un modelo de sexualidad femenina que rozaba el pecado. Y ante tal pecado, las meretrices eran castigadas con el destino del infierno.

La literatura sobre prostitución hasta hace poco tiempo ha tratado a las trabajadoras sexuales desde un punto de vista puritano, es decir, victimista; aparecen mujeres castigadas, enfermas, cansadas de llorar la vejación de un hombre que las explota. Por otra parte, tenemos la visión que hace de ella una mujer temible, más parecida a la *pomba gira*. Ni aún bajo un punto de vista de reivindicación social es concebible admitir el victimismo; tampoco la imagen de una desvergonzada que impone la república del caos sexual. Cualquiera de las dos posturas me parece visiones planas y simples. No puede calificarse a un colectivo, entre otras cosas, porque da la impresión de que no se le ha dado la palabra al sujeto. Los métodos estadísticos no ofrecen calificaciones éticas sobre los individuos. Por otra parte, no se puede construir un arquetipo reduccionista tomando el testimonio de los que giran en torno a ella, bien sean sus amantes o sus vecinos. Es difícil desterrar prejuicios, bien positivos o negativos, cuando se escribe sobre un sector que siempre ha sido marginal como una prostituta.

Cuando llegué a casa de Dora encontré un universo de mujeres que ejercían una misma profesión, pero que eran singulares incluso en sus aspectos y cuidados físicos. Sería absurdo encuadrarlas en un modelo. Había que intentar verlas lejos del tópico “la profesión más antigua del mundo”, descripción que evidencia una aptitud hacia la prostitución que las ignora e iguala bajo el paraguas de la homogeneidad marginal. Por el contrario, ofrece más riqueza saber de sus vidas, no ya por reivindicación, sino simplemente porque somos individuos distintos con, también, distintos proyectos de vida. La doble carrera de la mujer prostituta,¹⁰ como escribe Claudia Fonseca:

Trata-se de uma ótica que coloca entre parênteses o problema da contação de doenças venéreas, assim como o da preservação da ordem pública, para considerar algo diretamente ligado à qualidade de vida das mulheres.

En su artículo Fonseca dice que habría que ir más allá de las figuras del médico y los archivos policiales, hay que llegar a la propia mujer para que nos hable sólo con su voz. La

¹⁰ FONSECA, C. “A dupla carreira da mulher prostituta”. *Revista de Estudos Feministas* vol. 4 n° 1, 1996, pp. 7-34.

labor del observante no es recoger su imagen, es recoger su voz, intentar descubrirla, no sólo oírla. Aquí está la desnudez de la mujer, sin rosas en el pecho, sin amantes que hablen por ella; aquí está sola, frente a otra mujer que quiere saber, no sólo de su profesión, sino también de “la doble carrera” de la que nos habla Fonseca. Los informantes que giran alrededor sólo pueden completar la imagen, pero no crearla. La creación es individual y personal.

El lado profesional

Una tarde, en la casa de Dora, comencé conociendo su lado profesional. Entré por la puerta de atrás que se abría a un patio animado. Se oía música de *pagode*.¹¹ Sentados algunos hombres bebían cerveza y miraban a las chicas bajo el sol que daba en sus ojos. Las mujeres, vestidas de lencería, bailaban y reían. En dos horas había una cantidad de botellas vacías que me asombró. Una de las mujeres se interesaba, entre caricias a los hombres, en que los vasos quedaran vacíos. Después llegaron otros hombres conocidos. Dora preguntaba por la mujer de uno o por los hijos de otro. Estaba sentada en el centro y sonreía a todos. Daba órdenes a las mujeres y su voz cambiaba de tono cuando llamaba a alguna de las mujeres para que trajeran una silla al nuevo invitado o una cerveza. Los hombres estaban satisfechos.

En esta escena el hombre reproducía, sin saber, un deseo que muestra su reverso. Mientras su sonrisa se detenía en las piernas de las mujeres con sus muecas de deseo sexual, sus palabras salían de aquella casa y viajaban a la casa de su familia. Uno de ellos contaba que su mujer le reclamaba dinero, que no le alcanzaba la paga semanal para pagar las facturas, “tendré que buscar otro trabajo”, decía. A otro le oí decir que aquel patio era una isla en medio de una ciudad absurda que pedía obligaciones todos los días. Esa “isla”, ese patio al sol, no guardaba relación alguna con el sexo, tal vez había alguna caricia, nada más. La reunión, que transcurría en aquel tono descontraído, amigable y confidente a la vez, desmascaraba las angustias y temores masculinos que sólo en estas situaciones podía sacar a rienda suelta. Uno de ellos le dijo a Dora que allí encontraba la amistad que no le daba la complicidad de su género masculino. La confidencialidad y el intimismo jocoso de sus palabras sólo las encontraba en aquella casa. Pero analicemos esa “amistad”. La amistad exige un diálogo, al menos algún tipo de complicidad, sino de palabras, entre dos sujetos, sin embargo, no había interacción alguna. El hombre encontraba un desahogo más que una amistad y ese desahogo tenía el papel de reverso del deseo sexual.

Del lado femenino, la escena guardaba dos actitudes diferentes según la jerarquía. Dora parecía toda una reina sentada en el centro, calma, escuchando y sonriendo a los hombres. Era la dueña, sin más jerarquía; se sabía por la expresión de su cuerpo, por su voz. Es una mujer de unos treinta años, rasgos marcados y atractivos. Sus ojos oscuros, vivos y grandes, penetran y auscultan. Tiene la piel clara en la que se adivina alguna reminiscencia negra. Su

¹¹ Música brasileña popular de baile.

melena rizada y teñida es un torrente de energía oscura. Iba vestida con blusa negra bien ajustada a su cuerpo menudo y ondulante, al igual que los pantalones. Me sorprendió su voz grave y firme que daba rotundidad en sus movimientos de caderas. Cuando hablaba en su embarullado portugués, su personal parecía que recibiera una orden. Ella era la verdadera controladora del deseo masculino, anverso y reverso. Aquella pila de botellas vacías generaba algunos ingresos mientras los hombres sentían aquella “amistad”. Cada botella costaba como dos en la calle. Si ella decidía hacer una fiesta con música y bebida ningún hombre por borracho que estuviera se iría a la cama con mujer alguna. Si un cliente tardaba en volver para recibir servicios sexuales, Dora haría todo lo posible para que volviera. Encontré aquí una *pomba gira* poderosa y sabia; ella sabía sacar provecho del deseo masculino y adecuarlo a su propio deseo, el que representaba su negocio.

El comercio con el deseo de los hombres impone sus jerarquías. Aquí entran las trabajadoras del sexo que Dora comandaba. Son ellas las que lidiaban con ambas caras del deseo masculino. Si aquélla dirigía los deseos varoniles, ellas los ejecutaban. En aquella escena del patio eran el “coro”. Mostraban su sonrisa y su lencería; con cada caricia abrían una botella más.

Un personaje clave en la organización de la casa era la gerenta. Es una mujer de fuerte complexión, algo viril; una roca de ojos verdes risueños. No mantuve una conversación con ella a solas porque es el ángel de Dora. Le aportaba datos y respuestas de una sola palabra, contundentes. Cuando me dijo cómo venían a pedir trabajo las mujeres me dijo “ingenua, ninguna”. Me dijo que ella no tenía relaciones sexuales con los clientes porque no le pagaban para ello, le pagaban porque la casa estuviera limpia y por cuidar que las mujeres estuvieran alegres cuando sonaba la campanilla de la puerta.

En la entrevista con Dora y Lisa las dos hablaban como profesionales. El acceso a la vida privada era un camino de curvas que lidiaban para no entrar en ella. Pareciera que su profesión fuera la de psicólogas como mantenedoras de un tenue hilo teatral que recorre el deseo masculino y convierte el femenino en una transacción. Me decía Lisa, la gerenta: *Elas estao tristes, meio paradas, entao você tem que sentar, conversar, tem que ser um pouco psicóloga.*

Cuando no tenían valor para irse al cuarto con un hombre más en el día recurrían a la gerenta o a Dora cansadas y tristes. Las fuerzas tenían que renovarse y recuperar la sonrisa. Me decían que es más difícil trabajar con mujeres que con hombres. Dora me decía que los hombres son más planos porque pronto llegan a alcanzar la ilusión como un hecho real. Pero es que esta ilusión la alcanzaban pronto porque la pagaban y la podían exigir.

Las mujeres me contaban cuáles son las fantasías sexuales de los hombres, como llamar en un grito a su madre o a su propia hija. El deseo del hombre entonces vuela, es una fantasía cumplida que baja de sus sueños para tomar el cuerpo de una mujer; otros cumplían sus deseos más recónditos disfrazados de limpiadoras. Lisa reía: *adoro quando vêem desse jeito.*¹²

¹² “me encanta cuando vienen así”

El lado privado, el deseo femenino no formulado

Hablar de deseo femenino es entrar en terreno desconocido por la palabra. La literatura sobre este concepto en el género femenino es ambigua, cuando no formulado desde una óptica que a la mujer no le ha dado demasiadas oportunidades de definir como suyo. La literatura sobre mujeres cuando ha tratado asuntos de su “propio deseo” algún calificativo sorprendente cuando no marginal, ha obtenido como mérito, “cosas de mujeres”, refiriendo un mundo íntimo no comprensible para el público, en general, masculinizado. Si hablamos de prostitutas y de sus vidas hay que dejar que un ángel de los sueños les deje rosas en los labios.

Dora puede darse un lujo, es decir, dejar que su vida pública y privada se mezclen cuando ella presenta su imagen, incluso ante una mujer. Su deseo tiene la libertad de poder ser público. Dora tiene la apariencia y el carácter de una *pomba gira*. Cuando me hablaba se reconocía en otra mujer que podría entender su emprendedora empresa. Ella comercia con los deseos de los hombres, anverso y reverso, y, por otro lado, el “contradeseo” de las mujeres trabajadoras de su casa. Ella es la reina y es la que cumple su deseo sin oscilaciones. Tiene autonomía financiera y manipula los deseos de los hombres para satisfacer su propio deseo. Pero además, manipula los otros deseos de las mujeres, la vida profesional de sus trabajadoras, o sea, los “contradeseos” de éstas. Y por eso prefiere trabajar siempre con las mismas mujeres. Dora guardaba algo en su interior a lo que no pude acceder, tal vez porque estaba en el lugar equivocado para hablar de ello. Dora tiene dos hijos. Después supe que les ayudaba a resolver los ejercicios de matemáticas del colegio. Ante mí sólo presentaba el constructo de *pomba gira* que quería dar y que yo quería recibir. Y lo consiguió.

¿Y qué ocurre con el deseo de las trabajadoras de la casa? La pregunta podría sonar igual a “qué esperas de la vida” o “dónde querrías vivir”. Más allá de los novios, amantes, que todas tienen, y no uno, sino varios además del marido en su caso, el deseo de estas mujeres está ligado a la vida práctica, sencillamente, pagar facturas y casa. Algunas de ellas tenían hijos, otras, padres enfermos. Todas tenían cargas familiares de algún tipo. Dos de ellas me dijeron: *Olha, a mulher sempre fica com os filhos, o homem é livre sempre.*¹³ Una de ellas era viuda y nunca había salido de su ciudad del interior, tampoco había trabajado, pero cuando las facturas empezaron a llegar encontró un trabajo de recepcionista que le llevó a casa de Dora. Su deseo era salir de la profesión. No encontré ninguna que ejerciera por vocación. Sin embargo, el dinero es una trampa que arroja una red de difícil salvación.

Lisa ofrecía un testimonio de una experiencia que ya pasó y la visión que tenía de una prostituta estaba filtrada por el tiempo: “*Elas pensam ‘eu entrei mas vou me descobrir’. Aprende-se muito. A coisa é assim: ter curiosidade, eu já passei por essa, só até hoje que eu sei. Esse é o mundo meu. É legal você passar. Você se conhece como mulher, uma se estraga mas gosto também...*”¹⁴

¹³ “Mira, la mujer siempre se queda con los hijos, el hombre es libre siempre”

¹⁴ “Ellas piensan ‘yo entré pero voy a descubrirme’. Se aprende mucho. El asunto es tener curiosidad, yo ya pasé por eso, sólo hoy lo sé. Ese es mi mundo. Es bueno que lo vivas. Te conoces como mujer, una se deteriora pero también me gusta”

Las dos mujeres más jóvenes que entrevisté tenían una idea romántica del príncipe que llegará un día. No se acostumbraban a hacer sexo por dinero. Una de ellas, Verena, se escondía cuando llegaba un hombre porque esperaba a su amante, un hombre casado con el que quería acabar pronto. Tenía diecinueve años y soñaba con un futuro de película. Vivía en la casa, así que no entendía que ese lugar fuese un espacio de sociabilidad de los hombres, no de mujeres. No era fácil separar los dos espacios, el de sociabilidad masculina, donde el hombre explora su deseo y la “habitación propia” de la mujer. Verena creía vivir en una residencia de señoritas y no en un prostíbulo. Los cuartos en los que dormían algunas de ellas no eran de su exclusividad sino cuartos de trabajo.

Selene es una mujer de treinta y cinco años, divorciada y con hijos. También dormía en la casa. El conflicto que tenía Verena con respecto a la diferencia de los espacios del deseo estaba resuelto en este caso, tal vez porque no tenía sueños y sí objetivos. Todo lo que ganaba lo depositaba en el banco. Tenía pensado abrir un pequeño negocio dentro de seis meses.

Contrastando las edades creía estar llegando a alguna conclusión. Sin embargo una melena rubia de veinte años, Leticia, se sentó a mi lado y alejó cualquier ilusión al respecto. Quería conversar, simplemente. Se peinaba y su melena caía sobre un body negro de encaje, una mujer elegante. Me preguntó cómo era los gallegos y sus mujeres, si eran celosas y si los matrimonios eran duraderos. Quería trabajar en La Coruña: *“Gostaria de casar com um deles, e se não der certo, quero ficar por perto. Essa cidade aqui na tem nada que me oferecer. Talvez alguém me empregue lá, faxinheira, sei lá o quê”*¹⁵

No me dijo cuántos años llevaba como prostituta, pero cuando tenía quince viajó con una amiga a Galicia y la imagen de la playa atlántica se le había quedado pegada a las sienes. Aquella mujer estaba escribiendo un poema en las nubes y tocaba la tierra con sus tacones. Sólo soñaba con un avión.

5. Las creencias y la magia entre las trabajadoras de la casa

Habría que diferenciar por un lado la religión o culto que profesan y, por otro, el recetario de fetiches y supersticiones ligados a la *pomba gira*. En el primer caso, encontré católicas que van a misa los domingos, las que asisten a las fiestas de los cultos afrobrasileños sin confesión declarada y las evangélicas que decían estar en un “descanso religioso” por incompatibilidad de sus creencias. Una de ellas me dijo que de ningún modo era excluyente ser católica con los remedios mágicos. Una católica de confesión puede perfectamente seguir recetas de baño de hierbas, echar un determinado incienso en el cuarto o escribir los nombres de clientes olvidados, según los conjuros tradicionales, para que retornen. Todo son juegos de deseo opuestos y complementarios. Si la *pomba gira* formula un conjuro o reali-

¹⁵ “Me gustaría casarme con uno, y si no es posible, quisiera quedarme por allí. Esta ciudad no tiene nada que ofrecerme. Tal vez alguien me emplee allí, limpiadora, no sé”.

za un fetiche está interviniendo en el deseo masculino, lo manipula porque necesita que él sienta ese deseo o esa ilusión. En casa de Dora el deseo del hombre es necesario para que su empresa funcione y para que sus mujeres cumplan el suyo.

Si el deseo de la mujer no ha encontrado su lugar en los diccionarios, no tiene forma ni materia, como no tiene significado ni significante, en esta entidad la *pomba gira* o *Maria Padilha*, la mujer encuentra un modo de sentirlo y vivirlo. Si la tradición cultural o religiosa oculta su “deseo”, la mujer se vale de ese misterio y esa ocultación para crear a partir de ahí un mito que represente su propio deseo.

¿HOMBRES VUELTOS AL REVÉS? UNA HISTORIA SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL EN EL SIGLO XVIII

María José de la Pascua Sánchez

Universidad de Cádiz

El 11 de febrero de 1792, la pesada puerta del convento de las Capuchinas de Granada se cerraba definitivamente para Fernando. Lo había abandonado días antes como novicia, de 36 años, quedando depositada en una casa particular de Granada –la que el hermano de la abadesa de dicho convento tenía en la calle Jardines– a la espera de que el Obispo proveyera sobre los autos que se seguían en la curia granadina, en los que se valoraba la conveniencia de liberarla de los votos de religiosa. En esos autos, dictámenes de facultativos y testimonios, entre ellos los de la propia interesada, Fernanda, permiten hilvanar una historia. Es una historia de 19 años de noviciado y en ellos la experiencia de construcción de una identidad sexual masculina. Durante este tiempo, la memoria del cuerpo y de su capacidad para evocar percepciones sensoriales y sentimientos,¹ iba respondiendo a una interrogación. La respuesta de Fernanda, cerrará una etapa en la que la vida de esta monja franciscana, según cuenta ella misma, vascula con violencia entre la locura y el deseo. Pero más allá de una historia de vida a la que el tiempo como experiencia individual impone su ritmo, y que luego sintetizaré brevemente, me interesa subrayar la utilidad de este relato para la comprensión de los procesos históricos de construcción de la(s) identidad(es) sexual(es), y profundizar, al mismo tiempo, en el concepto de identidad sexual como proceso abierto, fluido y cambiante. Algunas de las posibilidades que esta historia brinda son, en primer lugar, su funcionalidad empírica para conectarnos, mediante un caso concreto, a una época de cambios en los paradigmas que construyen el imaginario de la diferencia sexual, y en los campos discursivos paralelos sobre la construcción del sexo biológico y el sexo social. Segundo, su capacidad para reflejar el papel de la sexualidad y su trascendencia en la percepción de una de las dimensiones de la corporeidad. Finalmente, en tercer lugar, esta historia permite

¹ El cuerpo aparece como eje articulador de la dimensión sensorial del recuerdo en DEL VALLE, Teresa, “La memoria del cuerpo”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, vol. 4, nº 1 (1997), 59-74, p. 60.

constatar la función del deseo en la fijación de la identidad sexual y el reconocimiento social de la misma.

Todas estas funcionalidades se articulan en torno a un debate abierto en las últimas décadas sobre el género y el sexo y los déficits de un marco teórico que ha mirado al cuerpo como algo fundamentalmente biológico, dotándolo de un estatus pre-cultural e inmune a factores sociales e históricos y enfrentado a un género construido culturalmente. El cuerpo en esta concepción se supone algo inmutable, inerte y pasivo –ser mujer/ser hombre serían un destino–, mientras el género se concibe como un modo de organización social y un sistema simbólico de poder, por lo tanto susceptible de ser cambiado². Aunque las primeras críticas a estos supuestos, –legado, según Elizabeth Grosz, del dualismo cartesiano que separa el cuerpo del alma, imaginándolos conformados de distinta materia–, se oyen en los sesenta, los esfuerzos políticos y epistemológicos por liberar a las mujeres de la categoría de naturaleza y del reduccionismo biológico, trajeron consigo, según Kathleen Canning, el repudio del sexo en favor del género, quedando aquel inextricablemente unido al cuerpo y éste estigmatizado por el biologismo y el esencialismo³. Hay que esperar a las dos últimas décadas del siglo XX para que los estudios sobre el cuerpo experimenten un mayor desarrollo y pongan en evidencia la interacción entre corporeidad y psique, avanzándose en la visión del cuerpo como una construcción compleja a medio camino entre la naturaleza y la cultura. La controversia y estos estudios están orientados, desde sus comienzos, por el pensamiento de Michel Foucault cuya tesis sobre una sexualidad construida en la cultura –tesis formulada en su *Historia de la sexualidad*, 1976–, impulsó en el feminismo una revisión teórica del dualismo sexo-género, que desde entonces empezaría a dejar de ser identificado en la relación de opuestos naturaleza-cultura. El avance de las teorías constructivistas, según las cuales cuerpo y sexo se construyen en la cultura a tenor de los objetivos políticos de la clase dominante, fueron poniendo de manifiesto la necesidad de analizar en el tiempo los cambios producidos en la imagen del cuerpo y cómo estos cambios afectaban al individuo en la percepción y la experiencia de su propio cuerpo; también subrayaron la importancia de la reflexión acerca de las formas en las que en una determinada cultura se construye esta relación y los supuestos ideológicos en los que la misma descansa. En la Occidental, concretamente, parte de estos estudios se han dirigido a analizar el modo en que el postulado heterosexual se establece como pieza fundante del dispositivo sexual⁴.

Uno de los temas privilegiados en las teorías constructivistas tiene que ver con las formas de pensar la materialidad del cuerpo y la vinculación de éste con el género. En este aspecto los libros de Judith Butler han contribuido al debate desde los años 90⁵. Butler, par-

² Vid. GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

³ “The Body as Method? Reflections on the Place of the Body in Gender History”, *Gender and History*, vol. 11, n° 3, (nov.1999), 499-513, p. 501.

⁴ BURKITT, Ian, “Sexuality and Gender Identity: From a Discursive to a Relational Analysis”, *Sociological Review*, vol. 46, n° 3, (aug. 1998), 483-505.

⁵ *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990 y, muy especialmente, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York, Routledge, 1993.

tiendo de la consideración del sexo como categoría normativa se preguntaba por qué no había una historia del sexo —sí la había del género—, y advertía que mientras no se considerase al sexo como algo construido, éste seguiría siendo un principio incuestionado fundamentador del discurso y al servicio de la consolidación del imperativo heterosexual⁶. A estas alturas de la centuria pasada, feministas estudiosas de Foucault habían señalado que en la obra de éste la sexualidad como construcción histórica asumía la forma masculina y que era preciso, también, analizar por qué el comportamiento sexual y el deseo se construían culturalmente de forma generizada. A mayor abundamiento, los estudios de la antropóloga Gayle Rubin sobre los vínculos creados en las relaciones de parentesco, habían señalado, mediados los 70, el proceso de objetualización de las mujeres y cómo este proceso era inherente al sistema de heterosexualidad⁷. La sexualidad, con el paradigma de la heterosexualidad, se constituía en el pensamiento feminista como vector de opresión para las mujeres.

En *Bodies That Matter*, colección de ensayos sugeridos por lecturas de Freud, Lacan, Foucault e Irigaray, Judith Butler se planteaba la reflexión sobre el lugar de la materialidad-corporeidad en la teoría feminista, postulando en el enfrentamiento constructivismo/esencialismo a favor del primero ya que, según ella, el error del esencialismo estaba en otorgar al sexo un espacio previo o pre-lingüístico. La materialidad del cuerpo no es, en su planteamiento, un *a priori* del discurso sino que está atravesada por él, de ahí que deba ser objeto de análisis por parte del feminismo⁸. Pero dentro del feminismo esta imagen de una materialidad corpórea constituyéndose de la mano de los campos discursivos regulados por el poder, ha suscitado, asimismo, oposición y críticas⁹. Para Seyla Benhabib, por ejemplo, la teoría performativa de Butler anula la capacidad de agencia y, por tanto, las prácticas de subjetivación, haciendo impensable cualquier forma de resistencia de los individuos frente al poder. A estas críticas, Butler responde matizando que ella no afirma que los cuerpos nazcan del discurso, que su materialidad se reduzca a una suerte de sustancia material lingüística, sino más bien que el lenguaje crea las condiciones de “apariencia” de la materialidad. En fin, como sobre cualquier otro aspecto de la realidad, según la autora, el lenguaje media

⁶ *Bodies That Matter*, op. cit., pp. 2-8.

⁷ Un resumen del sistema de sexo-género en Gayle Rubin en MOLINA PETIT, Cristina, “Debates sobre el género”, en AMORÓS, Celia (ed.), *Feminismo y Filosofía*. Madrid, Síntesis, 2000, 255-284, pp. 267-268.

⁸ *Bodies That Matter*, pp. 39-49. Desde unos presupuestos parecidos, el cuerpo como construcción cultural y bajo la influencia del pensamiento de Foucault, Susan Bordo publicaba en el mismo año, 1993, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, (Berkeley, University of California Press), enfatizando la caracterización de “peso insufrible” que el cuerpo tenía en la cultura occidental y abogando por la superación de los dualismos del tipo phis/psiquis. Sin embargo Bordo mostraba su desacuerdo respecto al abandono del concepto de género como pieza fundamental del análisis en la convicción de que si el feminismo multiplicaba sus ejes analíticos restaría fuerza y claridad a sus objetivos.

⁹ Muy interesante la que realiza, desde el campo de la filosofía, VASTERLING, Verónica, “Butler’s Sophisticated Constructivism: A Critical Assessment”, *Hypatia*, vol. 14, 3 (summer, 1999), 17-38. Desde la perspectiva de las ciencias naturales, KERIN, Jacinta, “The Matter at Hand: Butler, Ontology and the Natural Sciences”, *Australian Feminist Studies*, vol. 14, 29, (Apr. 1999), 91-105.

nuestro conocimiento del cuerpo¹⁰. Una pregunta que, al respecto, se le hace a Judith Butler tiene que ver con la posibilidad de crítica o experiencia “al margen de...” que su teoría permite. De otra forma, ¿qué posibilidades articuladoras de nuevos principios tiene el cuerpo desde una situación de ininteligibilidad, es decir, desde fuera de los principios normalizadores contenidos en el lenguaje?. Aunque la autora presenta la figura o, mejor, la idea, del “abyecto”, y admite la posibilidad de contestación de las convenciones, el proceso de abyección se conforma en su pensamiento no tanto como una alternativa de experiencia cuanto como un camino de marginación. Y ello porque, según Verónica Vasterling, los estándares normativos sobre el sexo, el género y la sexualidad que regulan la inteligibilidad del cuerpo, en la concepción de Butler, implican la operación psíquica de repudio y abyección del cuerpo ininteligible, excluyéndolo desde la experiencia pre-consciente y relativizando mucho su capacidad contestataria del poder¹¹.

El cuestionamiento teórico del par sexo/género, en la línea interpretativa de naturaleza frente a cultura, y su complementario: ¿cómo se puede teorizar sobre la materialidad del cuerpo en relación con las construcciones culturales?, no ha sido, por otra parte, el único camino seguido. También se han realizado ensayos sobre casos concretos destinados a romper con la imagen de una historia de las identidades sexuales construida desde un único paradigma: el paradigma dual contemporáneo. La posibilidad de analizar diversas relaciones entre la experiencia sexual y el género a través de la historia y la antropología, tal y como se hace en el volumen conjunto *Third Sex, Third Gender*¹², permite introducir perspectivas ajenas al sistema binario sexo-género imperante y, por tanto, comprender las posibilidades de formulación que se dan fuera de la rígida distinción entre hombre y mujer, y ello a partir de manifestaciones concretas de un Tercer Sexo/Tercer Género: eunucos de Bizancio y sodomitas holandeses en la temprana edad moderna o hermafroditas de la República Dominicana y *taata vahine* (hombre-mujer) de la Polinesia en sociedades relativamente contemporáneas. A los casos estudiados en la Europa Moderna me referiré más adelante.

Pero si desde hace dos décadas, este debate articulado en torno a las nociones de cuerpo, sexo y sexualidad ha producido un destacado número de reflexiones y trabajos¹³, también lo es que en ellos el siglo XVIII ha aparecido, por lo que se refiere a Occidente, como una centuria de cambios significativos en la comprensión del cuerpo

¹⁰ Su idea puede resumirse así: hay una realidad ontológicamente independiente del lenguaje, pero epistemológicamente dependiente de él. De igual forma que sexo, género y sexualidad, lo mismo que hombre o mujer, no son categorías neutras, el cuerpo material sólo es inteligible desde las premisas de posibilidad que le confiere el discurso. O dicho de otra forma, el cuerpo inteligible, regulado por las estrictas normas de la heterosexualidad, es un cuerpo sexuado, genérico y sexualizado de acuerdo con estas normas. Vid. COSTERA MEIJER, Irene, PRINS, Bankje, “How Bodies Come to Matter. An Interview with Judith Butler”, *Sings: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 23, 2 (1998), 275-286.

¹¹ VASTERLING, Verónica, op. cit., pp. 20-22.

¹² HERDT, Gilbert (ed.), *Third Sex Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* New York, Zone Books, 1994.

¹³ Algunos temas relacionados con la historia de las mujeres en BOLUFER, Mónica, “Cos femení, cos social. Apunts d’historiografia sobre els saber mèdics i la construcció cultural d’identitats sexuades (segles XVI-XIX)”, *Afers*, 33/34, (1999), pp. 532-550.

y la construcción de la sexualidad¹⁴. Y como en cualquier debate contemporáneo sobre la sexualidad y sus construcciones históricas, la sombra de Foucault señalando problemáticas y caminos se ha levantado una y otra vez. Desde una perspectiva general por la relación entre conciencia de sí (subjetividad) y sexualidad. Relación que, dentro del sistema interpretativo foucaultiano de construcción de una genealogía del sujeto moderno como realidad histórica y cultural, resulta un tema fundamental por cuanto en las sociedades occidentales, y no sólo por influencia del cristianismo, existe una relación íntima y constante entre sexualidad y subjetividad¹⁵. Desde una perspectiva más concreta, y relacionada directamente con el tema que hoy me ocupa, porque fue Foucault también quien señaló la figura del hermafrodita y su consideración social como un indicador relevante en la genealogía de la moral sexual y sus cambios. Analizando las respuestas jurídico-sociales ante casos de hermafroditismo, especialmente dos de ellos separados en el tiempo -Marie/Marin Lemarcis (Rouen, 1601) y Anne Grandjean (1765)-, Foucault señala el momento en el que el hermafrodita deja de ser una posibilidad natural y aceptada en la sociedad occidental y pasa a integrarse dentro de lo patológico y lo monstruoso. Este cambio evidencia una reformulación de lo “normal” en lo que al sexo se refiere¹⁶. Las transformaciones, a lo largo del siglo XVIII, en la percepción del hermafrodita, su destierro en el imaginario social al ámbito de figura engañosa que esconde patologías y transgresiones, no es más que uno de los aspectos de un proceso de implantación en Occidente de un patrón de sexualidad construido sobre nuevos supuestos (existencia de dos sexos, masculino y femenino, a los que corresponde un determinado comportamiento sexual condicionado por la heterosexualidad) que se definirán como de orden natural.

¿Por qué en un momento determinado se piensa que existe una identidad sexual verdadera y sólo una, instituyéndose a la ciencia médica como la única capaz de definirla?¹⁷. ¿A qué lógica obedece el proceso de fijación de una identidad sexual masculina y una identidad sexual femenina como realidades netamente diferenciadas, inmutables y naturales?. Thomas Laqueur en un libro que revitalizó el interés de los estudios humanísticos sobre la naturaleza de la diferencia sexual¹⁸, afirma que la explicación a este proceso es de orden socio-político. Para este autor, los cambios en la concepción de las diferencias sexuales no están acompañados de descubrimientos científicos, es decir, se producen sin pruebas de investigación empírica que los alienten, así que su formulación y su elevación a categoría de

¹⁴ Vid. HARVEY, Karen, “The Century of Sex? Gender, Bodies and Sexuality in the Long Eighteenth Century”, *The Historical Journal*, vol. 45, nº 4, (december, 2002), 899-916.

¹⁵ Al análisis de la constitución de la sexualidad como verdad profunda del individuo dedicaron Richard Sennet y Michel Foucault un Seminario. Un breve resumen en SENNET, Ricard, FOUCAULT, Michel, “Sexualidad y Soledad”, *El Viejo Topo*, nº 61, (oct., 1981), 47-54.

¹⁶ Mientras Marie-Marin Lemarcis fue diagnosticada (por seis médicos y dos cirujanos) como hermafrodita, Anne Grandjean, siglo y medio después, será conceptualizada de monstruo, como mujer con deseos perversos (*Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris, Seuil-Gallimard, 1999. Vid. Análisis del seminario en ELDEN, Stuart, “The Constitution of the Normal: Monster and Masturbation at the Collège de France”, *Boundary*, 2, 28, (2001), 91-105.

¹⁷ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO MENGÍBAR, Andrés, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España, siglos XVI-XX*. Madrid, Akal Universitaria, 1997, p. 196.

¹⁸ LAQUEUR, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994 (ed. orig. en Cambridge, Harvard University Press, 1990).

verdad incuestionable se inserta en un contexto político –periodo post-revolucionario entre finales del XVIII y comienzos del XIX- y disputado –época de discusión de los roles de género¹⁹. Tiene que ver con la necesidad de establecer nuevos fundamentos para un orden social en proceso de transformación y en el que los papeles asignados a los sexos estaban siendo problematizados en una situación política de quiebra del Antiguo Régimen y de sus valores fundantes (jerarquía, orden, obediencia). Para F. Vázquez y A. Moreno, autores que siguen el modelo de Foucault en orden a establecer una genealogía de la moral sexual en España, el relegamiento del hermafrodita al dominio de lo patológico y de la idea del cambio de sexo al de la superchería, obedece a nuevas necesidades de individualización del sujeto en el incipiente Estado liberal. Abolidos los estamentos y desaparecidas las señas de dependencia de los individuos al linaje, era preciso fijar la nueva identidad social de los individuos y un primer paso era la fijación de una identidad sexual definitiva²⁰. Desde fines del XVIII, las personas sólo podrán ser varones o hembras. En los casos de duda, presentados siempre como anomalías, la mirada experta y objetiva del facultativo –una objetividad que no se cuestiona- resolverá. Desde entonces entre los dos sexos se abrirá, en palabras de Th. Laqueur, **una distancia inconmensurable**²¹, distancia que quedará representada en las imágenes anatómicas y, sobre todo, en las imágenes de la genitalidad, lo que subraya la ruptura de pesamiento y planteamiento respecto al anterior sistema de sexo único²².

También parece comprobado que el hermafrodita antes del siglo XVIII, no pertenecía a la familia de los monstruos, tal y como se concebirá lo monstruoso o lo anormal en el XIX. Durante gran parte de la edad moderna, la metamorfosis sexual será admitida dentro del modelo explicativo de la existencia de un solo sexo perfecto –el masculino- y sus gradaciones o posibilidades intermedias²³. La medicina, las leyes, la patrística y la tradición de casos concretos de transformaciones recogidas en compendios como los de Ambroise Paré, Montaigne, Gaspar Bahuin, o en tratados de jurisprudencia médica como el de Paolo Zacchia²⁴ refrendaban la naturalidad de estos cambios, sobre todo, los de mujeres convertidas en hombres. Al fin, en el modelo vigente, no eran más que hombres vueltos al revés.

¹⁹ *Ibidem*, p. 262.

²⁰ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO MENGÍBAR, Andrés, “Un solo sexo. Invención de la monosexualidad y expulsión del hermafroditismo (España, siglos XVI-XIX)”, *Daimón. Revista de Filosofía* 11 (1995), 95-112, p.p. 108-109.

²¹ *La construcción del sexo*, p. 278.

²² Mónica Bolufer analiza como se recoge esta “diferencia inconmensurable” en la literatura del XVIII en su artículo “Literatura encantada: modelos de corporalidad femenina en la Edad Moderna”, en MATTALIA, Sonia, GIRONA, Nuria (eds.), *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas, Ex Cultura, 2002, pp. 205-215.

²³ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, “La imposible fusión. Claves para una genealogía del cuerpo andrógino”, en ROMERO DE SOLIS, Diego, DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco, LÓPEZ-LLORET, Jorge (eds.), *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, pp. 217-235. Aunque F. Vázquez, prefiere hablar de tres sexos como posibilidades a partir de la teoría medieval de la generación que combinaba una representación de la matriz femenina escindida en tres cavidades, con una presentación del acto generado como pugna entre el semen masculino y el femenino. El hermafrodita era el resultado de una pugna indecisa. Recoge esta teoría, entre otros, Huarte en su *Examen de ingenios* (1575). Vid. VÁZQUEZ, F., MORENO, A., *Sexo y razón*, pp. 336-337.

²⁴ LAQUEUR, Th., *op. cit.*, pp. 224-238.

Pero el hermafroditismo no se agota en los perfiles de este análisis de los discursos médicos, religiosos o legales, el estudio de casos concretos permite adentrarse por las formas con las que se ha construido históricamente la diferencia de los sexos y los fundamentos ideológicos que fijan como ley la identidad sexual. El tema de los juegos de la apariencia y de la confusión de los sexos, así como de su penalización, se ha estudiado a través de los numerosos casos de travestismo localizados para la modernidad. Para Rudolf Dekker y Lotte van de Pol, cuyo trabajo se apoya en 119 procesos incoados en Europa por travestismo femenino entre 1550 y 1839²⁵, procesos que constituyen, según los autores, sólo la punta del iceberg de una práctica muy extendida, el modelo de relaciones sexuales comprendido sólo desde la heterosexualidad fue tan determinante en la sociedad moderna que las relaciones homosexuales entre mujeres no eran concebidas por éstas más que usurpando los roles de una pareja heterosexual. Esta tesis puede aplicarse, sin duda, a algunos casos, aunque su funcionalidad excede la posibilidad de prácticas lésbicas, siendo importante en ellos las razones económicas o de simple supervivencia. Por su parte, Sylvie Steinberg²⁶, ofrece una explicación complementaria. A partir del estudio de más de 300 casos franceses, ubicados, igualmente, entre el Renacimiento y la Revolución –aunque más de la mitad de los que analiza corresponden al siglo XVIII- insiste en la utilidad de los mismos para el estudio de los que se llama identidad genérica o, más exactamente, identidad de rol genérico²⁷. Al fin, para esta autora, los travestis se identifican tanto en los códigos de la identidad sexual de una época que cambian su apariencia en función de esa coherencia. El análisis de estos casos dibuja, según Steinberg, una concepción jerárquica de la diferencia sexual, las redefiniciones históricas y temporales que van realizándose sobre la diferencia de sexos y las transgresiones a esa diferencia. Todo ello como respuestas a las anomalías que un determinado sistema sexo-género plantea. Las respuestas ante estas transgresiones permiten vislumbrar, por otra parte, la funcionalidad social de la identidad sexual o, de otra manera, con qué objetivos ésta se fija como ley. Para los casos franceses, Steinberg sigue la línea interpretativa antes citada: la necesidad creciente de un Estado-poder de inscribir al individuo en unas coordenadas personales definidas, en las que la identidad sexual y, sobre todo, su correspondencia con la apariencia social –identidad genérica- estén permanentemente clarificadas. Pero si clasificamos el travestismo, siguiendo a Steinberg como juego de confusiones, si atendemos a la voluntad social por impedir este juego, aún hay otra pregunta que hacer ¿por qué un individuo concreto necesita jugar a estas confusiones?. Dekker y van de Pool lo asocian a prácticas homosexuales femeninas, en el caso de las prostitutas florentinas del XV se ha relacionado con prácticas eróticas transgresoras²⁸, y en un gran número de ocasiones, al menos según la documentación francesa, el travestismo permite a las mujeres franquear reglas sociales excluyentes para el sexo femenino. Mujeres travestidas de hombres que gracias al disfraz pueden llevar una vida más libre. Un caso de travestismo notorio y famoso en

²⁵ *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*. Basingstoke, Macmillan, 1989.

²⁶ *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Paris, Arhème Fayard, 2001.

²⁷ Entendiendo por “identidad genérica” el sentimiento de ser hombre o mujer y por “identidad de rol genérico” la participación de un individuo, hombre o mujer, en los comportamientos normalizados como pertinentes de uno u otro género.

²⁸ TREXTER, Richard C., “La prostitution florentine au XVe siècle: patronages et clientèles”, *Annales ESC*, 6, (nov.-dec. 1981), 983-1015.

España, el de Catalina de Erauso, la monja alférez, parece ajustarse a este último modelo, lo que no es óbice para que tras una práctica de disfraz que se revela funcional en orden a llevar un tipo de vida más libre se escondan otro tipo de indefiniciones²⁹.

En el contexto de implantación en la cultura europea de la idea de la existencia de dos sexos entre los que se va abriendo, como resumía Laqueur, una distancia incommensurable, la ubicación de la historia de la madre Fernanda Fernández y su reflexión sobre el papel del deseo en la fijación de la identidad sexual contribuye a iluminar este proceso, proporcionando rostros, prácticas y tiempos concretos.

Empecemos con la historia, para la que me sirve de soporte la *Noticia y relación individual del suceso ocurrido en el Convento de las Monjas Capuchinas de Granada, en el año 1792*³⁰, conservada en la Biblioteca Nacional, que cuenta la historia de la madre Fernanda Fernández, natural de Baza, que había tomado el hábito de capuchina con 19 años, manteniéndose como monja-mujer hasta los 27. En estas fechas, según ella misma declara, comenzó “a reconocer en sí señales de otro sexo”³¹, estando dudosa durante dos años, al final de los cuales “se manifestó enteramente como hombre”³² como así certificaron los médicos y cirujanos que la reconocieron. Antes de detenerme en la historia de la “transformación”, plantearé un par de aspectos previos. La primera pregunta tiene que ver con la veracidad del suceso. ¿Es una historia real o no?. Nada hay que nos haga, en principio, dudar de que esta historia cuenta un suceso real de cambio de la identidad sexual. La concreción en las fechas y lugares en las que la misma sucede, la delimitación temporal del proceso y su proximidad al tiempo de la narración, los datos que en la historia se contienen sobre la familia de la madre Fernanda y sobre personas públicas de su tiempo, son indicadores que avalan su veracidad. Sin embargo, tampoco importa excesivamente, una vez que lo realmente significativo es que se trata de una historia verosímil dentro de los parámetros culturales de la época. Como tal, tiene todos los ingredientes para ser posible y, por tanto, sus lecturas y significados sirven para introducirse en una determinada configuración cultural de las identidades sexuales. Quizá el único matiz, al respecto, si partimos de la duda de que se trate de un suceso real, sea preguntarse, por añadidura, ¿por qué era necesaria, precisamente entonces, a finales del XVIII, cuando se está avanzando en la reformulación del modelo de representación de la diferencia sexual a partir de dos sexos biológicamente distintos?.

Pero como apuntaba antes, una respuesta afirmativa a la pregunta de si se trata de un caso real o, al menos, verosímil, nos devuelve la imagen de un tiempo en el que aún sigue vigente el modelo aristotélico de un único sexo. Contexto éste en el que las fronteras entre

²⁹ PERRY, Mary Elizabeth, “From Convent to Battlefield. Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain”, BLACMORE, Josiah, HUTCHESON, Gregory (eds.), *Queer Iberia. Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Duke University Press, 1999, 394-419, p. 395.

³⁰ *Noticia y relación individual del suceso ocurrido en el Convento de las Madres Capuchinas de Granada en el año 1792* (Biblioteca Nacional, ms. 12966). El manuscrito, sin autoría explícita, es, según consta en el mismo, copia textual de una relación remitida desde Granada y, según se expresa también es “noticia fielmente verdadera”.

³¹ *Ibidem*, fol. 2.

³² *Ibidem*.

los sexos son movedizas³³, y por tanto, los cambios de sexo, especialmente los casos de mujeres que se transforman en hombres entran dentro de la lógica de lo posible. Las historias de cambio de sexo circularon, entre los siglos XVI y XVIII, tanto en la literatura médica como en otro tipo de literatura. Por regla general eran historias que implicaban casi siempre a mujeres, las únicas que como portadoras de un aparato genital masculino imperfecto, podían perfeccionarse, es decir, expeler sus órganos sexuales y convertirse en hombres. Lo contrario –la transformación de un ser perfecto en uno imperfecto- era visto como un atentado contra las leyes naturales y, por tanto, incomprensible, aunque hay algún caso documentado³⁴. Dentro de este contexto de representación cultural de un solo sexo nuestra historia adquiere sentido y tiene cierto aire a aquellas que Ambroise Paré, cirujano de Carlos IX, en su tratado de *Des monstres et prodiges*³⁵, o Jacques Duval en su *Traité des hermaphrodites* (1612)³⁶, citaban. El eco de éstas es perceptible, asimismo, en obras posteriores como la impresa en Cádiz en 1818³⁷, cuando con motivo del nacimiento de dos gemelos siameses se hace memoria de otros sucesos “raros”, recordando algunas de las historias citadas por Mr. Paré (en la edición de París, 1575), y el caso de un nacimiento acaecido en Palermo, en mayo de 1695, en el que la criatura “no tenía señal exterior de sexo, pero la inspección anatómica reveló que era varón y hembra”. A pesar de este aire vagamente familiar, hay diferencias entre aquellas historias y la de la monja capuchina que me sirve de soporte. Aunque no escrita por su protagonista, la memoria de Fernanda Fernández se apoya en su declaración y testimonio; es más larga de lo habitual y más extensa en la descripción de un proceso que, también a diferencia de esas otras que circulaban, se dilata en el tiempo y no sucede de la noche a la mañana. Con respecto a las que recogía la literatura médica de los siglos XVI y XVII la diferencia más notable, desde mi punto de vista, está en el tratamiento del tema. Mientras en aquellas el cambio de identidad se detiene lógicamente en unos supuestos cambios biológicos –el crecimiento o la expulsión de un pene hasta entonces escondido-, en la historia que manejo, los aspectos biológicos del tema se soslayan, siendo el deseo, protagonista y guía en la construcción de la nueva identidad sexual. Este hecho confiere modernidad a su tratamiento porque el cuerpo aparece, no como algo “dado” naturalmente, sino como algo explorado a partir del deseo sexual, es decir como construcción de la experiencia individual, guiada por los valores de la red cultural en la que esa experiencia concreta se desenvuelve. En este caso, el modelo aristotélico de un solo sexo. La sustitución de éste por el de los dos sexos, a finales del XVIII, implicó, según Laqueur, cambios en la representación del deseo femenino y sus funcionalidades, entre otras cosas porque la sustitución venía propiciada por la necesidad de justificar “razonablemente” la adjudicación a las mujeres de funciones sociales concretas, aquellas que tenían que ver con la esfera doméstica. De forma que este

³³ LAQUEUR, Thomas, *La construcción del sexo*, op cit., p. 228.

³⁴ Sylvie Steinberg refiere el caso de Pierre Aymond Dumoret (1678-1725), transexual que protagoniza una dramática historia al rehusar vivir en un cuerpo masculino, op. cit., pp. 92-96. También Gianna Pomata constata las historias de hombres menstruantes circulando entre los siglos XVI y XVIII, lo que para ella cuestiona la imagen del cuerpo masculino como modelo de perfección y sugiere, al menos, una mayor complejidad en las percepciones del cuerpo masculino y femenino de las que habitualmente son admitidas. Vid. “Uomini menstruanti. Somiglianza e differenza fra i sessi in Europa in età moderna”, *Quaderni Storici* 79, XXVII, n. 1 (aprile, 1992), 51-101.

³⁵ *Monstruos y prodigios*. Madrid, Siruela, 1987

³⁶ Vid. LAQUEUR, Th., op. cit., p. 238.

³⁷ *Exposición Histórica del monstruo que nació...* Cádiz, 1818 (Biblioteca de Temas Gaditanos, R.- 10262)

proceso cultural de diferenciación de los dos sexos, de la conformación biológica o sexualización, irá acompañado, en opinión del citado autor, por un proceso paralelo de diferenciación de las sexualidades masculina y femenina. Si hasta entonces el placer sexual y el deseo femenino eran condición *sine qua non* para la fecundación y, por tanto, para la reproducción de la especie, a partir de entonces el placer femenino es desterrado como inútil, imponiéndose la idea de una pasividad femenina que corre paralela, en el imaginario que se está construyendo, con su desinterés y desapasionamiento hacia los placeres de la carne. Para Laqueur, en esta construcción del sexo de las últimas centurias del XVIII, la ciencia crea las bases de una política sexual y estos cambios no están fundamentados en nuevos descubrimientos científicos, sino por un contexto político en el que frente a las reivindicaciones de las mujeres es preciso justificar “neutralmente” la diferencia sexual y el reparto de esferas³⁸.

Para leer la historia de Fernanda voy a situarme en un eje que me permita hacer un juego especular entre el antes y el después, confrontando la identidad sexual de partida con la de término. Como no me interesa salir de la propia lógica de la historia que, según apuntaba al comienzo, puede ser derivada de unas prácticas de vida o no, -no entraré en esa cuestión, por el momento-, todos los datos que utilizaré en este juego especular proceden del mismo relato. Según el, Fernanda, natural de Baza, es hija de padres social y económicamente bien situados, tiene hermanos y un sobrino padre en San Felipe. Fue mujer “perfecta”³⁹, según ella misma declaró, hasta los 27 años y aunque no precisa las características físicas sexuales ni emocionales que la llevaron a sentirse mujer, ni los supuestos cambios físicos que luego la ayudarán en su identificación sexual como varón, la narración asegura que todos los facultativos que la han examinado, declaran “que tanto en el ser de muger, como en el de hombre, se tiene por verdaderamente virgen”⁴⁰. Es posible que este comentario aluda sencillamente a que nunca ha mantenido relaciones sexuales, aunque la doble alusión “al ser de mujer y al de hombre” por parte de los facultativos puede llevarnos a pensar en la posibilidad de que estemos ante lo que en la época se denominaba un caso de hermafroditismo verdadero, con la manifestación física de dos tipos de órganos sexuales, el femenino y el masculino⁴¹. De la etapa de mujer poco sabemos, salvo acaso lo que puede revelar una descripción física hecha, lo mismo que la de su carácter, una vez definida sexualmente como hombre. Dice que no representaba la edad que tenía, que era de estatura regular, gruesa y bien parecida, aunque algo cargada de espaldas por el cilicio que traía siempre en el pecho. Su carácter se define como de genio vivo, alegre y al tiempo sencillo y natural⁴².

Cuando entró en el convento no llevaba consigo más que una cesta de dulces y unas arquetas con los instrumentos de sus rigurosas penitencias (cilicios de hierro, disciplinas y cruces con puntas). Serán, precisamente éstos, los que la acompañen en el tiempo de dudas e indefinición al que ella alude como tiempo de guerra, tiempo de empeño para sujetar, por

³⁸ LAQUEUR, Th., op. cit., pp. 27, 32, 260, 270 y 330 passim.

³⁹ *Noticia y Relación individual...*, op. cit., fol. 1v.

⁴⁰ *Ibidem*, fol. 2

⁴¹ Así se recoge en uno de los textos más importantes de jurisprudencia médica de la época, el *Questionum medico-legalium* de Paolo Zacchia (Basilea, 1653). Cit. Por Th. Laqueur, op. cit., p. 238.

⁴² *Noticia y relación individual...*, op. cit., fol. 5.

este medio, los “estímulos de la carne”⁴³. Durante los nueve años restantes en los que ha permanecido en el convento, entre dudas los dos primeros, y después con la certeza de ser un hombre, ha perdido, según cuenta ella misma, la salud con penitencias y también con las sangrías que los médicos le mandaban para curar la locura. Este fue el primer diagnóstico que tuvo de su problema, y también fue esa la imagen de sus desarreglos que hubo en la comunidad después que ella declarara a su confesor “sentir movimientos de varón”⁴⁴. Con ello está aludiendo a la inclinación sexual que sentía por las otras monjas, inclinación que la llevaba a gestos intempestivos que confirmaban, entre las otras monjas, su locura. Así, cuenta que algún día a media noche “saltó huyendo del dormitorio” y “se ponía a correr por los claustros, pidiendo a Dios misericordia para vencer los impulsos de la carne”⁴⁵. También que cuando estaba en la sala de labor con las otras hermanas, tenía que salir huyendo de su compañía y “pedirle a Dios se compadeciese de ella y no la dejase caer en pecado”⁴⁶. Otras veces, las ocasiones de deseo y desesperación se producían con motivo de un rato de diversión de la comunidad, cuando solía decirle a las monjas que si “supieran una cosa que ella tenía” dejarían de quererla⁴⁷. En fin, ella cuenta que hacía lo posible por evitar la ocasión de pecado, pero como esto era imposible dada la proximidad de la convivencia, su actitud permanente, y así se deduce del número de veces que repite esa palabra, fue la de huida. El aguijón del deseo lo sentía permanentemente, por eso cuando la comunidad le adjudicó trabajos en la enfermería ella se abstenía “de tocar el cuerpo de ninguna monja”⁴⁸, a pesar de que le echaban en cara que no cumplía con su obligación. El deseo, por tanto, parece haber sido la guía básica en la construcción de su identidad sexual, un deseo del que sólo escapaba a duras penas con huídas y penitencias. Finalmente, después de decir varias veces “que era hombre” sin que nadie la creyese, los facultativos la examinaron y confirmaron sus palabras, iniciándose en el Obispado los autos para liberarla de sus votos.

Si el deseo ha sido el medio en el proceso inicial de identificación sexual, una vez decidida ésta el esfuerzo de Fernando se centrará en la culminación del mismo mediante la definición cultural y social de su identidad de varón. Saldrá del convento vestida de mujer y a media noche. Aún permanecerá algunos días con ropa de mujer mientras espera, en la casa de la calle de los Jardines, la dispensa del Obispo, que éste comunique a sus padres el resultado de los autos y les pida envíen a alguien para acompañarlo a su casa. Será la noche antes de partir hacia su tierra cuando se vestirá de hombre: con casaca y chupa de balletón verdoso, calzón negro, medias grises y buen zapato. La capa de balletón flor de romero, y el sombrero de picos medio escondía la redecilla negra⁴⁹. Aunque el señor Arzobispo había costeadado el vestido, sus padres querían pagarlo pues tenían conveniencias. Un detalle le faltaba, según Fernando y un detalle pidió: quiso le comprasen un pañuelo negro para el cuello, “pues ya que Dios la había hecho hombre, quería salir con todos sus cabos perfectos y serlo de veras en

⁴³ *Ibidem*, fol. 4v.

⁴⁴ *Ibidem*, fol. 1.

⁴⁵ *Ibidem*, fols. 2-2v.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, fols. 3v-4.

⁴⁹ *Ibidem*, fol. 3v.

todo”⁵⁰. Pero, como sólo el hábito no hace al monje..., aún quedaban contradicciones en esta identidad sexual recién estrenada. Sabe “coser, bordar, guisar, hacer dulces y flores”, en fin, “todo lo que es propio de una monja”⁵¹, también llora, cuando le recuerdan que no volverá al convento y tienen que advertirle que “no lloraban los hombres”, a lo que ella responde “es verdad, ahora es menester tener valor y traer espada”⁵². Pero lo que más le cuesta es hablar de sí misma en masculino, y al respecto se disculpa con clarividencia: “no extraña a V.S.S., que responde como mujer, porque hace poco que he tomado el hábito de hombre”⁵³. ¿No está diciéndonos que lo de ser hombre o mujer no es cuestión de cuerpo sino de hábito? O de otra forma, ¿no está confesando que la identidad sexual es algo más que cuestión de órganos?⁵⁴.

Las conclusiones que pueden extraerse de esta narración sobre el proceso de definición de una identidad socio-sexual son, desde mi punto de vista, dos. La primera tiene que ver con la identidad sexual como algo construido culturalmente y, muy especialmente, con el papel del deseo en la fijación de la misma. La segunda, atendiendo ya a esa identidad de término que nos presenta el relato, está meridianamente clara y es la identificación del sexo con el rol social. Es justamente este proceso sociocultural de fijación de la representación de sí misma en el que Fernanda-Fernando pone mayor énfasis. Al respecto, hay una cuestión que pienso debe formularse: ¿ha sido preciso en Fernanda-o, una vez reconocido el deseo sexual por otras mujeres, acoplar al mismo una identidad genérica —de varón— para consagrar la heterosexualidad?

Una práctica de entrecruzamiento entre género, sexo y rol sexual tal y como aparece en Fernanda cuestiona el sistema sexo-género imperante, -estaríamos ante un caso concreto en el que se materializan las condiciones de lo que Butler denomina “el abyecto”⁵⁵-, pero es evidente que el potencial de desorden que implica su deseo homosexual es eliminado con esta readjudicación de una identidad sexual y genérica de acuerdo con el patrón dominante de heterosexualidad. Así debía ser percibido por el círculo social inmediato que rodea a Fernanda, en el que no se vislumbra ninguna incomodidad. A él me voy a volver ahora para reflexionar sobre el nivel de comprensión y aceptación de estos cambios de sexo. Aunque, según el relato, “fue sacada a media noche del convento y depositada...”⁵⁶, y cuando salió para su tierra “no se despidió de las monjas por evitar ruidos”⁵⁷, está claro que el suceso no ha escandalizado, sino más bien, a tenor de los comentarios que suscita en la Iglesia, la vivencia de Fernanda se conceptúa edificante. Si bien la asimilación de los cambios que Fernanda percibe en sí misma es lenta por parte de la comunidad e, incluso, por parte de su propio confesor y del médico encargado de diagnosticar su “mal”, una vez que su insisten-

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, fol. 4v.

⁵³ *Ibidem*, fol. 9.

⁵⁴ Así lo expresaba Paolo Zacchia en su *Questionum medico-legalium* cuando argumentaba que “los miembros que conforman el sexo no son las causas que constituyen lo masculino y lo femenino..., porque sucede que los miembros de un sexo pueden aparecer en algún individuo del sexo opuesto” (cit. LAQUEUR, Th., op. cit., p. 240).

⁵⁵ BUTLER, J., *Gender Trouble*, op. cit., p. 149.

⁵⁶ *Ibidem*, fol. 3.

⁵⁷ *Ibidem*, fol. 6v.

cia condujo a un reconocimiento más específico y a la declaración de su condición masculina, no parece haber problemas en aceptar su cambio de sexo. Es más, ésta es admitida no sólo como posible sino que parece compatible con una conducta investida de cierta aureola de santidad. En el relato de los acontecimientos varias veces se alude a su transformación como un proceso de sufrimiento que la propia protagonista aumentaba con las disciplinas que utilizaba⁵⁸ y se convierte, por este medio, en un camino salvífico y de santidad. Ésta, según manifiesta Fernanda a lo largo de sus declaraciones en el proceso de liberación de los votos de religiosa, constituye su proyecto de vida más inminente. Así declara que no quiere más que el retiro y la oración⁵⁹; cuando el Arzobispo le pregunta qué va a hacer, libre de los votos de su religión, y con oportunidad para elegir estado, contesta: “por lo pronto, seguir en la santidad”⁶⁰, despidiéndose con un “Dios me quiere para santo”⁶¹. Pero también entre el círculo que le rodea y tiene conocimiento de su caso se extiende esta imagen de santidad, percibida en las descripciones que se hacen de ella⁶² y en los comentarios sobre lo “milagroso” del suceso. Entendámonos, lo milagroso no tiene que ver con la transformación de Fernanda en Fernando, sino que, ocurrida ésta, Fernando haya podido mantener su castidad durante tantos años y rodeado de mujeres. En esta línea interpretativa se desliza algún comentario jocoso que el relato pone en boca del Arzobispo con una alusión a la “maravilla” de un jardín, el convento, sin flores marchitas; comentario que es coronado, por el propio Fernando, con un “dé V.S. Ilustrísima las gracias a lo recatado del jardinero”⁶³. Otro más explícito⁶⁴ sugiere, y eso a pesar de una tradición hagiográfica de casos de santas que han experimentado transformaciones de sexo⁶⁵, que éste, a juicio de aquellos que tuvieron oca-

⁵⁸ “Es de singular virtud y sencillez y para conservar su pureza virginal, y así lo han declarado unánimemente todos los facultativos..., usaba de asperísimos silicios, disciplinas, ...sangrientas, muy frecuentes, para apagar los estímulos de su naturaleza” (Ibidem, fol. 2), “diciéndole que porque tenía tan poca salud en el convento, respondía la había perdido en la guerra, y esto era por las muchas sangrías y penitencias que hacía para sujetar los estímulos de la carne” (Ibidem, fol. 4v); “declara la abadesa que han sido asombrosas las mortificaciones que hizo en el convento” (Ibidem, fol. 5), “por un cilicio que en ellas siempre traía en memoria de la dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesu-Christo” (Ibidem).

⁵⁹ “y ahora que se ve perfectamente hombre y en libertad, dice que no quiere sino el retiro, oración, amar a Dios y buscar el salvarse” (Ibidem, fol. 4).

⁶⁰ Ibidem, fol. 6v.

⁶¹ Ibidem.

⁶² “Es de singular virtud y sencillez” (Ibidem, fol. 2), “la noche vispera a su marcha, estuvo para acordar su viaje en San Felipe –allí está de religioso un sobrino que será el encargado de acompañarle a casa-, le bajaron los Padres a la Iglesia, adoró tiernamente a las santas imágenes, especialmente la de la virgen María a quien hizo una tan sencilla oración que enterneció a los circunstantes; aquella mañana confesó, comulgó y oyó misa con suma devoción” (Ibidem, fols. 4-4v); “es un alma pura y santa como lo acredita su vida” (Ibidem, fol. 5) o “es...amada de Dios, y de cosas santas” (Ibidem, fol. 5v).

⁶³ “Diciéndole el Sr. Arzobispo que se maravillaba que en un jardín como el de su comunidad, donde había tantas flores, no se hubiera marchitado alguna, repondió, con gracia y sencillez, de V.S. Ilustrísima las gracias a lo recatado del jardinero” (Ibidem, fols. 2v. y 3).

⁶⁴ “Su trato, modo y conversación no respira sino virtud y santidad y pureza. Se ha criado en otro mundo, siendo un milagro en nuestros tiempos que un hombre se haya podido conservar casto y puro en medio de tantas mujeres, bien que teniendo 36 años parece por su inocencia un niño de 6 años” (Ibidem, fol. 6).

⁶⁵ Las leyendas de santas travestidas, elaboradas entre los siglos VI y VII, y recogidas luego en *La Leyenda Dorada*, proporcionarán modelos para la sociedad de la Contrarreforma: son mujeres con una voluntad férrea de cumplir su destino al servicio de Dios y que, para ello, adquieren temporal o indefinidamente el hábito de varón (STEINBERG, S., *La confusión des sexes*, op. cit., pp. 59-69).

sión de tener conocimiento de él, se inscribe en otra lógica. Es la ocasión para una prueba de sufrimiento que, en la carrera hacia la santidad, aparece como estadio inevitable para toda aquella – o aquel- señalada con la mano de Dios. Por eso Fernando, según el relato que manejamos, no siente que tenga que modificar su proyecto de vida: “por lo pronto a seguir en la santidad”, contesta a su Ilustrísima, antes de iniciar el regreso a su tierra.

Pero, según comentaba al principio, más allá del interés de una historia de vida, el análisis de casos como éste es útil porque permite profundizar en el proceso histórico de redefinición de los sexos, y en las complejas relaciones entre cuerpo, sexo y género, que son reformuladas temporalmente y en las que, como en otro cualquier aspecto de la vida que relaciona al individuo con el colectivo y la cultura común, se dan problemas de ajuste. Éstos, como en el caso que me ha ocupado, pueden dar lugar a soluciones de compromiso con utilidades distintas para el individuo y para el colectivo. Para aquel, puede ser la salida a un problema individual ¿homosexualidad, transexualidad?. No podemos definirlo en el caso de Fernanda, pero sí que liberándose de los votos pudo poner fin a una situación personal para ella insostenible. Para la comunidad, un caso que en principio supone una ruptura del orden, encuentra solución, ajustándose a un modelo explicativo que tiene cierta lógica –dentro del discurso médico, religioso y legal-, con el que se retorna al principio de adecuación sexo-género, y al que se ha dotado, por las características de la protagonista, de un aire de cosa de Dios.

MUJER Y EMIGRACIÓN: DESEO Y SACRIFICIO DE UNA EMIGRANTE INDÍGENA

Eva María Díaz Buzón
Universidad de Cádiz

En ámbitos de la academia histórica y desde la década de los cincuenta, comienza a considerarse que muchos ángulos de la realidad histórica habían quedado ausentes de la plasmación realizada hasta esos momentos. Por lo tanto, se empiezan a presentar alternativas para ampliar y expandir la definición de historia y comienza a revisarse el concepto de historia como una idea global que incluya parcelas de la realidad que habían sido ignoradas hasta entonces. El profesor Vicens Vives define esta tendencia “*Creemos fundamentalmente que la historia es la vida en toda su completa diversidad...Intentamos captar la realidad viva del pasado, y, en primer lugar, los intereses y pasiones del hombre común*”. Esta iniciativas comienzan a tornar el concepto de historia en un concepto vivo y dinámico. Empieza a quedar atrás el concepto excluyente del estudio de la historia a través de la investigación única de documentos de archivo. El concepto de historia y su estudio se amplía y en él se intentan abarcar los tradicionales documentos de archivo, textos y se introduce el concepto de los testimonios de los protagonistas que conformaron la historia pasada y los que conforman la historia contemporánea y actual como fuentes que ilustran ámbitos hasta entonces ignorados.

Desde 1972, año en que fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO (United Nations Educational, Scientific & Cultural Organization, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, las Ciencias y la Cultura) la *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, surge un interés por la conservación del patrimonio cultural inmaterial y se impulsa el afán de hacer participar a los protagonistas de la historia en su documentación. La UNESCO y algunos académicos comienzan a tomar acciones para la defensa de estos principios que se consolidan en 1989 cuando desde esta misma entidad se define al patrimonio oral e inmaterial como:

“El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de

su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación, o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes¹”

A partir de este concepto de historia viva se empieza a considerar la validez que hoy damos por sentada de los testimonios orales de los protagonistas de la historia contemporánea como fuentes históricas. Es decir, se valida la participación de los sujetos, que conforman la historia en la propia construcción de esa historia. Si en realidad pretendemos describir una visión real de la sociedad que intentamos plasmar, esos sujetos, mujeres y hombres, sus pasiones y tribulaciones han de participar en la construcción de nuestra historia y quedar registrados como elementos de la realidad que intentamos grabar. Cuando nos referimos a los sujetos que conforman la historia nos referimos no a la minoría elitista que tradicionalmente ha dirigido, dirige y registra los acontecimientos históricos de la sociedad sino a las mayorías que generalmente, por no decir siempre, han quedado al igual que sus realidades excluidos de la documentación de su tiempo. *Por ello, es necesario conceder a esas mayorías la palabra, porque su voz es imprescindible para la construcción de un discurso histórico global².*

Desde esta perspectiva incorporamos la historia oral al estudio de acontecimientos actuales, es decir usamos el método de la fuente oral con una perspectiva histórica, la interacción entre el historiador y el informante a través de una entrevista dirigida en la que el historiador es el que va al encuentro de los temas, los abre, recaba información de sus informantes, analiza estas situaciones, el pasado y las situaciones contemporáneas que se conjugan creando una fuente histórica a través de un planteamiento teórico y unos objetivos concretos en el marco de una investigación.

Reconociendo la importancia de la actual y novedosa situación que se vive en España desde las últimas dos décadas como destino de la emigración de tantos latinoamericanos y desde el interés que nos mueve por el estudio de América y su relación con España nos interesamos por esta problemática contemporánea con raíces históricas y lo abordamos incluyendo la más valiosa de las formas posibles de documentación existentes en estos momentos, es decir desde la fuente oral. A continuación incluimos la elaboración de una entrevista realizada a una mujer indígena saragura de Ecuador para documentar la realidad que ella como emigrante ecuatoriana en España vive y representa.

Esta entrevista fue realizada en agosto del 2002 a una bonita mujer saragura de 33 años en Vera, (Almería) ciudad a la que había emigrado diez meses antes. Nuestra informante es casada desde hace 10 años y madre de cuatro hijos varones de 15, 11, 8 y 2 años. Con la excepción del hijo mayor, fruto de una relación previa al matrimonio, los tres menores son fruto de la actual relación matrimonial, que en el momento de la entrevista se encontraba a punto de fracasar.

¹ “Actas de la Conferencia General, 25ª Reunión, París, 17 de octubre-16 de noviembre de 1989” Volumen 1, páginas 246-252, (París, UNESCO, 1990)

² GARCÍA-NIETO PARÍS, Mª Carmen, “Fuentes Orales e Historia”, Universidad Complutense de Madrid. *Revista Estudio Histórico. Historia contemporánea*, Vol. VI-VII, 1988-89, pp. 104-111.

Conocimos a esta informante en el convento de las Hermanas Franciscanas de la Purísima Concepción³, donde realizamos la entrevista. A pesar de las duras⁴ circunstancias personales que ella vivía en esos momentos, la informante aparece serena y comunicativa aunque se expresa con grandes reservas, quizás con recato o vergüenza sobre las circunstancias que vivía en esos momentos. Destacar especialmente la serenidad que la entrevistada transmite al narrar las duras circunstancias de su vida y los móviles que la llevaron a la emigración. Las dificultades personales encontradas por nuestra entrevistada en España y la falta de esperanza o proyecto de futuro para la solución a sus problemas son componentes característicos de la naturaleza superficialmente “indolente”⁵ de los indígenas saraguros que parecen capaces de soportar flemáticamente situaciones intolerables.

En Saraguro, y previamente a la emigración el marido de la informante trabajaba esporádicamente en la construcción mientras que ella ayudaba a la economía familiar cultivando productos agrícolas que aportaba al hogar y que vendía en el mercado según le permitía la bonanza de la recolección del huerto que ella atendía.

Móviles y características de la emigración

En su caso la emigración a Vera había sido forzada por situaciones muy extremas. La situación familiar de esta informante se vio afectada además de por la difícil situación económica generalizada en Ecuador entre 1990 y 1998, por el proceso de endeudamiento que había sufrido la familia tras la grave enfermedad de uno de los hijos. Es el tercero de sus

³ Convento situado en la ciudad de Vera (Almería) donde los fines de semana se reúne un gran número de emigrantes establecidos en los alrededores de la ciudad para recibir la ayuda material y espiritual que ofrecen las monjas que rigen este convento. Estas ocasiones son aprovechadas por muchos emigrantes residentes allí para socializar con otros paisanos con los que de otra manera no se tiene ocasión de entablar contacto.

⁴ La situación personal de esta mujer indígena saragura casada con un hombre mestizo y por lo tanto foráneo étnicamente a su grupo la hace considerarse extraña dentro de su propio grupo. Aunque asistía al convento el día de asistencia mayoritariamente saragura y lo hacía en compañía de mujeres indígenas se la notaba incómoda y aislada de los demás. La problemática de la desintegración racial y la lucha que la entrevistada mantenía en esos momentos con respecto a su identidad era evidentemente una de las causas de su timidez social. La difícil situación familiar que vivía en aquellos momentos ampliaba más aún la causa de su timidez. Ya que ella se responsabilizaba de la difícil circunstancia en la que se encontraban su matrimonio y su familia.

⁵ Una vez más nos encontramos con un patrón de comportamiento producto del sistema de la mita post-colombino impuesto durante la época colonial. Los injustos sistemas sociales y raciales que se establecieron durante la colonia no desaparecieron con la pérdida española de los territorios, sino que se han mantenido desde entonces y aún hoy siguen vivos. Actualmente siguen afectando a las sociedades latinoamericanas que se desarrollaron sobre esquemas injustos, pero que han conseguido perpetuarse para el beneficio de los ricos y blancos, hoy en día mestizos que mantienen el poder. Años, siglos, de persecución social durante los cuales se ha tratado a los indígenas no como personas sino como cosas a las que no se les ha permitido oponerse a la subyugación, reclamar ni mucho menos rebelarse, han derivado en la única resistencia posible y que hoy entendemos como “indolencia indígena”. Mientras, para los propios indígenas, la aparente indiferencia es el único recurso viable para mantener una resistencia socialmente aceptable, y es además resignada aceptación interiorizada de las duras circunstancias vitales en las que viven sin proyectar el pesimismo que irremediamente ha de acompañar a tales situaciones de abuso.

hijos el que nace con un serio problema de salud denominado *Hipertensión Portal*⁶ y que requiere constantes cuidados y gastos médicos. La falta de asistencia sanitaria adecuada en su país⁷ obligó a esta familia a asumir los costosos tratamientos. La precariedad laboral y económica de esta familia que no contaba con ingresos estables ni suficientes se ve agravada por los gastos que acarrea la enfermedad del hijo lo que resultó en un endeudamiento excesivo.

“En Saraguro, no trabajaba en nada, me dedicaba a la agricultura. Cultivaba hortalizas. Iba a vender a mediados de semana y los fines de semana, y con eso...a medias...he mantenido a mis hijos. Mi marido igual, él trabajaba en la construcción, pero era muy difícil para él conseguir trabajo que no había todas las semanas, que tenía que trabajar tres días, un día a la semana...”

“Era muy difícil y como mi hijo ha vivido los ocho años con tratamiento que teníamos que comprar por cajas. Mi hijo tomaba cada doce horas, Estiropán, la medicina.”

Durante algún tiempo la familia consigue la ayuda del Programa de la Casa de la Mujer que lleva a cabo una asociación española en Saraguro para costear los medicamentos.

“Como hace dos años nos han ayudado en la Casa de la Mujer, las españolas con las medicinas y ya no teníamos que comprar”

Tras un dilatado tratamiento que se mantiene durante años para retrasar la operación hasta que el pequeño tenga la madurez suficiente para soportarla, los facultativos finalmente optan por intervenirlo operara vida o muerte. La complicada y arriesgada operación consistía principalmente en la extirpación de grandes venas varicosas en el interior del esófago que sangraban y hacían imposible la digestión de alimentos:

“Tenía varices en el esófago, un bazo que medía 23 de ancho por 16 de largo. Y le han tenido que retirar el bazo, operarle las varices”

⁶ “La hipertensión portal se define como el aumento patológico de la presión hidrostática, en el sistema venoso portal. Esto hace que la presión, expresada como gradiente entre la vena porta y la vena cava inferior, suba por sobre los 5 mmHg. Cuando esta gradiente sobrepasa los 12 mmHg en cirróticos, aparecen las complicaciones de la hipertensión portal. La importancia de este síndrome se define por ellas, frecuentes y severas, tales como hemorragia digestiva por ruptura de várices esofágicas y gástricas o por gastropatía hipertensiva portal, ascitis, encefalopatía hepática, hipoxemia arterial, alteraciones metabólicas que incluye metabolismo de drogas y sustancias endógenas y finalmente bacteremia e hiperesplenía.” *Silva, Guillermo P. Área Académica de Clínica Los Condes. Hipertensión Portal: bases fisiopatológicas y tratamiento farmacológico. Vol. 10 N 2. Julio 1999.*

⁷ De acuerdo al Perfil del Sistema de Servicios de Salud de Ecuador (PSSSE) realizado por la Organización Panamericana de la Salud en el Programa de Organización y Gestión de Sistemas y Servicios de Salud, el sistema de salud nacional se encuentra con graves problemas. Algunas de las conclusiones de este estudio mencionan que en Ecuador desde 1995 y frente a un crecimiento demográfico del 1,9% entre 1995 y el 2000, el gasto sanitario *per cápita* ha ido disminuyendo, al igual que la disponibilidad de camas por habitante y que las barreras de acceso a la sanidad de los sectores sociales más pobres siguen siendo discriminatorias. Este mismo estudio menciona que en 1995, el quintil más pobre de la población recibió el 7,6% del gasto en salud, mientras que el quintil más rico recibió 38,1%.

La desesperada situación económica de la familia, la gravedad del pequeño y los altísimos costes del complejo proceso operatorio atrajeron la atención de la alcaldía, la iglesia católica y personas anónimas de Saraguro que ofrecieron aportaciones sin especificar a la familia para aliviarles la situación. Aún tras recibir tan estimadas ayudas, la familia se vio obligada a adquirir un préstamo de nueve mil dólares que financiase el resto de los gastos.

“Bueno me han ayudado...tenemos ...en total [la deuda] era nueve mil dólares, a pesar de que nos han ayudado, el pueblo, el alcalde de Saraguro, el párroco de Saraguro, la clínica de Santa Ana nos ha ayudado mucho. A pesar de todo eso, para nosotros es una deuda muy grande.”

El préstamo se consiguió a través de un prestamista o *chulquero*⁸. Sin opciones ante las extremas condiciones, la familia se ve obligada a aceptar cualquier condición impuesta por los prestamistas que se aprovechan de las circunstancias de necesidad imperiosa para obtener sus ganancias.

“Teníamos que pagar al 10% {mensual} y tuvimos que hipotecar mi casa. Una persona⁹ particular de Saraguro que se dedica a hacer préstamos nos ha prestado”

Tras la exitosa operación y recuperación del pequeño, Vista la situación es posible entender la desesperación de unos padres por financiar los cuidados médicos de su hijo. la imposibilidad de afrontar los pagos de la hipoteca hace que la familia se plante la emigración como única salida viable que les permita pagar la deuda adquirida.

Partida del padre

Consideradas las circunstancias médicas que impulsan la emigración, la familia decide que sea el marido el que emigre y que nuestra informante se quede en Saraguro para proveer el cuidado necesario del pequeño que en momentos tan delicados de salud necesitaba de los fervientes cuidados de la madre. La resolución/decisión de la emigración del padre emigrar hacia España viene a suponer un endeudamiento adicional de dos mil dólares, cantidad necesaria para sufragar los gastos del viaje. LaCon este segundo préstamo, la deuda familiar aumenta a once mil dólares. La situación de endeudamiento de la familia hacía muy

⁸ Es el término usado localmente para designar a los prestamistas que ofrecen créditos personales a altos intereses (entre el 72 y el 264% anual) a personas que no tienen acceso a obtenerlos de las entidades bancarias y que los ofrecen a intereses más bajos (entre el 12 y el 36% anual).

⁹ “El que dirán” y la opinión de los demás es de gran importancia en Saraguro. En una comunidad en las que todos se conocen los rumores corren como la pólvora y las habladurías crecen y se convierten en tema principal de muchas conversaciones. Guardar y mantener las apariencias propias es tema de gran trascendencia. A menudo las habladurías son aceptadas como verdades absolutas ante las que hay que luchar o resignarse al reproche silencioso de los demás. En este caso, el abandono de las obligaciones del marido, por sí ya cuestión grave, pronto se ve rodeado de muchas otras historias verdaderas o inventadas de infidelidad, alcoholismo, etc... que nuestra informante tiene que sufrir y afrontar en silencio todos los días.

difícil la adquisición de un segundo préstamo a través de los *chulqueros* locales que ya conocían la deuda previa y dudaban de que la familia pudiese absorber una deuda adicional. El hermano de la entrevistada, que había realizado algunos negocios de compra-venta se encontró en disposición de prestarles mil novecientos dólares que junto con otros pequeños préstamos usaron para sufragar los gastos del viaje del marido.

El marido parte hacia Vera (Almería) con la intención de instalarse allí como emigrante ilegal, peor que una vez instalado en un trabajo allí ir remitiendo a su esposa cantidades mensuales que permitan la cancelación de la deuda y ayude a afrontar los gastos de la familia.

Tras la emigración del marido a España, la mujer queda en Saraguro como aglutinante familiar. Ella mantiene la rutina familiar dedicándose a las diarias labores domésticas y agrarias que mantenía hasta el momento. El cuidado de los cuatro hijos y en especial del recién intervenido le ocupa gran parte del tiempo. Además es ella la que asume la responsabilidad del pago de la hipoteca al prestamista que está omnipresente en su vida.

Durante los primeros ochocuatro meses de estancia del marido en España, nuestra informante dice no recibir ni noticias ni ayuda económica de él.

“Los cuatro meses que él estuvo aquí no me ha dado ni un solo centavo.”

La situación económica se endurece y la presencia del *chulquero* y la demanda de pago que este le exige hacen la situación insostenible. La presión del prestamista que la visita de manera cotidiana requiriéndole pago de las mensualidades debidas aumenta, al mismo tiempo se acumulan los intereses de la deuda y se incrementa el riesgo de la pérdida de la casa familiar usada como aval del préstamo. A parte de estos problemas y presión, nuestra entrevistada se preocupa por el bienestar de su marido, aunque a través de los contactos y la *red de paisanaje* ya establecida entre Vera y Saraguro ella recibe noticias de la situación del marido. Sabe que él se encuentra bien y que vive y trabaja en Vera. Sin embargo, la inestable relación matrimonial que mantenían antes de la partida del marido le hace temer por la fidelidad que el marido sea capaz de mantener a más de tres mil kilómetros de distancia. De igual importancia es su preocupación por los rumores¹⁰ que se van extendiendo sobre su matrimonio y su marido en la comunidad.

Ante la continuada escasez económica, la presión del omnipresente *chulquero* por la falta de pago, y el miedo al fracaso de su matrimonio, la mujer decide emigrar a España.

¹⁰ Casos de matrimonios exógamos en Saraguro son extraños debido a la estricta división social y étnica entre mestizos e indígenas. Prueba del rechazo que este tipo de unión produce es la situación de ostracismo familiar al que se vio relegada nuestra entrevistada por su propia familia desde el inicio de su relación con el marido y que no había sido superada hasta el momento.

Desestructuración familiar y desestabilización de las condiciones de vida previa a la emigración femenina

Tras la emigración del marido, la estancia de la mujer en Saraguro había preservado la integridad familiar pero su salida la desestructurará y avivará la aletargada crisis familiar hasta entonces ignorada.

Ante la inminente salida de nuestra informante, su suegra acepta hacerse cargo de los tres hijos del matrimonio, pero se niega a aceptar el cuidado del mayor que tiene entonces 14 años. El nacimiento de este hijo, producto de una relación que había mantenido la informante anteriormente, había supuesto una dificultad en su relación matrimonial desde antaño y al negarse su suegra a hacerse cargo de su cuidado, se torna en un escollo en su proceso migratorio. Sus hermanas en Saraguro también se niegan a ayudarla ya que desde su matrimonio exógamo¹¹ su familia había roto relaciones con ella. En la desesperación, ella se obliga a ponerse en contacto con sus padres y hermanas que viven fuera de Saraguro y con los que tampoco ha mantenido contacto en un largo tiempo para suplicarles que se hagan cargo del joven. Tras largas conversaciones, súplicas y la oferta de una compensación monetaria para la manutención del hijo consigue que una de sus hermanas en el *Oriente*¹² acepte su cuidado.

El traslado de la residencia va a suponerle al chico un duro cambio entre el ambiente andino de Saraguro y la *zona amazónica de Oriente*. Esta salida viene a suponer un gran choque para el hijo que tiene que abandonar el lugar conocido y la compañía de sus herma-

¹¹ Se conoce como Oriente del país a la zona colindante a la provincia de Loja y perteneciente a la cuenca Amazónica del país. Esta comarca es más rica que la zona de sierra en la que viven los saraguros ya que allí se dan extensos cultivos de caña de azúcar que requieren gran cantidad de mano de obra. Esta región es también rica en petróleo que se explota a través de ciertas compañías nacionales como Petroecuador e internacionales como Texaco lo que da lugar a una reactivación de la economía y mayor oportunidades de empleo y al mismo tiempo y dicho sea de paso que degrada la zona. Muchos saraguros inicialmente emigrantes estacionales se han instalado permanentemente en esta comarca por las mayores oportunidades laborales que ofrece. Actualmente, la provincia de Zamora-Chinchipe en el Oriente cuenta con el segundo núcleo de población saraguro más amplio del país después del propio Saraguro. Se conoce como Oriente del país a la zona colindante a la provincia de Loja y perteneciente a la cuenca Amazónica del país. Esta comarca es más rica que la zona de sierra en la que viven los saraguros ya que allí se dan extensos cultivos de caña de azúcar que requieren gran cantidad de mano de obra. Esta región es también rica en petróleo que se explota a través de ciertas compañías nacionales como Petroecuador e internacionales como Texaco lo que da lugar a una reactivación de la economía y mayor oportunidades de empleo y al mismo tiempo y dicho sea de paso que degrada la zona. Muchos saraguros inicialmente emigrantes estacionales se han instalado permanentemente en esta comarca por las mayores oportunidades laborales que ofrece. Actualmente, la provincia de Zamora-Chinchipe en el Oriente cuenta con el segundo núcleo de población saraguro más amplio del país después del propio Saraguro.

¹² Nada nos dice nuestra informante en torno a este tema que prefiere ocultar debido a la vergüenza que le supone. En su educación machista y ortodoxamente católica se desprende un sentimiento de responsabilidad en la mujer por las acciones del marido, suponiéndose que el marido solo abandona a la mujer propia por otra cuando la propia no es capaz de satisfacer todos y cada uno de los deseos del marido. Esta mujer, internaliza esta creencia y se abochorna del comportamiento de su marido por lo que de ella pueda reflejar. A través de los informantes obtuvimos testimonios al respecto como el siguiente: "El la engaña. Metería la mano en el fuego que estaba con otra mujer. Y seguirá"

nos, abuela y madre para encontrarse con una familia totalmente desconocida para él y acarreará imprevistas y duras consecuencias tanto para él como para su madre.

Tras solucionar el cuidado de los cuatro hijos nuestra informante organiza su viaje a España para conseguir el efectivo necesario para financiar el viaje se hace necesario que su suegra hipoteque parte de sus propiedades. Resuelta la logística de su viaje, nuestra entrevistada comienza el viaje para reunirse con su marido con tan solo las señas que consigue de otros paisanos tanto en Saraguro como una vez llegada a España. Nos impresiona la valentía de esta mujer joven y tan ajena a la vida urbana y europea, que llega sola al aeropuerto internacional de Barajas en Madrid y una vez allí siguiendo instrucciones llega hasta Vera y logra encontrar a su marido. Nada se nos dice del viaje pero no podemos por menos que intuir la ansiedad y el miedo que debió superar ante las vicisitudes del viaje internacional y el consecuente traslado entre Madrid y Vera una vez llegada a España. Quizás debido a la grave y difícil situación personal que nuestra entrevistada sufría en el momento de la entrevista, su concentración se enfoca en su situación personal presente y nada nos dice de las dificultades logisticas de su viaje ya distante.

En el momento de la entrevista su preocupación principal se centra en el bienestar de sus hijos. La salud de los hijos la preocupan, en esos momentos el segundo de los hijos de once años se recuperaba de una operación que había sufrido recientemente en un pie, el pequeño de dos años se quejaba de constantes dolores de pecho que parecen ser somatización de la ansiedad por la ausencia materna, y el de ocho años aunque bastante mejorado después de la intervención quirúrgica seguía requiriendo cuidados especiales, son estas situaciones que la asediaban y se magnificaban en la distancia.

“Están un poquito mal de salud. El que se hizo operar, él estaba un poquito mal. También el que tiene once años también esta mal. Igual se me ha enfermado. Ha tenido que hacerse operar el pie. Igual el otro niño dice que le duele mucho el pecho. Estoy desesperada, de verdad que sí.”

La difícil edad del hijo adolescente en el Oriente hará que se resienta y adopte actitudes y hábitos preocupantes que nuestra informante deja entrever sin querer dar detalles específicos.

“Estoy desesperada por él. También tengo problemas. Nunca ha sido acostumbrado a quedarse solo, como él está en una edad muy difícil, lo he tenido que dejar con una hermana mía.”

En esos momentos y desde hacía algún tiempo, esta informante había perdido el contacto con el hijo mayor y la hermana que había quedado a su cargo en el Oriente y no conseguía saber nada de él.

“No sé nada de él. No puedo enviarle dinero porque no puedo conseguir un número de teléfono ni puedo comunicarme con mi hermana. No sé como hacer para hablar con él.”

La falta de teléfonos en los domicilios de las hermanas en Saraguro imposibilitaba que nuestra informante contactase con ellas. La pésima relación entre las familias de la informante y el marido promovida por la distinción racial, resultaba en la aparente apatía de la suegra ante la preocupación que la informante le expresaba en relación a la pérdida del contacto con el hijo durante sus conversaciones telefónicas. Tanto la suegra como las cuñadas se negaban a transmitir estos mensajes a la familia indígena de la informante en Saraguro y frustraban los esfuerzos que esta mujer hacía por reestablecer el contacto con su hijo en el Oriente.

"No tengo contacto con mis hermanas porque... Es muy difícil. He tratado de comunicarme con mis hermanas pero no puedo hablar con ellas porque... le he dicho a mi suegra que le avisara a mi hermana que quiero hablar con ella, pero ella dice que no sabe nada de ellas, igual lo de mi hijo que no sabe nada. Está muy difícil. No puedo hablar con ellas. Les he dicho a mi suegra y a mi cuñada que les diga que quiero hablar con ellas pero dicen que no. No sé como hacer. He estado averiguando que hay un curita en la parroquia de Gua...en el Oriente que él ayuda a muchas personas ecuatorianas que están aquí en España a localizar para que hablan con los familiares, pero no sé como conseguir ese número de teléfono."

Llegados a este punto, nuestra entrevistada nos explica confidencialmente que la relación con su marido que se había comenzado a deteriorar desde hacía ya algún tiempo, había empeorado. Desde la salida de éste de Saraguro, el marido demostró abandono de sus obligaciones paternas, de esposo, proveedor y deudor al desestablecer el contacto con ella e ignorar el compromiso adquirido de remitirle dinero para pagar la deuda. La sospecha que esta mujer mantenía sobre la infidelidad¹³ del marido se constató cuando ella llegó a España y muchos en Vera la informaron a cerca de las relaciones que el marido mantenía con otras mujeres mestizas de Ecuador en Vera.

A la llegada de la mujer a Vera, nuestra entrevistada se encuentra con el rechazo del marido que cómodamente instalado en labores de albañilería había decidido ignorar su obligación familiar y económica en Ecuador. Al desaparecer la presión social y familiar presentes en Saraguro, el marido da rienda suelta a sus deseos de vivir una vida libre de responsabilidades y se decide a gozar de la libertad encontrada y de la bonanza económica que le supone la estabilidad laboral. La vida laboral del marido es el único factor que impone cierta disciplina en su vida que de otra manera se ve envuelta por constantes francachelas amenizadas por compañías femeninas ajenas al matrimonio. Es una vida de desenfreno y placer nunca antes conocida y que en Saraguro difícilmente podría haber llevado a cabo por falta de recursos económicos y por la gran presión social que ejercen la comunidad y la familia. El marido la rechaza sin el recato ni la preocupación por las habladurías que sentiría en Saraguro y vive su vida como si de un hombre soltero se tratase.

Sin embargo tras su llegada a Vera nuestra entrevistada logra imponer cierta disciplina económica y consigue que él asuma sus obligaciones sobre la deuda contraída en Ecuador y tras el establecimiento de la mujer en Vera y su incorporación al trabajo ambos comienzan a remitir efectivo a Ecuador para hacer los pagos correspondientes de la deuda con lo que

se remedia en cierta medida la situación de desesperación que ella mantiene en referencia a la pérdida del hogar familiar usado como garantía de la deuda.

“Yo he avanzado a ahorrar 800 euros, y mi marido 1,000, que hemos mandado en julio para Ecuador 1,800 euros.”

La relación personal entre ella y su marido sin embargo empeora.

“La situación aquí es peor [que en Saraguro]. Es peor porque yo sufro por la ausencia de mis hijos y aparte que él no me toma en cuenta para nada. Soy más que...una empleada más para él. El si sale, sale solo. Lo que me dice a mí es “Enciértrate”, nada más. [Me dice] Que vaya a encerrarme en mi habitación” “Todos los fines de semana me ha dicho que me vaya”

La condición de *mestizo* del marido le hace sentirse superior y ahora a pesar de haber engendrado tres hijos de esta relación se avergüenza de la raza indígena de su esposa. Hacía ya algún tiempo, pero especialmente desde su llegada a Vera, el marido le obligó a abandonar el uso de su vestimenta saragura. En su presencia se palpaba la clara dicotomía mestizo-saragura impuesta por el marido y que atormentaba a nuestra informante.

En el momento de la entrevista, aunque vestía ropa mestiza, ésta imitaba a la saragura. Llevaba una falda de aproximadamente la misma largura y color que la saragura y que destacaba por ser demasiado larga y modesta para el estándar de la moda mestiza y se aproximaba más al gusto saraguro. La blusa que llevaba también era de color y hechura similares a la saragura. El pelo, sin embargo, lo llevaba largo y trenzado al uso saraguro, estilo nada usual entre las mujeres mestizas. Sus facciones de predominación indígena la identifican inequívocamente como tal, pero inicialmente y debido a los mensajes cruzados que enviaba desde su aspecto exterior era un tanto difícil encasillarla.

“Me visto con ropa mestiza para gustarle más a mi marido”

El traslado de nuestra a Vera, al contrario que en el caso del marido no cambian los valores profundamente inculcados de esta mujer. La situación matrimonial se agrava pero la tradicional formación católica y cultural opuesta al divorcio de nuestra entrevistada la hace sentirse obligada de por vida a su matrimonio. Las fuertes convicciones de nuestra entrevistada, el síndrome de dependencia matrimonial ya sea real o socialmente impuesto y el miedo a ser rechazada por sus hijos en Saraguro si se separa del marido la llevan a asumir estas circunstancias como su obligación y es incapaz de poner fin a esta situación de abuso.

“Sí quiero abandonarlo, pero yo estoy por muchas cosas...por la situación económica, otra soy católica, todavía soy joven y me da miedo de fracasar. Por ejemplo que me haga de otro hombre y yo quiero ser un ejemplo para mis hijos. Me da miedo que cuando sean grandes mis hijos me rechacen”

Ella entiende que su obligación es la de aceptar cualquier situación impuesta por el marido con tal de salvar el compromiso matrimonial.

Deseos de retorno

La emigración ha afectado brutalmente a esta familia que se ha visto desestabilizada en lo más profundo. Los hijos han sido repartidos al cuidado de distintos por diferentes lugares, los pequeños están creciendo ante la ausencia de los padres, la falta de salud parece afectar a todos ellos, la madre ha perdido el contacto con el mayor de sus hijos, el matrimonio se ha deshecho y la distancia entre la mujer y sus familiares le han hecho perder toda esperanza del reencuentro familiar. El deseo de triunfo económico asociado a la emigración es la única esperanza que mantiene luchando a esta mujer, de otra manera en el precipicio de la desesperación y que ella plasma en las palabras que repite una y otra vez:

“Yo quiero pagar mi deuda. Yo quiero pagar mi deuda”

Esta aseveración se nos termina asemejando a un grito desesperado que se convierte en la única guía o referencia de la lucha que esta mujer mantiene. El ansia del pago de la deuda, la reunificación con sus hijos y la obtención de fondos suficientes que le provean un futuro mejor en Saraguro son objetivos que mantiene claros. La perspectiva de un futuro mejor para ella y sus hijos sigue viva y aún sumida en la gran confusión que la abruma, esta mujer no pierde la visión clara de los objetivos que la han traído hasta España.

“Pero ahora yo le cuento en confianza yo pienso pagar mi deuda y hacerme un dinero para hacer con él las puertas y ventanas de mi casa y poder tener mi dinero propio para cultivar el terreno y seguir en mi trabajo y así poder mantener a mis hijos.”

El pasado y sus vicisitudes, carecen de total importancia ahora. El enfoque de la conversación de nuestra informante se dirige hacia la resolución de sus problemas. Lo demás aparece como una pérdida de tiempo innecesaria. El pago de su deuda y la posibilidad de ofrecer un futuro mejor a sus hijos se mantiene fija en su mente.

Nuestra informante es consciente de que el sueño de la reagrupación familiar ha de posponerse el tiempo necesario para ahorrar una cantidad suficiente de dinero que la aupe económicamente en su terruño y que prevenga que ella o alguno de sus hijos tengan que sufrir circunstancias similares a la que ella se encuentra sufriendo.

“Estoy desesperada, quiero irme lo antes posible. Pero me pongo a pensar. He pagado mi deuda pero volveré a lo mismo otra vez. No sé.”

La mejora económica es la única esperanza de esta mujer para un futuro mejor. La ilusión del regreso a su tierra la sostiene en el día a día de una tierra lejana que de otra manera sería insoportable.

EROS FREUDIANO E HISTORIA. CONTRIBUCIONES DE LA CIENCIA DEL DESEO A LA CIENCIA HISTÓRICA

Claudio Arturo Díaz Redondo

Universidad de Cádiz

"... jamás nos hallamos tan a merced del sufrimiento como cuando amamos..."

Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*

I. El amor como pesquisa histórica: la *amoralidad*

Erotismo, amor sensual y aquello que lo excita; erotismo, exaltación del amor físico en el arte. Convocados por el diccionario los términos son el amor, la sensualidad, la excitación, el arte y, ateniéndonos en cierta forma al dicho "amor físico", el cuerpo. Así, Freud: "El nódulo de lo que nosotros denominamos *amor* se halla constituido, naturalmente, por lo que en general se designa con tal palabra y es cantado por los poetas; *esto es, por el amor sexual, cuyo último fin es la cópula sexual*", para a continuación asociar el Eros platónico con su libido psicoanalítica. Freud no se avergüenza de la tacha de pansexualista en tanto se entienda como la veta erótica que estudian sus textos.¹ En cualquier caso, de la definición inicial subrayamos que el erotismo atañe al imperio de los sentidos, alzado originario que conjugamos con una idea soterrada, la amoralidad eterna atribuida por el filósofo Nietzsche al amor, amoralidad que Rafael Argullol avvicina al carácter de "relato secreto" de Eros.²

¹ Sigmund FREUD, *Psicología de las masas*, pág. 2577, énfasis mío. *Obras completas*, trad. L. López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.

² Friedrich NIETZSCHE, *La Gaya Ciencia*, aforismo 363; M. E. Editores, Madrid, 1995, pág. 247. Rafael ARGULLOL, *El cazador de instantes*, Destino, Barcelona, 1996, pág. 23.

Amor físico *en el arte*: existe un arte de hablar y escribir el amor, el arriba señalado por Freud respecto a los poetas, así como existe un arte propio del psicoanálisis en tanto convierte al amor en el eje de sus indagaciones dentro del relato secreto sobre el diván. El arte del psicoanálisis, el arte de la ciencia gira en torno a hablar sobre el amor; el psicoanálisis es erótico, más allá incluso de que su “puesta en discurso” del sexo, su hablar del amor, constituya un dispositivo de sexualidad, una red histórica donde pescar la sexualidad de un modo determinado;³ o bien más allá incluso de que represente la mayor fuerza contrarrevolucionaria de la política sexual.⁴

Pero no menos el amor es un arte en sí, en caso de que subrayemos su carácter *activo*, recalcado verbigracia por Fromm aun separándonos del matiz de disciplina que le concede este autor,⁵ carácter igualmente propio de la escritura por cuanto el escrito representa activamente, *hace realidad*. Y lo hace indisciplinadamente, cuando no amoralmente, hasta inmoralmente cuando se trata de una escritura que ama el mal, que persigue hacerlo *deseable*.⁶ No por nada que Diotima, a cuenta de Eros, hable a Sócrates de *poiesis*, “creación”.⁷ Si al respecto algo declara la irrupción del psicoanálisis, es que el amor, la creación puede destruir.

Habría que añadir otras nociones a estas pinceladas germinales, porque también el erotismo colorea el sentido de lo que nos impera, de lo que nos conduce o impulsa. Para Bataille, resulta “una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños”, así como, según el mismo autor, una “aprobación de la vida incluso en la muerte”.⁸ Para Argullol, Eros es el contacto con el enigma, es momento áureo donde conocer es recordar, conocimiento del viejo *daimon* de *El Banquete* platónico.⁹ El erotismo se cita, por tanto, en la pesquisa, en la indagación en uno mismo o en el otro, al margen de una reproducción exclusivamente mecanicista. Eros aparece del lado de la introspectiva elaboración cultural, más allá del instinto natural de reproducción biológica, en el decir de Bataille. Según el pensador francés, el erotismo afirma incluso donde niega.

¿Qué es lo que afirma el erotismo? Ante todo que somos cuerpo. Que si hay Eros, es porque hay cuerpo para el amor. Que el amor es incorporación, encarnación de una búsqueda. Como dice Lacan: “Hablo con mi cuerpo, y sin saber. Luego, digo siempre más de lo que sé”; en este *digo más de lo que sé* radica la pesquisa.¹⁰ Hay un sentido erótico de la rea-

³ Cf. Michel FOUCAULT, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, trad. U. Guinazu, Siglo Veintiuno, México, 1984, págs. 93 y sgs.

⁴ Cf. Kate MILLETT, *Política sexual*, trad. A. M. Bravo, Cátedra, “Feminismos”, Madrid, 1995, págs. 317 y sgs.

⁵ Erich FROMM, *El arte de amar*, trad. N. Rosenblatt, Paidós, Barcelona, 1999, págs. 13 y 29.

⁶ Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*, trad. L. Munárriz, Taurus, Madrid, 1981, pág. 89.

⁷ PLATÓN, *El Banquete*, 205b-c.

⁸ BATAILLE, *El erotismo*, trad. A. Vicens, M.P. Sarazin, Tusquets, Barcelona, 1997.

⁹ ARGULLOL, *El cazador de instantes*, págs. 18 ss.

¹⁰ Jacques LACAN, *Aun*, Seminario 20 (1972-1973), trad. D. Rabinovich, Delmont-Mauri y J. Sucre, Paidós, Buenos Aires etc., 1998, pág. 144.

lidad, para decirlo con palabras de Norman O. Brown, que desenmascara el alma, la personalidad, el yo.¹¹

Y afirma la negación, la muerte, la disolución de los sentidos, del cuerpo. Eros está, lo es con relación a Thanatos, con la pulsión de muerte formulada por Freud. Afirma Cioran a propósito de Iván el Terrible y los tiranos: “Tenían la pasión del crimen, y todos, mientras existimos, la experimentamos, ya sea atentando contra los otros o contra nosotros mismos. Sólo que en nosotros permanece insatisfecha, de manera que nuestras obras, cualesquiera que estas sean, provienen de nuestra incapacidad de matar o de matarnos...¿Acaso del mal espíritu que nos habita y nos convence de que el ideal sería hacer el vacío a nuestro alrededor?”¹² En Eros morimos, Eros es pasión, también, por el crimen, encarnación de la pulsión de muerte. “Mi furor de amar da sobre la muerte como una ventana sobre el patio”, escribe Bataille.¹³ O para decirlo con Freud, en la elección del objeto amado estamos eligiendo nuestra forma particular, concreta de morir. Y ello, teniendo en cuenta que la ventana da al patio de la historia o, del mismo modo, que lo inconsciente es lo social; teniendo presente el carácter *histórico* de la pulsión, del *Trieb* freudiano: una tendencia a la reconstrucción de un estado anterior.¹⁴ De ahí que Eros sea reconocerse recordando (Argullo!),¹⁵ reconocerse en la unión sexual en el sentido del hebreo bíblico *daat*. Reconocerse *en* otro. Del mismo modo que “pienso en usted” no significa que “lo pienso a usted”, el amor, según Lacan, implica un lugar en el objeto. Cuando decimos “te amo, amo a ti”, estaríamos diciendo “amo *en ti*”.¹⁶ Uno sólo puede conocerse en otro, sólo puede hacerse inconsciente de un saber en otro, sólo puede no saber que sabe cuando es interpretado, hablado por otro.

Más allá de su huella en lo onírico, el erotismo, en el subrayado freudiano, vino a revelarse en la interpretación. Uno se interpreta, se reconstruye erótico en otro. En otro que resulta *bueno* para mi amor, incluso perversamente bueno. Sin embargo, decíamos con Nietzsche que el amor es amoral. En cambio para Freud, la polaridad de las entre sí ambiguas fronteras de amor y odio no es ajena a las no menos ambiguas de *bien* y *mal*, *mío* y *tuyo*. Son establecimiento de límites donde nos ilusionaremos dueños de una personalidad que reclama todo lo que le gusta al yo, lo *mío*, como *bueno* y digno de ser amado. Eros es problema de propiedad, de lo que nos apropiamos, de lo que pensamos ilusoriamente como propio de un *yo* que, a su vez, se construye en su relación de introyección y proyección respecto a un afuera, un principio de realidad colectivo que lo conforma.¹⁷ Eros es vínculo con la exterioridad, al mismo tiempo que su cuestionamiento.

¹¹ Norman O. BROWN, *El cuerpo del amor*, trad. E.L. Revol, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986, p. 92.

¹² Emile CIORAN, *Historia y Utopía*, trad. E. Selingson, Tusquets, Barcelona, 1988, págs. 41-42.

¹³ BATAILLE, *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, trad. F. Savater, Taurus, Madrid, 1972, pág. 83.

¹⁴ FREUD, *Más allá del principio del placer*, pág. 2525 de las *Obras Completas* citadas. Habrá que recordar que en esta obra Freud vuelve a recurrir al *Banquete* de Platón a la hora de ilustrar sus teorías sobre la pulsión sexual.

¹⁵ “Uno puede afirmar que ama cuando un cuerpo le hace olvidar todos los cuerpos que ha recorrido. Uno puede afirmar que, a pesar suyo, sigue amando cuando todos los cuerpos que recorre le hacen recordar aquel cuerpo que ya perdió” (*El cazador de instantes*, pág. 73.)

¹⁶ LACAN, *Aun*, pág. 127.

¹⁷ Cf. BROWN, *El cuerpo del amor*, cap. VIII.

Proverbialmente, históricamente uno se ha interpretado erótico en la mujer, uno se ha erotizado en la falta, en la falta de pene que introyectaba de otro y proyectaba en otro. Así, el fetiche es la condición absoluta del deseo, la negación de una ausencia..., la objetivación: la encarnación del pene inexistente de la mujer. La castración implicaría el advenimiento del símbolo: toda palabra sería fetiche, encarnación de la falta y motivo de nueva falta donde representarse el sujeto en el lugar donde se porta el significado. La palabra perseguiría la continuación de lo imposible de decir, lo real, registro lacaniano de lo que se pierde al tratar de objetivarnos por entero en el lenguaje. Desde la vulgata psicoanalítica, sobre todo en torno a *El malestar en la cultura* (1930; cap. IV, especialmente), se ha incidido en la represión, en la sublimación, en el tabú, signados en lo masculino, como elementos motrices de la cultura. Pero en esa misma obra, Freud aclara que hay algo misterioso en el divorcio entre amor y cultura: que fueron las mujeres quienes primero establecieron el fundamento de la última “con las exigencias de su amor”.¹⁸ Esto es, que la cultura es un paliativo, no siempre cómodo, contra las ansiedades devenidas de la *historieta* particular del deseo de cada cual a partir del hecho de que el primer objeto amado, sea hombre sea mujer, tiene como profundo molde la figura fantasmática de una madre.

II. La Historia como historieta del deseo: la inmoralidad

Dentro de esa insuficiencia que ciñe toda definición, Nietzsche acota el término “historia” en su oposición a destino, a *fatum*, en tanto señale movilidad que haga del hombre un fin y no un medio del Reloj universal.¹⁹ La Historia no nos escribe, la escribimos. En efecto, la Historia es algo que se escribe; relato, ciencia, saber. *Es interpretación*, lugar donde nos leemos y releemos, indagación del pasado en el presente, eterno retorno de la re-significación, gravitada en el símbolo.

Y la Historia es falta, agujero negro. Según Nietzsche, todo lo importante de la vida carece aún de historia, “pues ¿cuándo se ha llevado a cabo una historia del amor, de la codicia, de la envidia, de la conciencia, de la piedad, de la crueldad?”²⁰

Esa historia del amor movería una historia del saber. Movilidad no es desarrollo. En ese sentido, Jacques Lacan escribe sobre la ventaja para la ciencia histórica de que adopte la dimensión de historia del psicoanálisis, una dimensión que no la reduce a desarrollo sino a contratiempo de éste.²¹ Si hay Historia (“esa cosa que detesto, por las mejores razones”), nos

¹⁸ FREUD, *El malestar en la cultura*, pág. 3041.

¹⁹ NIETZSCHE, *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*, Valdemar, Madrid, 1997, “Fatum e Historia” (Vacaciones de Pascua, 1862).

²⁰ NIETZSCHE, *La Gaya Ciencia*, aforismo 7, pág. 53 de la ed. cit.

²¹ LACAN, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 875. (Trad. T. Segovia, Siglo Veintiuno, México, 1972, p.360). Sobre Lacan y el discurso histórico, cfr. Alain JURANVILLE, *Lacan et la philosophie*. 2ª ed. corr., Presses Universitaires de France, [París], 1988, cap.VIII: “Discours philosophique, discours analytique et histoire”, págs. 438-486.

dice Lacan a propósito de la historia del amor, es para conceder que hay un sentido en ella.²² A propósito de la historia del amor: del giro desde la amistad viril de los griegos (la que Lacan denomina “diversión homosexual”) al amor cortés medieval que aposentó en la modernidad el amor a la verdad.²³ La Historia, la historia del amor, “la santa farsa de la Historia” no es fruto de lo que se ha simbolizado históricamente con *tesis-antítesis-síntesis*. Porque no hubo síntesis, según Lacan, sino que el amor, el amor cortés, sigue siendo enigmático, enigma que deja paso a que se hable de él: tal es el arranque del psicoanálisis, hablar del amor.²⁴ Estamos en un terreno en el que no escasean los guiños del psicoanalista francés a la caballerosidad decimonónica del Freud cortés amante de su entonces novia Martha Bernays.²⁵ Son juegos de Lacan con relación a la posterior fijación freudiana por la verdad del sujeto escindido en el amor. Juegos porque la Historia es asunto de “juego de manos”, de juegos de manos con relación al “corazón de la verdad”.²⁶

Y tal corazón, según la contribución *historiográfica* que revela más freudiano al pensamiento lacaniano dado que en Freud el sujeto es siempre sujeto de una historia, hay que ahondarlo en la *historieta*, como afirma a santo de la historia del cristianismo y el barroco.²⁷ La historieta es el reloj de mano, en el que late el pulso de cada decir particular. Según Lacan, la verdad es la mansión de lo que se dice, de lo que se cuenta como historieta donde payasear, donde cuestionar nuestra identidad continuamente asumida y reasumida en dialéctica con otro. La identidad está en función de la alteridad: escribimos nuestra historia, la historia de nuestro deseo, en otro. La seriedad con que nos pretendemos historiadores autónomos del otro es patética, sentimental, afectiva, fantasmática... una realidad psíquica al servicio de las fundaciones de nuestras verdades con relación a la pulsión de dominio. La Historia, con mayúsculas, es la Santa Farsa. La historieta, la pequeña payasada, es lo que alcanza el corazón de la verdad, fuera tan sólo para decirnos, revelarnos como un corazón roto, escindido. La payasada, *hagan el payaso* invita Lacan a los psicoanalistas, obliga al rodeo entre lo que parece que se dice y lo que se dice; obliga a la revelación de la verdad como una estructura de ficción; a la revelación de la verdad como velo, como mujer. Lo que se dice es siempre el amor.

En el psicoanálisis, como para Balzac, “hablar de amor es hacer el amor”.²⁸ En Lacan, el concepto freudiano de *transferencia* adquiere la dimensión primitiva de su génesis: el amor. La transferencia entre el paciente y el analista proviene de que en análisis se habla de amor y, por consiguiente, se goza –asunto que históricamente había revelado, por ejemplo, la confesión cristiana auspiciada por la Contrarreforma. Uno, en análisis, habla de amor para romperse. Es necesaria la crisis, que la ruptura interior se haga síntoma, palabra liberada.

²² LACAN, *Aun*, pág. 59.

²³ Cfr. sobre la revolución del amor cortés DUBOIS-CABALLERO (seud. colect.), *La revolución sexual*, A.T.E., Barcelona, 1975, págs. 20-31; LACAN, *Aun*, pássim.

²⁴ LACAN, *Aun*, pág. 104.

²⁵ Cf. FREUD, *Cartas de amor*, trad. J.Rottner, Edicomunicación, Barcelona, 1995.

²⁶ LACAN, *Aun*, pág.130.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ BALZAC, “Aforismos y axiomas de *Fisiología del Matrimonio*”. Pág. 171 de *Relatos para leer en la cama*, Ediciones 29, Barcelona, 1990.

Para hablar, hacer el amor en el *boudoir* o en el diván, hay que despojarse de los corsés. Uno, en análisis, comienza a contar su historia, su historieta de amor que, historiográficamente, tendrá que remontar a la genealogía del deseo por el que vino al mundo, al amor/desamor de sus padres. Uno, en análisis, es historia de amor.

El amor, modernamente, el amor a la verdad y a la mujer (su señuelo, según concluye Lacan del arranque de las inquietudes pristinas de Freud) es también un amor de consumo en el que el producto nunca acaba por satisfacer ni la demanda ni el deseo que llevó a él. La sociedad de consumo vendría a encarnar la esclavitud moderna,²⁹ caracterizada, en virtud de lo *conscientemente* correcto, por el empleo de un lenguaje eucrático como lenguaje del amo.³⁰ El amor nos ha hecho esclavos de la verdad y de ahí el surgimiento de la necesidad decimonónica de dar un sentido total y teleológico a la verdad, en plena “declinación radical de la función del amo”, cuyo discurso moderno lo encarnaría la universidad.³¹ No extrañe la identificación que traza Jung entre la Gran Madre, personificación del arquetipo de la madre, y la sociedad del bienestar y del consumo.³²

Tendríamos un primer estadio homosexual del amor, y un segundo estadio heterosexual, definido por la inexistencia de la mujer (la inexistencia del real histórico de una manera idealizada de ser mujer) a partir del amor cortés, que daría paso al amor científico por la verdad. A cuenta de la conservación del fuego como uno de los fundamentales actos culturales del hombre (y aquí el psicoanalista no se está refiriendo al “ser humano” sino a uno de los sexos), Freud evoca, a partir del rastreo en material de consulta y en algunas leyendas y mitos, entre los que se encuentra el de Prometeo, el héroe cultural, evoca, decíamos:

- un primer tiempo histórico marcado por la satisfacción homosexual de apagar el fuego orinando sobre él (“un goce de la potencia masculina en contienda homosexual”)³³,
- un segundo estadio cultural señalado esta vez por el mantenimiento del fuego (al que Freud no olvida asociar a la pasión, al fuego del amor), que sería aquel que heredamos, caracterizado por el patriarcalismo, y en el cual el hombre habría renunciado a la satisfacción arriba mencionada encomendado, por ende, la conservación del fuego o pasión a la mujer “en el hogar, pues su constitución anatómica le impide ceder a la placentera tentación de extinguirlo”.³⁴

Esta especulación histórica, donde habría que recordar la afirmación de Lacan acerca de la verdad como estructura de ficción, encuentra en la *historieta*, en la historia particular, concreta del deseo de cada cual encadenado en el lenguaje (en lo social), su correspondencia, su huella si se quiere. Veamos.

²⁹ LACAN, *La ética del psicoanálisis*, Seminario 7 (1959-1960), trad. D. Rabinovich, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 1990, págs. 32-33.

³⁰ Roland BARTHES, *El placer del texto*, trad. N. Rosa, Siglo Veintiuno, Madrid, 1974, pág. 54.

³¹ LACAN, *La ética*, pág. 21.

³² Cf. Friedrich W. DOUCET, *Diccionario del psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1975, págs. 92-93.

³³ FREUD, *El malestar en la cultura*, pág. 3033. Cf. Freud, “Sobre la conquista del fuego”, págs. 3090 sigs.

³⁴ FREUD, *El malestar en la cultura*, pág. 3033.

La psicosis del psicoanálisis, como ha solido repetirse, radica en el rigor con que se detiene en la trascendencia del pene. Según la observación psicoanalítica, en principio, tanto para el niño como para la niña, todos tienen pene, sean hombres, sean mujeres. Especial trascendencia tiene la falta de pene en el primer objeto amado, la madre o la figura (masculina o femenina) que se arrogue tal lugar. La falta está presente a lo largo de toda la vida, inconscientemente, en la psique del individuo.

Tendríamos, así pues, un primer tiempo en la historieta, en el que no habría sexo, o lo que vale igual: en el que habría un sexo de mismos, dado que no habría otro donde diferenciarse.

Luego tendríamos un segundo tiempo marcado por la entrada del individuo en la castración. El niño, la niña, clasifica los sexos en dos grupos, los que tienen y los que no tienen pene. Por creer que ha sido castrada, la niña dejará de lado los objetos edípicos, como hará el varón por miedo a perder el pene. El infante descubre que existen seres castrados, las mujeres claro está (castrados más allá del cuerpo), y, por tanto, emerge la posibilidad de que ella, él mismo sea un castrado. A partir de este momento, el niño o la niña, de salir *efectivamente* castrados del trance, ingresarán en la ley, en la prohibición del incesto. En la ley del deseo.

III. La ley histórica del deseo: la moral

El deseo es la expresión representativa del impulso, del Eros, de la sexualidad. La pulsión, la sexualidad, divide en otro: hace sujeto y deseo.

El deseo, según la manida formulación lacaniana, encuentra su sentido en el deseo del Otro. Y lo que vendría a ser de mayor relevancia aun para la ciencia histórica: el deseo mediatiza todo el saber.³⁵ El aporte para la historia reside ahora en que el deseo no se sabe a sí mismo sino en la interpretación. Donde el psicoanálisis reconoce la verdad del sujeto, ése es el lugar del deseo. Es el inconsciente, lo que no se sabe que se sabe, lo que permite situar el deseo.³⁶ Situación que implica una posición histórica: uno debe posicionarse en otro, el inconsciente es un discurso intersubjetivo; saber de lo que es, en un momento histórico, ser hombre y ser mujer.

El inconsciente divide al sujeto hasta su muerte en hombre y en mujer. Es lo que reprimimos de lo que hemos asumido por el lenguaje históricamente que debe ser *ser hombre o mujer*. Nada que ver con una historia lineal, sí con el eterno retorno a la ley del deseo, a que sólo se puede desear en otro (que *vuelve* a ser hombre o mujer); es lo que, para Derrida,

³⁵ Cf. LACAN, *Écrits*, pp. 98, 268, 343, 623 y 628.

³⁶ LACAN, *El reverso del psicoanálisis*, Seminario XVII (1969-1970), trad. E. Berenguer y M. Bassols, Paidós, Buenos Aires etc., 1992, pág. 48.

señala la *iterabilidad*, la *reserva de repetición*, la *memoria del futuro*.³⁷ Esta ley está regida por la ambivalencia entre el amor y el odio, al punto de que Lacan no vacila en escribir *odio-enamoramiento* en nombre del psicoanálisis.³⁸ O al decir de Maurice Corvez, el deseo es lo que “regula la repetición significativa del neurótico así como su símbolo”.³⁹ Uno siempre está *simbolizándose* en cuanto *es* sujeto, *está* sujeto a la representación en otro de su deseo. Esta sujeción nos afirma y niega a cada instante, en cada representación, en cada catexia... como mujer u hombre. Esta sujeción depende, pues, del encadenamiento donde se sitúa justamente el eslabón del deseo en emergencia. Se produce a partir de un dinamismo histórico: creerse hombre o mujer depende de las coordenadas espacio-temporales del deseo, de la significación. *Ser es ser históricamente* en tanto ser de representación, ser de significación en otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael: *El cazador de instantes*, Destino, Barcelona, 1996.
- Balzac, Honoré de: “Aforismos y axiomas de *Fisiología del Matrimonio*”. Pág. 171 de *Relatos para leer en la cama*, Ediciones 29, Barcelona, 1990.
- Barthes, Roland: *El placer del texto*, trad. N. Rosa, Siglo Veintiuno, Madrid, 1974.
- Georges Bataille, *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, trad. F. Savater, Taurus, Madrid, 1972.
 - *El erotismo*, trad. A. Vicens, M.P. Sarazin, Tusquets, Barcelona, 1997.
 - *La literatura y el mal*, trad. L. Munárriz, Taurus, Madrid, 1981.
- Bennington, Geoffrey, & Derrida, Jacques: *Jacques Derrida*, trad. M^a. L. Rguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1994.
- Cioran, Emile: *Historia y Utopía*, trad. E. Selingson, Tusquets, Barcelona, 1988.
- Corvez, Maurice: *Los estructuralistas*, trad. L. Wolfson y A. Pirk, Amorrortu, Buenos Aires, 1972.
- Dubois-Caballero (seud. colect.): *La revolución sexual*, A.T.E., Barcelona, 1975.
- Doucet, Friedrich W.: *Diccionario del psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1975.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, trad. U. Guñazu, Siglo Veintiuno, México, 1984.
- Freud, Sigmund: *Obras completas*, trad. L. López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.
 - *Cartas de amor*, trad. J. Rottner, Edicomunicación, Barcelona, 1995.
- Fromm, Erich: *El arte de amar*, trad. N. Rosenblatt, Paidós, Barcelona, 1999.

- Juranville, Alain: *Lacan et la philosophie*. 2ª ed. corr., Presses Universitaires de France, [París], 1988.
- Lacan, Jacques: *Écrits*, Seuil, París, 1966.
 - *La ética del psicoanálisis*, Seminario 7 (1959-1960), trad. D. Rabinovich, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 1990.
 - *El reverso del psicoanálisis*, Seminario xvii (1969-1970), trad. E. Berenguer y M. Bassols, Paidós, Buenos Aires etc., 1992.
 - *Aun*, Seminario 20 (1972-1973), trad. D. Rabinovich, Delmont-Mauri y J. Sucre, Paidós, Buenos Aires etc., 1998.
- Millett, Kate: *Política sexual*, trad. A. M. Bravo, Cátedra, “Feminismos”, Madrid, 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*, Valdemar, Madrid, 1997.
 - *La Gaya Ciencia*, M. E. Editores, Madrid, 1995.
- Platón, *El Banquete*, trad. F. García Romero, Alianza, Madrid, 1989.

AMOR Y DESEO EN LOS MEDIOS ANARQUISTAS: LA VICTORIA DE FEDERICA MONTSENY, ESCRITOS EN DEFENSA DE CLARA

Gloria Espigado Tocino

Universidad de Cádiz

Deberíamos ser conscientes de que cuando hablamos del concepto que Federica Montseny tiene del feminismo, nos referimos al planteamiento temprano de una cuestión que tiene que ver fundamentalmente con sus años de juventud, con su iniciación en la militancia anarquista, con su exploración en el ámbito profesional del periodismo y la literatura y con la elaboración de una idea en torno al “amor libre” que trascenderá a su propia experiencia. Vida y obra se anudan en un momento especialmente crítico en el que la dirigente anarquista está fundamentando un pensamiento que le ayude a situarse en el mundo de forma coherente consigo misma y comprometida con los demás. Estas páginas tratan de dar cuenta de estos años trascendentales para la joven Federica, intentado descifrar, en la encrucijada entre lo personal y lo político, las claves que nos hagan más humana, más comprensible su figura¹

Efectivamente, Federica Montseny (1905-1993), hija de destacados anarquistas, Juan Montseny y Teresa Mañé, más conocidos por sus pseudónimos de Federico Urales y Soledad Gustavo, fue criada en un ambiente propicio para el desarrollo de una rápida concienciación en torno a las injusticias sociales. La participación en las protestas de 1917 y la experiencia adquirida en torno a los años del pistolero barcelonés, posibilitaron la militancia anarquista con su ingreso en la CNT en 1923. Paralelamente, Federica conoce rápidamente cierto reconocimiento público cuando, sin mucha dificultad, como ella misma advierte, es admi-

¹ Citamos, a continuación, los principales acercamientos biográficos: GABRIEL, Pere, *Escrits polítics de Federica Montseny*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporània, 1979; ALCALDE, Carmen, *Federica Montseny. Palabras en Rojo y Negro*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1983; AYMERICH, Pilar y PESSARRODONA, Marta, *Federica Montseny, un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 1998; TAVERA, Susanna, “Federica Montseny”, en Cándida Martínez, Reyna Pastor, M^o José de la Pascua y Susanna Tavera (dir.), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta, 2000, pp.604-607.

tida en la redacción de *Solidaridad Obrera*². Su proyección como escritora se consolida también cuando asume la corresponsabilidad, junto a sus padres, de reeditar *La Revista Blanca* en lo que será su etapa catalana (1923-1936). Son años de fecunda actividad literaria que se materializan en numerosos artículos en la prensa anarquista y también en la elaboración de sus primeras novelas. Tres años median entre la publicación de *La Victoria* (1925), su continuación, *El hijo de Clara* (1927) y *La Indomable* (1928), etapa que comprende de los 20 a los 23 años de edad de la autora. Como intentaremos demostrar, es un tiempo que Federica dedica casi monográficamente al planteamiento de la libertad de la mujer, de la nueva mujer, intelectualmente preparada, económicamente independiente, de la que ella no es más que una expresión viva. Este es el trasunto de sus novelas y lo es también el de sus escritos en torno al feminismo. Publicados algunos bajo el título de *La mujer, problema del hombre*, que sólo más adelante, en la época de su exilio en Francia, convertirá en el libro *El problema de los sexos*, Federica termina por tomar posición a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, al mismo tiempo que, paradójicamente, condena el feminismo organizado de su época³. La resolución de este aparente enigma ha sido tratada por las especialistas que han abordado su figura, coincidiendo en que sus diatribas contra el movimiento feminista hay que entenderlas desde las claves anarquistas desde las que Federica escribe⁴. En este sentido, el anatema se lanza contra un feminismo que se tiene por burgués en sus bases sociales, católico en algunos medios del asociacionismo femenino español y sufragista en sus fines políticos, tres vertientes que desde el obrerismo, el anticlericalismo y el antipoliticismo ácratas no tienen viabilidad alguna. Por otra parte, esto no impide que exista una elaboración de lo que desde luego es un problema en absoluto evadido en los medios anarquistas. También Federica va a desarrollar su propia visión sobre la evidente situación de subordinación de las mujeres, visión que hay que vincular, como también se ha expresado acertadamente, con su comprensión individualista y humanista del anarquismo, lo que le lleva a no contemplar en su especificidad una causa de las mujeres, y sí una cuestión de los sexos, que se debe resolver desde la voluntad de cada uno por superar una falsa dicotomía, que sólo concluirá con el reconocimiento de la humanidad de ambos⁵. No es extraño, por tanto, que esa conceptualización del problema, en la medida no tanto de lo colectivo sino de lo personal, tenga un campo de dilucidación especialmente trascendente para la causa, como es el ámbito de las relaciones amorosas. El amor libre, se convierte así, desde una posición activa de búsqueda de la equidad entre los sexos, en terreno privilegiado para fundamentar una base justa para

² MONTSENY, Federica, *Mis Primeros cuarenta años*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pp.27 y 35 y ss. Ha estudiado especialmente la relación de Federica con el periodismo, TAVERA, Susanna, "Soledad Gustavo, Federica Montseny i el periodisme àcrata ¿Ofici o militància?", en *Annals del Periodisme Català*, año VI, nº14, Barcelona, 1988, pp.22-30; "Federica Montseny una publicista anarquista", en *Solidaridad Obrera. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939)*, Barcelona, Diputación Provincial, 1992, pp.85-89; "Feminismo y literatura en los inicios del periodismo profesional femenino: Carmen de Burgos y Federica Montseny", en Barrera, C. (Coord.), *Del gacetero al profesional del periodismo. Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*, Madrid, Fragua, 1999, pp.327-340.

³ MONTSENY, Federica, *El problema de los sexos*, Toulouse, Ediciones Universo, s.d.

⁴ NASH, Mary, "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer, Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil", *Convivium*, nº44-45, 1975, pp.17-34.

⁵ NASH, Mary, "Federica Montseny: dirigente anarquista, feminista y ministra", en *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, Vol. 1, nº2, julio-diciembre 1994, pp.259-271.

sus relaciones y desarrollo personal, que ha de traducirse necesariamente en la igualdad social exigida. Del reconocimiento de esa libertad para la mujer, que no debe cortapisar los moralismos y convencionalismos creados en torno al amor, trata las primeras novelas de una Federica que anuncia así, para propios y extraños, su decisión personal de no dejar jirones de ella misma y de su deseo en el camino de las relaciones amorosas que emprenda, consciente de que esa decisión tomada, dadas las circunstancias de cómo se conciben en su tiempo los roles de pareja, aun en las uniones libres anarquistas, puede conducirlo a la renuncia del amor. Las páginas que siguen, pretenden dar cuenta, a partir de la publicación de *La Victoria*, de la polémica que recogen los escritos *en defensa de Clara*, de su secuela *El hijo de Clara* y, finalmente, de su exposición en clave autobiográfica en *La Indomable*, de los avatares de una joven Federica que, por medio de la expresión literaria, pretende resolver una cuestión personal que es pública por cuanto que atañe a todo el sexo y tiene que ver con una organización justa de la sociedad.

Clara, la protagonista de la primera novela de Federica Montseny, es, desde el inicio de la narración, cristalina como su nombre indica⁶. Está caracterizada, como el resto de los personajes, de forma esquemática y estereotipada, como una joven segura de sí misma, luchadora, moralmente fuerte, bella e inteligente, hecha a sí misma. Hay un rasgo que sobresale y es la independencia de espíritu y de acción que caracteriza el pensar y el obrar de la protagonista y que se presenta como algo fuera de lo habitual. Sus condiciones vitales han contribuido definitivamente a fraguar ese carácter autónomo. Clara vive en los suburbios de la gran ciudad, en el límite fronterizo con la degeneración y corrupción que representa el ámbito urbano, es huérfana de padre, del que se dice únicamente que fue médico, y es, sobre todo, el contrapunto de la debilidad materna, expresada en la caracterización física de una madre menuda y falta de voluntad. Clara ha asumido desde los diecisiete años la responsabilidad de mantener a las dos, dando clases de idiomas y dibujo en una pequeña academia que posee en la casa de un viejo amigo de la familia, compañero de su padre y que tiene tres hijas, verdaderas hermanas para ella en la que ven un modelo de comportamiento a seguir. Obviamente, como novela apegada a un ideario ácrata, se conduce rápidamente, como suele ser habitual en relatos de este tipo, a la catarsis que acerca definitivamente a la protagonista al mensaje de redención social. Y esto se produce en el caso de Clara cuando asiste a un mitin dado por un joven propagandista en el campo, espacio idealizado, no contaminado por la degradación de las costumbres urbanas. A partir de ese momento, asistimos a la rápida transformación de la protagonista en una divulgadora convencida que se hace famosa por sus conferencias dadas dentro y fuera del ateneo, centro cultural y de sociabilidad anarquista por antonomasia.

Como expresa significativamente la portada del libro, *La Victoria* es una “novela en la que se narran los problemas de orden moral que se le presentan a una mujer de ideas modernas”. La autora, cuyo rechazo del feminismo, sobradamente conocido, no quiere en absoluto decir que fuera ajena al planteamiento de la subordinación femenina, nuclea en su novela el “problema de la mujer” relacionándolo directamente con otra cuestión muy debatida

⁶ MONTSENY, Federica, *La Victoria*, Barcelona, Biblioteca de La Revista Blanca, 1925.

también dentro del anarquismo como es el tema del amor⁷. En definitiva, Federica se cuestiona, en las tres posibilidades de relación que tiene Clara a lo largo de la novela, si es posible, dado el estado de los convencionalismos sociales imperantes en su época, que la protagonista encuentre una posibilidad de materialización de su deseo que no la esclavice y que no la haga renunciar a sus cotas de libertad duramente alcanzadas. Clara-Federica se plantea, en definitiva, la posibilidad de libertad para la mujer, para sí misma, en el contexto marcado por la evolución de las relaciones amorosas. La respuesta va a ser categóricamente negativa y la frustración de una sexualidad imposible de asumir termina por sublimarse en el saber y en la entrega a la causa.

Los tres hombres que se enamoran de Clara, tan estereotipados como ella misma, significan otras tantas posibilidades de relación que, en principio, y así lo quiere la autora, parten con ventaja (al menos en dos casos así es), para culminar con éxito la propuesta amorosa. Los tres parecen candidatos firmemente defensores del “amor libre” en tres acepciones que, sin embargo, terminan siendo estériles para las posibilidades amorosas de las mujeres, evidenciando la imposibilidad que existe para la mujer de hoy, de “ideas modernas”, de entablar en condiciones de igualdad y libertad una relación amorosa. Todos ellos tienen a su favor el ser individuos atractivos e inteligentes. El primero de ellos, Roberto Montblanch, primer desengaño para Clara, es precisamente el hombre que la ha introducido en las ideas emancipatorias, tiene en su haber un discurso comprensivo con la causa de las mujeres, tal como los hombres del anarquismo están exponiendo en sus escritos del momento. Por eso, las dudas de Roberto sobre la idoneidad de Clara para formar una pareja y el definitivo rechazo de esa posibilidad, son una acusación directa de Federica de la tremenda contradicción existente entre teoría y práctica dentro de la familia ideológica a la que pertenece.

El segundo candidato, sin duda alguna el que se hace y se presenta como el más anti-pático de todos y moralmente detestable, es la figura de Emilio Lucerna, el libertino que interpreta el amor libre como el fácil acceso sexual de las mujeres. La familia Montseny, Federica, pero también su padre Federico Urales y su madre Soledad Gustavo, se han definido como defensores a ultranza del “amor libre”, en una acepción que reprueba unas relaciones sexuales exentas de toda afinidad espiritual entre hombres y mujeres, donde imperaría algo más que la mera atracción física o la satisfacción del deseo carnal⁸. El mundano

⁷ Revisadas un total de 57 publicaciones de afinidad ácrata, publicadas entre 1868 y 1939, de un total de 489 artículos, 63 de ellos tratan monográficamente el tema del amor libre o la unión libre. Son muchos más los que hacen alusión a ello cuando abordan la cuestión del matrimonio, la familia o la reforma sexual, ESPIGADO, Gloria, “Las mujeres en el anarquismo español (1869-1939)”, en *Ayer*, nº45, 2002, pp.39-72.

⁸ Es clara la atención que prestó Federico Urales el análisis del amor en sus escritos periodísticos. Por citar algunos ejemplos: “Del amor”, nº26, 15-VII-1899; “El amor en la filosofía y en el socialismo”, *La Revista Blanca*, nº46, 15-V-1900; “En la sociedad anarquista. El amor libre”, *Tierra y Libertad*, nº1, 1904; “De la mujer y el amor”, nº102, *La Revista Blanca*, 15-VIII-1927; “La libertad en el amor”, nº59, *La Revista Blanca*, 1-XI-1925; En la sociedad futura. Doctrinario IV. El amor libre”, *El Luchador*, 8 y 22-V-1931. Por su parte, Soledad Gustavo resultó premiada en el II Certamen Socialista de Cataluña celebrado en 1889 con una composición sobre “El amor libre”, Vid. Susanna TAVERA, “Teresa Mañé i Miravet” en Cándida Martínez, Reyna Pastor, M^o José de la Pascua y Susanna Tavera (dir.), *Op. Cit.*, 2000, p.580. También suyo es “Amor libre o sociedad conyugal”, *La Idea Libre*, nº32, 8-XII-1894; “Del amor”, *La Revista Blanca*, nº9 y nº59, 1-XI-1998 y 1-XII-1900.

Lucerna nada tiene que hacer frente al puritanismo de Clara, que, y no es poco para el momento, abomina del reconocimiento eclesiástico de las uniones, prescinde del que pueda efectuar el Estado, no se escandaliza ante la ruptura, que no puede expresarse a través del divorcio por cuanto que no hay vínculo institucional reconocido, pero hace reserva fundamental de la sexualidad al imperio del amor.

El último pretendiente, Fernando Oswald, es un novelista de éxito y de reconocido prestigio, especialmente entre las mujeres. Es un caballero andante, un defensor del sexo, un campeón de las mujeres. La exaltación que hace de sus heroínas femeninas, sin embargo, denota la estimación diferencial de ciertas aptitudes naturalizadas en el sexo femenino. Contra esto también se rebela Clara-Federica, que no reconoce el estigma de la feminidad en el carácter o en las funciones que desarrollan las mujeres. Antes que esto, las mujeres, como no se cansaría de repetir Federica Montseny a lo largo de su vida, no aceptando la especificidad de la causa feminista, tendrían que ser consideradas seres humanos y su lucha sería la misma que llevaría a la emancipación de la humanidad⁹.

Los tres, a pesar de la atracción que sin duda ejercen sobre Clara, base inexcusable para la posibilidad de una unión futura, serán vía muerta para la canalización del deseo de Clara. No es que ésta los rechace, y aquí otra novedad transgresora de la novela, es simplemente que, enfrentados a las condiciones que Clara les impone, es decir, a la exigencia de que la acepten tal como es, ellos mismos, tras el infructuoso intento de cambiarla, renunciarán a su amor. En cierto modo, y esto es importante tenerlo en cuenta para la polémica que se suscitara seguidamente, no es Clara la que sacrificaría su destino y su felicidad, sino son ellos los que protagonizan el acto de renuncia. Las claves que explicarían esta continua imposibilidad la ofrece Federica cuando, al referir las elucubraciones mentales masculinas que evalúan las posibilidades de este amor, introduce el sentimiento del ridículo, insoportable para el ego masculino, fundamentalmente herido por la autonomía femenina y desbancado del papel de protector de una debilidad que si no es tal debe ser supuesta. Montblanch, el primer desengaño amoroso para Clara, termina por escoger a la dulce Aurora, recién llegada del pueblo con su familia. Virgen en muchos sentidos del término, más que en el físico en el intelectual, es firmemente candidata para consolidar su definitiva unión con una mujer. Aurora, amante abnegada, aceptará unirse libremente con Fernando y cuidar de su hijo, estando siempre dispuesta a soportar las duras condiciones sobrevenidas por la militancia de su compañero, situándose definitivamente en un segundo plano. Roberto, que será verdaderamente feliz con esta relación, no dejará de sentir un fuerte sentimiento de vergüenza, a modo de expiación de culpa, ante el reto no aceptado de amar a Clara.

Ante el periodista Lucerna, Clara siente la atracción por el conversador agudo y desafiante que impone continuos retos argumentales que hay que desmontar. Sin embargo, se vislumbra la antipatía mutua que sienten la feminista y el misógino. Finalmente, ante la amenaza continua de que la agresión verbal termine cambiando de naturaleza (en la novela

⁹ “¿Feminismo? ¡Jamás! ¡Humanismo siempre!, expresaría en “Feminismo y humanismo”, *La Resista Blanca*, 1-X-1924.

se deja entrever una posibilidad para la violación), las palabras cesan y Clara termina confiando su integridad a una pistola. Lucerna, en este caso sí rechazado, se dedicará a lo que hace el misógino del día, hablar mal de las ansias femeninas de libertad, vituperando al personaje de Clara.

Finalmente, Oswald es un candidato firme para superar los obstáculos interpuestos, por su disposición inequívoca a escuchar a las mujeres e, incluso, por la reconsideración que puede llegar a hacer de sus convicciones ante las contrarreplicas de Clara. Sin embargo, el novelista que maneja a su antojo los personajes femeninos sobre los que escribe, no deja de pensar en el ascendiente que tiene sobre las mujeres de carne y hueso, trazando sus vidas como si de un papel de novela se tratase. Como librepensador ignora y se burla de la mojigatería religiosa de su madre. Como pedagogo traza los límites de la formación de su hermana menor. Finalmente, como psicoanalista intenta tratar y sanar la “enfermedad” de Clara. Su escucha es la de un curador.

Del resto de los personajes femeninos, pocos llegan a tener nombre propio. Curiosamente ninguna figura materna, ni la madre de Clara, débil y sin voluntad, ni la de Roberto, sufrida mujer como compañera y madre de militante, ni la de Oswald, beata y convencional burguesa, nos convencen. Todas representan el pasado que hay que superar. Algunas jóvenes, en cambio, son vistas con mayor simpatía. Las solteras, hijas del médico amigo, son contempladas con cierta ternura si bien se expresa su falta de iniciativa para labrarse un futuro propio. De Aurora, de la que Clara termina siendo no rival sino amiga, se valora su entrega y se enaltece su maternidad. Hay sin embargo un personaje femenino resueltamente negativo en la figura de Evora. Chica moderna que también asiste al Ateneo, de hablar estridente y que adopta formas externas de ir a la moda (lleva el pelo rojizo cortado a lo *garçon*, contrapunto de la melena suelta y larga de Clara), es caracterizada como una (d)evora(dora) de hombres¹⁰. Finalmente, Susana, la joven hermana de Oswald, representa la esperanza, el futuro que, tras romper los márgenes estrechos de la formación impuesta por el varón y gracias a la influencia de una mujer como Clara, puede, definitivamente, enfrentarse a su hermano.

Pese a las advertencias preliminares de la autora que en la contraportada del libro había rogado “a las mujeres lean esta novela con atención y a los hombres con desapasionamiento y serenidad”, no se pudo evitar la polémica y voces femeninas y masculinas terminaron por expresar sus opiniones contrapuestas. A modo de reactualización de la vieja “querella” sobre el amor, en las páginas de *La Revista Blanca*, publicación anarquista que animaba la familia Montseny, se recogieron escritos que, bajo el título de “En defensa de Clara”, resumían los términos del debate. Son siete éstos artículos, firmados siempre por mujeres, entre las que se encuentra la propia autora pero también otras compañeras más, que escriben a favor de la protagonista. En ellos se da a conocer también la postura crítica adoptada por los

¹⁰ No es la primera vez que Federica denigra la nueva moda que luce la mujer moderna: “...el pelo corto es moda importada de Yanquilandia aunque luego naturalizada francesa. Uniforma a todas las mujeres, las quita ese relieve personal... Por rebelión instintiva, por franco instinto de resistencia a toda uniformidad, a toda monotonía... tendrá en mí el pelo corto una resuelta adversaria”, *La Revista Blanca*, 1-IV-1927.

hombres. La polémica se extiende desde comienzos de abril de 1925 hasta finales del año y, de nuevo, se reactualiza en agosto de 1927, siendo cerrada, significativamente, por un artículo del padre de la escritora, después del cual no volvemos a encontrar referencias sobre el asunto en la revista.

La primera entrega de “En defensa de Clara”, recoge íntegramente la opinión emitida por un compañero de la causa anarquista, Cirilo Viñolas que, tras elogiar las aptitudes literarias de Federica, no evita manifestar su insatisfacción por la decisión final de Clara¹¹. Según su manera de ver, una joven de 25 años, con la determinación y el vitalismo de Clara está, sencillamente, enferma si rechaza el amor. Orgullo, vanidad y fanatismo serían los síntomas de este padecimiento. Rechazando la cobardía de Roberto y el vampirismo de Evora, acepta el posibilismo de Fernando que representa una transacción entre ideas y medio, necesaria para poder vivir, algo que el dogmatismo de Clara le impide hacer. A estas palabras sigue la réplica de Federica en defensa de su protagonista. Tras defender la humanidad de Clara, sale al paso de la mecánica identificación de amor con sexualidad. Queda claro desde el principio que el concepto de amor para Federica, en la línea que otros miembros de su familia ya habían expresado, excede el plano de lo natural para inscribirse en el registro de la cultura y de las relaciones sociales. Federica juzga de forma severa el criterio común de los hombres que rechazan a las mujeres que no se acomodan a los moldes de utilidad social reconocida: la mujer hembra frente a la mujer ángel, a la que califican de enferma, en el mejor de los diagnósticos, o de monstruo, en el peor de los comentarios. Sobre el amor, lo mismo que sobre la vida, el trazo de la voluntad individual debe dejarse notar y es prerrogativa de Clara apostar por la virginidad si es que la relación amorosa lleva implícita la renuncia a su libertad.

En la siguiente entrega de la “defensa de Clara”, Federica sigue dispuesta a exponer sus argumentos siempre que no se descienda en el debate “a la grosería ni al personalismo”, señal de que se han producido comentarios hirientes contra ella¹². En esta línea expresa, con pesar, que su “discutida novela” haya sido mejor entendida por personas ajenas al ideal anarquista que no poseen el sentimiento de favorecer a las mujeres y denigrada por compañeros que debían haber mostrado cierta sensibilidad al respecto. En el primero de los casos se encuentra el comentarista Ballesteros de Martos que escribe la crítica de *La Victoria* en las páginas del periódico de la familia Ortega y Gasset, *El Sol*. Pese a la incidencia en la artificialidad de los personajes, lo que verdaderamente sorprende a Federica es la aceptación de una mujer tan fuerte como Clara en un burgués, como ella expresivamente lo califica, mientras que ha sido impugnada por algunos camaradas como un ser anormal e inarmónico. Así lo han expresado los camaradas de *El Vidrio* de Mataró que también recomiendan la transacción con la vida y no entienden el afán de absoluto independentismo de Clara. Federica comienza a vislumbrar el verdadero alcance del reto planteado. Intenta, irónicamente, tranquilizar a sus interlocutores, se trata de una renuncia individual, no colectiva, si hay seres que saben de transacción y de renuncia estas son las mujeres, en un papel histórico que Clara

¹¹ “En defensa de Clara”, *Las Revista Blanca*, nº45, I-IV-1925.

¹² *Ibidem.*, nº47, I-V-1925.

no quiere representar: “Innumerables e inacabables para la mujer, reducidas y convencionales en el hombre” Federica expone la desequilibrada e injusta transacción que se le exige a Clara. Otros son los términos del desacuerdo que le inspira el comentario de José Martín en las páginas de *Los Nuevos Pirineos* que expresa que “todas las mujeres envidiarán a Clara por su belleza y su elegancia y la quieren cuando, enamorada, llora y se entristece y no cuando, doctora, perora, argumenta y razona”. Los términos de la “querella” son recurrentes y parecen estar por encima del cambio de los tiempos, también aquí se vuelve a exponer la necesidad roussoniana de que los sexos rivalicen en la arena amorosa, la igualdad mata al amor, como dos imanes se repelen mutuamente. Federica que se ha visto recientemente fortalecida por el respaldo que ha recibido de la prestigiada militante Teresa Claramunt, sumada entre sus incondicionales, contraataca y deja ver sus cartas. El propósito de *La Victoria* ha sido tender una trampa a los hombres, en ella han caído muchos, algunos anarquistas, que es tanto como decir, incluso, los que se dicen defensores de la causa de las mujeres.

La autora vindica la originalidad de los trazos con que ha prefigurado a su protagonista, prototipo literario novedoso que un hombre jamás habría concebido y que una mujer, hasta el presente, no se hubiera atrevido a definir¹³. Federica confiesa haber seguido un plan predeterminado que pretendía provocar a los hombres, presentando un ideal de mujer que ellos van a rechazar en bloque. Sin embargo, desconocen que no les compete a ellos, precisamente, establecer el modelo, son las mujeres las que deben definirse a sí mismas y —añade— “todas las mujeres de ideas equilibradas y cultas, con probabilidades de ser Claras y no Evoras, han expresado su absoluta conformidad con mi protagonista”. Federica se siente arropada por las mujeres que han leído y comprendido su obra. Vuelve a retomar con amargura el hecho de que hombres inteligentes cometan tremendos errores al hablar sobre las mujeres. Si a Mary Wollstonecraft le dolía la incoherencia de Rousseau, Federica lanzará sus dardos contra otros pensadores igualmente respetados y odiados: Proudhon y Nietzsche, otra cosa cabe decir de la mediocridad de un Vargas Vila a la española¹⁴. Tampoco vale pretender defender a la mujer enalteciendo el eterno femenino, esto es alejarla de la humanidad, es objetivarla. Es la postura de Anatole France, al que nadie consideraría enemigo de la mujer y, sin embargo, tan flaco favor le hace en su exaltación poética de caballero andante¹⁵. Se trata de la misma “grosería de cuantos no ven en ella lo más fundamental de la naturaleza”. Bakunin, en opinión de Federica, que no habló específicamente de mujeres, niveló los sexos en su concepción del anarquismo y le hizo con ello el mejor de los favores. Como vemos, tener ideas avanzadas no es una garantía cuando se discute acerca de la relación de los sexos, y podemos encontrarnos que serán seres racionales y de una sensi-

¹³ *Ibidem.*, nº48, 15-V-1925.

¹⁴ Como Mary Wollstonecraft, que reconoce el talento de Rousseau pero critica su inconsecuencia con respecto a las mujeres, Federica salva la altura intelectual de estos dos pensadores, si bien no pasa por alto, por ejemplo, la misoginia de la que hace gala el autor de *La Pornocracia*. Otra cosa cabe apuntar de Vargas Vila. Federica había leído muy joven la novela *Ibis* (1899) de este autor colombiano que era conocido en los medios obreros catalanes, donde la mujer era representada como la Eva pecadora, reclamo carnal del deseo masculino. Federica dedicó algunos artículos a combatir esta visión misógina y a denigrar la escritura de su autor. Vid. TAVERA, Susanna, “Feminismo y literatura...”, *Op. Cit.*, p.336.

¹⁵ Anatole France, pseudónimo del célebre escritor francés Jacques Anatole François Thibault (1844-1924). Premio Nobel de Literatura en 1921.

bilidad cultivada, independientemente de su adscripción política, los que afronten con justicia y equidad una cuestión que apunta hacia el reconocimiento y respeto de la individualidad propia y ajena. Federica, en esta entrega, ha pretendido dar por zanjada la discusión pero veremos que no va a ser suficiente, sus compañeras anarquistas se van a sentir obligadas a pronunciarse públicamente.

La militante anarquista Isabel Hortensia Pereira que había escrito un alegato con el título *¡Rebélate Mujer!* (Algeciras, 1920) está de su parte¹⁶. Ella emite su “humilde opinión” ante el temor de que ninguna mujer, aparte de la autora, se atreva a expresar su parecer. Considera que el personaje de Clara está bien construido psicológicamente y sólo es complicado para los hombres. El tono de la militante se hace presente cuando reconoce en “La Victoria” una novela que defiende a la mujer de la tiranía del hombre de la que sólo se ha de liberar por sus propios medios, al igual que el proletariado lo ha de hacer del capital contando únicamente con sus propias fuerzas. Pasando por alto las cuestiones formales y de estilo, en una escritora que siendo joven debe pulir maneras, se adentra en el fondo argumental resaltando el principal valor de la novela que es su originalidad. Clara es una mujer que no se parece a ninguna otra, esa individuación es lo que no pueden soportar los hombres. Isabel Hortensia critica duramente la concepción puramente de satisfacción carnal del deseo sexual que subyace en buena parte de los anarquistas que hablan del amor libre. El Don Juan, el Tenorio ácrata, dice, utiliza la libertad amorosa para satisfacer sus instintos primarios, sin reparar en responsabilidades de ningún tipo. En él domina “el instinto bajo del bruto”, santificada la lujuria, “ella es el dios social que rige las relaciones entre ambas bestias”. Los hijos, víctimas de este desenfreno, son el producto de un “coito bestial”, que satisface este deseo “inconsciente y puerco”. La libertad de la mujer, la de Clara, es el camino para retomar la verdadera libertad en el amor. La frialdad de raciocinio que se le ha atribuido, no es más que la falta de costumbre de ver argumentar a una mujer. El desafío lanzado por Clara a hombres que son: uno, paladín de la libertad, y otro, campeón de las mujeres, se estrella contra la evidencia de que el atavismo del dominio masculino es más poderoso que la influencia de cualquier doctrina emancipatoria. Clara no es un arquetipo, es femenina en todo menos en las razones que aduce, razones que no están sexuadas. Isabel Hortensia termina con una soflama a favor de la nueva “Virgen Roja”, la joven Federica Montseny, y con un llamamiento poderoso a las mujeres a que rompan sus cadenas de forma que “la victoria” sea la gran recompensa alcanzada.

La siguiente en tomar la palabra es Antonia Maymón, maestra racionalista, y conocida en los medios anarquistas por divulgar las ideas naturistas¹⁷. También su intervención se justifica por la prolífica impugnación que han hecho los hombres, frente al silencio persistente de las mujeres. Lo primero que recuerda es que en la eterna “querrela”, el combate no se produce entre iguales, la mujer ha sido y sigue siendo esclava del hombre, por eso *La Victoria*, que avala un nuevo concepto de amor, inédito, es, antes que nada, un símbolo de

¹⁶ *Ibidem.*, nº50, 15-VI-1925. Miguel IÑIGUEZ, *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, p. 471.

¹⁷ *Ibidem.*, nº52, 15-VII-1925.

la emancipación femenina. Nuevamente, el amor sólo se dignifica con la libertad. El llamamiento a la mujer para no quedar reducida a mero objeto de placer, aparece de nuevo, de forma que habría que preguntarse si el correctivo al deseo, sobre todo, al deseo masculino, no fue, también entre las anarquistas, una manera de exponer la trampa escondida en la pretendida libertad sexual de las mujeres defendida desde los tiempos de Sade, como una estrategia masculina de acceso carnal ilimitado sin ninguna contrapartida a cambio.

Otra colaboradora de *La Revista Blanca*, María Ferrer, de la que sabemos muy poco, sigue polemizando en los días sucesivos¹⁸. Cree que *La Victoria* hace un esfuerzo divulgador del verdadero concepto “individualista-anarquista” de amor libre. La novela ha ayudado a las mujeres a expresarse libremente y a rechazar el falso concepto masculino de promiscuidad sexual. Ha dado a las mujeres confianza en sí mismas, de forma que Clara no es la futura mujer, la mujer del porvenir, sino la mujer de hoy. Hay mujeres hechas de la pasta de Clara –dice María-, arriesgando acertadamente una identificación del binomio Clara-Federica, y su creadora no es más que una prueba palpable de su actualidad. Posiblemente también haya hombres que superen a los timoratos Montblanch y Oswald, pese a las opiniones de Juan Grave y algunos otros¹⁹. Ahondar en la idea de individuación, tanto para hombres como para mujeres, es derribar las últimas fronteras del “yo” antes de confundirse con lo universal, con el todo.

Finalmente, Joaquina Colomer, otra colaboradora de estos medios, escribe brevemente su parecer e intenta cerrar el debate abierto²⁰. Coincide en señalar la violencia con que ha sido tratada Clara por los hombres y asume como mujer el deber de su defensa, uniendo su voz al resto de las compañeras. Su protagonista solo es exagerada si se la compara con los débiles contornos de las figuras femeninas recreadas por los escritores. Las siluetas femeninas de esas novelas no son más que sombras fantasmales que no tienen ninguna realidad vital. Clara, voluntariosa y luchadora, es el modelo a seguir, es el camino para construir la nueva mujer. La preparación, la instrucción es la vía para conseguirlo.

Cuando el rescoldo de la batalla parecía definitivamente apagado, el terrible Emile Armand, defensor del amor plural y la camaradería sexual, enciende de nuevo el fuego de la contienda²¹. Se dice interesado en resolver algunos interrogantes planteados por la novela, ya abordados someramente en la breve crítica que hizo en la prensa francesa con el título “L'en dehors” y que puntualmente fue contestado por Federica. Inesperadamente interpelado, se ve obligado a hacer mayores precisiones sobre sus comentarios. Es rotundo desde el principio: Clara no ha conseguido ninguna victoria porque no ha librado realmente ninguna batalla. Luego dirige su carga hacia la línea de flotación del concepto de moralidad femenina que tiene Montseny, descubriendo una Clara demasiado flirteadora con los hombres para

¹⁸ *Ibidem.*, nº55, 1-IX-1925. Miguel IÑIGUEZ, *Op.Cit.*, p.224.

¹⁹ Jean Grave (1854-1939), anarquista francés que editó el influyente periódico *Les Temps Nouveaux*.

²⁰ *Ibidem.*, nº60, 15-XI-1925.

²¹ “Alrededor de *La Victoria*”, *La Revista Blanca*, nº101, 1-VIII-1927. Emile Armand (1872-1962) era el pseudónimo empleado por el anarquista francés Ernest-Lucien Juin que dedicó parte de su obra al tema de la liberación sexual.

ser anarquista. Se pregunta, por otro lado, cómo no hay hombres que hablen el mismo idioma que Clara, es decir, que después de comprobar y aceptar la afinidad intelectual que les une, no hayan concebido una unión donde la cohabitación no coarte el resto de las experiencias amorosas nacidas de un deseo siempre en continua renovación. La superioridad intelectual de esta pareja les llevará a examinar como si fueran experiencias científicas o sociológicas dichas relaciones, sin dejar que interfieran en su especial comunión. Incluso, uno en el otro podrá encontrar el consuelo para aventuras frustradas. Olvidan los propagandistas del amor libre que acabar con el matrimonio, es terminar con la exigencia de la fidelidad sexual y no dar pábulo a los celos que nacen de un sentido exclusivista y burgués, propietario del amor mal entendido. Añade Armand, siempre provocador, ¿Qué le hubiese contestado Clara a este pretendiente? No es casual que encuentre mucho más humana y con mayor futuro a la denostada Evora. Por otra parte, no admite que se tache de anormal su concepción amorosa, que sólo lo será en tanto en cuanto se oponga a otra diferente, sin que esto conduzca a admitir jerarquía alguna. Y, además, puestos a elegir, lo más cercano a la naturaleza humana, es la satisfacción fisiológica de toda necesidad. No se obliga a nadie a desarrollar esta camaradería amorosa de la que él es partidario, pero, por ello mismo, tampoco acepta que se le imponga la ética sexual que él denomina “romántico-pasional”, que triunfa por momentos en algunos medios de vanguardia. Él puede sentirse tan herido como el que más al no ser comprendido en su concepción amorosa, defraudado por una compañera que no entienda su simultánea relación con otra mujer. La defensa del “todos para todas, y todas para todos” que defiende, no es novedad del día, sino que hunde sus raíces en *La República* de Platón, que hace bueno el concepto de individualismo pitagórico de que “todo es común entre amigos”. No cae en la cuenta Armand que esos amigos son precisamente de su mismo sexo, que ese concepto de individuación y de comunidad de pares pactada es igualmente sexuada y está concertada a favor del sexo masculino²².

Ante esta reactualización tardía de la vieja polémica desatada hace dos años, Federica Montseny, con desgarro, asume la obligación de enfrentarse a uno de los contrincantes más temidos²³. La respuesta, en relación con la consideración intelectual del oponente, es larga y detallada, Federica opta por la disección milimétrica del discurso de su rival, estructurándolo en tres partes distintas. En primer lugar señala que Armand ha recreado una Clara que no es la de la novela, sino la de su gusto. Efectivamente puede parecer que Clara no ha entablado batalla alguna, desde luego ha renunciado a una lucha que le hubiese conducido al empobrecimiento de su personalidad. Montseny, incluso, está dispuesta a reconocer el sabor amargo de la victoria de Clara en una lucha íntima consigo misma. Desde luego ha debido renunciar al instinto, a la consecución del placer sexual, concede abiertamente Federica a un Armand que ha intentado colocarla en el lugar incómodo que ocupan los moralistas que niegan la dimensión humana del placer sexual. La represión de Clara, nos descubre una Montseny cada vez más feminista, es un acto de protesta, es la renuncia obligada para aquellas que quieren preservar un espacio de superación, libertad, dignidad, justicia y derecho. Es el planteamiento de un problema de hoy, tal como lo resolverá la mujer del mañana, si es

²² PATEMAN, Carole, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995

²³ “Alrededor de *La Victoria*”, *La Revista Blanca*, nº101, 1-VIII-1927.

que acaso el hombre no sabe resolver su problema”. Anota una curiosidad que descubre la volubilidad que atañe a la geografía de la moral, refiriéndose a las acusaciones de coqueteería hechas por Armand, mientras Clara ha resultado abiertamente arriesgada para la mentalidad española, más allá de los Pirineos se la ha orientalizado como suele ser habitual. Afronta Montseny, seguidamente, la inclusión de un cuarto personaje que no estaba en la obra, el que aspira a una libertad y una simultaneidad en las relaciones sexuales, según las teorías de camaradería amorosa defendidas por Armand. Gráficamente, Federica, expresa en español cañí que una cosa es moler y otra dar trigo, que a ella, efectivamente, le gustaría ver un ejemplo, no teórico sino práctico, de tanta condescendencia varonil hacia la libertad de las mujeres. Ella no ha pretendido moralizar al amor, ni establecer jerarquías entre sus posibles modalidades. Recuerda haber defendido en su serie de artículos “La mujer, problema del hombre” tesis en favor del amor sin convivencia, pero sin menospreciar otras alternativas posibles que tendrán que ver más con el carácter de los individuos que con imposiciones éticas que no son en absoluto admisibles. Ni el exclusivismo, ni el pluralismo, pueden presentarse como vías únicas de expresión amorosa, considerándose más radical que Armand, sostiene que el amor no debe plegarse a ética alguna, será sano y normal en cualquiera de sus manifestaciones instintivas, añadiendo en una frase puramente eugénica que “el instinto cuida de la selección y de la superación”, lo que pone en cuarentena es que los seres humanos vivan en condiciones de libertad para expresar lo que la naturaleza impele. Finalmente Federica guarda el veneno para el final, se asombra ante la celebración ritualizada del concepto de amor pitagórico, presentado con el aval de Platón. La expresión ciertamente iniciática en la capilla del renovado Nirvana amoroso que pretende Armand para un grupo de elegidos, se acomoda —dice— al sentido gregario del francés. En contraposición, el español, fundamentalmente cada catalán, y aquí no es posible evitar cierta perplejidad ante tanta condescendencia patriótica en una anarquista, es visceralmente individualista. En España, hasta los comunistas son únicamente compañeros de sí mismos, por eso el estatismo socialita no ha tenido ningún éxito. El sano e inconsciente individualismo del español es el fondo garante de la transformación hacia lo justo y lo exacto.

Allende los mares, *La Victoria* recibe otro ataque tan frontal como tardío, que proviene en este caso de la pluma de Luis Aurelio que escribe desde New York en las páginas de *Solidaridad*²⁴. No hay ninguna concesión a los méritos artísticos de su autora. Escamoteado el mérito, la genialidad en una pretendida escritora, las cosas se ponen más fáciles para la crítica masculina. Si Armand salvaba de la quema a Evora, Luis Aurelio se inclina por el arquetipo humilde y amable de Aurora, en esta elección se retratan las dos únicas posibilidades modélicas abiertas por los hombres, de nuevo ellos prefieren encontrarse a Eva en la cama y a María cuidando del fogón. Federica está exhausta, verdaderamente ha funcionado la trampa tendida a los hombres, incluso más allá de lo que su deseo dialéctico hubiese querido, promete escribir una segunda parte que llevará el título de *El hijo de Clara*, donde deberá esmerarse como escritora y profundizar en los términos de la polémica.

²⁴ *Ibidem*.

El combate ha sido largo y muy extremado. La vieja querrela amorosa, actualizada y revestida de los conceptos ácratas, ha vuelto a indisponer a hombres y a mujeres. Las espadas siguen en alto y ninguno de los contendientes se ha dado por vencido. La expresión formal de la batalla, ha sido, sin embargo, reflejo fiel de hasta qué punto los hombres anarquistas se han visto retratados y humillados por el envite de *La Victoria*. El contraataque ha sido masivo, brutal y prolongado. Tímidamente algunas compañeras han mostrado su solidaridad con Federica, pero ha sido ella la que ha arrojado, casi en solitario, la defensa de su obra. Tanta desproporción provoca la salida a la palestra del último paladín de Clara, este no es otro que Federico Urales, Juan Montseny, el padre de la autora²⁵. El mismo tiene a sus espaldas escritos que le avalan como experto en la concepción anarquista del amor libre, es en nombre de la autoridad que le confiere sus opiniones vertidas que entra en el ámbito de la discusión abierta. Su condición de padre de la escritora, le obliga a explicar desde qué posición piensa intervenir. Deja a Federica la empresa de defenderse de sus impugnadores en el trance —dice expresivamente— “en que la ha metido su concepto sobre la dignidad de la mujer en sus relaciones amorosas”, como si esto fuera tan sólo una parte del problema, mientras él pretende abordar los aspectos generales de la cuestión, que es nada más y nada menos que sopesar ¿Qué es el amor?

Para empezar rechaza de plano que “catadores” de mujeres como Armand, limitados a la superficialidad de lo sexual, se arroguen alguna autoridad en el debate. Tampoco lo son aquellos que, queriéndose a sí mismos, no quieren a las mujeres, y hablan metafísicamente de aquello que desconocen (el dardo va dirigido a José Ortega y Gasset). El eje central del amor, al que Urales concede un valor pivotal en la humanidad, es el instinto de reproducción. Cada civilización, en su estado moral alcanzado adorna este principio primordial con los principios éticos que intentan regular su expresión. Este amor, que se trasciende a sí mismo, queda justificado con la procreación de descendencia que procura la continuidad de la especie. Urales condena el amor que se reduce al placer de lo sexual, convertido en fin en sí mismo. El amor no es cálculo, no es medida, es entrega, sacrificio, abnegación, y es variedad en su concreción individual. Entiende que usar la palabra entrega, bajo los auspicios del amor libre, es hacer una concesión a los modos verbales de cómo expresamos en la sociedad qué es el amor. El amor no tiene método, no tiene una única forma de representación, lo único que exige es lealtad, que no fidelidad. La camaradería sexual está a un paso de la prostitución y no tiene nada que ver con el amor libre.

En una segunda parte Urales aborda el amor en relación con la condición femenina. El amor libre no es solamente la renuncia a la firma de contrato civil o religioso. Si rechazamos la tutela del cura o del juez, tampoco podemos imponer la nuestra, la del varón, sobre la mujer. No basta con conceder independencia económica a la mujer, es preciso que el hombre vea en ella “su igual, política, social y moralmente”, sin que la inteligencia y la fuerza sea ninguna base de regulación del derecho. El hombre no está acostumbrado a que la mujer reclame el mismo grado de libertad, la mujer, por su parte, no está acostumbrada a solicitarla. Ni los deberes reclamados a las madres, ni el temor de una paternidad insegura justi-

²⁵ “De la mujer y del amor”, *La Revista Blanca*, nº102, 15-VIII-1927.

fican la tiranía que se ejerce sobre las mujeres, de modo que su libertad moral y económica es la única garantía para la fiabilidad del amor, en la medida en que cada uno ha de inspirar el amor que merece.

Terminada la polémica, Federica publica, como prometió, en 1927 *El hijo de Clara* la segunda parte de *La Victoria*, una novela más larga y de mayor madurez literaria²⁶. El reto de Federica, en esta ocasión, es el de presentar la maternidad de Clara como una elección individual femenina al margen de toda relación amorosa y exenta de la presencia dominadora del padre. Nardo, cuyo secreto origen no se descubre hasta el final, es ante todo un proyecto de vida para su madre²⁷. Representa el hombre nuevo que debe estar en sintonía con la nueva mujer, aquél que sí adoptará una concepción del amor que prime la libertad en ambos sexos. El resultado final se salda, de nuevo, con el fracaso más completo. En este caso no hay mujer que se acomode al canon en el que Nardo ha sido educado por su madre. La conclusión es que se trata de seres únicos, avanzados a un tiempo social no arribado y que están condenados a ser incomprensidos. La relación de amor entre madre e hijo llega a tener al final de la novela aires incestuosos cuando ambos se reconocen como prototipos humanos de la unión sexual del futuro, de modo que el desafío a la ley del padre no puede ser más expresivo. No obstante, la diferencia entre la vida amorosa de Clara y Nardo, madre e hijo, es demasiado llamativa para que podamos dejarla pasar por alto. Si Clara se mantuvo dentro de los márgenes del amor celadónico, espiritual, entablando únicamente relaciones verbales con sus pretendientes, Nardo estará en disposición de hablar y de amar a muchas de las aspirantes. La elección de un protagonista masculino, de hecho, ayuda a la desinhibición en la trama. En verdad, la novela es una amplia galería de arquetipos femeninos estériles para los objetivos amorosos que pretende ver cumplidos la autora. La griega Hellé, representa la ensoñación masculina del ideal amoroso, la iniciación sexual en el harén o en el prostíbulo. Mary, la compañera de estudios británica de Nardo, es la mujer inteligente que se permite un tiempo de relajación moral antes de contraer un matrimonio convencional. El perfil de la alumna alemana Gretchen es el de la mujer que busca conversación rechazando todo contacto sexual. La parisina Gisela es una practicante del amor plural que Nardo aborrece en la medida en que sus relaciones sexuales se encuentran cortapisadas por el temor a la maternidad. Berta es la amiga fraternal con la que es posible hablar pero no amar. Finalmente, nos encontramos con los modelos femeninos de mayor trascendencia en la novela. La danesa y enigmática Norma es la mujer inteligente, fuerte y libre, celosa de su independencia, que rechaza toda vinculación amorosa, símbolo para ella de esclavitud, y que Nardo persigue como si de un fantasma se tratase. Esta super-mujer, en el sentido Nietzscheano de la palabra, contrasta con la tremenda humanidad de la contrahecha Emma, una italiana bella en lo espiritual y enormemente fea en lo físico, a la que Nardo, hombre singular, pretendió amar a pesar de ella y de sus creencias eugénicas que le llevan finalmente al suicidio. Finalmente, resignado, hará proposición amorosa a Blanca, hija del antiguo pre-

²⁶ MONTSENY, Federica, *El hijo de Clara*, Barcelona, Biblioteca de La Revista Blanca, 1927.

²⁷ No podemos evitar pensar en la similitud de esta historia novelada con el caso real de Aurora Rodríguez, verdadera creadora del proyecto de vida de su hija Hildegart, que se hizo famosa como sexóloga en los años treinta hasta ser asesinada por su propia madre en 1933. Sobre esta historia vid. CAL, Rosa, *A mi no me doblega nadie. Vida y obra de Aurora Rodríguez (Hildegart)*, Sada-A Coruña, Edicions do Castro, 1991.

tendiente de Clara, Fernando Oswald, a la que dejó a su cuidado desde que era niña. Amorosa, nombre significativo con que se refieren a Blanca el resto de los personajes, da cuenta de la sensibilidad pasional de una mujer entregada al amor exclusivo, desde donde despuntan las consecuencias terribles de los celos. Nardo, como su madre, está condenado a la soledad y termina la novela emprendiendo un nuevo viaje en su continuo peregrinar, prometiendo reencontrarse con la figura materna en un futuro no lejano.

El ciclo abierto por *La Victoria* no llegaría a comprenderse en todas sus claves si no tenemos en cuenta una tercera entrega que nos hace Federica con *La Indomable*, editada en 1928, cuando tenía 23 años²⁸. No se trata de la continuación de la saga de las otras dos novelas precedentes, *La Indomable* es un relato, como la misma Federica reconoció, muy cercano a lo autobiográfico, donde la autora nos descubre verdaderas pistas en lo personal para entender sus anteriores producciones. Con Vida, su protagonista, nombre que daría a su primera hija, nos encontramos con las tribulaciones de una joven que ha crecido y se ha educado siguiendo las pautas pedagógicas roussonianas para Emilio²⁹. Ciertamente, Federica, se crió, pese a los continuos cambios de domicilio que los asuntos familiares impusieron a los Montseny, en el perímetro suburbano de Madrid y de Barcelona. El contacto con la naturaleza, los animales, son dos factores fundamentales para entender el aspecto algo salvaje y, hasta cierto punto, antisocial de Vida-Federica, que se procura una individualidad aparentemente férrea, apuntalada por una educación en solitario proporcionada por su madre y por el autodidactismo que le proporcionó tantas horas de lectura en la importante biblioteca familiar. El paso desde la adolescencia a la juventud está marcado por su concienciación social y reafirmación ideológica, la manifestación precoz como escritora de ese compromiso social, de pronto reconocimiento público y, pese a todo esto, una evidente inseguridad en sus relaciones personales, sobre todo con el otro sexo. Entiendo que es el cruce de caminos entre su vida y su obra, en el momento crítico en el que ella misma se está planteando su futuro amoroso, como hay que afrontar su incipiente feminismo, producto tanto de su análisis descarnado de la injusta falta de libertad para su sexo como de la construcción de un relato autodefensivo para una subjetividad herida en carne propia. De esta forma vemos que, tal como sugiere acertadamente Susanna Tavera, la serie de artículos rubricados en este tiempo en *La Revista Blanca*, “La mujer, problema del hombre”, que condensa el pensamiento feminista de Montseny como nunca más volverá a tratar, es coetáneo a esta elaboración literaria, más íntima y personal, donde la autora cura un narcisismo dañado por la incomprensión masculina³⁰. Efectivamente, Vida-Federica, ante los hombres, mantiene esa actitud de mujer independiente, avalada por su clara inteligencia y espíritu de iniciativa que, en los tiempos que corren, la invalidan como posible objeto amoroso para el sexo contrario. La protagonista de *La Indomable* se da cuenta perfectamente que su naturaleza intimida a los hombres, que pueden aceptarla como amiga, agradable para la conversación, pero no como amante. Entre todos los pretendientes, se adivina incluso la presencia de su futuro

²⁸ MONTSENY, Federica, *La Indomable*, 3ª Edición, Toulouse, Ediciones Universo, 1951.

²⁹ “Mi madre pertenecía a una generación en la que todavía las ideas de Rousseau sobre la educación de los niños tenía singular vigencia”, MONTSENY, Federica, *Mis primeros... Op. Cit.*, p. 17.

³⁰ TAVERA, Susanna, “Federica Montseny y el feminismo: unos escritos de juventud”, en *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, Vol. 1, nº2, julio-diciembre 1994, pp. 307-329.

compañero, Germinal Esgleas, por entonces comprometido con una chica de pueblo, del gusto materno, destinada a colmar sus necesidades varoniles de la forma más tradicional³¹. La negativa a no doblegar su personalidad a las exigencias amorosas del momento, que es tanto como decir a las exigencias impuestas por una sociedad donde el varón manda, es la decisión literaria, ideológica y personal de Federica, si es que acaso estos planos son discernibles.

Tan sólo observo un leve bálsamo para esta decisión que tanto dolor procura. Y esta se encuentra en su exaltación de la maternidad, tras la pista dejada por *El hijo de Clara*, a modo de sublimación freudiana de la frustración amorosa. Efectivamente, sin que llevemos a extremos de intolerancia que jamás mantuvo Federica sobre una elección que debía ser individual, para cada mujer (y ahí está su intento frustrado como Ministra de Sanidad de extender la legislación sobre el aborto elaborada por la Generalitat de Cataluña al resto del Estado español), ser madre, procurar vida y cuidados, es uno de los destinos femeninos más enaltecidos por Federica³². Frente a la decisión de la anarquista norteamericana Emma Goldman, que si hizo operar en la convicción de que los hijos interrumpirían el trazo público que había diseñado para su vida, Federica, elige ser madre (por tres veces, y queda un aborto en las difíciles circunstancias del exilio francés), si bien reconoce que la ayuda recibida por esa familia extensa a la que pertenece, en la que abuela, madre, suegra, amiga se implicaron activamente en el cuidado de su descendencia, le facilitó la proyección exterior que se encarnó en la agotadora existencia de una militancia activa y constante en las filas del anarquismo.

La espiral de acontecimientos políticos en los que Federica se vio inmersa en los años sucesivos, proclamación republicana, guerra y exilio, vividos de forma intensa por nuestra protagonista, situó, en un primer plano, problemas más perentorios de orden práctico que desvió su atención desde la reflexión teórica al plano de la militancia activa y febril. Probablemente, el hecho de que uniera definitivamente su vida a la de su compañero Germinal Esgleas en 1930, en vísperas de producirse la vorágine política de la que hablamos, resolvió, en parte, sus problemas sentimentales de juventud y, con ello, se amortiguó la necesidad de encontrar respuesta a su particular caso de “individualizamiento”, como a ella le gustaba llamar a ese proceso personal por el cual, los individuos, hombres y mujeres, tomaban conciencia de las dicotomías y jerarquizaciones existentes entre los sexos, justamente para poder superarlas. Haciéndome eco del contenido temático de este congreso,

³¹ “Germinal mantenía entonces relación y amistad con varias jóvenes, alguna de ellas apadrinada por la preferencia de la madre, que deseaba alejar a su hijo de todo contacto con mujeres de ideas. Él, por su parte, me veía destacar en el mundo de la literatura y del movimiento, con mis libros y mis artículos, haciéndome, para él, cada día más inaccesible. Y sin embargo, llegamos juntos al amor, cosa increíble hoy, habiéndonos reservado el uno para el otro. Y tuvo que ser en la cárcel, y en circunstancias muy singulares, cuando se realizó nuestro encuentro decisivo”. MONTSENY, Federica, *Mis primeros... Op. Cit.*, p.42.

³² “Mujer sin hijos es árbol sin fruto, rosal sin rosas. La cuestión está en saber ser madre y serlo conscientemente y voluntariamente”, “La Mujer, problema del hombre”, *La Revista Blanca*, nº94, 15-IV-1927. Y también “La maternidad habría que considerársela como una de las bellas artes. La madre ha de ser un artista, un poeta de la forma y del sentimiento. Y el hijo la culminación artística, la obra legada a la posteridad, concepto verdaderamente augusto de la madre, que la colocaría en un plano sublime”, *Ibidem.*, nº97, 1-VI-1927.

expresó Federica, desnudando su anhelo de inmortalidad, antes de comenzar a escribir *La Indomable*, su diario vital: “deseo que, cuando yo esté muerta, me amen los hombres que aún no han nacido”. El factor central que juega el amor en la vida y en el pensamiento de Federica se percibe aquí, de modo que el deseo de perdurabilidad no va a encarnarse en la admiración, en la fama manriqueña que procuran las grandes gestas, el pensamiento preclaro, sino en la más amortiguada esfera de los afectos humanos, donde el amor propicia un campo de atracción, afinidad y reconocimiento para ambos sexos, siempre que este amor esté regulado por una ética de la justicia, la equidad y la libertad entre hombres y mujeres.

DESEO Y HONRA DE LAS MUJERES EN LA ESPAÑA MODERNA. FICCIÓN Y RECLAMACIONES DEL AMOR BURLADO

Antonia Fernández Valencia
Universidad Complutense de Madrid

“Dos penas contradictorias me atormentan noche y día;
aquello que amor desea, mi corazón lo querría,
pero gran temor lo impide, pues difamada sería.
¿Qué corazón, tan seguido, al final no cedería?”

*Libro de Buen Amor*¹.

“La ficción es a la vez documento y principio motor de la historia cultural”, escribe Nancy Amstrong, y nos sirve para conectar con una línea de trabajo que ha tenido fuerte desarrollo en las últimas décadas en diversos campos de las ciencias sociales: asumir la producción literaria como un documento histórico² que encuentra sus referencias en la sociedad

¹ ARCIPRESTE DE HITTA: *Libro de Buen Amor*, Versión de María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1982 (15ª ed), copla 853, p. 134.

² Mi concepción sobre la pintura como documento histórico es aplicable a la literatura. Vease FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia: “La pintura, fuente para la historia de las mujeres. Siglos XV-XVII”, en Marián L.F. Cao (Coor), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 49-72, y “La pintura como fuente histórica e instrumento didáctico”, *Iber, Didáctica de Geografía, Historia y Ciencias Sociales*, nº1, 1994, pp. 83-88. De especial interés metodológico y temático con relación al tema que tratamos pueden consultarse: CHAUCHADIS, C., *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II*, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1984; LÓPEZ-BARALT, Luce y MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, El Colegio de México, 1995; los estudios reunidos por REDONDO, Agustín: *Amours légitimes. Amours ilégitimes en Espagne, (XVI-XVII siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985; *Images de la femme en Espagne aux XVI y XVII Siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994 y *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995; WIESNER-HANKS, Merry E., *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*. Madrid, Siglo XXI, 2001.

de su tiempo –pues en ella se piensa y conforma, a ella se dirige, con ella quiere empatizar...- y, al tiempo, ofrece a esa sociedad modelos de comportamiento, lenguajes de comunicación, escalas de valores..., cosmovisiones que se insertarán en ella de forma más o menos natural, en función de las posibilidades de difusión, del grado de comunicación, atracción y empatía que consiga despertar en los diferentes grupos que la integran. El tiempo³ actuará en esta dialéctica como factor modificador.

Poner en relación ficción y realidad es, pues, uno de los objetivos de este trabajo, asumiendo que los documentos que utilizamos para descubrir el mundo de la realidad –las querellas de mujeres por incumplimiento de promesa de matrimonio⁴- no dejan de ser discursos de los escribanos que interpretan la realidad misma ya interpretada por querellantes, testig@s o encausados (mediación sobre mediación), unos y otr@s bajo una determinada red de convenciones sociales, de escalas de valores, de imágenes -en este caso- de cómo deben ser y articularse las relaciones entre hombres y mujeres en el orden social vivido.

Algo de ficción en la realidad, mucho de realidad, quizá, en la ficción. Límites extraordinariamente imprecisos y de difícil trazado para quien los estudia. Pero no son esos límites el objeto de nuestra investigación, sino las coincidencias entre las diferentes “representaciones”⁵ o discursos consultados, ya que partimos de la hipótesis de que esas coincidencias pueden ir acercándonos un poco más a nuestro tema de estudio: el mundo del deseo femenino.

El deseo no puede ser confundido con el instinto. Cualquiera que sea el campo de referencia -desde el deseo de saber hasta el de vivir o morir- siempre tiene una fuerte dosis de construcción cultural. Se desarrolla, libera o reprime en determinados contextos, con efectos sobre la propia vida y la ajena. Desde una perspectiva de género, en la Edad Moderna la

³ Entendido en las diferentes dimensiones que señalara el profesor D. Manuel TUÑÓN DE LARA en *Tiempo cronológico y tiempo histórico*, Lección inaugural del curso académico 1985-86, Leioa, Universidad del País Vasco, 1986.

⁴ Todas las querellas han sido consultadas en el Archivo Histórico Provincial de Cuenca (A.H.P.Cu) y corresponden al periodo 1570-1600. Hemos localizado querellas más tardías, pero no anteriores. Todos son, pues, posteriores a la normativa del Concilio de Trento (1565) que convierte el contrato matrimonial en sacramento y exige celebración en la Iglesia en presencia de clérigo, no aceptando las relaciones sexuales prematrimoniales.

⁵ “‘El mundo es mi representación’, esta es una verdad aplicable a todo ser que vive y conoce (...). No hay verdad alguna que sea más cierta, más independiente de cualquier otra y que necesite menos pruebas que esta; todo lo que existe para el conocimiento, es decir, el mundo entero, no es objeto más que en relación al sujeto, no es más que percepción de quien percibe; en una palabra, representación”, palabras tajantes de Arthur SCHOPENHAUER en 1819, reconociendo que “no es nueva, en manera alguna, esta verdad”. Vease su obra *El mundo como voluntad y representación*, I y II, Barcelona, Folio, 2002, pp. 17-18. Esta idea está inspirando las corrientes de la historia cultural, así como inspiró anteriormente -y sigue inspirando- gran parte de los estudios de interpretación del arte y la literatura. Sus teorías son bien conocidos. La confluencia interdisciplinar se desarrolla inevitablemente con más intensidad en los estudios sociales desde esta perspectiva.

asociación del deseo con la sexualidad nos conduce, inevitablemente, al universo de la honra, simbólico pero extraordinariamente potente como condicionador de vidas⁶.

Es esta *relación honra-deseo*, en la medida en que se presenta como conflicto cuya resolución puede condicionar el futuro de las mujeres, la que nos interesa muy especialmente. Y ese conflicto se presenta de forma explícita cuando la mujer, pretendida por un varón, es requerida para mantener relaciones sexuales completas fuera del contexto en que estas son admitidas socialmente, es decir, antes o fuera del matrimonio. En este trabajo nos centraremos en las *relaciones prematrimoniales*⁷, concepto que debe ser tratado con cuidado por la diferencia de significados y consecuencias que comporta, para la vida de las mujeres, en función de la cultura, el grupo social, el tiempo y el espacio analizados.

Pretendida, deseada. ¿Deseante?

La iniciativa para el comienzo de una relación sexual en la mayor parte de los discursos literarios y, desde luego, en todas las historias narradas en las querellas que hemos consultado, es masculina. La respuesta femenina tiene también algunas notas comunes: una *inicial*, y a veces persistente, *resistencia de las mujeres*, que tienden a justificar por razones sociales que tienen que ver con que su honra y buen nombre puedan perderse; ciertas referencias *al uso de la fuerza por los pretendientes* -acompañada de palabras amorosas o/y con promesas de matrimonio- para conseguir la entrega femenina y, en casi todos los casos, *continuación de la relación por un tiempo* que puede prolongarse varios años, llegando a tener hasta dos hijos⁸. No son, pues, situaciones de un día, sino relaciones con un grado de “estabilidad” que encontrará, salvo en uno de los casos, suficientes testigos. La asiduidad de la relación carnal que se refleja en las fuentes, y la naturalidad con la que de ella se habla, nos sugieren una sociedad posiblemente más libre en la consecución del deseo sexual fuera del matrimonio de lo que, desde una perspectiva contemporánea, se pudiera pensar. Esta realidad puede conducirnos directamente al mundo de las transgresiones femeninas y sus respuestas sociales.

⁶ Para el concepto de honra/honor femenino y los cambios en su consideración que se reflejan en la literatura española de los siglos XVI y XVII, nos ha resultado de enorme interés la tesis desarrollada por Rina WALTHAUS en su tesis doctoral *La nieve que arde o abrasa: Dido & Lucrecia en el drama español de los siglos XVI y XVII*. Veasé versión *caché* de Google <http://home.planet.nl/~pagklein/rina/resumen.html>, especialmente las referencias a los capítulos VI y VII.

⁷ Un planteamiento de tipología y conflictos puede verse en PRADO, Antonio, “Un análisis de los procesos derivados de la interposición de demandas por supuesta existencia de promesas matrimoniales durante el Antiguo Régimen en Zumárraga y Villarreal de Urrechua”, *Vasconia*, nº 28, 1999, pp. 235-248.

⁸ Querella de Isabel Martínez contra Juan Gómez (1570). De la relación quedan “dos criaturas hembras y la una cria y tiene a su cargo...Miguel Gómez padre del dicho Juan...”. A.H.PCu. JUD. 75-14. También dicen estar “preñadas” Ana Moreno en su querella contra Francisco González (1570) y María Gila en su querella contra Santos García (1586). A.H.PCu., JUD. 75-13 y 86-46.

De la ficción a la realidad: La dialéctica honra/deseo

Un referente literario de extraordinaria riqueza didáctica bien podría ser Melibea -en la obra de Fernando de Rojas *La Celestina*- a la que vemos debatirse entre el deseo y la honra familiar, aunque por breve espacio de tiempo, como queriendo cumplir un ritual social, ya en su primera cita con Calisto. Melibea se dirige a él, inicialmente, con un discurso que parece pretender alejar toda posibilidad de relación y, sobretodo, dejar muy clara su preocupación por la honra personal:

“La sobrada osadía de tus mensajes me ha forzado haberte de hablar, señor Calisto. Que habiendo habido de mí la pasada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. *Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, porque mi honra y persona estén, sin detrimento de mala sospecha, seguras. A esto fui aquí venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balanza, en las lenguas maldicientes*”⁹.

En una cultura de oralidad, el *qué dirán* es pieza clave en la vida de los individuos y de las familias. Pero, en el caso de las mujeres, es esencial para acceder al matrimonio y ocupar una posición normalizada dentro del sistema: la mala fama puede ser motivo de discriminación y de soltería, situación apenas comprendida socialmente y que podría poner a la mujer -cualquiera que fuera su condición aunque, obviamente, con alternativas diferentes según la clase- en una situación de marginalidad. Por eso la dialéctica honra/deseo va a jugar un papel fundamental en el establecimiento de relaciones sexuales fuera del matrimonio.

Las palabras de Melibea que hemos señalado, son contestadas con una larga serie de quejas por un Calisto que dice sentirse engañado por todos los que creyó fieles. Y sus quejas, la *palabra*, la capacidad de su discurso de *emocionar* a Melibea, producen el “milagro” de rendírsela:

“Cesen, señor mío, tus verdaderas querellas (...). Tú lloras de tristeza juzgándome cruel, yo lloro de placer viéndote tan fiel. ¡Oh *mi señor* y mi bien todo! (...). Limpia, señor, tus ojos. *Ordena de mí a tu voluntad*”¹⁰.

La respuesta de Calisto no se hace esperar. Jugando con palabras de humildad personal y halago a la amada consigue la *confesión del nacimiento del deseo* de *encontrarse con él* en Melibea, deseo que se hace más intenso al escucharle:

“Y aunque muchos días he pugnado por lo disimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, *no descubriese mi deseo* y viniese a este lugar y tiempo, donde te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás. *Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo*

⁹ ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Ed. de Manuel Criado del Val, Barcelona, Salvat, 1970, p. 129.

¹⁰ *Ibidem*.

maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta”.

Del discurso de Fernando de Rojas podríamos destacar dos aspectos: En primer lugar la fuerza de la palabra –la inteligencia, la razón en el varón-, que ayuda a la conquista de Melibea –ya preparada por las palabras de Celestina, no lo olvidemos-, y la debilidad física y capacidad de emocionarse de aquella, conectando con el discurso dominante sobre las capacidades de hombres y mujeres¹¹. En segundo lugar, las palabras de entrega absoluta de nuestra protagonista a la voluntad de Calisto, entrega de la que, por sus palabras en la segunda cita, ya en el huerto (acto XIV), no parece haber querido intuir, asumir, las consecuencias inmediatas. Esta temprana entrega con anulación de su voluntad, unida a la posterior entrega sexual, sienta las bases de la pérdida de sentido de la vida de Melibea sin Calisto. Mujer instruida en los valores y discursos de su tiempo, consciente de su posición y situación, Melibea sabe que la transgresión cometida, sobre todo en su clase, es irreparable. La conciencia del yo individual y social en Melibea es de una lucidez extrema.

Pero ¿cuándo y cómo se produce el conflicto honra-deseo en Melibea?. Ya hemos visto su temprana preocupación por la honra. También tempranamente había casi anunciado su futura pérdida –hablando consigo misma mientras espera a Celestina- y enunciado las primeras palabras desestimándola ante su *deseo de saber de Calisto*. Melibea, impaciente por el tono de Celestina exclama:

“Oh, cómo me muero con tu dilatar!(...) Ahora toque en mi honra, ahora dañe mi fama, ahora lastime mi cuerpo(...) te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada”¹².

El conflicto se manifiesta en el acto XII cuando Calisto, ante las quejas de Melibea por las puertas y cerrojos que les separan ofrece una solución inmediata:

“¿Cómo señora mía, y mandas que consienta a un palo impedir nuestro gozo? Nunca yo pensé que demás de tu voluntad pudiera cosa estorbar(...) Pues, por Dios, señora mía, permite que llame a mis criados para que las quiebren”.

El miedo al escándalo aparece inmediatamente en Melibea:

¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama?(...) Que si ahora quebras las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro. Y pues sabes que tanto mayor es el yerro cuanto mayor es el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado”.

¹¹ He tratado este aspecto en “Discursos sobre la capacidad intelectual de las mujeres: un frente histórico del feminismo” en PÉREZ SANCHEZ, Luz y otras, *Actas del Seminario: Situación actual de la mujer superdotada en la sociedad*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2002, pp. 243-262.

¹² ROJAS, Fernando de, *Op. cit.*, acto X, p. 117.

Aparentemente, Calisto no se siente ajeno a la buena fama de su amada. Esa empatía lo detiene:

“Si no fuese por lo que a tu honra toca, pedazos haría estas puertas”(...) “Oh mezquino yo, y cómo me es forzado, señora, partirme de ti!. Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto como el de tu honra. Pues que es así, los ángeles queden con tu presencia”¹³.

Resistencias condicionadas

Esta resistencia inicial de Melibea la encontramos reiteradamente señalada en las querellas de nuestras protagonistas, todas ellas presentadas –al igual que nuestra referente literaria- como “moza doncella e virgen”, “doncella onesta y recogida virgen” o “mujer honesta y recogida y de buena fama”, cuando se produjo el primer “acceso carnal” con los que ahora son objeto de sus acusaciones.

Las querellas reflejan que, solicitadas reiteradamente por sus pretendientes, las jóvenes se resisten aduciendo diferentes razones que podrían impedir el matrimonio y, por tanto, dejarlas sin honra. Así, en la declaración de Ana Moreno, después de narrar el acoso y relación mantenida, se dice “y que esta declarante antes que lo hiciese decía que no lo quería hacer por no quedar disfamada y el dicho Francico González le dijo que no era el hombre pa que la dismafase, que no era ningún gilrotero...”¹⁴. Santos García es preguntado sobre si María Gila, la denunciante, “le dijo que la dejase porque el padre del y della no querían aquellos se cassasen y este confesante le respondió que no se le dava nada dello, quel cumpliría la palabra de casamiento”,¹⁵ pregunta que, obviamente, debe responder a las declaraciones de la denunciante. Andrea García, cuyo matrimonio es concertado familiarmente con ritual de dación de manos y ante testigos, intentó resistirse a mantener relaciones sexuales hasta ser desposada “por mano de clérigo”¹⁶ para evitar quedar disfamada. Veremos después los efectos de esta resistencia.

La preocupación por la fama en estas mujeres está muy unida a los comportamientos sexuales, pero también, como hemos dicho anteriormente, al ámbito de la palabra. Su futuro, y no solo la honra familiar, puede estar en lo que de ellas se dice o en lo que a ellas mismas se les dice. De ahí que muchas mujeres entablaran querellas por injurias para defender su buena fama y honra. Un buen ejemplo lo tenemos en una de nuestras “abandonadas”, Juana de Molina, quien, tras poner querella por promesa de matrimonio incumplida a Nofre

¹³ Para las citas, *Ibidem*, acto XII, pp. 129-132.

¹⁴ Querella de Ana Moreno contra Francisco González. 12 de abril de 1570. A.H.PCu. JUD. 75-13.

¹⁵ Querella de Juan Gil y María Gila contra Santos García, 5 de noviembre de 1586. A.H.PCu. JUD. 86-46.

¹⁶ Querella de Pedro García en nombre de su hija Andrea García contra Francisco Guerrero, 3 de noviembre de 1597. A.H.PCu. JUD. 93-41. En la sesión XXIV del Concilio de Trento se estableció la reforma del matrimonio. En el Capítulo 1 del *Decreto de reforma sobre el matrimonio leemos*: “Quien contrajere Matrimonio de otro modo que a presencia del párroco, y de dos o tres testigos, lo contrae inválidamente”.

de Rajas y conseguir que sea encarcelado por ello, querelló contra Yuste de Buendía porque “*estando con ánimo de difamar a mi querellante y desbaratalle el casamiento delante de muchas personas onradas y principales dijo el sabado proximo pasado (...) que la dicha Juana de Molina no tenía por qué traer pleito pues tenía una hija de diez años y que el se lo daría provado y que no curasen de saber quien era el padre (...) en lo cual mi querellante esta difamada...*”¹⁷.

Es interesante, en esta causa, la referencia a la invitación que se hizo a Yuste de Buendía, por parte de algunas de las personas presentes en la situación narrada, para que fuera prudente en sus palabras: “y reprehendiendole los que allí estaban que no lo dijese.” o “y todos los que allí yvan se lo retaron diciendo que no dixesen aquello ...” declaran el procurador y un testigo. Entre las preguntas que se recomienda hacer a los testigos sobre este caso, aunque no consta la respuesta de ninguno de ellos, encontramos la siguiente: “*Si saben que por razón de las dichas palabras la dicha Juana está difamada y para ayuda a casarse por razón de la dicha difamia es menester 1000 ducados y sin ellos no abra quien se quiera casar con ella si no se casase con dicho Nofre de Rajas...*”¹⁸. La conciencia social de la fuerza de la palabra para hacer daño a la honra personal parece clara. Nos preguntamos si la compensación económica podría actuar como paliativo, una vez reconocido oficialmente el engaño por la condena del acusado, al poder servir de atractiva dote para otro casamiento. En cualquier caso, entendemos que la propia presentación de la querrela pudo actuar como reivindicadora de la imagen social, de la buena fama de la mujer burlada.

Consentimiento: Entre el deseo, la palabra y el acoso

Las resistencias de Melibea y de nuestras mujeres conquenses tienen un final que se desarrolla en tiempos diferentes. Pero hay una nota bastante común: los encuentros –pactados o por acoso del varón– se producen por la noche y, en ocasiones, aprovechando la ausencia de las personas responsables de la unidad familiar. En casi todos ellos hay algún cierto grado de violencia física que apenas se señala en los encuentros que le suceden. La fuerza de la palabra, del argumento para convencer, sigue siendo un instrumento fundamental para conseguir eliminar la resistencia de las jóvenes.

Volvamos al referente de Melibea: En el acto XIV una Melibea impaciente espera con ansiedad a Calisto en su huerto. El abrazo del encuentro la pone sobre aviso de unas intenciones con las que ella no parece haber contado:

¹⁷ Querrela de Juana de Molina contra Yuste de Buendía, 19 de abril de 1571. Declaraciones de Martín García, su procurador. A.H.PCu. JUD. 77-13.

¹⁸ *Ibidem*. La compensación económica no nos ha aparecido en ninguna otra causa. En esta causa tampoco hay comentario alguno a esta pregunta, pero podemos suponer que la formulación de la misma debe estar ligada a algún rumor o declaración de una de las partes.

“Señor mío, pues me fié en tus manos (...) no quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio(...). Goza de lo que yo gozo que es ver y llegar a tu persona. No pidas ni tomes aquello que tomado no será en tu mano volver. Guárdate, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura”

Aunque *deseante* (“el fuego que más que a tí la quema”, había dicho Celestina a Calisto; “terrible pasión”, “amoroso deseo” “el ponzoñoso bocado, que la vista de su presencia...me dió”, “cuya vista me cautivó”... se decía a sí misma Melibea en el acto X), Melibea intenta argumentar reiteradamente la necesaria *contención del amado*: “no obren las manos cuanto pueden...Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior...”. El conflicto honra/deseo alcanza la mayor intensidad. Y *el deseo*, unido al “acoso físico” (no suficientemente señalado) y argumental de Calisto –ensimismado en su propio placer- vencerá su resistencia, apoyando así una parte del discurso misógino respecto al *falso no* de las mujeres¹⁹.

Melibea y Calisto se entregan gozosos al amor (“vedlos a ellos alegres y abrazados”, en palabras de Tristán, criado de Calisto). Las quejas de Melibea y la conciencia del deshonor, sin reparación matrimonial posible, son seguidas del *deseo de nuevos encuentros* -que él debe decidir- “a la misma hora, porque *siempre te espere apercebida del gozo*, con que quedo esperando las venideras noches”. Del gozo de los amantes y la conciencia de Melibea nos habla un Calisto que acude al recuerdo como cura en un texto que parece invitar al lector a convertirse en espectador-*voyeur*:

“..dulce imaginación...vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras; aquellos desvíos sin gana; aquel “Apártate allá, señor, no llegues a mí”; aquel “No seas descortés”, que con sus rubicundos labios veía sonar: aquel “no quieras mi perdición”, que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos. Aquella final salutación con que se me despidió, ¡con cuánta pena salió de su boca!, ¡con cuántos desperezos!, ¡con cuántas lágrimas, que parecían granos de aljófar, que sin sentir se le caían de aquellos claros y resplandecientes ojos”²⁰.

¹⁹ Vease el diálogo de Calisto y Melibea en el acto XIV. El discurso del “falso no” se hace explícito en la obra en boca de Celestina (acto III). Comparensé estos textos celestinescos con las palabras que Pérez de Montalbán pone en boca de su protagonista, en la novela “El envidioso castigado”(1624): “Que las mujeres principales primero que llegan a descubrir su voluntad, lloran, disimulan y se resisten hasta que ya el amor, como va creciendo, ni cabe en el pecho ni se contenta con los ojos. Sabe Dios lo que he peleado con mi vergüenza, pero, en fin, pudo más conmigo la voluntad que el recato, que esto de vencerse a sí misma, y más en cosas que llegan al alma, es agradable para ser leído, pero dificultoso para ser executado”. Cit en RODRÍGUEZ, Evangelina y HARO, Marta.(Ed), *Entre la rueca y la pluma. Novelas de mujeres en el barroco*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 1999, p. 78. El amor vivido desde la convención de las leyes o desde la transgresión consciente, pero con perspectivas y ánimo diferente.

²⁰ ROJAS, Fernand de, *Opus cit.*, p. 148.

Noches de amor cumplido

La noche suele ser, efectivamente, cuando se producen las proposiciones de relación carnal bajo promesa de matrimonio a nuestras querelladas. La ausencia de terceras personas en la casa las deja más indefensas y favorece la situación. Así, Francisco González, que sirve como barbero en la misma casa en que Ana Morena sirve como criada, “*una noche que esta querellante estaba sola en su casa porque sus amos se abian ido a dormir fuera... el dicho Fco Glez bolvio a la dicha casa qestaba fuera della a las diez de la noche y llamo y esta querellante le abrio y entonces (...) el suso dicho le torno a decir y rogar que hiciese lo que le habia rogado y tuviese cuenta y aceso carnal con el*”. La joven se resiste por dudar de la posibilidad de su matrimonio, idea que él rebate consiguiendo la entrega de la joven: “*y la corrompió e ovo su virginidad y durmieron juntos en una cama donde paso lo susodicho...*”²¹. Juan Gómez accede a la casa de Isabel Martínez aprovechando la noche y la ausencia de la madre por un viaje a Cuenca “*siendo ya a buen rato de la noche el dicho Juan Gómez se entró en casa desta querellante y debajo de la dicha palabra de casamiento y a su importunación durmió con esta querellante y tuvo aceso carnal con ella y la corrompio e ovo su virginidad y después tuvo e a tenido aceso carnal con ella otras muchas e diversas veces*”²²; Quiteria Rodríguez es “perseguida” por Miguel de Velasco, estudiante en Alcalá, hijo del ama a la que sirve desde que la conoce “*y un dia de fiesta estando su madre del dicho Miguel (...) fuera de casa en una visita y quedando ambos solos en la dicha casa (...) vino a importunar a esta querellante que hiciese lo que le avia rogado (...) y así la abrazo y beso y echo encima de un estrado y esta declarante le decía que la dejase que estaba doncella (...) y despues aquella misma noche se levantó de su cama y fue a la de esta declarante que dormía sola y allí tuvo otras veces aceso carnal y despues otras muchas veces de noche y de dia...y siempre le hacia e hizo las dichas promesas...*”²³. Bajo promesa de matrimonio, también se entrega de noche María Gila -“vencida del amor carnal”, en palabras de su hermano Juan que presenta en su nombre la querella, a Santos García. Es el interrogatorio a este acusado, maestro tundidor de 27 años, -uno de los dos localizados por la justicia en los ocho casos que hemos estudiado- el que nos da esa referencia: “*preguntado si es verdad (...) que estando el dicho Pedro Gila (padre de María) fuera de su casa (...) fue a ella a media noche y la dicha Mari Gila le abrió la puerta y en la cocina de la dicha casa la besó y abrazó muchas veces “ y, tras promesa de matrimonio, “la hizó encima de un poyo de la dicha cocina a donde con ella tuvo cuenta y aceso carnal una vez y aquella noche estuvo con ella hasta que quiso amanecer y aquella ora quando se iba le vino a decir este confesante que no tuviese pena que otra no sería su mujer...*”²⁴

La promesa de matrimonio, pues, parece seguir siendo un elemento de confianza para las mujeres a pesar de los avisos sociales y las recomendaciones de la Iglesia para que las jóvenes eviten las relaciones sexuales antes del matrimonio según lo establecido en el

²¹ Declaración de Ana Morena”. JUD. 75-13

²² Relación de la querella. A.H.P.Cu. Jud 75-14

²³ Querrela criminal de Quiteria Rodríguez contra Miguel de Velasco. 3 de noviembre de 1575. Declaración de Quiteria. A.H.P.Cu. JUD. 78-19.

²⁴ A.H.P.Cu. JUD, 86-46

Concilio de Trento²⁵. La duración de las relaciones, mucho más naturalizadas a partir del primer encuentro, nos invitan a pensar *en deseos compartidos*. Son *deseos de relación sexual*, sí, pero que nos hacen pensar también en el *deseo de sentar las bases para la constitución de una unidad familiar*, pieza clave para la configuración de la vida de las mujeres en el sistema social del Antiguo Régimen. La insistencia en todas las causas en que el acceso carnal se produjo siempre después de reiteradas promesas de matrimonio, abundaría en esta línea. El discurso judicial oficial parece pues apoyar este modelo de referencia, que tendrá su cristalización en la orden de prisión para los acusados, aunque sean pocas las ocasiones en que pueda llevarse a cabo por huida de los mismos.

Este planteamiento ayudaría a explicar la querrela de Isabel Martínez contra el alcalde de hermandad Pedro Melero quien, sabedor de las convivencias que aquella mantiene sin estar casada con Juan Gómez, “estando por la noche durmiendo juntos el dicho Juan Gómez y esta querellante en su casa... fue a la dicha su casa de la querellante e los hallo como es dicho y prendió e tuvo preso por ello al dicho Juan Gómez y despues, sin otra licencia y autoridad lo soltó y se anda suelto sin dar cuenta del...”²⁶. No parece, pues, que la querellante tenga conciencia de estar cometiendo ningún delito por su convivencia. De lo que se queja es de que un representante de la justicia haya podido colaborar con el que ha roto su compromiso personal con ella dejándola con dos hijos y desasistida.

¿Tretas masculinas para escapar a los compromisos?, ¿exceso de celo en el cumplimiento de la ley por parte de la autoridad?²⁷, ¿pactos entre varones?. En cualquier caso, y esto es lo importante, reclamaciones femeninas por incumplimiento de las promesas personales, pero también por incumplimiento de las funciones legales y sociales que correspon-

²⁵ Vease Capítulo 1 del Decreto de reforma sobre el matrimonio ya citado. La literatura didáctica para avisar de las falsas promesas tiene una larga tradición. Recordemos los avisos del *Libro del Buen Amor* (“escarmentad vos, amiga, de otra tal infeliz, pues todos los hombres hacen como D. Melón Ortiz“(copla 881) (aunque aquí hubiera un final de matrimonio) o “De las muchas burladas aviso y seso tome, no quiera el amor falso...”(copla 906)). Ya en el siglo XVII, con fuerte inspiración seguramente en historias como las que hemos encontrado, nos deja buena relación M^a de Zayas: “¡Ay, mujeres fáciles y mal aconsejadas, y cómo os dejais vencer de mentiras bien afeitadas y que no les dura el oro con que van cubiertas más de mientras dura el apetito!”(....)¡Ay, hombres(....) que no llevais otro designio sino perseguir nuestra inocencia...” afirma una de sus protagonistas, Isabel Fajardo; “Y en cuanto a la palabra que decís os he dado, como esas damos los hombres para alcanzar lo que deseamos y pudieran ya las mujeres tener conocida esta treta y no dejarse engañar, puyes les avisan tantas escarmentadas” le dirá Manuel a la propia Isabel. Vease: ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, Ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 135-6 y 163. La deseada apariencia de veracidad, de realidad en sus historias, que parece haber buscado y se ha querido ver en M^a Zayas quizá haya que buscarla más en las situaciones presentadas que en los espacios y las referencias político-militares. La irrealidad podría buscarse más en el grupo social que elige para sus protagonistas y en las acciones que estas emprenden. También el cuento de *Caperucita Roja*, en versión de PERRAULT, refleja la tradición histórica de los avisos. (Agradezco esta última referencia, así como la lectura del borrador de este artículo, a Julia Valenzuela, profesora de Literatura en la UCM).

²⁶ A.H.P.Cu. JUD. 75-14.

²⁷ Cuando Quiteria Rodríguez sirve en casa de un clérigo y este se entera, por el ama, de los amores que aquella tiene en su casa con Miguel de Velasco, también llama a un alguacil para que prenda a los amantes.

den a quienes tienen en sus manos el ejercicio de la justicia y de la protección del orden social²⁸. *Deseo*, pues, de las mujeres, de *afirmación personal y de justicia social*.

La querrela de Pedro Garcia en nombre de su hija Andrea contra Francisco Guerrero, refleja también algunas de los mecanismos de engaño utilizando las reglas establecidas. La relación que se hace en la querrela sobre la actuación del acusado es muy explícita: "...puesto el temor de Dios y de la justicia y con dolo y engaño echó casamenteros para que tratasen de casamiento entre el y la dicha Andrea y aviendose concluido y otorgadose los dos publicamente de conformidad con los deudos, y tratandose los dos como esposos en el interrim que el enviaba a hacer las amonestaciones a su tierra²⁹, se aprovecho della y la conocio carnalmente y después se ha sustraido y (...) ha publicado que se ha de ir y ausentar y que no se casará con ella (...) y que seguirá la causa en su casa y si le condenan que se ira do no parezca". La querrela es posterior a otra interpuesta ante el provisor del obispado. La autoridad eclesiástica condena a casarse al acusado, como lo condenará y pondrá en prisión el alcalde mayor de Cuenca después de oír a testigos que ratifican el acuerdo y la convivencia, al tiempo que dan informaciones poco favorables de él. Pero todo ello no afectará al *deseo de que se ejecute el matrimonio*. Ya en la cárcel, Francisco Guerrero acepta cumplir su palabra. Andrea autoriza que lo liberen, pero no sin que antes dé juramento de no abandonar la ciudad y presente una fianza carcelera. Interesante historia para preguntarnos por el deseo femenino, pero también para confirmar la importancia del matrimonio para las mujeres y el reconocimiento oficial que la palabra dada ante testigos tiene aún en la Castilla de finales del siglo XVI (1597).

La pasión vivida

La relación que podríamos considerar más apasionada, en la que se refleja cómo la mujer se implica de manera total aún a riesgo de perder su trabajo sucesivas veces, y el amante la persigue por todos sus itinerarios a lo largo de casi dos años, es la que mantienen Quiteria Rodríguez, joven de 16 años, y Miguel de Velasco. Las declaraciones de las testigos—dos amas y una criada—, nos muestran a una pareja que mantiene su relación más allá de los problemas que genera, especialmente a Quiteria. El la busca y ella le abre las puertas de

²⁸ Las reclamaciones de mujeres a padres, maridos o autoridades públicas por el incumplimiento de las funciones que respecto a ellas les tiene adjudicadas el ordenamiento social, es muy frecuente en la literatura (piénsese, por ejemplo, en los reproches de Laurencia a su padre y a los hombres en *Fuenteovejuna*, de LOPE DE VEGA, después de haber sido violada (Acto tercero, 1725-1793). Las reclamaciones por vía judicial, en el siglo XVIII, han sido estudiadas por Margarita ORTEGA LÓPEZ. Veasé, por ejemplo: "La práctica judicial en las causas matrimoniales de la sociedad española del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna*, Vol.12, 1999, pp. 275-296 y "Estrategias de defensa de las mujeres de la sociedad popular española del siglo XVIII", *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 5, nº 2, julio-diciembre, 1998, pp. 277-305.

²⁹ Se cumplían así los requisitos tridentinos. "...primero que se contraiga el matrimonio, proclame el cura propio de los contrayentes públicamente por tres veces, en tres días de fiesta seguidos, en la iglesia, mientras se celebra la misa mayor, quiénes son los que han de contraer matrimonio, y hechas estas amonestaciones se pase a celebrarlo a la faz de la Iglesia, si no se pusiere ningún impedimento legítimo". Cap. 1 del Decreto de reforma ya citado

todas las casas en las que sirve como criada, miente respecto a quién la visita y qué hace con el visitante, aunque siempre acaba contando a las que descubren su relación una historia que asocia la entrega a la promesa de casamiento. Isabel Gadea, su segunda ama, declara:

“...la dicha moza se le descubrió a esta t^o y le dixo como estando en la casa de su ama el dicho Miguel de Velasco la abia perseguido muchos dias (...)y que le abia abido su virginidad y que habia ido muchas noches a media noche a su cama y que ella de miedo de su señora por no dar boces ni ser asentida abia callado prometiéndole el como le abia prometido que callase que la casaria y que así abia echo lo que abia querido y que después el dicho Miguel de Velasco vino otras veces a hablar a la dicha moça y este t^o vido que la hablava y esta t^o de que los vey a les reñia a ambos diziendo que se fuesen y que en su casa no hablasen y que tambien entendio esta t^o de otras personas que se lo dezian que los veian quel dicho M. de V. hablaba (...) no estando ella en casa con la dicha Quiteria y tambien en otras partes y en casa de una vecina desta t^o que ya no esta en Cuenca y así por esta causa esta t^o la echo de su casa...”

La curiosidad de las mujeres, el *deseo de saber* sobre Quiteria, queda reflejada en sus testimonios, y a través de ellos descubrimos, junto a los amoríos de Quiteria, algunas estrategias informativas: “y esta testigo se asomaba a la escalera y decia que haces y entonces la oia hablar con el dicho Miguel de Velasco, al cual veia unas veces y otras conocia en el habla” confiesa Isabel Gadea.

Magdalena Castañeda, que compartió dormitorio con Quiteria en casa de un clérigo, declara cómo los descubre y censura esa relación:

“una noche sintio esta testigo que se salio de la cama la dicha Quiteria y para entender lo que hacia se hizo de la dormida y sintio que la dicha moza abrio una puerta falsa que estaba allí junto que da a una callejuela y oyo como hablaba a un hombre que no conocio por entonces y lo metio dentro de la casa y se abajaron a otro aposento que esta mas abajo y esta t^o se levanto de la cama e a gatas por que no la sintiesen abajo a donde estaban la dicha moça y un hombre moço desbarbado hociendo y estaba sobre la dicha moça e vido como parecia que tenia cuenta y aceso carnal el dicho hombre con la dicha moça y no les hablo palabra no entendiendo quien hera el hombre y que esto vido porque tenian un candil encendido y se torno a su cama y entonces entendio que la dicha Quiteria estava perdida porque hasta allí la tenia por muger de bien y la dicha Quiteria se estuvo buen rato y despues bolvio a la cama y esta testigo le dijo Jesús y que fria venis de donde venis Quiteria la cual dijo llamome mi primo y esta t^o dixo (...) y que tan mala cuenta abes dado de vos y quien es ese (...) y después .vido al dicho moço andar por la calle rondando la puerta y hablar de día y de noche con la dicha Quiteria la cual no durmió mas con esta t^o y que esta t^o no los vido (...) mas que esta dicha vez y los vio besar y abrazar y lo demas que esta declarado (...) y que parecia segun entendio esta t^o quel dicho Miguel de Velasco queria mucho a la dicha Quiteria y esta es la verdad.....”.

Es este, precisamente, uno de los casos en que la diferencia social hacía más inviable el matrimonio. La relación duró casi dos años y, cuando ella está sin casa donde servir tras ser echada de la María de Velasco, Miguel, cuenta la testigo citada “la había tenido en casa de unas mujeres... e que allí le daba lo que abia menester”. Condenado por la justicia, no se puede ejecutar la prisión “porque se a huido e ausentado desta dicha ciudad, territorio y jurisdicción”, razón por la que se manda “se le secuestren y embarguen cualesquiera bienes que tuviere y se le hallen”³⁰.

La inmediatez de las relaciones sexuales que reflejan todas las causas, así como la continuidad de las mismas, nos hacen pensar en un universo social, cultural, en el que la palabra de matrimonio, el compromiso a dos, y más si es ante testigos, como se refleja en algunas de las causas, permanece como vía de constitución de unidades familiares más allá de las normativas eclesiásticas, tal como ha sido señalado en algunos estudios³¹.

¿En qué medida la normativa de Trento respecto al matrimonio ofreció una alternativa a quienes, aún suponiéndoles unas intenciones de continuidad en la relación y sinceridad en su inicial promesa de matrimonio, desearon, al cabo de un tiempo de relación romperla?. Si es cierto que parte de la normativa tridentina exige una serie de pasos y comprobaciones para garantizar –en la medida de lo posible– la ausencia de impedimentos en los contrayentes para el matrimonio, el tiempo de espera de la documentación o el viaje para buscarla cuando el pretendiente es de otra comunidad parece que puedan ser estrategias para mantener una relación y para escapar a ella. Esta casuística es la que encontramos en la querella de Ana Barbera contra Francico Collado, perayle, que parece usar varios nombres. El se presentó como mozo soltero, declaró ante testigos su deseo de desposarla y celebraron un acto de compromiso –que un testigo dice haber creído que era burla – tras el que siguió un periodo de convivencia. Ella se entera de que estaba casado y, además, el huído le roba un manto y una saya. Se evita la bigamia, pero no el abuso³².

Esta interpretación de la normativa tridentina ayudaría a explicar que una de nuestras primeras querellantes(1571), Juana Molina, adujera que la promesa se le hizo “antes del sacro Concilio”, o que, ya en 1586, María Gil intentase fortalecer sus razones precisamente porque en la promesa se indicó que “se casaría con ella in facie ecclesiae”. Las mujeres, pues, argumentarían con “la legalidad”, con la forma habitual de considerarse el matrimonio en cada tiempo. Pero la consideración de validez de la palabra dada es común en ambos casos³³.

³⁰ Querella de Quiteria... ya citada.

³¹ Sobre las resistencias para acudir a casarse ante el párroco veasé, por ejemplo, DAVIS, Natalie Z., *El regreso de Martín Guerre*, Barcelona, Antoni Bosh ed., 1984, p. 128; MORANT DEUSA, Isabel y BOLUFER PERUGA, Mónica, *Amor, matrimonio y familia: la construcción histórica de la familia moderna*, Madr, Síntesis, 1998, pp. 39-41, y CASEY, Jean, *España en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, 2001, pp. 309-316. Este último autor nos habla, además, de la “informalidad de la ceremonia nupcial en España” y de la preocupación de las Cortes de Castilla por los engaños de jóvenes a través de las promesas de matrimonio.

³² Querella de Ana Barbera contra Francisco Collado, 9 de abril de 1571. A.H.P.Cu, JUD. 77-12.

³³ Se podría recordar la revitalización del mito de la validez de la promesa de matrimonio en la literatura romántica. Piensesé, por ejemplo, en la obra de José ZORRILLA *A buen juez mejor testigo*.

La violencia por la negación del deseo

No queremos dejar de ejemplificar un aspecto al que hemos hecho alusión teórica en este artículo: la violencia física contra las mujeres, más allá de que tal consideración pueda extenderse a la mayor parte de las situaciones presentadas en las querellas en función de la situación social – y económica- en la que queda la mujer abandonada, generalmente de baja condición social y a veces extraordinariamente joven, en la Castilla del último tercio del siglo XVI. El caso más explícito es el relatado por Andrea García, cuyo matrimonio ha sido pactado ante testigos con Francisco González, pastelero. Cuando se niega a mantener relaciones sexuales hasta ser desposada “de mano de clérigo”, declara que “la ató a esta que declara las manos con una atapierna de tafetán pardo y esta que declara viendo en la dicha forma que no tenía quien la defendiese por estar solos en la dicha casa y no podyan oír las voces que daba en la calle por estar en lo alto de la casa le dio dos bocados en un brazo con los dientes y no ostante esto el suso dicho la cogio y abrazo y dio con ella en su cama (...) Y allí tuvo aceso e copula carnal..... y de su bolsa desta que declara tomo unos quartos diciendo que en días se los devolvería pues era su marido.....”.

No es el único caso. La violencia doméstica es una constante histórica que deja sus huellas en los archivos, pero también en la iconografía. Baste recordar las representaciones del *carácter colérico* en los grabados y pinturas de los siglos XV al XVII, o la placidez y erotismo femenino con que se presentan las violaciones de un Zeus metamorfoseado, tema que decora los espacios del poder en la Europa del siglo XVI.

De la justicia y la imagen sobre las mujeres

¿Cómo terminan las querellas?. Las querellas presentadas ante tribunales civiles finalizan con la orden de búsqueda del acusado para ser puesto en la cárcel pública. La realidad es muy otra: Huídos del lugar, el pleito queda sin más referencias que la propia condena y, en ocasiones, la orden de confiscar sus bienes si los hubiere. Pero nos interesa muy especialmente esta resolución, causante quizá de la huida misma, ya que, como se ha demostrado en los estudios de A. Prada, las sentencias del tribunal del Obispado de Pamplona, al que pueden acudir a resolverse estas querellas en el Antiguo Régimen, benefician al acusado sistemáticamente³⁴, causa por la que quizá no se producen las huidas. Cuando Andrea García reclama ante el provisor del Obispado de Cuenca, la sentencia, por el contrario, es a favor de la querellante. La justicia civil y la eclesiástica parecen apoyar, pues, formalmente, la búsqueda del huido. ¿Se está asumiendo la promesa de matrimonio como válida o se está persiguiendo una violación encubierta, y reiterada, de una joven doncella?. ¿Quién tiene la capacidad de engañar?. Las preguntas nos remiten una vez más a los discursos sobre los géneros. Pero es importante resaltar que el discurso que parece predominar todavía a finales del siglo XVI en los documentos conquenses –judiciales, oficiales, no lo olvidemos- es

³⁴ PRADA, Antonio, *Opus. cit.*

el de la debilidad femenina frente a la astucia o el engaño masculino, más que el de la mujer-ententación-peligro que se irá afirmando de manera poderosa y creciente desde esos momentos tanto en la Europa católica como protestante con un reflejo muy claro en la iconografía. En estos momentos parece que la consideración de su debilidad salva la transgresión a la que pudo llevarla el deseo.

El tema de honra y deseo a través de las querellas por incumplimiento de promesa de matrimonio nos lleva, pues, por muy diferentes caminos del deseo y de la construcción de la identidad personal y social de las mujeres, un proceso en el que es evidente que no se puede seguir hablando de pasividad femenina. Aunque ocultos en los archivos o latentes en los discursos públicos literarios, aunque mediatizados por la pluma masculina, los deseos de las mujeres están ahí interactuando con los masculinos para conseguir una determinada posición en las relaciones personales y sociales. La transgresión es a veces su instrumento. La obra de *La Celestina* quizá pueda ser considerada una frontera respecto a lo que el sistema es capaz de aceptar como discurso público en relación con las imágenes de libertad de acción de las mujeres –a pesar de todo el sentido trágico, y por tanto moral, que la obra comporta-. La literatura moral respecto al matrimonio pretenderá poner *límites a los deseos que convienen a las mujeres* en el modelo de esposa del nuevo orden que se configura en Europa³⁵.

³⁵ Veasé MORANT, Isabel, *Discursos de la vida buena: matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002

LA MUJER LATINOAMERICANA EN LOS TIEMPOS DE LA EXCLUSIÓN NEOLIBERAL: ANHELOS Y REALIDADES

Asociación Intrahistoria y Oralidad

Magdalena Bello Moya

Esmeralda Broullón Acuña

Juan A. Cascón Becerra

Claudia Espínola Voigt

Fernando L. García de Sola Márquez

M^a Dolores Pérez Murillo

Carmen Ponce Alonso

M^a José Portela Miguélez

Juan Carlos Romero López

M^o del Carmen Sánchez Jurado

María Sánchez Riobó

En la presente comunicación nos proponemos sacar a la luz una investigación que, como grupo, venimos realizando en los últimos meses utilizando como documentos primordiales diversos materiales audiovisuales sobre la situación de las mujeres en América Latina en la última década del siglo XX, completados con fuentes orales y otras aportaciones documentales.

En nuestra aportación a este Congreso, la palabra “deseo” adquiere un significado distinto, seguramente, del sentido inicial con el que se utiliza este término en la mayoría de las ponencias y comunicaciones presentadas al mismo. Y es que, en cierto modo, esta comunicación es también una forma de denuncia. Cuando la esperanza primordial de una mujer es llegar a tener una vida digna, cuando esa esperanza se transforma casi a diario en el anhelo de poder seguir deseando mañana, la palabra “deseo” adquiere una nueva significación que aúna sueños, anhelos y esperanzas, deseos de cambio que contrastan casi de forma irreconciliable con una herencia colonial injusta y excluyente, una realidad en la que buena parte de las mujeres han de sumar al inconveniente de nacer mujer en una sociedad dominada por los hombres y por un machismo secular, su condición de marginadas por su pobreza o por el color de su piel. En sociedades donde la violación y el maltrato son amargamente habituales, donde los embarazos infantiles son hechos casi cotidianos, donde el peso del miedo

sustituye con demasiada frecuencia al deseo sexual, al cariño y a la pasión, el deseo, en sentido amplio, se refugia en otros rincones de la existencia en busca de un futuro más digno en el que habitar.

La presente comunicación se articula a partir de tres realidades concretas que a nuestro entender dan fruto a deseos frecuentes en el imaginario colectivo de buena parte de las mujeres latinoamericanas. Así, la angustia ante el próximo parto de una mujer ecuatoriana simboliza el deseo de poder dar a luz con dignidad y de poder criar a sus hijos con unas mínimas garantías sanitarias; la lucha de las mujeres bolivianas expresa el deseo de las mujeres indígenas de abandonar su situación tradicional de sometimiento y de ocupar su lugar en una sociedad que las margina por su triple condición de mujer, pobre e indígena; y el protagonismo esencial de las mujeres en el candomblé brasileño refleja el sueño de sentirse, al menos en un ámbito de la vida, como las auténticas protagonistas de una sociedad en la que generalmente han ocupado el espacio más marginal.

Ecuador: Una sanidad prohibida a casi todos

Susana F. está a punto de dar a luz a su segundo hijo asistida por una partera tradicional en la Federación indígena de Otavalo, en la provincia ecuatoriana de Imbabura. Su primer hijo murió por falta de atención en un hospital de la región.

- *¿Es por esto que no quieres ir al hospital a dar a luz?*
- *Sí, por eso. Prefiero morir en casa y no ir a ninguna parte.*
- *Y si tuvieras dinero, ¿irías a una clínica particular?*
- *Ahí sí me fuera, pero con plata. Como somos pobres no tenemos para una clínica.¹*

Este es el deseo de muchas mujeres en Latinoamérica en general y en Ecuador en particular: poder dar a luz a sus hijos en unas condiciones medianamente saludables. Si, como en el caso de Susana, la mujer pertenece a una comunidad indígena de los Andes, a esta preocupación por la seguridad de ella y de su hijo, se unirá también el deseo de compaginar higiene, vigilancia y asistencia profesional, con la posibilidad de tener un parto vertical, en cuclillas, que respete su naturaleza y las tradiciones de sus antepasados. Si además de ello, la mujer sólo sabe expresar sus sentimientos y preocupaciones en lengua quechua, o aymara, o en cualquiera otra de las muchas lenguas indígenas que se dejan oír en el continente, querrá a su lado también a alguien que le hable desde esa misma lengua, desde esa forma particular de expresarse que encierra en sí misma una manera también diferente de entender el mundo, los sentimientos y los sueños. ¿Cómo si no explicar al testigo mudo de bata blan-

¹ Testimonio recogido en el documental: SARMIENTO, Carmen, *Mujeres en América Latina. Rebeldes de trenzas largas*, TVE, 1992.

ca, en el privilegiado supuesto de que este esté presente, que la placenta ha de volver a la tierra para que la Pachamama proteja a la nueva vida?

En Ecuador, como en muchos otros países de América, la medicina oficial, llamémosla occidental, y la tradicional se siguen dando la espalda, y los escasos intentos que se hacen por compartir sabiduría y medios quedan aún lejos del alcance de la mayoría indígena, o lo que es casi lo mismo, de la mayoría pobre. La sabiduría de las parteras de las comunidades no puede hacer frente a determinadas complicaciones del parto, y en los hospitales de la ciudad los dólares se van haciendo cada vez más imprescindibles para obtener siquiera un poco de atención.

“Ahí si me fuera, pero con plata”, suspiraba Susana.

Efectivamente, el dinero es la única visa que garantiza en Ecuador una asistencia médica de calidad. Aunque el Ministerio de Salud Pública mantiene hospitales y centros de salud teóricamente gratuitos, la realidad es que éstos no pueden hacer frente a los gastos de los tratamientos de los pacientes, de forma que cualquier persona que precise una intervención habrá de pagar los costes del material a utilizar. Sí, la atención médica corre a cargo del Estado, pero, ¿cómo puede curar un médico que no dispone de medicinas, desinfectantes, vendajes o material de cirugía? Las intervenciones se valoran en dólares y así, un apéndice puede valer sesenta dólares; una vesícula, ochenta; un cráneo, ciento cincuenta; y una válvula para realizar una hidrocefalia, mil quinientos dólares...² en un país donde el 80% de la población sobrevive con unos ingresos que malamente llegan a un dólar al día y en el que para subsistir dignamente en el campo se calcula que son necesarios alrededor de cuatro dólares diarios³. *“Señora, su hijo tiene apendicitis: Tiene que pagar sesenta dólares para que se opere... No tengo... Pero mire, señora, que su hijo se puede morir... Qué se muera, yo no tengo”*. Y si el personal se compadece del caso, los médicos harán una vaquita entre ellos para poder hacer frente a los gastos de la operación⁴. Siempre que la operación no sea muy cara, claro. Y si el coste de tratamiento es excesivo, se recurrirá entonces a un club de caridad, de manera que algunos miembros destacados de ese 10% de la población ecuatoriana que posee casi la mitad de la riqueza del país se lavarán sus conciencias pagando su válvula a un pobre indito enfermo, mientras otros muchos no alcanzan siquiera a ser atendidos.

“Ahí si me fuera, pero con plata”

Mucha plata, muchos dólares, necesitaría invertir el Ecuador para poder garantizar una asistencia sanitaria de calidad, pero las preferencias son siempre otras. Mientras la inversión social se iba reduciendo progresivamente a lo largo de la década de los noventa, en 1999 el Estado ecuatoriano dedicó casi un tercio del presupuesto público en apoyar a la Banca en crisis, y el fenómeno de salvataje bancario que se dio a continuación provocó pérdidas al

² Testimonio oral de un médico anestesista de Cuenca (Azuay, Ecuador), recogido por Fernando L. GARCÍA DE SOLA MÁRQUEZ, en Cádiz en febrero de 2003.

³ Recogido del documental: *En portada. Ecuador, un volcán dormido*, TVE, 2002.

⁴ Testimonio oral del mismo médico citado anteriormente.

país valoradas en torno a unos ocho mil millones de dólares, o lo que es lo mismo, el equivalente a noventa años de inversión pública en salud⁵. Por otro lado, el pago de 15700 millones de dólares de la deuda externa que realizó Ecuador entre 1990 y 1999 equivaldría a su vez a 135 años del presupuesto dedicado a salud⁶. Mientras los vacíos dejados por la sanidad pública tratan de llenarse con la participación de diversas ONGs y la privatización de algunos servicios, el acceso a la sanidad privada, al alcance sólo de una reducida élite económica, continúa siendo un deseo irrealizable para la inmensa mayoría de la población.

Y en este país de contrastes, la dolarización y la emigración dejan sus huellas también en esta locura de la cobertura sanitaria ecuatoriana. Mientras una mujer duda entre parir en casa o correr el riesgo de asistir a un hospital para no ser atendida; mientras otra madre sueña con la caridad de extraños que salven la vida de su hijo enfermo de apendicitis; un indígena andino emigrante, uno de esos pocos escogidos que tuvo la fortuna de encontrar un trabajo medio decente en España o en Estados Unidos, ingresa en una costosa clínica del Azuay dispuesto a pagarse una operación de cirugía estética que modele su milenario rostro andino y lo convierta en el codiciado perfil griego de un nuevo gringo.

Bolivia: Mujeres en lucha

Hablar de mujeres bolivianas, en general, es difícil. Hablar de mujeres bolivianas es hablar de mujeres criollas, o de mujeres mestizas, o de cholos, aymaras, quechuas o indígenas del oriente, cada una con sus singularidades, con su propia personalidad, con un pasado histórico bien diferente que ha ido marcando su lugar en una sociedad que guarda aún formas coloniales.

Pero hablar de mujeres bolivianas es, también, rescatar su activa participación en todas las luchas que han caracterizado la compleja historia del país andino. Sometidas a esa triple opresión a la que nos referíamos antes, por raza, por clase y por género, desde la ocupación de América por los españoles, las mujeres indígenas bolivianas han hecho frente y han resistido al colonialismo manteniendo sus tradiciones, costumbres y lengua, afirmando entre tantas hostilidades su identidad.

Así, aún hoy, cinco siglos después de la llegada de los españoles al continente, la participación de las mujeres indígenas en las luchas sociales en Bolivia debe entenderse desde el principio de dualidad característico de la cosmovisión andina, donde el hombre y la mujer son complementarios: cada uno posee aquello de lo que el otro carece. Es por esto que las reivindicaciones organizadas a partir de los años ochenta se han venido planteando desde sus comienzos como una labor conjunta de hombres y mujeres donde lo prioritario era acabar con la opresión cultural y de clase a la que estaban sometidos.

⁵ Recogido del documental: *En portada. Ecuador: un volcán dormido*, TVE, 2002.

⁶ ACOSTA, Alberto, "Ecuador. Deuda externa y migración, una relación incestuosa", *La isignia*, Ecuador, septiembre, 2002 (http://www.lainsignia.org/2002/septiembre/dial_001.htm).

En Bolivia, el coste social provocado en las últimas décadas del siglo XX por la aplicación de políticas y medidas neoliberales guiadas por el FMI, ha supuesto que la mayoría de la población se vea obligada a vivir practicando una economía de supervivencia. Paralelamente, el incremento del paro, el subempleo de los maridos, los bajos sueldos, la emigración... están llevando a las mujeres a la incorporación al mundo laboral asalariado. Miles de mujeres agobiadas por las dificultades, están emigrando a grandes núcleos urbanos donde, por lo general, las que llegan solas se dedican al trabajo doméstico remunerado y las que llegan con su familia se amontonan en los mercados dedicándose a la venta callejera, los servicios mal pagados y la mendicidad. *“Sufrimos bastante al menos las que tenemos muchos hijos, es desesperante. Muchos días no sabemos qué darle a los hijos y los hijos cuando son pequeños comen mucho más y no tenemos a veces ni una papa ni un grano de arroz en casa para cocinar. Algunos días, decimos siempre nosotras como madres, si en el momento encontrara algo para poder robar lo hiciéramos por nuestros hijos.”*⁷

Ante esta situación, las mujeres bolivianas han compartido con el resto de mujeres del continente el auge del fenómeno organizativo a partir de las últimas décadas, siendo la forma más extendida la participación en el movimiento sindical, minero y campesino. Durante este tiempo han desarrollado una labor fundamental, llegando a protagonizar acciones decisivas para la historia del país, como la huelga de hambre que iniciaron cuatro mujeres en diciembre de 1977 pidiendo que sus maridos mineros fueran puestos en libertad. Al movimiento se unieron otros sectores de la población que finalmente provocaron la caída del dictador Hugo Bánzer quien se vio obligado a convocar elecciones. *“Se unió el pueblo, y todo el pueblo estaba luchando por la apertura democrática y contra el militarismo”*.⁸

A esta forma de participación tenemos que añadir la de las organizaciones y grupos de receptoras de alimento creados ante el desabastecimiento y la escasez. Nacieron así clubes de madres, comités de amas de casa de los barrios populares... todos destinados a la satisfacción de las necesidades básicas.

Al unirse las mujeres en una lucha común comenzaron a generar lugares de encuentro donde analizar, desde sus vivencias y experiencias, la situación de subordinación de género a la que están siendo sometidas. A partir de aquí empezaron a formular demandas destinadas a acabar con los problemas más graves. En este proceso se han encontrado con muchos obstáculos, tanto en el interior de sus hogares como fuera de éstos, sufriendo el desprecio cuando no la violencia de aquellos por los que antes habían luchado. *“Así pasé una semana temible. Yo ya no podía dormir con miedo a la reacción de mi esposo, hasta que él me votó siempre. Me dijo “fuera de la casa”*”.⁹

⁷ Testimonio recogido en el documental: SARMIENTO, Carmen, *Mujeres en América Latina. Bolivia: la coca, el alimento de los pobres*, TVE, 1.992.

⁸ Testimonio de Domitila Barrios recogido en: GONZÁLEZ GUARDIOLA, Lola, *De Bartolina Sisa al comité de receptoras de alimentos “El Alto”*, Cuenca, 2.000.

⁹ Testimonio de Domitila Barrios, recogido en: GONZÁLEZ GUARDIOLA, Op. Cit., 2.000.

El movimiento de mujeres en la actualidad es consciente de la necesidad de la capacitación para la posterior organización. En palabras de Wilma Plata del sindicato de maestros: *“Es importante que la mujer se haga respetar y demuestre su capacidad a través de debatir de igual a igual con los compañeros varones, sobre todo en lo que se refiere al plano ideológico. En el debate de las ideas hay el prejuicio todavía de que la mujer es puro sentimiento y nada de intelecto. La mujer debe esforzarse en demostrar que es también intelecto y que puede polemizar en el plano de las ideas y para esto sólo hay un camino: el camino de capacitarse”*.¹⁰

Para ello, distintas ONG's, sindicatos y demás organizaciones están desarrollando programas que permiten a la mujer acabar con los bajos niveles de autoestima que provocan que no valoren sus propias capacidades, habilidades y conocimientos. Se está fomentando la educación mediante talleres de alfabetización y se está promoviendo el liderazgo entre las mujeres para que sean ellas las encargadas de la negociación y de que sus voces sean escuchadas en los distintos ámbitos.

A nivel rural se están creando cooperativas agrícolas, ganaderas y artesanales que faciliten a las mujeres el aprovechamiento de los recursos que tienen para elaborar alimentos y el control de todo el proceso de producción, venta y gestión sin necesidad de intermediarios.

El movimiento de mujeres prosigue con sus reivindicaciones específicas pero no por ello han dejado de participar activamente en la lucha de forma conjunta con los hombres. La sociedad boliviana reclama un cambio profundo en el país y todos están movilizándose para conseguirlo. Así encontramos a las distintas organizaciones de mujeres intentando evitar que se exporte el gas a EEUU, luchando contra el ALCA (Área de Libre Comercio de las Américas), bloqueando caminos para acabar con el plan de erradicación de la coca...

A pesar de la represión, de la crisis económica y de la situación de desesperación, la sociedad pone sus ilusiones en el cambio y muchos sectores creen que todavía puede y debe hacerse una revolución social en Bolivia. Domitila Barrios, líder popular, considera que: *“mientras haiga hambre, miseria...mientras haiga desocupados, mientras haiga niños que están deambulando en las calles sin el derecho a estudiar, sin el derecho a la educación, sin el derecho a la salud. Mientras haiga todas estas injusticias, cuando los extranjeros día a día se están haciendo más dueños de nuestras riquezas, de nuestras tierras... ¡sí, existe! [la posibilidad de hacer la revolución] y creo que el pueblo lo está demostrando cada día. Y si usted revisa los periódicos ha de ver que cada vez hay más represión, hay descontento del pueblo, hay marchas de protesta, inclusive muertos.”*¹¹

¹⁰ Testimonio de Wilma Plata recogido en el documental: SARMIENTO, Carmen, *Mujeres en América Latina Bolivia: la coca, el alimento de los pobres*, TVE, 1.992.

¹¹ Testimonio de Domitila Barrios, recogido en el documental: SARMIENTO, Carmen, *Mujeres en América Latina. Bolivia: la coca, el alimento de los pobres*, TVE, 1992.

Brasil: Madres de santo

“El candomblé es una religión eminentemente femenina. Los sacerdotes no son sacerdotes, son sacerdotisas. Esta religión vino al Brasil traída por mujeres para Salvador, Bahía, donde están los primeros templos del candomblé. Lo que se ve es que esas mujeres han tenido un papel fundamental en términos de la supervivencia de las comunidades negras, pobres del país en términos de resistencia cultural también. Porque la mujer está ahí, ella es la señora, ella quien decide, y se tiene que obedecer.”¹²

La religiosidad popular en Brasil asume un importante papel en el conjunto de la vida de los brasileños. Aunque el catolicismo continúa siendo la religión oficial, sumando en el censo de 1990 a cerca del 73% de la población, a la hora de considerar la importancia de las demás religiones habría que tener en cuenta que muchas de los brasileños que se declaran católicos participan con frecuencia en otros cultos. Aparte del candomblé y umbanda, en Brasil encontramos también las religiones pentecostales con todas sus ramificaciones, las protestantes históricas –luterana, baptista, metodista, episcopal-, así como los mormones, judíos, musulmanes, budistas y adeptos al espiritismo.

El culto que ahora nos ocupa, el candomblé es una religión originada en Brasil por los africanos traídos como mano de obra esclava, aportando al culto una serie de divinidades, los *orixás*, cuyos nombres africanos están conectados a los santos católicos. Sobre todas estas divinidades reina *Olorum*, el dios superior, y *Oxala*, el equivalente a lo que sería Jesús en el cristianismo. “Estas divinidades se hacen presentes en tierra por su incorporación mediúmnica en sus *hijos* humanos, con ropajes, atributos, actitudes corporales y danzas específicas y diferenciales, en distintos tipos de ceremonias públicas y privadas y según una codificación ritual muy elaborada.”¹³ La ceremonia se acompaña por el batuque cadencioso y rítmico de los tambores, por cánticos en que se mezclan palabras en lengua portuguesa con otras provenientes de diversas lenguas africanas, por danzas agitadas y por el movimiento constante de los vestidos y los adornos de marcada influencia negra.

“*Los sacerdotes no son sacerdotes, son sacerdotisas.*” Así es, en el puesto máximo del candomblé se encuentra la figura de las *madres de santo*. Son ellas las que dirigen el espacio de culto, el *terreiro*, con autoridad máxima e incuestionable, y gozan de un privilegiado poder entre la sociedad de los espíritus y la de los hombres, poder reconocido e indiscutible para decidir sobre todos los asuntos que a éstos atañen.

El origen de este papel preponderante de las mujeres en el candomblé habría que buscarlo en la sociedad esclavista de la época colonial, pues la esclavitud, abolida en Brasil sólo a partir de 1888, destruyó la organización familiar que la población negra traía de África, en general matrilineal (ya que el linaje se transmitía a través de las mujeres) y matrifocal (ya

¹² Testimonio de Leila Gonzales, recogido en el documental: SARMIENTO, Carmen, *Mujeres en América Latina. Sacerdotisas, sambistas y mulatas del Brasil*, TVE, 1992.

¹³ GIOBELINA BRUMANA, Fernando – GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Elda, *Umbanda. El poder margen*, Cádiz, 2000, p.39.

que las familias se constituían en torno al ámbito familiar de la mujer), pero en todo caso, siempre patriarcal (es decir, con el poder permaneciendo siempre en manos de los hombres). En suelo brasileño, la cohesión del grupo se mantuvo a través de la religión, donde la familia, ahora unida en torno a la *madre de santo*, se constituiría como núcleo social más importante.

Esta unión tan fuerte en torno a la figura de la *madre* se debe, por tanto, a aquella estructura familiar del linaje, en la que también se basaba la religión, aunque ahora destruida por el sistema de explotación esclavista. Los hijos de los esclavos podían saber quién era la madre, pero desconocían con frecuencia al padre, lo que en un sistema fuertemente patriarcal suponía un factor importante de desequilibrio. Los hijos varones, que crecían fuertemente apegados a la madre, carecían de referencias del modelo paterno, mientras las hijas aprendían a aceptar como normal el aumento de las responsabilidades maternas.¹⁴

Por lo tanto, la figura de la *madre de santo*, máxima autoridad y poder unificador de esa gran familia basada en lazos étnicos y espirituales que constituyen los miembros del *candomblé*, ha jugado un papel clave en la reconstrucción de la identidad de la comunidad afrobrasileña, ya que refuerza el protagonismo de las mujeres en la protección y la transmisión de la cultura sobre cuyas bases se ha asentado la identidad negra. Además, las *madres de santo* contribuyen también al rescate histórico del grupo con su capacidad de recitar los nombres de sus antepasados remontándolos hasta la antigua patria africana.

“Porque la mujer está ahí, ella es la señora, ella quien decide y se tiene que obedecer.”

El *candomblé* es un culto sincrético, abierto a los marginados y que manifiesta un doble aspecto: el carácter democrático y, al mismo tiempo, jerárquico de sus actuaciones. Es una religión que al igual que otras instituciones negras del país, tales como las escuelas de samba, *gafieira*, no discrimina a las personas de otras razas u orientaciones sexuales. Los blancos no tienen prohibido entrar en las casas del *candomblé*. Y los homosexuales, tanto masculinos como femeninos, tienen espacio dentro de esta religión y no son condenados por su condición sexual. Debido a ese carácter abierto, los despreciados por la sociedad por factores económicos, raciales o sexuales, se han adherido a esta religión porque en ella encuentran un lugar para ellos, a veces incluso como maestros espirituales.¹⁵ Así, se puede decir, ciertamente, que las grandes *madres* han dado y continúan dando a la sociedad brasileña un vivo ejemplo del espíritu democrático.

¹⁴ Fuera del ámbito religioso y, sobre todo, con el nuevo desajuste social que supusieron para la comunidad negra las migraciones forzadas del campo a la ciudad, proliferó en Brasil una nueva modalidad de familia: la familia materna. Tal fenómeno alcanza cerca del 20% de las familias brasileñas y tiende a aumentar con la globalización de la economía (CASTRO, Rocío, “Aproximación a la mujer negra brasileña a través de su historia”, *Solidaridad, cooperación, debate, análisis y cultura internacional: Brasil*, nº 33, s/d).

¹⁵ Actualmente, la autoridad de los *terreiros* no se encuentra exclusivamente en manos de las mujeres, aunque siguen siendo la gran mayoría. Esta tendencia se evidencia sobre todo en Río de Janeiro y Sao Paulo, donde se encuentran numerosos *padres de santo*, el 90% de ellos, homosexuales.

Desde el punto de vista de la jerarquía, la *madre de santo* tiene todo el poder. Si la dueña de un *terreiro* es una mujer, la *madre de santo*, entonces es ella quien manda. En el ritual de candomblé las personas participantes tienen que postrarse al suelo para saludarla y ninguna ceremonia empieza sin ella.

En definitiva, las mujeres han tenido un papel fundamental en términos de la supervivencia y de la resistencia cultural de las comunidades negras y pobres de Brasil. Las grandes *madres*, en lenguaje popular las *madres de santo* y en africano las *ialorixás*, tienen, por tanto, un papel muy importante en la reafirmación de una actitud positiva frente a la propia identidad y en la transmisión de los valores culturales africanos para las jóvenes generaciones brasileñas, tanto blancas como negras.

EL CASTIGO DEL DESEO FEMENINO EN LA CASA DE MATERNIDAD Y EXPÓSITOS DE BARCELONA, 1853-1903

Ana María Rodríguez Martín

Universidad de Barcelona

Esta comunicación tiene por objeto aportar nuevos datos sobre la represión del deseo femenino. En este caso, las protagonistas son dos grupos de mujeres, las expósitas de la Inclusa de Barcelona y las madres que querían recuperar a los hijos que habían abandonado en la Institución.

La documentación utilizada ha sido la generada por la propia Casa de Maternidad y Expósitos de Barcelona, a partir de ahora la CMEB, en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Se trata de los expedientes personales de las expósitas y de los que se abrían cuando una madre quería naturalizar y recuperar a su hijo abandonado en la inclusa. También aporta mucha información la correspondencia entre la Institución y el Asilo de Buen Pastor, el reformatorio municipal femenino barcelonés, lo mismo que las instancias de las mujeres que solicitaban que les fuera devuelto su hijo y los informes de las Comisiones de Señoras locales.

El estudio de las expósitas y de las madres que querían recuperar a sus hijos abandonados en la CMEB nos permite ver más facetas de la represión sobre las mujeres. La propia Casa de Maternidad y Expósitos de Barcelona era ya la muestra de esa represión: albergaba niños abandonados mayoritariamente por madres que, además de ser pobres, temían el rechazo social por haber mantenido relaciones sin estar casadas. Además, acogía a mujeres solteras embarazadas que parían secretamente para intentar ocultar su deshonra.

La represión sobre las expósitas y sus madres la llevaban a cabo la Junta de Gobierno de la CMEB, formada por la burguesía barcelonesa, las Comisiones de Señoras, compuestas por damas de la burguesía, y la Iglesia. Todos ellos establecían la moral dominante y castigaban a las mujeres que no se sometían a ella. A las jóvenes expósitas las recluían en el Reformatorio y a las madres solteras que solicitaban recuperar a sus hijos, si no obedecían las normas de moralidad, les denegaban su entrega.

1. LA REPRESIÓN SOBRE LAS EXPÓSITAS. EL INGRESO EN EL REFORMATARIO

El control de las nodrizas sobre el comportamiento de las expósitas a su cargo era mayor que si se tratara de varones y por ello eran más frecuentes las devoluciones a la CMEB de expósitas que de expósitos. Los motivos solían ser el poco recato de las jóvenes y el gusto por relacionarse con el otro sexo¹. Parte de estas chicas devueltas por sus amas, o bien por sus prohijante, eran enviadas por la CMEB al reformatorio municipal femenino de Barcelona llamado del Buen Pastor². También ingresaban allí las expósitas que residían en la CMEB y las que se encontraban fuera sirviendo, si es que la Junta de Gobierno consideraba que su conducta era inmoral.

Las edades de las ingresadas oscilaban entre los doce y los veinte años y el tiempo de reclusión era variable, de unos meses a cinco años. Los expósitos que eran recluidos en el reformatorio municipal masculino, la Escuela Municipal de la Reforma, a partir de 1890 Asilo Toribio Durán³, lo eran por motivos diferentes. Si en las chicas se castigaba su conducta inapropiada y su moralidad defectuosa, en los varones era su rebeldía y su gandletería⁴.

El factor moral era el que provocaba que ingresaran más expósitas que expósitos en los reformatorios de Barcelona. Los mismos párrocos, las Comisiones de señoras y los particulares vigilaban de manera más estricta la actuación y las costumbres de las acogidas y denunciaban con más asiduidad las consideradas escandalosas, tal como ocurría en otras inclusas españolas⁵. La CMEB consideraba que su imagen la reflejaban las expósitas, de ahí que quisiera que las muchachas respondieran al ideal de mujer honesta y cristiana, pues su moralidad y su honra eran las de la Institución, y de ahí el doble rasero que se aplicaba para inspeccionar la conducta de los asilados varones y de las asiladas.

Esta mayor vigilancia sobre las expósitas comenzaba cuando éstas eran aún niñas y proseguía en la adolescencia. El resultado era el ingreso de algunas de ellas en el reformatorio por motivos que ni siquiera llamarían la atención si se tratara de varones. Veamos un ejemplo. Una acogida que vivía con su nodriza fue reclamada por la CMEB tras la denuncia del cura párroco conforme era una frívola, "*aficionada a bailes y galanteos*". Lo sorprendente era la edad de la niña: ¡nueve años!. Posteriormente fue entregada a otra ama y con ella estuvo hasta que cuatro años después fue nuevamente reclamada porque, según la denuncia de un particular, la moralidad de su cuidadora era escasa. Inmediatamente fue

¹ AHDB, leg. j-2.421.

² *Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1903, pag. 372.

³ *Idem*, pag. 340.

⁴ Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona, a partir de ahora AHDB, leg. j-2.028, j-2.355, j-2.368, j-2.391 y j-3.023, carp. 10.

⁵ URIBE ETXEBARRÍA, Arántzazu. *Marginalidad protegida: mujeres y niños abandonados en Navarra, 1890-1930*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1996, pp. 243 y 259.

ingresada en el Asilo del Buen Pastor aunque sólo tenía 13 años, y en él permaneció hasta los quince⁶.

Las diferencias entre varones y mujeres las evidencian también el hecho de que mientras los primeros a partir de los 14 años hacían su propia vida, sin dar cuentas a la CMEB de dónde y cómo vivían, las expósitas a la misma edad era cuando empezaban a ser más vigiladas y por eso algunas eran recluidas en el reformatorio. Su estancia podía alargarse hasta su mayoría de edad, que era a los 23 años, aunque en un caso la CMEB acogiendo al Código Civil la prolongó hasta los 25 años⁷. En otro, una expósita fue recluida en el Colegio de las Adoratrices a los 24 años y allí permaneció hasta los 25. Los motivos del ingreso de estas muchachas eran su conducta inmoral y sus intentos de escapar mediante la fuga del control y la fiscalización de la Institución y sus ayudantes. Todas ellas tras su escapada fueron denunciadas a la policía, aunque tenían de 19 a 24 años, edades a las que la CMEB dejaba en completa libertad a los varones. El castigo que se imponía a estas muchachas era el mayor número de años posible de estancia en el Reformatorio. La expósita 384/03 se fugó de la CMEB con 19 años, fue buscada por la policía, encontrada al cabo de pocos días e ingresada en el Asilo del Buen Pastor hasta que cumplió los 25 años justos⁸. También ingresó en esta institución y permaneció en ella hasta que la ley lo permitía, hasta los 25 años, la acogida 477/95 que a los 24 años, trabajando como criada, se fugó con un hombre⁹.

2. LAS REPRESORAS. LAS COMISIONES DE SEÑORAS DE LA CASA DE MATERNIDAD Y EXPOSITOS DE BARCELONA

En la segunda mitad del siglo XIX en Madrid, Sevilla y Barcelona existían Juntas de Damas compuestas por señoras burguesas y aristócratas que se encargaban de la inspección de las condiciones de vida de los expósitos en las inclusas. En Barcelona esta Junta estaba formada por las esposas e hijas de importantes industriales, comerciantes y políticos¹⁰, y para ayudarla en su labor a partir de 1854 se crearon Comisiones de Señoras en las cabezas de los partidos judiciales¹¹. Todas estas mujeres tenían en común su riqueza y, sobre todo, su moralidad *estricta*. Eran "*propietarias y de intachable conducta moral y religiosa*"¹², según

⁶ Se trataba de la expósita 210/00. AHDB, leg. j-2.420.

⁷ AHDB, leg. j-2.371, j-2.401 y j-2.435. Además, Código Civil de 1889, art. 321.

⁸ AHDB, leg. j-2.435.

⁹ AHDB, leg. j-2.401.

¹⁰ ALVÁREZ SANTALÓ, León Carlos, *Marginación social y mentalidad en Andalucía Occidental: Expósito en Sevilla (1613-1910)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1980, pp. 32-38. VIDAL GALACHE, Florentina y Benicia, "Porque Usía es condesa", *Espacio, tiempo y forma*, serie V, n° 11, 1988, pp. 57-72. DEMERSON, Paula, "Catálogo de las socias de honor y mérito de la Junta de Damas Matritense", *Anales del Instituto de Estudios Matritense*, t. VII, 1971, pp. 263 y 269-274. *El Consultor. Nueva guía de Barcelona*. Barcelona, 1857, pp. 421-422. AHDB, leg. j-3.021, exp. 3.

¹¹ AHDB, leg. j-3.017, j-3.023, carp. 3/55 y 20/57, j-3.024, exp. 1, carp. 2 y j-3.038, exp. 1.

¹² AHDB, leg. j-3.017.

el párroco de Sabadell y “*personas de reconocida moralidad y posición social*”¹³, según los tratadistas de la época.

Las Comisiones de Señoras vigilaban la conducta de las expósitas a su cargo. El miedo a que tuvieran una actitud escandalosa, y por tanto las desprestigiara, las llevaba a recomendar el matrimonio, considerado como un medio de evitar lo que ellas consideraban peligros mayores. Encontré varios casos, el primero de ellos referido a una joven de 14 años,

...está en inminente peligro, a juicio de personas sensatas y a consejo del Sr. Párroco convendría se casase lo más pronto posible para salvar el peligro...¹⁴.

Dicha joven es muy caprichosa y no puede sufrir avisos de nadie; actualmente corre mucho peligro porque vive sola en un piso, y por eso conviene que le remitan pronto el permiso para que pueda casarse¹⁵.

El control sobre la moralidad de las expósitas continuaba hasta su mayoría de edad o hasta que tomaban estado, independientemente de que trabajasen o no. Si alguna de ellas quebrantaba la moral católica, se la castigaba enviándola a los locales de la CMEB donde haría de criada sin sueldo, se vería sujeta a una disciplina rigurosa bajo el control de las Hermanas de la Caridad, no se le permitirían salidas a la calle¹⁶ y, en último caso, se la recluía en el reformatorio, el Asilo del Buen Pastor.

Así como las señoras denunciaron en pocas ocasiones y tardíamente las malas condiciones de vida de los expósitos, todo lo relativo a la moral de las jóvenes acogidas provocó una numerosa correspondencia urgente entre las Comisiones y la CMEB, y decisiones tomadas por su subdirector en veinticuatro horas. Veamos un ejemplo de 1883. La Comisión de Manresa solicitó a la CMEB un castigo ejemplar para una expósita de 16 que vivía con su nodriza. El motivo era su coquetería,

...ella es muy aficionada en tratar y bromear con los jóvenes que la pueden conducir a la prostitución si es que ya no se haya prostituido...y quisieramos darle un castigo que le sirviese de corrección y de escarmiento para las demás expósitas que muchos cuidados nos hacen pasar por no poder lograr que obedezcan a nuestras súplicas...¹⁷.

El castigo consistió en recluirla en la CMEB durante una temporada. Y lo mismo le ocurrió a Pilar, una expósita de Mataró, y por los mismos motivos,

¹³ CODINA LANGLIN, Ramón, *Organización de la Casa Provincial de Caridad y de la Casa Provincial de Maternidad y Expósitos de Barcelona*, Barcelona, 1889, pag. 26.

¹⁴ Escrito de la Comisión de Manresa a la CMEB, 30-3-86. AHDB, leg. j-3.017.

¹⁵ Escrito de la Comisión de Manresa a la CMEB, 1890. AHDB, leg. j-3.017.

¹⁶ AHDB, leg. j-3.017.

¹⁷ Escrito de la Comisión de Señoras de Manresa a la CMEB, 3-7-1883. AHDB, leg. j-3.017.

Su inclinación al otro sexo, sus maneras nada modestas y algunos hechos concretos algo sospechosos nos tienen alarmados a todos, incluso a sus actuales Amos¹⁸.

Cuando las castigadas regresaban a su pueblo o ciudad su comportamiento era controlado minuciosamente por las señoras que, además, escuchaban todos los chismes del vecindario, como ocurrió con la expósita 543/80, que vivía con el viudo de su nodriza en Sabadell,

...la violencia de su juventud la han llevado a hechos indecorosos en el pasado carnaval y despues de él, burlando la vigilancia de su padre adoptante hasta el extremo de hacerse con doble llave de la casa, y permitir que mientras su padre se halla prestando su oficio, que es el de vigilante nocturno, entren en su casa personas de sexo distinto al suyo, siendo el escándalo de todo el vecindario¹⁹.

En caso de reincidencia, la reclusión en la CMEB se prolongaba por más tiempo y sólo se permitía a las jóvenes expósitas volver con sus nodrizas si prometían cambiar de actitud. En algunas ocasiones a las muchachas no se les daba una segunda oportunidad y directamente eran enviadas al Asilo del Buen Pastor.

3. LA REPRESIÓN SOBRE LAS MADRES DE LOS EXPÓSITOS

Los reglamentos de las inclusas en la segunda mitad del siglo XIX contemplaban las recuperaciones de asilados por parte de sus familiares y establecían las formalidades necesarias para ello²⁰. Sin embargo, la entrega de los expósitos no era automática y podía suspenderse por mala conducta de la madre o los padres. El número de estos casos variaba según las inclusas. En la de Barcelona a finales del siglo XIX comenzaron las denegaciones y ya a principios del siglo XX se producían varias al año.

En la CMEB la Junta de Gobierno era la que informaba a la Diputación sobre la conveniencia o no de entregar un expósito naturalizado a su madre. La Diputación, de la que dependía la CMEB, respetaba siempre el criterio de la Junta que estaba compuesta por la élite económica, política y cultural barcelonesa. A finales del siglo XIX esta Junta de Gobierno empezó a considerar determinante el factor moralidad y por eso no ahorró esfuerzos para detectar en las madres cualquier desviación del ideal de mujer cristiana y llegó incluso a pedir informes secretos sobre ellas a los párrocos. Además, se sirvió de las indagaciones, también secretas, llevadas a cabo por Mariano, el conserje de la Institución. A las

¹⁸ Escrito de la Comisión de Mataró a la CMEB, 5-9-1886. AHDB, leg. j-3.017.

¹⁹ Escrito de la Comisión de Sabadell a la CMEB, 18-3-1896. AHDB, leg. j-3.017.

²⁰ Reglamento de la Casa Provincial de Maternidad y Expósitos de Barcelona, 1890, art. 90-94. Reglamento de 1891 de la Provincia de Guipúzcoa. Reglamento del 14-5-1852 para la ejecución de la Ley de Beneficencia de 20-6-1849, art. 24-26.

madres a las que se les denegaba la entrega de su hijo no se le daban explicaciones y por ello no se les permitía presentar alegaciones.

Si consideramos el poco esfuerzo que la CMEB dedicaba a examinar las condiciones de vida de los expósitos externos, nos sorprende más el que dedicaba a indagar sobre la vida sexual de las madres que naturalizaban a su hijo y deseaban recuperarlo. Veamos las gestiones llevadas a cabo por la Institución para determinar si una mujer que solicitó en 1905 la entrega de su hija tenía o no relaciones con un realquilado suyo: primero el ordenanza de la CMEB informó que la mayoría de los vecinos creía que vivía con su esposo y un hijo pequeño, pero otros aseguraron que, en realidad, convivía con un realquilado, aunque observaban buena conducta ambos. La Institución envió después al conserje a hablar con el administrador del inmueble para que le confirmara alguna de las dos versiones. Para poder hacerlo el administrador a su vez interrogó a los vecinos, que por fin le aclararon que la mujer convivía con el realquilado. Por fin, por este hecho se denegó la entrega de la expósita a su madre²¹.

El caso que acabamos de ver no fue aislado. Entre 1893 y 1900 no les fueron entregados sus hijos a varias mujeres por el hecho de que vivían amancebadas²². Los informes del conserje Mariano, brevísimos, fueron decisivos, "*Vive amancebada con un sujeto*"²³, "*Que sale con un señor que se ignora quien es, se supone que es el querido*"²⁴, "*un hombre la mantiene*"²⁵, "*vive con dicho sujeto maritalmente*"²⁶.

Las mujeres que querían naturalizar a sus hijos si estaban casadas encontraban menos obstáculos porque no se tomaban informes de ellas. Sin embargo, las solteras tenían que enfrentarse a los informes del conserje Mariano.

Ante la imposibilidad de que una mujer que conviviera maritalmente con un hombre pudiera recuperar a su hijo algunas madres optaban por cambiar de domicilio para que los vecinos no dieran malos informes. Así, la madre del 51/99, que según los informes de Mariano vivía con un hombre al que todo el mundo consideraba su esposo, vio que le denegaban la entrega de su hijo en mayo de 1901. Se fue a vivir con su comadrona y así pudo conseguir que se lo entregaran en junio de ese año. De la misma manera actuó la madre del 193/98 que, según Mariano "*vive con un viejo*". Sólo en seis meses y con cambio de domicilio incluido la CMEB le entregó su hijo²⁷. Sin embargo, pasados algunos años esta argucia ya no funcionaba. A la madre del 548/01 le denegaron la entrega de su hijo en 1910 porque según Mariano "*Toda la casa está llena de prostitutas. Informes malos*". Esta mujer cambió de domicilio pero otra vez en 1913 le denegaron la entrega porque los informes siguieron

²¹ AHDB, Libro de actas de 1909-1913 de la CMEB, C.C/VII 610 y leg. j-2.399.

²² AHDB, leg. j-2.876 y j-3.100.

²³ AHDB, leg. j-2.881.

²⁴ AHDB, leg. j-2.414.

²⁵ Libro de Actas de 1903-1913 de la CMEB, leg. C.C/VII 609.

²⁶ Informe del ordenanza de la CMEB, sin fecha.

²⁷ AHDB, leg. j-2.883.

siendo negativos, “*Creo que el alcalde de barrio es pariente suyo. Dice Mariano que no vive en este domicilio*”. El motivo en 1914 de la tercera denegación era que vivía maritalmente con un individuo²⁸.

Cuando la CMEB no entregaba a su madre un expósito naturalizado estaba, la mayoría de las veces, castigando la conducta poco acorde con la moral de la época de esa mujer. Pero, además, castigaba también al hijo porque éste solamente cuando solicitaba la partida de bautismo o de nacimiento llegaba a enterarse de que había sido reconocido por su madre. Esto sucedía a veces después de pasados muchos años desde la naturalización y cuando el expósito no podía encontrar a su madre porque probablemente había fallecido. La CMEB tampoco informaba a estos naturalizados que sus progenitoras habían querido recuperarlos pero que la propia Institución se lo había impedido²⁹.

4. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que hemos llegado son que sobre las expósitas se ejercía una fuerte represión hasta que llegaban a la mayoría de edad. En la vigilancia de la moralidad de las niñas y jóvenes colaboraban tanto las nodrizas como los curas párrocos y las Comisiones de Señoras que se ocupaban de la inspección de las expósitas en su población. Por su parte, las madres solteras que querían recuperar a sus hijos eran castigadas por la Junta de Gobierno de la CMEB si no llevaban una vida de estricta castidad. Aunque aportasen certificados de buena conducta del alcalde y del párroco tenían que pasar el filtro de los informes reservados que la Casa de Maternidad y Expósitos encargaba. Toda esta represión era llevada a cabo por los grupos dominantes en la sociedad, y se ejercía sobre las expósitas y las madres, en ningún caso sobre los expósitos y los padres. Esta situación de las mujeres en la CMEB es un reflejo de la existente en la sociedad de la época: los grupos dominantes imponían sus valores y castigaban a las mujeres que se apartaban de ellos.

²⁸ AHDB, leg. j-2.426.

²⁹ AHDB, leg. J-2.426.

DEL PUPITRE DE ALUMNA A LA MESA DE MAESTRA: UN DESEO DE SUPERACIÓN

Juan Luis Sánchez Villanueva

Universidad de Cádiz

“La maestra española aspira a ilustrarse y a ilustrar, a desenvolver y perfeccionar sus cualidades ingénitas, a rectificar los errores de su inteligencia, la ceguedad de sus pasiones y la obstinación de su voluntad, con el fin único y exclusivo de alcanzar más perfección en su género, de ser *más mujer*”¹.

Para una chica de clase humilde en el siglo XIX podía ser toda una aventura llegar a ser maestra, por otra parte, una de las poquísimas profesiones que no estaba vetada a la mujer. Este trabajo pretende mostrar varios ejemplos del deseo que movió a algunas mujeres de ese siglo, en el ámbito de la enseñanza primaria jerezana, a ampliar sus conocimientos, a promocionarse profesionalmente, a mejorar su situación económica y social, porque, no sólo en el Jerez decimonónico sino en el resto de España, “fueron muchas las profesionales del magisterio primario, que con familias a su cargo, no escatimaron traslados a fin de promocionar, o mejorar sus condiciones”². Algunos de ellos son casos en los que el deseo por conseguir lo que se proponían se manifestó de forma casi vehemente.

No pueden considerarse los casos expuestos en este trabajo como muestras de una situación normalizada, pues eran poquísimas las niñas que llegaban a ser maestras, sino como casos aislados, oasis en un árido panorama. A pesar de esta adversa situación, o tal vez como consecuencia de ella, aparecen estos ejemplos: chicas jóvenes que tienen el deseo de

¹ SAIZ, Concepción, “Hacia lo porvenir. La maestra española”, *La Escuela Moderna*, 1902, pp. 174-181; tomado de BALLARÍN DOMINGO, Pilar, “Maestras, innovación y cambios”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, Vol. 6, n.º 1, enero-junio, Granada, 1999, p. 101.

² BALLARÍN DOMINGO, Pilar, Op. cit., p. 92.

estudiar, de promocionarse y, como he dicho, si bien no constituyen una norma, sí son unos modelos para tener en cuenta.

Hasta 1838 las escuelas de niñas eran raras excepciones en los pueblos y ciudades españoles. En la enseñanza primaria pública para niñas, los pasos iniciales, escasos, se dieron a partir del primer tercio del siglo XIX con el Plan de Instrucción Primaria de 21 de julio de 1838, aunque no hubiera obligatoriedad de crear escuelas para niñas, ya que se establecerían allí donde quiera que los recursos lo permitieran. Los maestros sí que podían establecer en sus escuelas de niños una sección para niñas, en sala separada, y dejar a las alumnas en manos de sus esposas o de “sirvientes idóneas”³. La finalidad no era tanto la instrucción de las niñas como el permitir a los maestros que ampliaran un poco sus escasos ingresos. Con la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, la ley Moyano, se da un paso importante porque se consigue la obligatoriedad en la creación de escuelas para niñas, según se indica en sus artículos 100 y 101⁴. No influyó para nada el Plan de Instrucción Primaria de 1838 en Jerez a la hora de crear escuelas públicas para niñas. Hubo que esperar cinco años, 1843, para que las autoridades municipales por fin establecieran la primera escuela pública de niñas⁵, no sin ser antes incitadas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jerez, por la Junta local de Instrucción Pública y por el inspector provincial de enseñanza.

Las oportunidades que podía tener una niña de clase obrera o de clase media durante el siglo XIX para abrirse camino en el mundo de la enseñanza no eran realmente muchas. Si una niña quería entrar en una amiga las posibilidades eran escasas, ya que en Jerez, en la fecha en que se inaugura la primera escuela pública de niñas, 1843, había 45 amigas que atendían -no que enseñaban- a 475, entre niñas y niños, menores de seis años. Rastreando en el padrón de Jerez de 1838, y anotando tan sólo a las niñas de dos a cinco años, se llega a la cifra de 1.411⁶. En 1848 mejoró algo la situación, pues se abrió la primera escuela pública de párvulos (sería una de las primeras de España), admitiendo de 180 a 200 niños y niñas; en 1865 ya se contabilizaban en total tres (San Rafael, San Juan Bautista y San Luis Gonzaga), que acogían a 464 alumnos, de los que aproximadamente la mitad eran niñas⁷. Las amigas en este año alcanzaban la cifra de 49 y albergaban a 420 niñas menores de seis años y a 49 de seis a nueve años⁸. Como se puede apreciar, las plazas seguían siendo deficitarias.

³ Plan de Instrucción Primaria de 21 de julio de 1838, artículo 35 y Reglamento de las Escuelas Públicas de Instrucción primaria elemental de 26 de noviembre de 1838, en *Historia de la Educación en España: textos y documentos*, T. II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868, (Introducción de Manuel de Puelles Benítez), Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1985, pp. 157 y 165.

⁴ *Historia de la educación en España: textos y documentos*, T. II, p. 266.

⁵ SÁNCHEZ VILLANUEVA, Juan Luis: “La primera escuela pública para niñas en Jerez de la Frontera. 1843”, comunicación leída en *Hespérides. XVI Congreso de Profesores Investigadores*, Guadix, 2002.

⁶ Elaboración propia a partir del vaciado del Padrón de Jerez de 1838, el más cercano a 1843, en el Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (en adelante AMJF).

⁷ Elaboración propia a partir de los datos de AMJF, Archivo Histórico Reservado (en adelante AHR), Cajón 20, N.º 12, “Cuaderno de actas de la Junta local de Ynsr.n pública”, 1865.

⁸ AMJF, AHR, C. 20, N.º 13, “Actas de la Junta local de Ynsr.n pública. 1.866”.

El paso siguiente era entrar en una escuela de enseñanza primaria, y aquí las posibilidades no eran mayores. Volviendo a 1843, poco antes de abrirse la primera escuela pública de niñas, había en Jerez tan sólo una escuela gratuita para ellas, el Hospicio de Niñas Huérfanas, de carácter privado pero que poco después pasaría a depender de la Diputación provincial, y diez privadas. En total acudían a estas escuelas 295 alumnas⁹. Repasando de nuevo el padrón de 1838 tenemos que la población femenina en edad escolar, de 6 a 12 años, estaba en 2.412 personas¹⁰, cifra bastante alejada del número de niñas escolarizadas. En 1857 las deficiencias en plazas escolares para niñas continuaba, pues si el total de niñas escolarizadas ascendía a 924, entre las que acudían a las públicas y a las privadas¹¹, el censo de ese mismo año indicaba que había 2.356 de 6 a 12 años¹². La distancia entre el número de niñas en edad de ir a la escuela y el número de niñas escolarizadas era aún abismal.

En 1855 Jerez contó con dos escuelas de niñas más y en 1863 se abriría la cuarta (tomarían los nombres de Ntra. Sra. del Socorro, Ntra. Sra. del Rosario, Ntra. Sra. de la Concepción y Ntra. Sra. de Consolación). Todas las escuelas de Jerez, tanto las públicas como las privadas, podrían dar trabajo a algo más de unas veinte maestras titulares y a un número menor de ayudantas. No había un futuro muy prometedor en la profesión de la enseñanza.

Una vez acabados sus estudios primarios (dominar correctamente la doctrina cristiana, haber aprendido con cierta corrección a leer, escribir, contar, operar con números y realizar las labores del hogar), el deseo de conseguir la titulación de maestra hacía que algunas alumnas pasasen toda su adolescencia trabajando como auxiliar de ayudanta o sustituyendo a ésta cuando faltaba. Era frecuente que en las escuelas de niñas hubiera, no sólo una ayudanta de la maestra propietaria, sino auxiliares de la ayudanta: alumnas aventajadas o ex-alumnas que, aunque ya habían superado la edad escolar, permanecían en las escuelas auxiliando a las ayudantas durante el tiempo que fuera necesario, sin retribución alguna, por supuesto, hasta que en algún momento se presentara la ocasión de ocupar la plaza de ayudanta. Muchas de estas alumnas tenían la experiencia de haber sido monitoras en el sistema de enseñanza mutua¹³ que se practicaba en las escuelas públicas de Jerez desde 1843.

En esas circunstancias he encontrado numerosos casos y, como muestras, se podría citar a Manuela Pina o a M.^a del Carmen Brioso. Cuando en 1866 falleció M.^a del Carmen Arquillo, ayudanta de la escuela pública de Ntra. Sra. del Rosario, Manuela Pina, que le servía de auxiliar desde hacía tres años, asumió su puesto interinamente mientras no llegaba la

⁹ AMJF, AHR, C. 20, N.º 4, "Instrucción primaria. Actas, documentos, Expedientes y correspondencia. Años de 1839 al 1843".

¹⁰ Elaboración propia a partir del vaciado del Padrón de 1838, AMJF.

¹¹ AMJF, Leg. 266, Exped. 8175, "Administración general. Estadística. N.º 52", 1857.

¹² AMJF, Leg. 266, Exped. 8165, "La Diputación provincial pide ciertos datos estadísticos de agricultores, industria, artes, oficios, profesiones y de otros varios artículos y especies", 1842, 1857, 1858.

¹³ La primera escuela lancasteriana o de enseñanza mutua que se estableció en Jerez, en 1837, fue creada para niños por una asociación privada que se la cedió al Ayuntamiento en 1843: SÁNCHEZ VILLANUEVA, Juan Luis, "La escuela de enseñanza primaria del palacio de Villapanés", *Revista de Historia de Jerez*, n.º 8, Jerez, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2002, pp. 149-171.

nueva ayudanta¹⁴. El Ayuntamiento era quien tenía la facultad de nombrar a la nueva ayudanta o de convocar oposiciones; mientras tanto esta actividad era ejercida por una de las alumnas que, aun teniendo más de la edad que indicaba el reglamento, todavía permanecía en la escuela. Unos años más tarde, en 1879, en la misma escuela, vuelve a plantearse una situación similar: Marta Hernández Ruiz dejó vacante la plaza de ayudanta. En esta ocasión el Ayuntamiento consideró que la alumna M.^a del Carmen Brioso y Parodi podía ejercer esta tarea accidentalmente hasta que llegara la ayudanta interina, Vicenta Aróstegui y Medina. Como en esta ocasión la alumna fue solicitada por la municipalidad, cobraría a razón de 750 pesetas anuales, sueldo oficial estipulado a las ayudantas, por el tiempo que estuviera hasta que llegara la nueva ayudanta¹⁵. En Cádiz, la Junta de Damas no fue tan generosa con una de las alumnas más sobresaliente a la que pretendía emplear como ayudanta, ya que le ofrecía, tal vez como una forma de estimular la aplicación de las alumnas, un real diario¹⁶; escasa dotación aunque para ella pudiera suponer una cantidad aceptable.

Esta ocupación era una manera de ir adquiriendo méritos para acceder un día, más o menos lejano, a esa plaza de ayudanta, y poco después acudir a la escuela Normal para seguir en la profesión, que era la finalidad de la mayoría de estas alumnas. Ese camino se presentaba algo más fácil para las que tenían algún familiar maestro o maestra a los que “arrimarse” como ayudantas; pues a su amparo podían ir aprendiendo después de acabar sus estudios o aún siendo alumnas.

Por esta situación habría pasado M.^a de los Reyes Doblado Gil, ayudanta de una escuela pública de niñas, que fue adquiriendo experiencia al lado de su hermana Francisca, maestra titular de la escuela pública de Ntra. Sra. de la Concepción; M.^a Amalia Naranjo, ayudanta, aprendería de la mano de su hermana M.^a Aurora, maestra de la escuela pública de Ntra. Sra. del Rosario; Rafaela de Vargas Machuca, ayudanta, lograría su experiencia con la colaboración de su cuñada, la maestra de la escuela pública de Ntra. Sra. del Socorro, Trinidad Martínez Amador, quien también serviría de modelo a su hermana Teresa¹⁷.

Otros ejemplos los podemos ver en Josefa Flores y en Amalia González Jiménez, en la escuela pública de párvulos de San Rafael. Los directores de esta escuela eran Manuel Jiménez Fernández y su esposa Dolores Flores. En las escuelas de párvulos públicas la dirección debía ser compartida por un hombre y una mujer, a ser posible matrimonio, aunque siempre figuraba el hombre como titular. Cuando Dolores murió fue sustituida interinamente, con el consentimiento de las autoridades municipales, por su sobrina Josefa Flores, pero cuando el marido de ésta consiguió plaza en otra escuela de párvulos, la de San Juan Bautista, marchó con él como codirectora. Manuel Jiménez volvió a quedarse solo y esta vez

¹⁴ AMJF, AHR, C. 20, N.º 13, “Documentos vistos en sesión. 1866”, doc. visto en la sesión 2, pto. 11.

¹⁵ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, “Actas de la Junta de instrucción pública. 1879”, f. 7 v.

¹⁶ ESPIGADO TOCINO, Gloria, *Aprender a leer y escribir en el Cádiz del ochocientos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996, p. 331.

¹⁷ AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1865-1859, “1858. Instrucción primaria. Documentos vistos en las sesiones”, doc. visto en la sesión 1, pto. 5.º.

eligió a su sobrina Amalia González Jiménez para que le auxiliara en la dirección¹⁸, por supuesto, también con la autorización del Ayuntamiento.

En las escuelas particulares la situación se repetía: Josefa Fernández y Palomino tenía una escuela con 30 niñas de pago a las que enseñaba religión y moral, lectura, gramática, escritura, aritmética, costura y bordado. Para ello se auxiliaba de dos jovencísimas ayudantas que vivían con ella y a las que mantenía: su sobrina Ana Palomino, que comenzó con 10 años de edad a ejercer de ayudanta, y M.^a del Carmen Martínez, que tenía 12 años cuando se inició en este servicio de auxiliar¹⁹. Josefa López y Ariza, fundadora y directora del colegio de señoritas de Ntra. Sra. del Carmen, tenía como ayudantas a sus hermanas Casimira y Micaela; Isabel Rubín de Celis dirigía una escuela en la que su hermana Concepción era su ayudanta; a Isidora de Lugo la ayudaba su hermana Regla en unas ocasiones y en otras su también hermana Amparo; a M.^a del Carmen Fonfría la auxiliaba su hermana Cayetana; M.^a Concepción Domouso dirigía una escuela con ayuda de su hermana M.^a Dolores; Carmen Roca trabajaba en la escuela de su hermana M.^a Angustias; por su parte M.^a Josefa Guillén contaba con el auxilio de su hermana Ana M.^a; a Manuela Caballero Serrano la ayudaba su prima Bernarda Serrano²⁰...

“Es importante conocer las circunstancias que han favorecido la promoción de las mujeres pero, sobre todo, debemos buscar la explicación a cómo las mujeres se han promovido a sí mismas”²¹. Está claro que debían ser las propias interesadas las que buscaran los medios de promocionarse. Así lo vieron María Lanzarote y Manuela Solares, sobre todo en esta última. En septiembre de 1857, con motivo de la renuncia de M.^a Amalia Naranjo a su puesto de ayudanta de la escuela pública de niñas de Ntra. Sra. del Rosario, en la calle de Antona de Dios en Jerez, la Comisión local de Instrucción primaria convocó un concurso oposición. El 5 de octubre se fijaron edictos en las calles con las condiciones que debían tener las candidatas. Se concedió un plazo de 15 días para la presentación de solicitudes y se nombró un tribunal examinador²². Entre las escasas instancias que se presentaron estaban las de dos jóvenes alumnas de una de las escuelas públicas de Jerez, que deseaban optar a la plaza, pero encontraron que uno de los requisitos era tener cumplidos 21 años y ellas aún no llegaban a los 16. Sin embargo, deseaban aprovechar esta oportunidad que se les presentaba, al menos para acumular méritos, y por este motivo, enviaron un escrito a la Comisión local para que les dispensaran de ese requisito. Este especial deseo quedó reflejado en su solicitud conjunta:

¹⁸ AMJF, AHR, C. 20, N.º 16, 1869-1870, “Ynstrucción p.ca. 1869. Acuerdos de la Junta local”, f. 14. Entre los hombres tan sólo he encontrado dos casos y ambos dentro de la amplia familia de los López Cepero que ocupó puestos de maestro en las escuelas públicas de niños durante más de un siglo.

¹⁹ AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1858. Instrucción primaria. Documentos vistos en las sesiones”, doc. visto en la sesión 1, pto. 5.º.

²⁰ *Ibidem* y AHR, C. 20, N.º 13, “Actas de la Junta local de Ynstrucción pública. 1.866”.

²¹ BALLARÍN DOMINGO, Pilar, *Op. Cit.*, p. 82.

²² AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1857. 2.º Cuaderno de actas”, ff. 38 v-39.

“Sr. Presidente y vocales de la comision local de instruccion primaria.

D.^a Manuela Solares y Cala y D.^a Maria Lanzarote y Medina alumnas de la escuela pública plaza de S. Lucas á V Y con el mayor respeto esponen.

Que reuniendo los requisitos necesarios p.^a sufrir el examen comparativo que ha de verificarse p.^a proveer la plaza de ayudanta de la escuela de niñas calle Antona de Dios, y no siéndole posible asistir á dhos actos á causa de no tener mas que diez y seis años de edad, considerando los grandes sacrificios y singular proteccion que se hallan en V Y, en todo lo relativo á la enseñanza, no olvidándose tampoco de los favores que les tienen dispensados en los exámenes del establecimiento á que pertenecen no vacilan en

Suplicarle que por un efecto de su notoria bondad les sean dispensados los años que le faltan p.^a asistir á dhos actos, ó al menos poder solicitar el examen p.^a poder contraer los meritos á que se hagan acreedoras p.^a hacer uso de ellos en lo sucesivo

Dios gue á V Y. m.s a.s

Jerez Octubre 13 de 1857

Manuela Solares

M.^a Lanzarote²³.

Desde luego el deseo de abrirse camino en el mundo de la enseñanza era evidente en estas dos jóvenes pues no dudaron en intentar entrar en las oposiciones, si no con la posibilidad de conseguir la plaza en esta ocasión, que veían bastante difícil, sí al menos en un futuro ojalá cercano. El primer paso, que las aceptaran en los exámenes, lo consiguieron pues la Comisión local, después de examinar su solicitud, pensó que la edad podría modificarse “no cerrándose las puertas á aspirantes dignas y de mérito”²⁴, y, teniendo en cuenta, además, que no se habían presentado más que tres o cuatro solicitudes, se amplió el plazo de la convocatoria y se rebajó la edad para participar.

Ante este cambio de exigencias, nueve personas solicitaron realizar los exámenes para cubrir la plaza vacante. Al analizar las solicitudes puede verse cómo cinco de ellas tenían menos de los 21 años exigidos en la primera convocatoria. Isabel Ramírez y Ruiz tan sólo contaba con 14 años; María Lanzarote y Medina y Manuela Solares y Cala, que decían tener 16, aún les faltaban varios meses para cumplirlos; Josefa Abad y Montero tenía algo más de 17 y Antonia Márquez hacía poco que había cumplido los 18 años²⁵. Es decir, que la petición de Manuela y de María también les fue útil a otras jóvenes de la ciudad.

¿Quién consiguió finalmente la plaza? María Lanzarote y M.^a Carmen Vega no presentaron toda la documentación exigida y quedaron apartadas del examen. Teresa Martínez Amador no compareció, así que fueron llamadas a realizar las pruebas Antonia Márquez,

²³ AMJE, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1857. Instruccion primaria. Documentos vistos por la comision local del ramo, en las sesiones celebradas en dicho año”, doc. visto en la sesión 24, pto. 6.º.

²⁴ AMJE, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1857. Primer cuaderno de actas”, f. 44 v.

²⁵ AMJE, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1857. Instruccion primaria. Documentos vistos por la comision local del ramo, en las sesiones celebradas en dicho año”, doc. visto en la sesión 25, pto. único.

M.^a Concepción Rubín de Celis, Manuela Solares, Leonor Domínguez, Josefa Abad e Isabel González. El tribunal, formado por un vocal de la Comisión local de Instrucción primaria, por la profesora Trinidad Martínez Amador y por los profesores Francisco Pose y Hermengaudio Cuenca, les hizo preguntas sobre religión y moral, gramática, aritmética, labores y métodos de enseñanza; leyeron en prosa y en verso; cortaron plumas de aves y escribieron unas planas, todo ello por espacio de tres horas y media. Algunas presentaron trabajos escritos que trajeron de casa y que se unieron a los anteriores ejercicios. El tribunal mandó que las opositoras y el público se retiraran para poder deliberar. El resultado fue el siguiente: “en general, todas habían estado á la misma altura; p.^r lo que merecían la aprobación, juzgándose sobresalientes la D.^a Antonia Marquez y la D.^a Manuela Solares”²⁶. Como estas dos opositoras estaban en igualdad de méritos el tribunal decidió resolver la situación por sorteo y, “resultó agraciada la Marquez”. Manuela Solares se quedó a las puertas y no consiguió esta plaza porque el azar no fue su amigo, pero gracias a su tenacidad consiguió algunos de sus deseos: participar a pesar de no tener la edad mínima y obtener méritos para posteriores ocasiones, pues no en balde consiguió una calificación de sobresaliente.

Es curioso el caso de la niña a la que precisamente su desgraciada situación le llevó a saltar, por suerte para ella, de alumna a maestra en la escuela del Hospicio de Niñas Huérfanas, que por esas fechas, 1858, ya controlaba la Diputación Provincial. Dolores Hurtado fue una de esas niñas que se educó en el mismo Hospicio, pues desde los doce años estuvo allí alojada. Durante todo el tiempo que pasó allí observó “una conducta irreprochable”²⁷ (supongo que debe leerse cumpliendo con los preceptos religiosos, obediente, sumisa, tal vez servil...) y siendo testigo, en numerosas ocasiones, del traslado o marcha de sus compañeras para prohijaciones, para el servicio doméstico u otros motivos, hasta el punto de estar prácticamente sola en varias ocasiones, “quedando la clase en cuadro ó vacía como há sucedido”. Y como ella misma decía, “fué nombrada por sus cualidades especiales para el cargo que desempeña respectivamente en costura y bordado”²⁸; por supuesto que también la contrataron debido “á la escasa dotación” de la plaza, pues tan sólo era de 1.725 reales anuales cuando las maestras de las escuelas públicas estaban ganando 6.000 reales y las ayudantas de esas mismas escuelas tenían un sueldo de 3.500 reales anuales. A pesar de todo debía sentirse muy afortunada porque en esos momentos, con 32 años, tenía comida, techo y un trabajo digno.

Cuando aún la educación de las mujeres era una de las asignaturas pendientes de la política educativa, así al menos lo reconoció Antonio Gil de Zárate²⁹, director general de Instrucción pública entre 1846 y 1851, tenemos ejemplos de mujeres que pusieron de su

²⁶ AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1857. Primer cuaderno de actas”, f. 47 v.

²⁷ AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1858. Instrucción primaria. Documentos vistos en sesiones”, doc. visto en sesión 1, pto. 5.º.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ GIL DE ZÁRATE, Antonio, *De la Instrucción Pública en España*, Vol. I, Madrid, Colegio de Sordo-mudos, 1855, p. 566; tomado de CORTADA ANDREU, Esther, “De la ‘calcetera’ a la maestra de escuela: expectativas y activismo profesional”, *Arenal. Revista de Historia de la Mujeres*, Vol. 6, n.º 1, enero-junio, Granada, 1999, p. 43.

parte todo lo posible por suplir esas carencias a base de esfuerzo personal, demostrando un enorme deseo por aprender y por conseguir una titulación que les posibilitara el acceso a la actividad docente.

Después de un tiempo de experiencia en la ayudantía no eran pocas las que se lanzaban a la conquista del título de maestra, pero debido a la precaria situación económica en la que la mayoría vivía, muchas tenían que solicitar ayudas para poder hacer algunos estudios en la Escuela Normal de Cádiz, por muy limitados que éstos fueran. Este fue el caso de Dolores Montero Toribio que, queriendo marchar a Cádiz para estudiar y siendo de condición muy humilde, solicitó ayuda a la Junta local de Instrucción Pública:

“Sres. Presidente y Vocales de la Junta local de Instrucción Pública.

Dolores Montero Toribio, de diez y seis años de edad, natural y vecina de esta Ciudad, á V.S.S. reverentemente expone: Que siendo alumna de la escuela pública de niñas de Ntra. Sra. de Consolacion, ha cursado en dicha escuela los estudios necesarios para poderse examinar de Maestra de Instrucción Primaria Elemental; y faltándole estar en la Normal de Cádiz siquiera dos meses para oír y adaptarse á las esplicaciones de los Profesores de la misma, y careciendo de recursos, no solo para sostenerse en Cadiz sino aun para costear el Título por su estremada pobreza...

Suplica á V.S.S. se interese con el Exmo. Ayuntamiento para que, de los fondos que se destinan para premios de las Escuelas Públicas, se le pudiese adjudicar una cantidad con que sufragar estos gastos.

Gracia que espera alcanzar de la bondad de V.S.S. cuyas vidas guarde Dios muchos años.

Jerez 10 de Junio de 1875.

Dolores Montero Toribio³⁰.

La joven de 16 años Dolores Montero Toribio, con una estancia de dos meses en una escuela Normal ya se consideraba, y los demás así la veían, con la preparación suficiente como para ejercer el magisterio. Veinte años antes, el mismo Antonio Gil de Zárate escribía que escaseaban las maestras, entre otros motivos, porque “pocas son las que llegan á serlo en virtud de un plan formado de antemano, sino casualmente, por circunstancias especiales, y sin preparacion alguna ó con poca³¹. No le faltaba razón; incluso a finales del siglo XIX la enseñanza impartida en las normales “tenía un nivel muy bajo condicionado en gran parte por la limitadísima cultura general con que accedían a ellas los alumnos³².”

Gil de Zárate también justificaba la escasez de las maestras en que muchas mujeres ganaban más ejerciendo trabajos manuales, ya que le proporcionaban “una ganancia supe-

³⁰ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875-1881, “1.875. Junta de 1.ª enseñanza. documentos”, f. 11.

³¹ GIL DE ZÁRATE, Antonio, Op. Cit., Edición facsímil, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1995, Tomo II, p. 367.

³² SANCHIDRIÁN BLANCO, Carmen, “El ‘Centro pedagógico gratuito’ de Málaga: una institución para mejorar la formación de las maestras a finales del siglo XIX”, *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, n.º 6, enero-diciembre, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987, p. 249.

rior á la mezquina dotacion de la escuela”³³; sin embargo, en Jerez, las maestras de las escuelas públicas, aunque peor pagadas que los maestros, gozaban de un sueldo de 6.000 reales anuales, además de alojamiento gratis, que pocas mujeres dedicadas a actividades manuales podían conseguir. En cuanto a las maestras de escuelas privadas sus sueldos eran más variados, pero la mayoría por encima de los que cobraban las maestras de escuelas públicas, aunque tuvieran que pagarse sus viviendas³⁴.

Volviendo a Dolores Montero, el curador de la escuela de Ntra. Sra. de Consolación emitió un informe favorable y la Junta local de Instrucción primaria “unánimemente acordó otorgarle un premio especial de ciento veinte y cinco pesetas al fin espresado”³⁵. Podría sorprender la concesión de este premio de tan enorme cuantía, 125 pesetas (500 reales), cuando lo normal era regalar como premio al final de los exámenes generales o en los mensuales, libros, diplomas, medallas, dulces o, como algo especial, vestidos. Sin embargo, comparado con el premio especial de 1.500 reales que en 1865 se había creado para aquel niño pobre de las escuelas públicas que consiguiera una calificación de sobresaliente en un examen extraordinario³⁶, no era tan cuantioso. En posteriores ediciones ese premio se convirtió en becas para estudiar, en el Instituto Provincial de segunda enseñanza de Jerez, el Bachillerato de Arte o el Peritaje Agrícola. Claro que, estos premios eran tan sólo para alumnos y no para alumnas. Habría que esperar a 1875, diez años después de creados los premios extraordinarios para niños, para que se concediera un premio a una alumna; y no se establecerían de manera oficial para las alumnas sobresalientes hasta 1881 en que se convertirían, afortunadamente, en cuatro premios para que estudiaran magisterio las alumnas más destacadas de las escuelas públicas de Jerez.

En diciembre de 1880, a raíz de los exámenes generales, Domingo de Medina, alcalde de Jerez y presidente de la Junta local de Instrucción pública, propuso en una sesión de dicha Junta sugerir al Ayuntamiento que “se costee á una niña de cada Academia la carrera de Maestra subvencionándose al efecto á la Escuela preparatoria recientemente creada en esta Ciudad y abonándoseles en su día el importe de los títulos profesionales”³⁷. La Junta local pasó la propuesta al Ayuntamiento, después de comentarla con el director y los profesores de la citada Escuela preparatoria para Maestros de Primera Enseñanza, que estaba incorporada a la Normal de Cádiz y situada en el ex-convento de San Juan de Dios de la jerezana alameda Cristina. Enrique Martín Morilla y Juan Luis Vargas, director y secretario respectivamente, respondieron a la Junta local: “los Profesores manifestaron hallarse desde luego dispuestos á dar la enseñanza á cuatro niñas, mediante la retribución anual de setecientas

³³ GIL DE ZÁRATE, A., Op. cit., Edición facsímil, Tomo II, p. 367.

³⁴ De las quince maestras de escuelas privadas registradas en 1858 (los datos más cercanos a 1855 que es la fecha en que se expresaba Gil de Zárate), tan sólo cinco cobraban menos de los 6.000 reales anuales que ganaban las maestras de escuelas públicas. Las demás estaban en los 6.500; 7.500; 8.000; 10.500; 11.000; 12.000 ó 15.000 reales, cantidades importantes, que no creo que ganaran muchas mujeres dedicadas a actividades manuales: AMJF, AHR, C. 20, N.º 8, 1856-1859, “1858. Instrucción primaria. Documentos vistos en las sesiones”.

³⁵ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875-1881, “1875. Junta de 1.ª enseñanza. Acuerdos”, f. 10 v.

³⁶ AMJF, Leg. 354, Exped. 10371, 1865: “Para la adjudicación de un premio extraordinario de 1500 reales vellón”.

³⁷ AMJF, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “Actas de la Junta de Ynstrucción pública: 1881”, f. 5 v-6 y “1881 Junta de 1.ª enseñanza - documentos”, 29, enero, 1881.

cincuenta pesetas, siendo de cuenta del Municipio las matrículas, libros de texto, viajes á la capital para sufrir exámenes y cualquier otro gasto”³⁸. El Ayuntamiento, en cabildo del 14 de septiembre de 1881, acordó subvencionar estos estudios a las cuatro alumnas más sobresalientes, una por cada escuela pública³⁹, igual que se venía haciendo con los alumnos desde 1865 de manera casi ininterrumpida. Se celebró ese año de 1881 una prueba extraordinaria entre las alumnas sobresalientes de las escuelas públicas de niñas para determinar cuáles serían las cuatro que se llevarían los premios. La Junta local quiso hacer constar la satisfacción que le había producido el brillante resultado de estos exámenes porque quedaron destacadas no sólo cuatro sino siete alumnas:

- 1.^a Carmen Tamayo y Ruiz
- 2.^a Luisa Martínez Cruzado
- 3.^a Dolores Carneiro Copano
- 4.^a Carmen Flores del Castillo
- 5.^a Juana Durán García
- 6.^a Concepción Delgado y Valle
- 7.^a Josefa Trujillo Narbás

Como tan sólo tenían premio las cuatro primeras, los profesores de la citada Escuela preparatoria para maestros se comprometieron a dar gratis la enseñanza a las tres últimas⁴⁰. Resulta curioso comprobar cómo en ese año, precisamente en el que se estrenaban las niñas en estos exámenes extraordinarios, los resultados de las pruebas de los niños para conseguir sus premios para estudiar Bachillerato de Arte o Peritaje Agrónomo, no fueron tan afortunados, pues el tribunal que los examinó, formado por profesores del Instituto de segunda enseñanza de Jerez, consideró que ninguno era merecedor de esa gracia, aunque los ejercicios estuvieran aprobados⁴¹. Sin embargo no hubo felicitaciones para todas las directoras de las escuelas públicas que habían preparado a las alumnas sobresalientes; la Junta local vio con mucho disgusto que la maestra directora de la escuela pública de Ntra. Sra. de la Concepción, Francisca Doblado y Gil, no presentara ninguna niña a estos exámenes extraordinarios. El motivo no se indica pero podría ser fácil deducirlo: Francisca Doblado tenía un colegio particular donde preparaba a jóvenes para la carrera de magisterio⁴².

Supongo que les resultaría muy satisfactorio a todas las personas que colaboraron en que estas alumnas consiguieran su propósito, ver unos años más tarde a Luisa Martínez

³⁸ AMJF, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “1881 Junta de 1.ª enseñanza - documentos”, 16, agosto, 1881.

³⁹ AMJF, Actas Capitulares, 1881, Cabildo del 14 de septiembre, pto. 1.º, f. 416.

⁴⁰ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “Actas de la Junta de Ynstruccion pública: 1881”, f. 17 v.

⁴¹ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “Actas de la Junta de Ynstruccion pública: 1881”, f. 17.

⁴² AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “Actas de la Junta de Ynstruccion pública: 1881”, f. 21.

Cruzado dirigir su propia escuela o a Carmen Flores del Castillo dirigir la escuela que la firma bodeguera González Byass abriera para los hijos e hijas de sus obreros⁴³.

Si miramos unas líneas atrás veremos que aquella Dolores Montero que en 1875 pidió una ayuda para estudiar magisterio supo aprovechar perfectamente el premio que le dieron ya que en Cádiz consiguió su título de maestra elemental en enseñanza primaria. De nuevo la tenemos aquí, un año más tarde, buscando empleo, y si antes fue el deseo de estudiar ahora sería, más que deseo, necesidad de trabajo, pues solicita éste a medias con una amiga:

“Sres. Presidente y Vocales de la Junta Local de Instrucción pública de la ciudad de Jerez.

D.^a Josefa Cabrera é Hidalgo y D.^a Dolores Montero y Toribio, naturales y vecinas de esta ciudad, Maestras Elementales de Instrucción Primaria y alumnas de la Escuela Pública de niñas de Ntra. Sra. de Consolacion, que dirige D.^a Ana Muñoz y Távora en Jerez, á V.S.S. reverentemente exponen. Que habiendo presentado la Auxiliar de dicha Escuela solicitud pidiendo desempeñar interinamente el cargo de Directora, por trasladarse la citada D.^a Ana Muñoz á Sevilla, y creyéndose ellas con aptitud suficiente para desempeñar el susodicho cargo de Auxiliar entre ambas, como antes ha sucedido en otras Escuelas dividiendo el sueldo en partes iguales.....

Suplica á V.S.S. se sirvan nombrarles para desempeñar dicho puesto de Auxiliar interina, en el caso de que se nombrase á D.^a Dolores Fernandez y Palacios para el cargo de Directora interina. Gracia que dudan en obtener de la reconocida bondad de V.S.S. cuyas vidas guarde Dios muchos años.

Jerez 26 de Abril de 1876

Josefa Cabrera é Hidalgo
Dolores Montero y Toribio⁴⁴.

De nuevo le sonrió la suerte a Dolores Montero aunque en esta ocasión no de forma total ya que tuvo que compartir su primer sueldo como docente con su compañera Josefa. La Junta local de Instrucción primaria las contrató como auxiliares interinas; eso sí, como eran dos, cobrarían la mitad del sueldo, tal como ellas mismas habían propuesto⁴⁵.

No fue esta la única vez que el Ayuntamiento de Jerez escatimó parte de su sueldo a las ayudantas y ayudantes de las escuelas públicas de la ciudad. En marzo de 1870 las autoridades locales decidieron suprimir los ayudantes de las tres escuelas de párvulos y reducir los sueldos de las ayudantas y ayudantes de las seis escuelas elementales de niñas y niños⁴⁶.

⁴³ AMJF, Leg. 355, Exped. 10397, “Datos estadísticos de Instrucción Pública, correspondiente al año de 1.895”; Leg. 355, Exped. 10398, “Datos estadísticos de Instrucción Pública correspondiente al año de 1896” y Leg. 355, Exped. 10399, “Datos estadísticos de Instrucción Pública. Año de 1.897”.

⁴⁴ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “1876. Junta de 1.ª enseñanza. documentos”, f. 46.

⁴⁵ AMJF, AHR, C. 20, N.º 18, 1875 á 1881, “1876. Sesiones”, f. 10 v.

⁴⁶ AMJF, Protocolos Municipales, T. 152.11, “Instrucción pública, 1870”, documento visto en Cabildo del 3 de marzo de 1870, pto. 7.º.

Inmediatamente Francisca de Toro Salas e Isabel Leal Barragán, ayudantas respectivamente de las escuelas públicas de niñas de Ntra. Sra. del Socorro y de Ntra. Sra. de Consolación, enviaron un escrito al presidente de la Junta local de Instrucción pública en el que le hicieron saber lo difícil que era subsistir con la corta retribución que les quedaba, no sólo por la carestía de todos los artículos de consumo diario, sino también por lo costoso que resultaba el alquiler de la vivienda, y por este motivo precisamente, además de desear que no les rebajaran el sueldo, le pedían alojamiento gratis en las escuelas donde el espacio lo permitiera⁴⁷. En esta ocasión la protesta no tuvo una respuesta favorable para Francisca e Isabel, pero no ocurrió lo mismo con la reclamación de M.^a de los Reyes Doblado Gil, maestra ayudanta en la escuela pública de niñas de Ntra. Sra. del Rosario. Después de haber ganado en agosto de 1879 las oposiciones que para ese cargo había convocado la Universidad Literaria de Sevilla, con el sueldo de 875 pesetas anuales⁴⁸, el Ayuntamiento de Jerez tan sólo le reconocía 750 pesetas, y se negaba a pagarle el resto, aduciendo que ese sueldo lo había reducido en marzo de 1870, con la aprobación de la Junta provincial de Instrucción pública⁴⁹. M.^a de los Reyes Doblado comenzó a reclamar su sueldo completo en octubre de 1879. Le daban la razón el gobernador civil y la Junta provincial de Instrucción pública; ésta le indicó al Ayuntamiento jerezano que en 1870 le permitió rebajar el sueldo para cuando la plaza quedara vacante, hecho que sucedió en 1879 y, para entonces, las autoridades municipales no lo hicieron. Fueron numerosos los oficios que, pacientemente, M.^a de los Reyes Doblado envió al alcalde recordándole, sin perder en ninguno de ellos la corrección, que incluyera en los presupuestos municipales su sueldo completo y los atrasos correspondientes. Su insistencia dio resultado y después de que el Ayuntamiento recurriera a la Comisión Municipal de Instrucción pública, ésta emitió un informe favorable a la ayudanta. Por fin en el cabildo del 21 de marzo de 1881, casi un año y medio después, las autoridades municipales le dieron la razón y acordaron consignar en el próximo presupuesto municipal el sueldo completo de M.^a de los Reyes Doblado y sus atrasos⁵⁰.

Después de conseguir una plaza como ayudanta se deseaba más: el puesto de maestra-directora. Para obtener este cargo en propiedad había que sufrir unas oposiciones; de nuevo el estudio, el tribunal, los ejercicios y, quién sabe si el éxito final.

Si al comienzo he empleado unas palabras de una maestra de la época, quiero finalizar con una frase de otra maestra, en este caso Pilar Pascual Sanjuán:

“Del mejor modo que nos ha sido dable hemos presentado á nuestras lectoras ejemplos de mujeres que, sin ser unas heroínas, sin que hayan brillado en la sociedad, y concretándose su influencia al hogar doméstico, han labrado la felicidad de sus familias y contribuido á veces á la de algunas otras”⁵¹.

⁴⁷ AMJF, AHR, C. 20, N.º 16, 1869-1870, “Documentos vistos en Presidencia, 1870”.

⁴⁸ *Boletín Oficial de la Provincia de Cádiz*, 10 de junio de 1879, p. 3.

⁴⁹ AMJF, Leg. 355, Exped. 10392, “Sobre fijación del sueldo que debe percibir la Auxiliar de una de las Escuelas públicas de niñas D.^a María de los Reyes Doblado”, f. 6 v.

⁵⁰ AMJF, Leg. 355, Exped. 10392, ff. 16-17.

⁵¹ PASCUAL SANJUÁN, Pilar, *Guía de la mujer ó lecciones de economía doméstica para las madres de familias*, Barcelona, Librería de Juan Bastinos é hijo, Editores, 1870, p. 163.

**EL ORDEN SIMBÓLICO DEL DESEO:
LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS**

... 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 poder¹. 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 hacerlo², 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,

¹ 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”.

² 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 poder³, 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-

³ 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 performance⁴, 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 (...)

⁴ 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”⁵

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”⁶, 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 Edén⁷

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,

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Elia Kazan, 1955

explosión o muerte sacrificial, nace el mundo⁸. 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)⁹. 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 Aristófanes¹⁰. 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 perdida¹¹.

⁸ 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 Ometecuhtli 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.

⁹ 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.

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

¹¹ 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”¹². 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 satisfacción¹³, 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 perdido¹⁴.

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 hermafrodita¹⁵, 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 Mantegna¹⁶ (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

¹² KRISTEVA, J., *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

¹³ 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”.

¹⁴ POLLOCK, Griselda, 1991, p. 102.

¹⁵ 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)

¹⁶ 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”¹⁷.

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 mujer¹⁸

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”

¹⁷ 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 GARVAGLIA, N., *Mantenga*, Noguer, Barcelona, 1970.

¹⁸ Sternberg, 1935

transmite la idea de movimiento, de acción y de impenetrabilidad. Frente a él, *Woman*¹⁹ (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 atrayente²⁰, 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° 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 creadoras²¹, 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

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ 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 flecha– se 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”²²

Por otro lado, y en referencia al interior del cuerpo femenino, la “*Hon*” (Ella) que realiza Nikki de Saint Phalle en 1966²³ 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 coito²⁴. 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”²⁵, 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

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

²³ 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

²⁴ 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”.

²⁵ 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 masculinidad²⁶, 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.

²⁶ "La masculinidad y la femineidad 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 serpiente²⁷:

“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 primero²⁸, sino revestida con atributos masculinos: los pantalones²⁹. 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.

²⁷ DE ULIERTE, L., 1998, pp. 194-197.

²⁸ 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.

²⁹ 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”³⁰. 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”³¹. 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

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

³¹ EL PAIS, 23 de febrero de 2003.

mismas³²-, 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”³³, 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 pene³⁴. 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 coleccionista³⁵

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*

³² 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).

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

³⁴ 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.

³⁵ 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 salvador³⁶, 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”³⁷.

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 masculinos³⁸. 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-

³⁶ 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.

³⁷ POLLOCK, 1991, p. 104.

³⁸ 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 flecha³⁹. 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

³⁹ 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 bellísimo 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 contestar⁴⁰.

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 rapta⁴¹ 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

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

⁴¹ 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 Selene⁴². 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 indiscreta⁴³

Es la mirada otra forma de posesión, y desde luego, una fuente de placer⁴⁴ 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 corporal⁴⁵, 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”⁴⁶.

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-

⁴² 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).

⁴³ Alfred Hitchcock, 1954

⁴⁴ “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.

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

⁴⁶ 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, *Sátiro 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 cultural⁴⁷.

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.

⁴⁷ 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 vimos⁴⁸. 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

⁴⁸ 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)⁴⁹ (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)⁵⁰, 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

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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 conductor⁵¹. 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 imponen⁵² 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-

⁵¹ *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.

⁵² 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”⁵³, 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”⁵⁴. 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 Shelley⁵⁵

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

⁵³ SALAMAN, 1998, p. 217.

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

⁵⁵ 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 pensamiento⁵⁶

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”⁵⁷ 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:

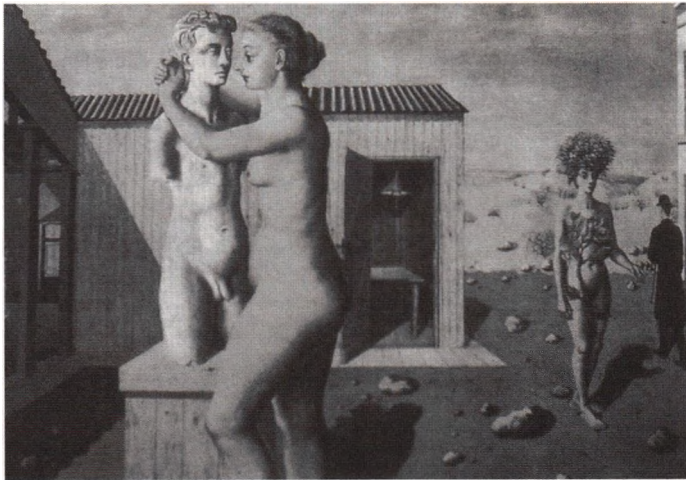


Figura 1

⁵⁶ 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.

⁵⁷ BUTTLER, J., 1990.



Figura 2

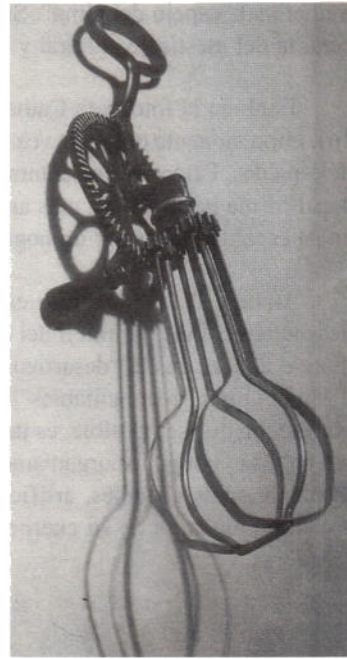


Figura 3

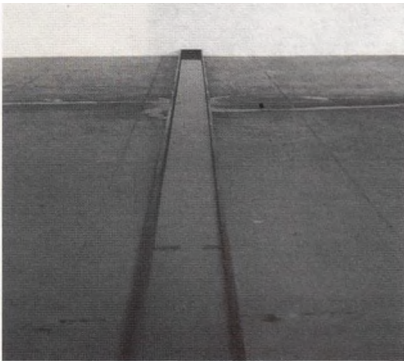
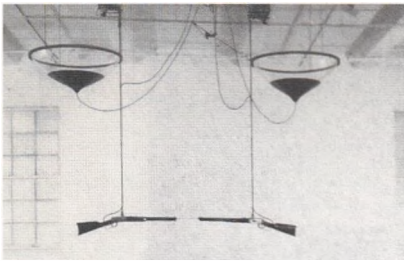


Figura 5

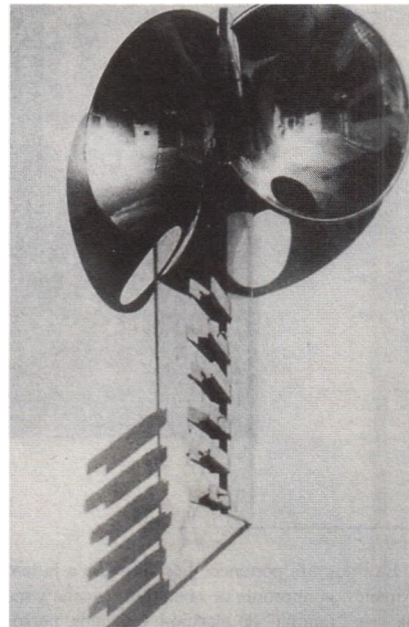


Figura 4



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

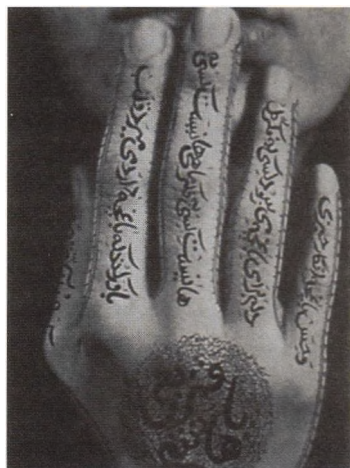


Figura 15

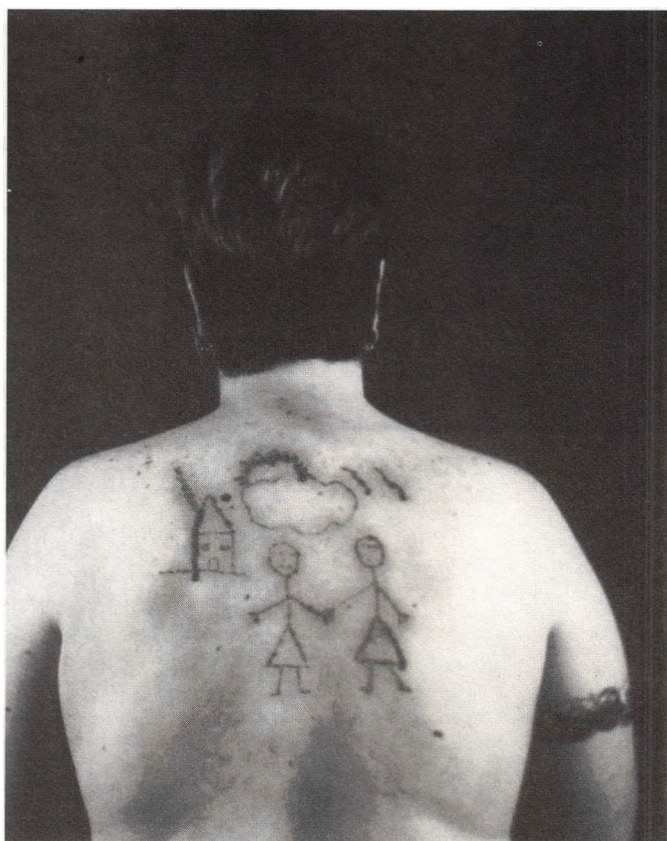


Figura 16

LA FUERZA DEL DESEO: TRAGEDIA DE MUERTE Y DESTRUCCIÓN FAMILIAR EN *THE WEIGHT OF WATER* (*EL PESO DEL AGUA*, 2000)

Leonor Acosta
Universidad de Cádiz

El interés por la construcción, la naturaleza y los objetivos de la historia como disciplina básica dentro del conocimiento humano ha trascendido en estos últimos años las páginas de la historiografía tradicional y se ha convertido en una rica fuente de inspiración literaria que ha producido en los últimos años del siglo XX una auténtica revolución en el concepto de la novela histórica.¹

El punto de partida de este fenómeno que coloca la literatura y la historia en un plano de análisis recíproco se encuentra en el escepticismo generalizado acerca de los presupuestos convencionales que han regido el conocimiento histórico: 1) que el pasado existe *a priori* y puede ser recuperado, 2) que el/la historiador/a puede relatarlo desde una perspectiva universal y objetiva, 3) que el/la historiador/a tiene la capacidad de ofrecer una explicación racional y coherente de los hechos.

Este escepticismo no sólo afecta al campo de la historia sino que se percibe como una crisis en el seno del proyecto del humanismo moderno iniciado en los albores de la Ilustración, cuya premisa básica era la búsqueda de la Verdad a través del estudio y la observación propios del método científico. El pasado desde esta perspectiva objetivista y universalizadora se considera como un objeto de análisis que puede ofrecer una explicación del presente, que, a su vez, se conceptualiza como resultado inequívoco y racional de esos hechos históricos que se analizan. En cambio el momento posmoderno, profundamente descentralizador, se basa en la descomposición y la crítica de las convenciones tradicionales, encontrando unos nuevos fundamentos más relativistas: 1) todos los escritos históricos son subjetivos, ya que al interpretar los hechos e identificar contextos dentro de la historia, el/la

¹ La proliferación de este tipo de novelas es el objeto de estudio de Susana Onega en su ensayo "British Historiographic Metafiction" publicado en Currie, Mark (ed.), *Metafiction*, London, Longman, 1995, pp. 92-103.

historiador/a no puede menos que inscribir sus propias creencias, y su ideología, 2) es imposible pensar en una visión global de la historia, ya que la cultura es una red de discursos en conflicto imposible de simplificar bajo un único punto de vista, 3) la historia tanto como la literatura es sólo un discurso más en el que confluyen explícita o implícitamente una multitud de voces que necesitan de un acto de interpretación. La nueva definición de la historia debe tener en cuenta todos estos aspectos olvidados o silenciados por la historiografía tradicional:

History is a shifting, problematic discourse, ostensibly about an aspect of the world, the past, that is produced by a group of present-minded workers... who go about their work in mutually recognizable ways that are epistemologically, methodologically, ideologically and practically positioned and whose products, once in circulation, are subject to a series of uses and abuses that are logically infinite but which in actuality generally correspond to a range of power bases that exist at any given moment and which structure and distribute the meanings of histories along a dominant-marginal spectrum.²

La narratividad de la historia transforma su discurso en un 'texto' tal como lo define Roland Barthes, no una cadena de palabras a la que subyace un significado único que debe ser revelado, sino un espacio pluridimensional en el que una variedad infinita de escrituras confrontadas.³ La historia, al igual que todos los discursos literarios y no literarios, deben de ser interpretados partiendo de la base de sus diferentes posicionamientos ideológicos, en un proceso dialógico en el que interactúan los diferentes niveles discursivos que definen y construyen la fuente de dicha interpretación (la clase social, la ideología política, la raza, el género, la orientación sexual, etc.):

Among the consequences of the postmodern desire to denaturalize history is a new self-consciousness about the distinction between the brute *events* of the past and the historical *facts* we construct out of them. Facts are events to which we have given meaning. Different historical perspectives therefore derive different facts from the same event.⁴

De estos presupuestos deriva una nueva manera de construir la novela histórica, que ya a finales de los 70 producía sus primeros resultados, y que comienza a conocerse como 'metaficción historiográfica', según la denominación propuesta por Linda Hutcheon, autora de un libro seminal sobre esta nueva forma narrativa, y que define como una desnaturalización de la ontología literaria por medio de la inserción de los discursos de la historia y de la teoría literaria:

Since *Narcissistic Narrative* was written, a particular variety of metafiction has proved especially popular: what we could call an historiographic mode. What is

² JENKINS, Keith, *Rethinking History*, London and New York, Routledge, 1991, p. 26.

³ En el capítulo "From Work to Text to Intertextuality" Brenda K. Marchall señala esta definición como marca definitoria del momento posmoderno. Ver MARSHALL, Brenda K., *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*, New York and London, Routledge, 1992, pp. 120-146.

⁴ HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989, p. 57.

most significant about this relatively new form is that the hard-won textual autonomy of fiction is challenged, paradoxically, by self-referentiality itself. If language, as these texts suggest, constitutes reality (rather than merely reflecting it), readers become the actualizing link between history and fiction... Historiographic metafiction, therefore, works to situate itself in history and in discourse, as well as to insist on its autonomous fictional and linguistic nature.⁵

La metaficción historiográfica se convierte desde su entrada en la escena literaria en una de las marcas de la cultura posmodernista, que supone una continuación del experimento modernista de principios de siglo, desarrollando el desmantelamiento de la estética realista por medio de la inclusión de la historia como discurso dentro de la obra literaria. Si la metaficción resulta una forma de exceder los límites de la novela tradicional, focalizando la experimentación en la cuestión de la subjetividad, la percepción y la conciencia, la metaficción historiográfica se olvida de ese interés y se concentra en el problema del lenguaje y de su función como agente de la construcción del mundo. Es en este punto donde se unen dentro de la obra literaria la preocupación por cuánta verdad hay detrás de las historias del pasado y las dudas acerca de cómo poder recuperarlas.

En este sentido la obra posmodernista tiende a utilizar las estructuras más arquetípicas de la ficción para insertar en ellas ese cuestionamiento mediante de una conexión problemática del presente y el pasado basada en una apreciación irónica de la verdad normalizada en ellos, dejando abierta la posibilidad de que la verdad se encuentre en cualquier otra parte. Es, por tanto, parte del proyecto descentralizador de la autoridad y de la representación que emerge de la toma de conciencia y de poder de las voces tradicionalmente dejadas al margen.

Esta potencialidad de la metaficción historiográfica para reinventar los márgenes hace posible introducir en la obra literaria una dirección ideológica crítica y analítica que provoca una desestabilización no sólo de las convenciones narrativas sino también de la 'verdad' normalizada por la ficción. Es por eso que esta técnica ha sido recurrente en la producción de las escritoras feministas para desvelar los mecanismos internos que dirigen y construyen las ficciones del pasado para naturalizar la ideología del patriarcado.

En esta línea se encuentra una tendencia dentro de la producción de estas autoras que rescatan para su reinterpretación algunos de los casos más sensacionalistas del pasado en los que se pueden rastrear la construcción de categorías como la clase social, la raza y el género. De entre estos casos, los crímenes domésticos proporcionan un terreno abierto a la reflexión sobre estas cuestiones que interesan sobradamente al feminismo: la exploración de las causas de los hechos y de los procesos psicológicos que guían la mente criminal resulta una forma de insertar en los textos comentarios críticos sobre la opresión de la identidad femenina atrapada en la codificación de su rol social y sexual.

⁵ HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 1980, London, Methuen, p. xiv.

El Peso del Agua (The Weight of Water), uno de los best-sellers escritos por Anita Shreve en 1998,⁶ que dio origen a la película homónima dirigida por Kathryn Bigelow y estrenada en 2000,⁷ participa de esa desestabilización propia de la metaficción historiográfica en la que se ponen en contacto las estructuras temáticas de la ficción popular, en este caso el melodrama, y uno de los crímenes de finales del siglo XIX que trascendió los archivos históricos, convirtiéndose en un icono de la cultura popular norteamericana durante décadas.

El interés de utilizar esta conexión entre el pasado histórico y un presente ficticio es la exploración de la problemática situación de dos mujeres, que se encuentran al borde de sus fuerzas por intentar restringir los deseos que las dominan y que resultan los agentes de la tragedia en el ámbito familiar. De esta manera la película de Kathryn Bigelow, partiendo de la base novelística creada por Anita Shreve, se convierte en un espacio para articular un intenso drama psicológico en el que la historia del pasado y la del presente se entrelazan en una misma dirección, la del deseo femenino aprisionado por la inadaptabilidad de ambas a guiones escritos para ellas pero no por ellas.

La narrativa parte de la historia de Jean una fotógrafa profesional que se encuentra a punto de iniciar un viaje hacia las islas Shoels con el encargo de retomar un caso de doble asesinato ocurrido allí a finales del siglo XIX y que Jean intenta recuperar por la aparición de una carta de la superviviente que desmantela la interpretación oficial del hecho histórico. El encargo originario de la revista en la que trabaja es el elemento ficcional que le permite a Anita Shreve reconstruir de forma novedosa los crímenes, dándole un giro para introducir una perspectiva fundamentada en los conceptos analizados por la crítica feminista.

A bordo de un velero, Jean parte junto con su marido, Tom, y otra pareja formada por Rich, su cuñado, y Adaline, hacia la isla de Smuttynose donde tuvo lugar el doble asesinato, con el deseo de lograr un conocimiento más cercano de las causas y las circunstancias que rodearon el crimen. En la travesía las dos parejas se ven afectadas por el clima de tensión provocado por los deseos secretos de cada uno de los personajes, que han desarrollado identidades frustradas y que van a trastocar el ambiente aparentemente estable que se aprecia al principio. A través de los diálogos intimistas que marcan el tono de toda la historia, por una parte, y, por otra, de las imágenes que desvelan esos deseos ocultos, se muestran claramente las fisuras existentes en sus relaciones, y que apuntan hacia la atracción física entre Tom y Adaline, los consiguientes celos que sufre Jean, y la atracción mucho más implícita entre ésta última y Rich, su cuñado. Esta situación va produciendo gradualmente el aislamiento de Jean, que se refugia en la indagación acerca del crimen como una vía de escape y un proceso de búsqueda existencial, mientras su marido va reforzando progresivamente los vínculos con Adaline.

⁶ SHREVE, Anita, *The Weight of Water*, Boston, MA, Little, Brown and Co., 1998.

⁷ BIGELOW, Kathryn, *The Weight of Water*, California, Lion's Gate Films, 2000.

Ensamblada con esta trama de ficción situada en el presente se encuentra la reconstrucción del hecho histórico ocurrido en la isla. En 1873 Anethe y Karen, dos emigrantes noruegas en tierras norteamericanas, fueron asesinadas brutalmente mientras una tercera logró escapar del horror, refugiándose en las rocas de una playa cercana. Maren, la superviviente, fue la clave para resolver el caso judicial, ya que en su testimonio acusó sin vacilación a Louis Wagner, otro emigrante europeo que había vivido en la casa familiar durante unas semanas. Las circunstancias que definieron la crueldad del hecho fueron constatadas por Celia Thaxter, una escritora contemporánea a los hechos y familiarizada con los protagonistas de la historia, a los que conocía personalmente. En su ensayo "A Memorable Murder" (1875), Celia Thaxter narra de forma emotiva cómo Maren y su marido John llegaron a la isla de Smuttynose donde se dedicaron a la pesca y a los trabajos relacionados con ésta, hasta que después de un tiempo se les unieron el hermano de Maren, Evan, y su esposa, Anethe. Karen, la hermana de Evan y Maren, también había llegado a los Estados Unidos pero no vivía en la misma casa porque trabajaba como sirvienta en el hotel de una isla cercana. Thaxter hace un retrato conmovedor de las mujeres de la historia, perfectas en su sumisión y en su docilidad, construyendo el caso contra Louis Wagner como el de un hombre incapaz de reconocer la generosidad de estas mujeres que le habían cuidado durante meses, engrandeciendo de esta manera la culpabilidad del condenado.

El caso, que ocupó la atención de los periódicos de la época y del público lector, se cerró con la ejecución del acusado, después de que los detalles sobre el crimen circularan a través de la prensa escrita dando lugar a la controversia y a la división de opiniones acerca de la certeza de la acusación. Los asesinatos de Smuttynose pasaron así al imaginario popular, que fue alimentando la ambigüedad de la resolución y se recreaba en las morbosas pruebas circunstanciales encontradas en la casa: el reloj roto y parado justamente en la hora en la que se cometió el crimen, el hacha instrumento del asesinato que suponía una intimidación sacrílega con respecto a las víctimas, la taza que se encontró encima de la mesa de la cocina con manchas de sangre que supuestamente suponía que el autor del crimen fue capaz de tomar un té al lado de los cadáveres, la motivación oculta que le había llevado a cubrir la cara de una de las mujeres con un pañuelo después de haberle abierto la cabeza con el hacha y haberla arrastrado desde el exterior de la casa hasta la cocina.

Los asesinatos de Smuttynose se sitúan así como parte de uno de los fenómenos culturales definitorios de finales del siglo XIX, una época en la que el periodismo sensacionalista se unió a la ficción popular para construir un mapa diversificado de definiciones y caracterizaciones del crimen, concentrándose en el concepto de criminal como un monstruo inmoral separado de la civilización. Esta exploración de la alteridad permitió insertar en estos textos cuestiones relevantes de ese final de siglo que interrogaban fuertemente la cohesión social promulgada por la ideología burguesa; cuestiones que establecían la problemática relación entre el individuo y la sociedad. En este caldo de cultivo se generó la gran crisis en las concepciones burguesas del género y la sexualidad, haciendo la inestabilidad social extensible al terreno de la familia, el santuario de la clase media por excelencia.

La cultura popular enseguida se convirtió en el espejo que devolvía la cara oculta de una sociedad fundamentada en las apariencias y en las restricciones personales, dejando

huevo a la introducción de criminales perturbados y de crímenes terroríficos, reflejo de un entramado social en pleno proceso de descomposición.⁸ De esta manera realidad y ficción se alimentaban una a otra haciendo difícil la separación entre la crónica negra y las narrativas de crímenes, dirigiendo la atención del público lector hacia el gusto por los elementos más escabrosos y morbosos de las historias:

Broadsides tended to focus on murders that stood out as especially horrifying. If they dealt with infanticide, it was not to describe an ordinary case of suffocation but something more violent, something that would make the mother stand out for her lack of human feeling –like a bundle of charred bones found buried in the garden. Every so often a broadside of this theme would appear, with details that were probably invented to sell at a particular time and in a particular place.⁹

El Peso del Agua utiliza el caso histórico de Smuttynose de manera que conecta con esta técnica de disolución entre realidad y ficción con el objeto de dismantlar el concepto decimonónico de la feminidad y de su pervivencia en el presente. A través de la reescritura novelada del crimen histórico, el caso de Louis Wagner como un criminal sin escrúpulos, que fue capaz de asesinar a dos mujeres por dinero, se convierte en la narrativa en un espacio donde investigar un proceso psicológico totalmente separado de los hechos probados. La investigación de la historia llevada a cabo por Jean permite desmontar la aparente idealidad de Maren por medio de la transformación de esta mujer angelical en la asesina de su propia familia por culpa de la restricción del deseo, a la vez que produce la disolución entre pasado y presente en relación a este tema.

La película presenta esta complejidad psicológica por medio del juego intertextual entre las dos tramas, reforzada por el paralelismo que muestran las imágenes de las dos mujeres compartiendo el mismo espacio desértico de la isla, aunque en tiempos diferentes, y por la alternancia de las dos voces en off (representando los pensamientos de Jean y Maren) que dirigen la narración. La intertextualidad se acentúa además a través de los comentarios acerca de los documentos históricos que toma Jean como punto de partida para su particular reconstrucción, y que derivan en algunas conversaciones sobre el concepto de crimen desde el punto de vista de cada uno de los personajes situados en el presente. Este interés por mostrar la discursividad de la historia es, aparte de un rasgo posmodernista definitorio, una forma de contrarrestar la historia oficial del caso con el secreto inventado por Anita Shreve para el desarrollo posterior de la novela. La posibilidad de un secreto que se esconda detrás de los documentos históricos es uno de los temas más comentados por Tom, Rich, Adaline y Jean, y viene alimentado por el descubrimiento de una carta escrita por Maren al fiscal solicitando una audiencia justo unos días antes de la ejecución del condenado, y que, por supuesto, no existió en la realidad.

⁸ Es éste el origen de la novela sensacionalista que comienza en 1860 y que utiliza los secretos ocultos como fuente de la inestabilidad dentro de ámbitos familiares definidos por su respetabilidad social. Ver PYCKETT, Lynn, *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London, Routledge, 1992.

⁹ KNELMAN, Judith, "Women Murderers in Victorian Britain, *History Today*, vol. 48, issue 8, p. 10.

De esta manera, la película se construye como un artefacto en el que la interpretación se va desplazando de un lado a otro, con una red de voces narrativas contradictorias y de movimientos desde el pasado al presente, a los que se le añade un uso recurrente del *flash-back* cuando Maren se encuentra testificando en el juicio contra Louis Wagner. Es así como de manera fragmentada el/la espectador/a se inmiscuye en los pensamientos de la mujer que llegó a la isla norteamericana junto con su marido para establecerse como una familia más de pescadores. Es así como se desvela la alienación de una mujer viviendo en el ambiente hostil de un matrimonio sin afecto, soportando minuto a minuto la aridez de la isla y la nostalgia del hogar, y abandonándose a trabajos cada vez más duros para olvidar. Ésta es la contestación de Anita Shreve y de Kathryn Bigelow al retrato construido por Celia Thaxter acerca de las mujeres noruegas viviendo una vida ideal sin ningún resquicio, porque es aquí donde se introduce la más fructífera crítica feminista sobre las mujeres de clase baja, emigrantes y sometidas por la institución matrimonial en el siglo XIX.

En la escena final de esta historia de deseos ocultos y de respetabilidad aparente, las imágenes crean un ambiente claustrofóbico en la casa de Smuttynose, que apunta simbólicamente a la furia contenida de la mujer atrapada en el guión absurdo de su existencia. La prisión ideológica del hogar se refuerza con la presencia de Karen, la hermana mayor de la protagonista, que tiene que quedarse a dormir en la casa después de esperar durante todo el día sin éxito a que llegaran los hombres del puerto. Este personaje femenino, que a través de los diferentes *flash-backs* en la narración de Maren se ha ido cargando de connotaciones negativas, la convierten en un agente más de la represión que aúna sus fuerzas con todos los elementos del entorno. En la noche del crimen, Karen se despierta en mitad de la noche y encuentra a su hermana durmiendo con Anethe e interpreta la situación como un acto lésbico, lo cual le da pie para sacar a relucir el secreto mejor escondido de Maren. Utilizando de nuevo el *flash-back*, la película se dirige a un pasado más lejano, cuando Evan y Maren eran adolescentes y cuando la ternura de los hermanos los había llevado a una relación incestuosa. Como en una premonición del futuro, Karen los descubre y es por eso que se prepara el matrimonio de Maren y su viaje hacia la tierra de las oportunidades.

El deseo oculto hacia su hermano explica en este momento del desarrollo argumental muchos de los guiños que se han ido esparciendo por la película: la felicidad instalada en la cara de Maren cuando conoce la llegada de Evan, la desilusión al verlo casado con Anethe, la represión de sus instintos al tener que convivir con el objeto de sus deseos.

Después de este último *flash-back* la historia vuelve al momento climático del final, y es entonces cuando la docilidad de Maren se convierte en la cólera que la guía hacia la trágica resolución: con una silla golpea a su hermana hasta dejarla abatida en el suelo, y con el hacha que utilizaba diariamente para cortar la leña hiere mortalmente en la cabeza a su cuñada en el momento en que ésta intentaba escapar a la barbarie. Después de arrastrar el cadáver hasta la cocina, y de estrangular a su hermana moribunda, el reloj cae al suelo y se rompe, mientras que Maren totalmente cubierta de sangre y totalmente enajenada, se prepara un té y, recordando la ternura de su encuentro esa misma noche con Anethe, cubre con un pañuelo blanco la cara destrozada de su cuñada.

Simultáneamente, el desarrollo de la otra trama ha dirigido a las dos parejas del presente a una situación paralela, convirtiendo los celos de Jean en el agente de la tragedia, cuando en medio de una tormenta ésta provoca la caída de Adaline al mar, con un golpe idéntico al golpe del hacha de Maren rompiendo el cráneo de Anethe. De esta manera el paralelismo que se ha ido reforzando escena tras escena entre las experiencias de Maren y de Jean provoca la interpretación fundamental de la película: que las construcciones de la identidad femenina en un sistema binario que opone al ángel y al monstruo son meros artefactos para domesticar la subjetividad de las mujeres, que en un momento específico de restricción y de frustración pueden traspasar la línea que los separan. Y, aunque Jean, la mujer del presente, está aparentemente liberada de las constricciones que atan a Maren a la vida doméstica y sometida, sigue estando encadenada a ciertas constantes que aúnan el pasado y el presente.

En este sentido Jean funciona dentro de una oposición más sutil entre lo masculino y lo femenino en términos de sus diferentes funciones alrededor de la actividad artística, siendo éste uno de los temas secundarios, pero no irrelevantes de la narrativa. Los diálogos entre Tom y Adaline a bordo del barco giran en torno a la poesía, los temas universales del arte (el abandono, la pérdida, la melancolía) y la creación trascendental de un lenguaje poético, aderezados por un clima de atracción sexual explícito. Jean, en cambio, está separada de ese discurso sobre el arte con mayúsculas y su obra fotográfica la sitúa en un lugar inferior en la oposición binaria que se construye alrededor de ese concepto. La fotografía de Jean es meramente un instrumento de copia de la realidad, mucho menos trascendente que la poesía para esa concepción romántica y elitista del arte, y su relación comercial con una revista popular refuerza esa oposición.

Si en la historia de Maren, ésta siente la rivalidad de la esposa de su hermano en términos de amor verdadero y de fertilidad, ya que aquélla se caracteriza como la perfecta ama de casa trabajadora sin descanso sólo como sublimación de la falta de afecto y de hijos que guía su vida, en el caso de Jean la rivalidad sigue relacionándose con el cuerpo femenino, pero no en términos de fertilidad o esterilidad, sino relacionado con la atracción sexual que produce Adaline en su marido. Y a esto se une el matiz mucho más sutil de la construcción femenina en el presente que la hace inferior por su adscripción a los medios de comunicación de masas, a la mediocridad de la clase media, a la falta de profundidad de su discurso, mientras que su marido ocupa el lugar del poeta maldito, idolatrado por la crítica y endiosado por las mujeres.

Sin embargo, tanto Anita Shreve como Kathryn Bigelow provocan la disolución de estas barreras que separan el arte verdadero y la cultura del entretenimiento popular: si los temas universales de la poesía nombrados por Tom son la melancolía, el abandono, y la pérdida, son precisamente éstos los temas que abocan a Maren hacia el asesinato. En este sentido no hay una diferencia esencial entre la obra poética de Tom y la investigación de Jean, sino diferencias mucho más artificiales que funcionan en la historia del presente para silenciar y anular las inquietudes y los deseos de la mujer. De esta forma en *El Peso del Agua* la crítica feminista no se limita a la inscripción de la voz de Maren en los hechos del pasado, sino que aborda un tema fundamental sobre el funcionamiento de la jerarquización patriar-

cal en el proceso de canonización de la cultura, en la que la feminidad en todos sus aspectos ha encontrado y encuentra tantos obstáculos. Recordando a Tania Modleski:

There are no doubt a number of reasons why female protagonists and female popular fiction cannot claim for themselves the kind of status male heroes and male texts so often claim... Criticism, too, finds it necessary to enhance the superiority of its objects: the male hero and the male text. The temptation to elevate what men do simply because men do it is, it would seem, practically irresistible.... [T]he feminine text itself is often used as a standard by which other products are measured and found to be not wanting.¹⁰

Las historias paralelas de Jean y de Maren se transforman así en un tejido de voces femeninas que van aportando interpretaciones diversas de una identidad femenina coartada por la represión de sus deseos más internalizados, resultando en una tragedia que acaba con los agentes de esa represión focalizados en ambas en el ambiente claustrofóbico de las relaciones familiares.

En la historia de Jean, además, el resultado trágico de su rabia contenida no produce la muerte de la mujer que durante toda la narrativa se ha presentado como su rival, sino la de su marido, Tom, que muere tragado por las olas mientras logra salvar a Adaline. Es así cómo la narrativa desplaza la atención hacia la recta final de la película, en la que la figura compleja de Tom, como marido y representante del arte canónico, es destruido por la ira de una mujer arrastrada dramáticamente por las circunstancias. La unión explícita de las tramas del pasado y del presente se produce por medio de una imagen onírica en la que Jean se encuentra en las profundidades del océano con Maren cara a cara y se da cuenta entonces de que existe una comunión tácita entre ellas, un vínculo que trasciende las barreras del tiempo, y que se aglutina en la metáfora del 'peso del agua', metáfora referida al pesado lastre de un orden patriarcal que ha conformado sus identidades y en el proceso las ha convertido en asexuadas.

¹⁰ MODLESKI, Tania, *Lovin with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, London and New York, Routledge, 1990, p.13.

LA COPLA: DESEO, PASIÓN... Y POLÍTICA

Mercedes Carbayo Abengoza

Universidad de Nottingham

Hablar de coplas es hablar de pasión, de amor, de españolismo, de canción popular, de mujeres, de andalucismo, de travestismo, de narraciones, de poesía. Son todos elementos que se juntan para crear un mundo apasionante cuyo estudio ha sido el objeto de mi investigación desde hace varios años. Mi compromiso con el feminismo hizo que empezara estudiándola y sobre todo reivindicándola como canción de mujeres, no sólo desde el punto de vista de sus intérpretes, sino de su audiencia. Mi interés por el nacionalismo hace que la estudie también como canción nacional, adjetivo que ha mantenido desde su creación, y a través de ella, intentar entender algunos de los parámetros de la construcción del llamado "españolismo". Finalmente, mi pasión por la cultura popular hace que se convierta en una de las más fascinantes investigaciones que he llevado a cabo hasta ahora.

Efectivamente en la copla confluyen muchos adjetivos que en sí mismos son problemáticos: nacional, popular, (anti)feminista.

Dentro del concepto de nacionalismo, me interesa más la representación, la producción, la imagen, la lengua y el discurso que conceptos puramente económicos o políticos aunque asumo que no es posible separarlos completamente. Me interesa, por ejemplo, la imagen que desde el aparato ideológico franquista se construyó sobre la identidad española, y cómo esa imagen ha ido evolucionando después de la muerte del mismo. Teniendo en cuenta que la promoción de una cultura nacional es una de las formas de mantener un sentido de colectividad en lo que hemos llamado nación, el franquismo definió la nación en términos de su cultura católica, su ejército, sus mujeres y de alguna manera apoyó ciertos discursos académicos que favorecían, por ejemplo, el andalucismo como ingrediente primordial de la identidad nacional sobre otras comunidades del Estado español. Voy a referirme a la nación española en los términos acuñados por Anderson¹ de 'comunidad imaginada', es decir, creada partiendo de unos parámetros determinados con una finalidad determinada y basada en prácticas culturales y en cierto modo mundanas, como la música, la manera de

¹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, p. 6.

comer, de vestir, de socializar, en suma, prácticas que llegan a significar una nación o que son nacionalizadas culturalmente.

En este sentido la copla es un producto cultural interesante para estudiar el difícil concepto de identidad nacional, sobre todo porque es un producto cultural contradictorio. La copla puede entenderse y leerse de distintas formas, o bien para reforzar estereotipos, o bien para criticarlos. Su popularidad también parece ser contradictoria. Canciones que en principio se identificaban con el régimen franquista y por esa razón se rechazaban y que después de más de veinticinco años, resurgen con más fuerza que nunca cantadas a veces por los mismos que las criticaban. Es precisamente dentro de estas contradicciones donde vamos a encontrar su valor como productos culturales subversivos y sobre todo como marcadores de identidades tanto nacionales como genéricas. Parto, por lo tanto, de la base de que el nacionalismo y la identidad nacional no están basados sólo en parámetros étnicos, religiosos, políticos o económicos, sino también, sociales y culturales.

Históricamente, la copla está íntimamente relacionada con el surgimiento del nacionalismo. Siguiendo a Serge Salaün², el origen de las coplas se remonta al siglo XVI con la aparición de la tonadilla escénica, que era un acto teatral de unos veinte minutos que aparecía en los intervalos e incluía canciones normalmente interpretadas por mujeres. Ya en el siglo XX la tonadilla se independizó del teatro y empezó a adquirir identidad por sí misma. Pero esta tonadilla aparece desde el principio con un carácter nacionalista, principalmente como contraposición al bel canto italiano que primaba en las representaciones culturales del momento. Por otra parte, en los teatros de variedades de primeros de siglo se empezó a interpretar el cuplé de origen francés en su versión pícaro que poco a poco se fue haciendo más romántica, sobre todo cuando ya en los años veinte las mujeres empezaron a pisar los teatros de variedades y cabarets. Es el momento de Pastora Imperio y el momento en que estas canciones alcanzan la respetabilidad de las clases medias y comienza a llamarse 'canción española'. Es también el momento en que las coplas o canción española se convierten en productos culturales de masas. En la España desprovista de las últimas colonias de primeros de siglo e influenciada por el renacimiento de nacionalismos europeos, era necesario crear un producto cultural competitivo que representara 'la españolidad'. El españolismo se buscó o podríamos mejor decir, se imaginó, en un pasado construido, de donde se extrajeron elementos del folclore tradicional. Este folclore estaba muy unido a lo que, según Vázquez Montalbán³ era la dictadura de los poetas andaluces como Lorca, Alberti y Góngora, y los temas andaluces y gitanos. Eran elementos, sin embargo, que según Álvarez Junco⁴, identifican la nueva identidad española con estereotipos creados por entusiastas escritores románticos europeos como Byron, Mérimée y Bizet: bravura, orgullo, dignidad, intensa religiosidad, cercanía a la muerte y desprecio por la misma. El franquismo, como ya he

² SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 y 'The Cuplé: Modernity and Mass Culture', en Helen Graham and Jo Labanyi (Ed), *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Oxford University Press, 1995, pp. 90-94.

³ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general del franquismo*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. XV-XVI.

⁴ ÁLVAREZ JUNCO, J. "The nation-building process in the nineteenth-century Spain", en C. Mar-Molinero y A. Smith (Ed), *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula: Competing and Conflicting Identities*, Oxford, Berg, 1996, pp. 89-106.

señalado, apoyará los discursos intelectuales que defendían el andalucismo y estos caracteres románticos como lo más auténtico, para llamar españoles a temas y canciones andaluzas. Así, la canción española, se identificó desde el principio con la canción andaluza y la nación española empezó a construirse con elementos culturales tomados de Andalucía.

Un ingrediente importante de esta construcción nacional, como ya he dicho, son las mujeres, el género y la sexualidad. El aparato franquista, principalmente a través de su brazo falangista, la sección femenina, diseñó como nunca antes, cómo debían ser las mujeres españolas que representarían a la nación tanto dentro del territorio nacional como fuera de él. El problema fue que, un discurso tan hegemónico, provocó una resistencia directamente proporcional al mismo, pero en cualquier caso, la nacionalidad española se construyó con elementos distintos dentro de los cuales, la naturaleza y vida de las mujeres, ocupaban un lugar primordial. En este sentido, las coplas fueron desde el principio canciones escritas e interpretadas principalmente, aunque no completamente, por y para mujeres que no sólo ofrecían su voz y su presencia, sino una particular interpretación.

Podemos decir, que la copla es también una canción popular, a pesar de que este concepto, como el de nacional, sea en sí mismo muy problemático puesto que entremezcla lo global y lo local. Es decir, mientras que dentro del territorio español la copla se ha vendido como canción nacional y por ello muy popular, fuera de él, era, y aún es, prácticamente desconocida, a diferencia, por ejemplo, del flamenco o algunos clásicos, identificados desde fuera con lo español. O sea, la copla define a la nación desde dentro, el flamenco, en una versión muy sui generis cuya descripción no corresponde al contenido de esta comunicación, desde fuera.

Una idea compartida dentro de la definición de cultura popular, es que lo popular tiene que ver con el aspecto cuantitativo, es decir, que el producto sea (re)conocido por una vasta mayoría de personas. Desde este punto de vista, las coplas han sido y son también populares porque han sido escuchadas y cantadas por una mayoría. Sin embargo, estas definiciones parecen insuficientes para entender su popularidad.

Algo que en mi opinión es importante a la hora de considerar la popularidad de las coplas es que sus letras hablan normalmente de historias que pertenecen a lo que se ha dado en llamar, las clases populares o la clase trabajadora y su música está llena de elementos reconocidos por ella. Si bien es verdad que hay coplas que cuentan la vida de una reina, de un personaje conocido o de algún evento específico, aún en ese caso, las coplas hablan de personajes cuyas vidas han sido o se han convertido en populares aunque no aparezcan en los libros de historia, como por ejemplo, Eugenia de Montijo o la reina Mercedes, mujeres ambas conocidas más gracias a la copla que a la historia. Sin embargo, muchas de las coplas hablan de las vidas de mujeres del pueblo, mujeres que sufren y lloran, historias que muchas de estas mujeres sienten como propias, con las que se identifican. Christine Bridgwood⁵ hace un estudio que aunque es literario, puede aplicarse a las coplas, como texto escrito que

⁵ BRIDGWOOD, Christine "Family Romances: The Contemporary Popular Family Saga" en Jean Radford (Ed), *The progress of Romance. The politics of Popular Fiction*, London, Routledge, 1986, p. 171.

son. En su estudio sobre los romances o novelas rosas de saga familiar, Bridgwood explica que en este tipo de novelas, se reduce la distancia entre la escritora y la lectora porque se trata de historias basadas en la propia experiencia de la autora, lo que inmediatamente acerca las experiencias de ambas. De esta manera, estas narraciones ayudan a las lectoras a entenderse mejor a sí mismas al identificarse con muchas de esas historias. De la misma manera, las coplas tienen elementos que son reconocibles por una gran parte del público y por esta razón son también populares.

Todo esto tal vez explique el porqué las coplas se han mantenido como canciones populares desde principios de siglo y aún se siguen escuchando, porque han sabido adaptarse a los distintos contextos políticos y han aprendido a negociar y a resistir los discursos del poder que las han tachado bien de obsoletas, bien de representantes de la más exquisita españolidad. Siguiendo a J. Fiske: “Si los textos culturales no contienen recursos para que la gente pueda sacar sus propios significados sobre sus relaciones y sus identidades, estos textos serán rechazados y no tendrán éxito en el mercado. No se convertirán en populares”⁶. Es decir, si las coplas no tuvieran distintos elementos para ser populares por sí mismas, aunque hubieran sido impuestas por el régimen franquista y luego denostadas por el post-franquismo, no habrían sobrevivido y no existirían ahora como lo hacen. Si hay algo que no debemos olvidar es que el hecho de considerar las coplas como tradicionales, franquistas, obsoletas o anti-feministas no está relacionado tanto con el contenido como con la forma de producción y marketing de las mismas. Gramsci⁷ es posiblemente quien más ha insistido en esta dialéctica entre los procesos de producción y consumo. Su mayor contribución ha sido el concepto de hegemonía, es decir, que el poder no se impone desde arriba por la fuerza sino mediante un proceso de equilibrio entre fuerza y consentimiento: las clases dominantes se aseguran el consentimiento de la mayoría mediante medios culturales u órganos de opinión pública, y a la vez, el pueblo resiste a esta dominación con prácticas culturales antihegemonicas. Así las coplas han aprendido a negociar, a adaptarse, a subir y bajar, sin perder su popularidad y sin perder su estatus de canción nacional y de mujeres. Como ya he mencionado, las coplas han sido interpretadas también por hombres, pero normalmente por aquellos que tenían una voz particular. Manuel Román afirma refiriéndose a Juanito Valderrama que cuando ya era famoso, creó un espectáculo llamado “Historia del cante flamenco” en el que reunió cincuenta cantes distintos y lo hizo para “quitarse una espina ante los que le acusaban a menudo de haber falseado su estilo, de no haber aprovechado sus grandes facultades y conocimientos flamencos para sentar cátedra en el buen cante”⁸. Es decir, dedicarse a la copla durante toda una vida era para un hombre, falsear su estilo. Las coplas eran cosa de mujeres y las que se escribían para hombres, tenían temas diferentes: *Soy minero*, *El emigrante* o *Soy un pobre presidiario* entre muchas otras. El mismo Román critica algunas de las letras utilizadas por hombres: “Semejante letra [...] era como un dardo que se clavaba en el público sensiblero de la posguerra española. Hoy puede causar asombro o mofa leer tal

⁶ FISKE, John, *Reading the popular*, Londres, Unwin Hyman, 1989, p. 2.

⁷ GRAMSCI, Antonio, *Selection from Prison Notebooks*, trad. por Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith, Londres, Lawrence & Wishart, 1971, p. 80 y siguientes.

⁸ ROMÁN, Manuel, *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 118.

cosa. Mas no entonces, cuando miles y miles de españoles se emocionaban con textos de aquella catadura, mientras su intérprete, Juanito Valderrama, uno de los mejores ‘cantaosres’ de flamenco, emocionaba a sus parroquianos con tan folletinescas coplas, verdaderamente populares” (p. 113).

Unamos ahora los tres elementos referidos al principio, nacionalismo, género y popularidad. Basándonos en los estudios llevados a cabo por el grupo que se llamó *Women Tale Issue*⁹, podemos decir que las mujeres parecen tener una relación con la cultura popular distinta a la de los hombres y por lo tanto es importante entender cómo funciona la cultura popular en nuestras sociedades patriarcales para que las mujeres consigamos recuperar nuestras propias identidades y tal vez así poder cambiar las relaciones sociales. Lana F. Rakow¹⁰ hace un resumen de los distintos acercamientos a la cultura popular desde el feminismo y los reduce a cuatro: imágenes y representación, que se basa en las imágenes que han representado a las mujeres en la cultura popular y la forma en la que han sido estereotipadas en lo que Betty Friedan llamó ya “mística femenina”. El segundo es el de recuperación y valoración y se centra más que en las imágenes que los hombres tienen de las mujeres, en las que ellas tienen de sí mismas y que cuentan a través de sus textos mediante un proceso de búsqueda y descubrimiento de voces perdidas y la creación de una herencia matriarcal. El tercer acercamiento es el de recepción y experiencia e intenta hacer hablar a las mujeres de la manera en que ellas entienden sus vidas y experiencias a través de lo que leen o ven y el cuarto y último, el de la teoría cultural se concentra en la organización y producción. Es decir, un producto cultural no es sólo más o menos sexista sino que es importante saber quién produce, cómo y cuando se produce.

Si miramos las coplas bajo esta óptica, desde el feminismo, nuestra labor será analizarlas desde estos parámetros para recuperarlas como producto cultural. Mi pregunta de partida como feminista fue, ¿cómo es posible que un producto cultural tan popular y tan “femenino” como las coplas fuera tan sexista y antifeminista como se ha identificado?. Por ejemplo, Serge Salaün¹¹ afirma que estas canciones y su representación, no ayudaron a las mujeres españolas a progresar, que la aparente modernidad de algunas de las letras nunca las ayudaron a mejorar su condición, sino todo lo contrario, las mantuvieron en una situación de dependencia de los hombres y las hicieron aparecer como objetos sexuales. Las mujeres, en su opinión, aparecen siempre representadas dentro del binomio virgen/prostituta para acomodar a la moral burguesa católica del momento. Las coplas para él no daban una visión moderna de España, sino la más conservadora: tradicional, atrasada y perezosa y se convirtieron en las guardianas de las virtudes nacionales. Afirmaciones como ésta sin duda nos parecen ciertamente gratuitas cuando sabemos que una de los mayores cambios que ha sufrido la sociedad española del siglo XX ha sido con respecto a la situación de la mujer, y den-

⁹ *Women Take Issue: Aspects of Women Subordination*, Londres, 1978. Es un volumen creado por las mujeres del Centro de Estudios Culturales de Birmingham, escrito con la intención de paliar la falta de estudios de género que había caracterizado al Centro desde sus comienzos a principios de los años setenta.

¹⁰ RAKOV, Lana R., “Feminist Approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy its Due”, en John Storey (Ed.) *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, 2ª ed., Londres, Prentice Hall, 1998, pp. 275-292.

¹¹ SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 173.

tro de estos parámetros, las coplas siguen siendo tan populares como a principios de siglo o durante el franquismo. Por lo tanto, un análisis bajo los parámetros del feminismo nos tendrán que dar algunas respuestas.

Concentrándonos para esta comunicación sólo en el primer parámetro, el de la imagen de las intérpretes, aunque sin olvidar los otros tres, bien es verdad que aparecen en el escenario como posibles objetos de deseo, luciendo vestidos exquisitos, sensuales, llamativos, con un maquillaje espectacular y una puesta en escena bastante sugerente. Sin embargo, las historias que cuentan en sus canciones son normalmente historias tristes, que sugieren tal vez, que ese deseo, esa manera de representarse a sí mismas, sólo les ha traído sinsabores.

Manuel Román¹² en el libro mencionado, nos presenta un mundo primordialmente femenino en el que las copleras eran en su mayoría de origen humilde. Las historias que cuentan las coplas tienen como protagonistas a personas de clase trabajadora o personajes marginales, y no parecen ajustarse al modelo impuesto por las enseñanzas de la sección femenina dirigido principalmente a las clases medias. La mujer de *Tatuaje* iba a pasarse la vida buscando a su marinero y la protagonista de *Yo soy esa* iba a seguir siendo una excluída de la sociedad por haberse negado a casarse con el hombre que le convenía y seguir amando al que no le convenía. Esto parece jugar en contra del amor romántico de final feliz, del matrimonio y del colorín colorado, y esa perspectiva puede ser a la vez fascinante, peligrosa, y ¿por qué no?, deseable. Por lo tanto vemos cómo el deseo puede ser entendido e interpretado de muy distintas formas. Como afirma Valerie Walkerdine¹³ en la historia de la cultura popular y de masas, los temas de la inocencia, la vulnerabilidad y la corrupción han aparecido siempre. La clase obrera se ha representado como corrupta, peligrosa y seductora y la clase media como la que necesita ser protegida. Desde esta perspectiva, las coplas pueden interpretarse como una reivindicación no sólo de las mujeres en general sino de las mujeres de clase trabajadora en particular. El pensamiento de la izquierda ha creado una tradición mediante la cual la clase trabajadora es la que actúa porque no tiene los elementos de análisis que tiene la clase media y a su vez, la clase media intelectual es la que puede comprender, pero no actuar. Por lo tanto las masas se han visto siempre como ingobernables y con un problema de sensibilidad que había que corregir. Y aquí entramos en otro de los grandes temas de la copla, la sensibilidad. En la clasificación que Vázquez Montalbán¹⁴ hace de la canción popular española entre 1939 y 1954 habla de canción sentimental y se refiere al bolero del que afirma que se basaba en la exultación del amante y la queja por la falta de amor. Pero, según Montalbán, estas canciones no tenían la sinceridad de algunas de las nacionales como *Tatuaje*, es decir, en defensa de la copla, como canción nacional, Montalbán le regala el adjetivo de sincera para diferenciarla de las que adolecen de la temida sensibilidad. Si bien es verdad que en otro de sus libros hace referencia a la sentimentalidad de las canciones populares que porque las cantaba el pueblo: “Nada tenían que ver con

¹² ROMÁN, Manuel, op. cit.

¹³ WALKERDINE, Valerie, *Daddy's Girl. Young girls and popular culture*, Londres, Macmillan Press Ltd, 1997, pp. 4-5.

¹⁴ VÁZQUEZ MONTALBÁN, op.cit., pp. XVI-XVIII.

la superestructura moral que circulaba con una nube inmensa sobre la geografía ibérica”¹⁵, aún podemos preguntarnos: ¿no es la sensibilidad o el sentimentalismo no sólo diferenciados por pertenecer a la clase trabajadora, sino como una de las características que durante siglos han definido al género femenino?. Como ya hemos visto, Román adjudica las coplas y su sentimentalismo a las mujeres y así salva el mundo masculino de su influencia. En este sentido quiero reivindicar la sensibilidad como una forma filosófica u ontológica de conocimiento tan válida como la razón, no sólo atribuida a las mujeres, sino a todos los géneros, y el feminismo como algo más que una lucha política desde estamentos dominados por ideas particularmente burguesas, como una forma de reivindicación de esta sensibilidad como forma de conocimiento del mundo.

Martín Patino en la cubierta del disco *Canciones para después de una guerra*, muchas de las cuales son coplas, dice de ellas: “Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo. Canciones para tiempos de soledad”. Efectivamente podríamos decir que las coplas, sobre todo durante el primer franquismo, fueron para muchas mujeres de la clase trabajadora, con pocos medios y una educación muy primaria, una manera de ayudarles a sobrevivir, a soñar, a inventar distintas vidas mejores que las que tenían, tal vez a cuestionarse las suyas, aunque fuera dentro de unos parámetros considerados como tradicionales, en una palabra, a conocer y entender. Estas canciones a su vez, sobre todo cuando el franquismo estaba en su etapa final y las diferencias entre clases aparecían como más difusas, fueron rechazadas por intelectuales de izquierdas por obsoletas y sensibleras, es decir, por populares, manteniendo así la diferencia entre cultura de élite y cultura popular. Como afirma Richard Johnson¹⁶:

La formación de las clases medias tiene una psique específica y unas dimensiones sociales. Para constituirse como separada y superior, la burguesía expulsa de sus propias prácticas sociales aquellos elementos “inferiores” y “sucios” que figuran en los carnavales de la cultura popular. Psíquicamente entonces, la respetabilidad supone internalizar estos elementos denigrantes en forma de rechazo o disgusto. Pero eso también significa que estos elementos están siempre presentes como objetos de fascinación y deseo. [...] Es decir, el discurso burgués tanto en su versión liberal, conservadora o socialista depende de la evocación de un Otro no respetable y sin domesticar: bohemio, hedonista, sexy, poco moderado, sin estudios, excesivo, disoluto, insolente y fuera de control (mi traducción).

Efectivamente, no ha sido el rechazo, sino la fascinación y deseo y sobre todo, la contradicción de estos dos parámetros, lo que ha hecho de esa otra insolente que se presenta ante su público contando sus sinsabores más profundos, su pena, su fracaso, su equivocación, su humanidad, un objeto de estudio.

¹⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998, p. 39.

¹⁶ JOHNSON, Richard, “Towards a Cultural Theory of the Nation: A British-Dutch Dialogue”, en Galema et al. (eds.) *Images of the Nation. Different Meanings of Dutchness 1870-1940*, Amsterdam Studies of Cultural Identity, 1993, p. 195.

Voy a atreverme a hacer una interpretación de una de las coplas más famosas, más populares y tal vez más controvertidas para el feminismo que se empeña en una sola manera de lucha, la racional, la política, la burguesa. Me refiero a *Y sin embargo te quiero*, escrita por Quintero, León y Quiroga para Juanita Reina en los años cuarenta. De ella dice Román que: “Tuvo un inmediato refrendo popular prendiendo enseguida aquellos fragmentos que rezan lo de ‘...que se me paren los pulsos si te dejo de querer’, sin olvidar los otros que cierran el estribillo final: ‘...no debía de quererte, no debía de quererte, y sin embargo...te quiero’. Mayor inspiración en una copla popular es difícil hallarla...”¹⁷.

Para empezar, no entiendo muy bien a lo que se refiere Román al hablar de inspiración en una copla popular, pero me inclino hacia lo que he dicho hasta ahora, en el sentido de identificar lo popular con el sentimentalismo más propio de la clase popular y del género femenino y más impropio de la clase media o alta intelectual, y del género masculino.

Una mirada más profunda a esta copla nos muestra que la protagonista admite desde el primer momento su equivocación al afirmar: “Me lo dijeron mil veces, más yo nunca quise poner atención”. Pero también nos muestra su determinación a no dejarse llevar por lo que le hayan podido advertir, sino por su propia voluntad de involucrarse en una situación que, a pesar de todo lo que pueda tener de negativo, le ha atraído y enganchado desde el primer momento, es decir, por seguir los dictámenes de su deseo y de alguna manera, por reivindicarlo. Por eso no hay reproches (“ningún reproche te hacía”), sólo deseo (“lo más que te preguntaba, era que si me querías”), un deseo irracional, excesivo, insolente, peligroso, el denostado deseo femenino. A medida que avanza la canción, sin embargo, la protagonista se va haciendo más consciente de su situación, sobre todo desde el punto de vista social, y nos va revelando a un tipo egoísta, mujeriego, insensible: “vives con unas y otras, y nada te importa de mi soledad, sabes que tienes un hijo, y ni el apellido le vienes a dar”, a un tipo que sí tiene sitio en la sociedad, un hombre que es conocido por su mala conducta, y de ahí la advertencia, pero que sigue manteniéndola impune. En una sociedad que defiende la familia nuclear, donde las madres solteras están mal vistas, la canción pone sobre la mesa el problema al que se tienen que enfrentar las mujeres que se niegan a seguir unas normas injustas donde el hombre puede vivir con unas y otras expresando su deseo sin ninguna cortapisa y la mujer, sin embargo, tiene que cargar con todas las responsabilidades cuando expresa el suyo y lidiar con el ostracismo al que esa sociedad injusta la somete. La canción hace referencia a un problema social, el de la mujer, que llevada por su deseo, algo tan natural y tan prohibido para ella, tiene que pagar las cargas sociales que ello le trae. Es una canción que puede también ser interpretada como una reivindicación del deseo y el placer femenino en una sociedad, la de los años cuarenta, en la que no había otra manera de expresarlo. La canción, al viajar por los distintos medios y llegar a todos los hogares, podría encontrar mujeres que estaban en la misma situación que la protagonista y para ellas llevaban un mensaje muy concreto: no estas sola, hay muchas más como tú. Finalmente, para aquellas mujeres con un acceso restringido a los discursos académicos, la canción se convertía en una manera de aprendizaje, primero de

¹⁷ ROMÁN, op. cit., p. 160.

que la sociedad en la que viven es injusta, y segundo, que hay muchas maneras de conocer, no sólo mediante los libros y la educación universitaria y racional.

Las canciones viajan y se ajustan a los distintos discursos para significar cosas distintas con el paso del tiempo. Hoy, la popularidad de la copla tal vez se ajuste a distintos parámetros que durante los años del franquismo, pero los problemas que presenta son problemas eternos, problemas de amor y desamor, de soledad, de injusticia. Román sugiere que la popularidad de la canción se centra en la frase “que se me paren los pulsos si te dejo de querer” por la fuerza emocional que esas palabras transmiten, por lo irracional y de alguna manera insolente que llevan implícito y que él identifica con lo popular. La canción se estructura de dos formas, por una parte la protagonista admite que no hay razones para querer a ese hombre egoísta y mujeriego admitiendo a la vez que los sentimientos están muy lejanos de la razón puesto que no puede dejar de hacerlo. Por otra admite que él siente su mismo deseo (“y bajo tus besos en la madrugada”) pero el suyo, que tampoco es racional, sí está permitido en una sociedad que favorece a los hombres y discrimina a las mujeres. Tal vez por eso la canción fue, y aún es, popular, porque no sólo describe a la mujer como un ser pasivo en manos de un hombre egoísta, sino como una mujer que toma sus propias decisiones y carga con las consecuencias, aunque sin dejar de quejarse de lo injusto de su situación. Puede ser usada como prueba de la discriminación que sufren las mujeres pero también como reivindicación del derecho a desear y a vivir como uno pueda. Para muchas mujeres podría suponer el confort de saber que una no está sola en su sufrimiento, que tiene elementos de identificación con los que relacionar su propia vida. Para otras, una forma de apoyo en su reivindicación por una igualdad social y jurídica, para todas un ejemplo de sinceridad y admisión de que los sentimientos forman parte de nosotros de una manera más directa que la racionalidad porque somos seres complejos, llenos de contradicciones, de faltas, de ausencias, de huecos que llenar. En una palabra, las coplas y su sentimentalismo pueden ayudarnos a entender el mundo de una manera distinta pero no por ello menos válida.

Volviendo al principio y bajo los parámetros que hemos visto, la copla, como canción nacional, popular, y de mujeres, reivindica una manera de entender el mundo tan válida como cualquier otra. Son tres parámetros que están íntimamente ligados. Lo nacional está expresado en términos de género y popularidad. La mujer que describen las coplas está emparentada con la idea construida de mujer española, aunque llena de contradicciones y resistencias, como cualquier construcción. La popularidad también está emparentada con lo nacional, con el reconocimiento de unas músicas y unos ritmos que tienen cierta tradición en España, y sobre todo con la presencia de ciertos elementos que la hacen identificable con una manera de vivir y sobre todo, con una manera de sobrevivir en tiempos difíciles, de soñar en otros y en todos, de sentir.

“DE MUJER A CÍBORG: EL DESEO FEMENINO EN *BLADE RUNNER* (1982)”

Rocío Carrasco Carrasco

Universidad de Huelva

La naturaleza creada de la identidad femenina se encuentra presente en diferentes discursos, especialmente en aquellos más directamente ligados a lo popular, como son el cine, la televisión o la publicidad. Tradicionalmente, estos medios nos han ofrecido una imagen determinada de la feminidad a través de mujeres-objeto, imágenes que han sido motivo de estudio por parte de numerosas críticas feministas. Así, el medio audiovisual, concretamente el cine, nos ha venido ofreciendo imágenes de mujeres que, aún variando éstas según época y género cinematográfico, solían estar al amparo de la cultura dominante del momento y, como ya argumentaba la crítica de cine Laura Mulvey, estaban destinadas a otorgar placer al hombre o bien, en su defecto, constituían figuras amenazantes para la narración fílmica. No obstante, y ayudadas a partir de la década de los 70 por los postulados de nuevas corrientes (como el postmodernismo) y por emergentes modelos de representación, las imágenes de lo femenino dejan paulatinamente de estar ligadas a la pasividad y de tener connotaciones negativas y pasan a ser sujetos activos y con deseo. Dentro de todos los géneros cinematográficos, el de la ciencia-ficción nos muestra una visión más desafiante de esta feminidad tradicional a través de seres andróginos, alienígenas y cíborgs.

La producción de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) nos ofrece, como trataré de demostrar, imágenes muy novedosas de lo femenino, si las comparamos con producciones norteamericanas de esta misma década donde prevalecían nociones más convencionales en cuanto a la construcción del género.¹ Así, en este clásico de la ciencia-ficción todos los personajes femeninos resultan ser “replicantes”, es decir, copias perfeccionadas del ser humano y diseñadas para satisfacer los deseos de sus creadores. Es precisamente la naturaleza creada de los personajes femeninos lo que otorga más importancia al hecho de que éstas se

¹ El concepto de “género” como algo construido fue definido por Teresa DE LAURETIS en *Technologies of Gender* (1987), que lo considera un producto de varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos y epistemologías institucionalizados y prácticas críticas, como también prácticas de la vida diaria (2). Más básica aún es la definición de Judith BUTLER en *Gender Trouble* (1990) o la de Thomas Laqueur en *La construcción del sexo* (1994).

rebelen contra su programación para así satisfacer sus propios deseos individuales, e incluso en algunos casos, hagan uso de su capacidad de ser deseadas para lograr su cometido final.

La cuestión del deseo se plantea de un modo clásico desde el principio de la película en el sentido de que el ser humano, representado únicamente por personajes masculinos, es el encargado de diseñar y crear a los dobles o “replicantes” con el propósito de satisfacer sus propios deseos. De esta manera, el genio de la ingeniería genética, Tyrell, ayudado por diseñadores como JF Sebastian, crea a estos dobles perfectos de los seres humanos, que en ocasiones, como veremos, llegan a ser superiores a los humanos en muchos aspectos. Así, la tecnología se asocia al mundo masculino siguiendo un patrón muy frecuente en numerosas películas de ciencia-ficción en las que la ciencia, la tecnología y sus connotaciones de control sobre el mundo natural están ligadas a lo masculino². Esta concepción clásica en cuanto a la asociación hombre/ tecnología y mujer/ naturaleza ha sido plasmada en numerosas películas anteriores a *Blade Runner* y, así, hemos sido testigos de la proliferación de científicos creadores de criaturas como el Dr. Frankenstein o el Dr. Jekyll o de máquinas mágicas, como Doc en *Regreso al futuro* o el Dr. Bundle en *La mosca*.³ Esta tendencia a plasmar seres creados a nuestra semejanza es muy común entre la ciencia-ficción, y así la crítica Vivian Sobchack, basándose en postulados de Michel Foucault sobre la “semejanza” y la “similitud”, distingue en su artículo “Postfuturism” la ciencia-ficción conservadora de la marginal y posmoderna (138). Mientras que la conservadora (en la que sitúa a *Blade Runner*) tiende a mostrarnos seres creados bajo el principio de semejanza, es decir tomando al ser humano como modelo y subordinando a la creación, en la ciencia-ficción posmoderna el ser humano no ejerce de modelo y, así encontramos relaciones no jerárquicas, o de “similitud” entre humanos y copias (138).

La condición totalmente creada de los “replicantes” se enfatiza con el hecho de que éstos además son objetos del deseo de sus creadores, es decir del deseo masculino. J.P Telotte en un artículo titulado “The Doubles of Fantasy and the Space of Desire” recalca este hecho afirmando que en *Blade Runner* “las últimas consecuencias del deseo por crear dobles ocupa un primer plano en la narración, al enfatizar el hecho de que el doble (...) representa la propia imagen del deseo” (154).⁴ De esta manera se explica que estas encarnaciones del deseo puedan, como es en el caso de los replicantes de la llamada generación Nexus-6, superar al original física y mentalmente. Lo que la película sugiere, de acuerdo con Telotte, es “cómo la fascinación del hombre por crear dobles puede dar lugar no sólo a copias de lo humano, sino a modelos del deseo real (...) que puedan incluso parecer mejores que el ori-

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

³ Este patrón se seguirá repitiendo en producciones posteriores a los 90, con creadores de mundos virtuales como el Dr. Fuller en *Nivel 13* o el Dr. Angelo en *El cortador de césped*. Del mismo modo, los personajes heroicos de los textos *ciberpunk* están fuertemente vinculados a lo masculino y, tal como afirma Wolmark: “están inspirados en el ambiente de la alta tecnología de los *hackers* y de la música rock y en los ecos retóricos que hay en las narrativas detectivescas y de aventuras” (109).

⁴ La traducción de éste y de otros textos originalmente publicados en inglés es mía.

ginal, ya que estos deseos se formulan de forma tan ardiente que amenazan con suplantar a aquellos cansados y tenues a los que el hombre se adhiere” (Telotte 156). Así concluye afirmando que el deseo asume en el film dos dimensiones opuestas, “una fascinación narcisista con el doble y una necesidad humana por el ‘otro’” (157).

Los replicantes (tanto los masculinos como los femeninos) constituyen, pues, una doble subordinación si tenemos en cuenta que son a la vez meras creaciones por parte del género masculino, así como proyecciones de sus últimos deseos. Es por ello por lo que la película parte de una concepción clásica del deseo. No obstante, ésta también desconstruye varias oposiciones ideológicas tradicionales, como aquella entre cultura / naturaleza, si tenemos en cuenta la presencia de cibernéticos femeninos en la película, que han sido motivo de análisis por parte de críticas feministas de ciencia-ficción. Estas figuras cibernético suponen, en cierto modo, una ruptura con el total dominio masculino de la tecnología, tal y como afirma Anne Balsamo: “las imágenes de cibernéticos femeninos contribuyen en gran medida a cambiar la oposición humano/ máquina porque la feminidad es culturalmente imaginada como menos compatible con la tecnología de lo que es la masculinidad” (151).⁵

Sin embargo, considero que no es esta asociación mujer-máquina la que supone un avance en la representación del género en la pantalla, sino como apunté al principio de este trabajo, la capacidad de estos personajes femeninos de “liberarse” de su condición de máquinas para desarrollar al máximo sus sentimientos y deseos más individuales.

En la película se observan dos pautas de comportamiento diferenciadas para con los personajes femeninos, que a su vez conducen al deseo femenino a dos terrenos completamente opuestos. Las replicantes Zhora (Joana Cassidy) y Pris (Daryl Hannah), conscientes de que fueron creadas para proporcionar placer, hacen uso precisamente de su capacidad de seducir al ser humano para luchar contra su creador y satisfacer su máximo deseo: conseguir vivir por más tiempo. Por el contrario, Rachael (Sean Young), que descubre que es una replicante a lo largo de la película, no siente el deseo de libertad que impulsa a sus iguales, sino que, aceptando su condición de máquina, intenta vivir y desarrollar al máximo su inédita capacidad de sentir, dando rienda suelta a sus deseos por el protagonista de la película, Deckard (Harrison Ford). *Blade Runner* nos sugiere, de esta forma, una nueva concepción del deseo femenino en tanto en cuanto los sujetos deseantes son seres artificiales diseñados, paradójicamente, para satisfacer los deseos de sus creadores: los seres humanos.

La replicante Pris constituye un buen ejemplo de cómo el deseo femenino puede condicionar la identidad femenina y así se observa cómo ésta lucha en contra de su naturaleza, en este caso creada, para conseguir lo que más desea: que su limitada vida se alargue. Para ello ha de enfrentarse a su creador, el ingeniero encargado de la Corporación Tyrell que la

⁵ Paradójicamente, muchas de las críticas feministas dedicadas a la ciencia-ficción, como Sobchack o Balsamo concluyeron posteriormente que, pese a este intento de romper con la asociación tradicional masculinidad-tecnología, encontramos numerosos personajes femeninos en este género que todavía siguen convenciones patriarcales en muchos aspectos, especialmente en su comportamiento.

diseñó para proporcionar placer a los los clubes de oficiales en las colonias, es decir, como objeto de deseo masculino.

Esta capacidad de seducir, sin embargo, no la devalúa a un segundo plano sino que le proporciona las armas para llegar hasta su “creador”. Así vemos cómo Pris, una vez en la Tierra, es acogida por el diseñador de cerebros, JF. Sebastian que, tras ser seducido por Pris, y pese a su vínculo con Tyrell, se presta a ayudar a esta “replicante” y al amante de ésta, el replicante Roy Batty (Rutger Hauer). Las ansias de libertad y de igualdad de esta replicante, algo insospechado por su creador, condicionan su comportamiento, a la vez que nos muestra su gran capacidad por sentir, reflejada en su relación con Roy.

Otra pauta de comportamiento muy diferente es la adoptada por la replicante Rachael, un ser, que, pese a su naturaleza creada, nos muestra sus sentimientos y deseos de forma natural, lo que la sitúan por encima de los humanos. De esta manera, su condición de ciberno no es comparable a la de aquellos cibernos amenazantes y opresores, tan presentes en películas de ciencia-ficción de los 50 y que también encontramos, aunque de manera no tan generalizada, en películas de la misma época. El objetivo de estos cibernos amenazantes, como el protagonista de *Terminator*, era romper, generalmente por medio de la fuerza, el orden establecido por la sociedad. Sin embargo, también encontramos a partir de los 70, cuando las nociones posmodernas comenzaron a romper con todo tipo de conceptos preestablecidos, numerosas películas de ciencia-ficción en las que la diferencia ciberno /humano disminuye y, así, la figura del ‘Otro’ se adapta a la cultura del momento, perdiendo sus connotaciones de amenaza para la sociedad. Sobchack afirma al respecto que “el alienígena ‘Otro’ se ha convertido en menos ‘Otro’. [los alienígenas] se han convertido en algo familiar, en nuestro simulacro, representados literalmente como imágenes alienadas de nuestro ser alienado” (137). Así, ella sugiere una humanización del alienígena, que en muchos casos, llega a ser “más humano que los propios humanos” (Sobchack 137) y se refiere a películas como *E.T* (1982) o la trilogía de *Star Wars* (1977;1980;1983). Esta humanización es más evidente, pues, en películas en las que existe una supremacía de las cualidades humanas sobre la racionalidad tecnológica, como es el caso del monstruo creado por Dr. Frankenstein, C5 en *Cortocircuito* o R2-D2 y C-3PO en las series de *Star Wars*.

Rachael constituye, pues, un ejemplo perfecto de la sobre-humanización del ‘otro’, al encarnar muchos más sentimientos y debilidades que el propio ser humano en la película, lo que la sitúan a un nivel superior a éste. La condición humana de Rachael se observa en varios aspectos relacionados con su comportamiento a lo largo de la película.

Ella descubre por medio de Deckard su naturaleza creada, lo que le supone inicialmente una verdadera crisis de identidad. Esta crisis, afirma Pastorino, es “el descubrimiento de no ser humana, de tener una serie de memorias que pertenecen a otra persona, a alguien real. Rachael es la copia perfecta, la replica perfecta, el simulacro perfecto” (113). Por este motivo, observamos cómo al principio se muestra contraria a creerse su condición creada y, por ello, busca muestras o pistas que le demuestren que no es una androide. Encuentra, así, una fotografía de su madre y, tras enseñársela a Deckard, vuelve a mostrar melancolía cuando éste le explica que no son más que implantes, meras maneras de justificar el pasado de las

replicantes. Pastorino enfatiza la importancia de las fotografías en la película: “Las fotografías en *Blade Runner* son un intento de recrear un mito personal, de justificar la vida (como es el caso de Rachael), y de crear heroes” (Pastorino 114).

Además de esta crisis de identidad, la condición humana de Rachael se sugiere en su relación con Deckard. Ella se enamora del ex *blade runner* Deckard que, precisamente, es el encargado de deshacerse de esta generación de replicantes que se han infiltrado de manera ilegal en la Tierra. No obstante, tal es su pasión por él, que incluso llega a matar a uno de sus iguales, al replicante Leon, por salvar la vida de su amado. Esta reacción en cierto modo irracional le supone un posterior cargo de conciencia, y así la vemos a continuación llorando y diciendo que se siente mal por lo que acaba de hacer.

Finalmente, Rachael asume su destino como replicante y acepta su inevitable muerte (al contrario que Pris y Roy que se rebelan contra su creador para poder seguir viviendo por mas tiempo). Ella acepta, como cualquier humano, el destino de la muerte final (Telotte 156) y simplemente desea disfrutar al máximo su condición creada junto a su amado, Deckard.

Todos estos aspectos contribuyen, pues, a realzar la humanización del personaje, que se enfatiza también por su aspecto físico, dulce y sosegado en todo momento.

Esta humanización del “otro” encarnada por la replicante Rachael sugiere, paradójicamente, una deshumanización del propio ser humano. Deckard, el maestro Tyrell y el ingeniero Sebastian son representados como individuos impasibles e incapaces de mostrar ningún tipo de sentimiento que lo asocien a lo humano. Es precisamente esta actitud lo que ha impulsado a algunos críticos a asociar al protagonista masculino, Deckard, con el tipo duro que protagonizaba el cine negro de los 40 y los 50. Así Pastorino afirma al respecto “Deckard está divorciado, como lo estaría cualquier detective privado, y anteriormente tenía un trabajo en el cuerpo de la policía (...). Él es frío y distante en su relación con la perfecta *femme fatale*; le revela a ésta su verdadera identidad sin mostrar ningún sentimiento, aunque la esté destruyendo. Más tarde le confiesa sus sentimientos, pero lo hace de forma forzada y “masculina” al imponerse sobre ella” (Pastorino 111/2). Un patrón similar de comportamiento encontramos en el maestro de la genética, Tyrell, un ser aislado socialmente sin ninguna otra realidad social que la creación de sus replicantes, hacia los cuales no muestra, sin embargo, ningún tipo de compasión, como se aprecia en una secuencia en la que se niega a alargarle la vida a su creación, Roy.

En definitiva, el mundo humano está habitado únicamente por seres que se encuentran aislados en él y cuya única obsesión es la creación (o destrucción en el caso de Deckard) de los replicantes, hacia los cuales no muestran ningún tipo de sentimientos. Así lo ha afirmado Telotte: “el deseo humano normal parece prácticamente ausente en esta sociedad futura, como si éste hubiera sido desplazado por una fascinación absoluta por el doble y sus emblemas” (155). Consecuentemente, las figuras principales de la película, Telotte continúa, “son seres solitarios que parecen tener su único confort, y de hecho su único propósito, en aquellos dobles que ellos crean o bien destruyen” (Telotte 155). *Blade Runner* nos sugiere, pues, que los seres humanos que habitan la Tierra se sienten alienados en su propio mundo.

Tras habernos mostrado un mundo donde los seres creados resultan ser más humanos que los propios humanos, la película da un paso más al sugerir en ciertos momentos una temporal humanización del protagonista de la película causada, precisamente, por el amor que éste siente por la replicante Rachael. Encontramos, pues, una apreciable humanización de Deckard estimulada por un ser artificial, lo que algunos críticos han considerado una ironía. Así, afirma Telotte “mientras que parece irónico que un doble o androide represente el estímulo para el despertar de un sentimiento propio humano, esta circunstancia indica hasta dónde hemos llegado en nuestra fascinación por el doble y el efecto que un deseo particular puede hacer en los hombres” (Telotte 157). La fascinación del hombre por un ser creado no es, sin embargo, un motivo nuevo sino que lo encontramos en diversas narrativas anteriores, como en *Der Sandmann* de E.T.A Hoffman, en la que el complejo protagonista Nathaniel ya se enamoraba apasionadamente de la androide Olympia⁶. La temporal humanización del ser humano en la película también se sugiere, aunque de manera no tan clara, en la debilidad del personaje de JF. Sebastian hacia los juguetes que él mismo fabrica.

Blade Runner nos ofrece, pues, imágenes novedosas de lo femenino si tenemos en cuenta el hecho de que los personajes femeninos que en ella aparecen luchan en contra su naturaleza creada para obtener sus propios deseos e incluso llegan a ser más humanas que los propios humanos en muchos aspectos. Así hemos visto cómo Pris, usando su capacidad de seducción que se le fue impuesta, llega a desarrollar deseos personales que la impulsan a rebelarse contra su naturaleza creada. Rachael, por otro lado, constituye un ejemplo de un ser creado que encarna más naturalidad que cualquier ser humano representado en la película y que incluso consigue despertar en el protagonista de la película sentimientos propios humanos, de los que éste parece carecer. En ella encontramos numerosos sentimientos nobles, como amor, debilidad, culpabilidad, los cuales no tienen cabida en el mundo en que ella se ve forzada a vivir, un mundo alienado y, en cierto modo deshumanizado. Es por ello por lo que ella decide marcharse al final de la película junto con su amado en busca de un lugar en el que puedan mostrar sus sentimientos de manera libre. Todo ello apunta hasta dónde puede llegar la deshumanización del ser humano en una sociedad en la que todo está sujeto a manipulación.

El deseo femenino adquiere una nueva dimensión en la película, dónde ya no encontramos mujeres objetos del deseo masculino sino, más bien, seres que, aunque creados, son capaces de desarrollar al máximo sus deseos individuales.

⁶ Giuliana Bruno en su artículo “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*” habla de la fascinación del simulacro y considera *Der Sandman* una de las descripciones más influyentes del simulacro (188).

BIBLIOGRAFÍA

- Balsamo, Anne. "Reading Cyborg Writing Feminism". Kirkup 148-59.
- Bruno, Giuliana. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*". Kuhn 183-95.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1993.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Kirkup, Gill, et alii, eds. *The Gendered Cyborg: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kuhn, Annette, ed. *Alien Zone: The Spaces of Science Fiction Cinema*. London: Verso, 1999.
- Munns, Jessica y Gita Rajan, eds. *A Cultural Studies on Men*. London: Routledge, 1992.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?" Munns and Rajan 491-508
- Pastorino, Gloria. "The Death of the autor and the Power of Addition in *Naked Lunch* and *Blade Runner*". Sayer and Moore 100-16.
- Sayer, Karen y John Moore, eds. *Science Fiction: Critical Frontiers*. London: Macmillan, 2000.
- Sobchack, Vivian "Postfuturism". Kirkup 136-47.
- Telotte, J.P. "The Doubles of Fantasy and the Space of Desire". Kuhn 152-9.
- Wolmark, Jenny. *Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.

DESNUDANDO A ARIADNA. IMÁGENES DEL DESEO DIONISIACO EN LA CERÁMICA GRIEGA

Pilar Diez del Corral Corredoira

Universidad de Santiago

Afrodita, diosa de la belleza y el amor, inspiradora del deseo que se complace en el lecho, es para los griegos la imagen más perfecta de la mujer. En los *Himnos Homéricos* (VI, 14-18) se recoge así: *En torno a su delicado cuello y a su pecho la adornaron con collares de oro, la llevaron junto a los inmortales. (...) Cada uno deseaba que fuera su esposa legítima y llevársela a casa, admirados como estaban por la belleza de Citerea, coronada de violetas.* El hombre griego a imagen de sus dioses varones también encontraba colmadas sus aspiraciones en los dones de Afrodita, deidad a la que las doncellas prontas a ser esposas reclamaban favores para ser irresistibles a sus maridos.

La mujer como objeto del deseo masculino es una constante no sólo en Grecia sino también en la cultura figurativa posterior. En esta pequeña aproximación al tema, tomando como motivo la figura de Ariadna, sólo pretendo platear uno de los posibles enfoques dentro del campo de los estudios de la mujer, tan en boga en los últimos años. Y qué mejor forma de acercarnos a la visión que de la mujer tenían los helenos que recurriendo a las construcciones mentales que más los han caracterizado, lo mitos.

Verdaderamente el mito es un medio idóneo para tomarle el pulso a una civilización puesto que en él están retratadas sus fobias, sus filias y sus aspiraciones en una clave que es necesario descifrar para poder acceder a todo ese caudal de información que encierra. Si el mito es una forma de estructurar la realidad para la sociedad que lo crea es lógico pensar que en él deben materializarse las singularidades de la comunidad humana que representa. De esta forma es hasta cierto punto legítimo el valernos del relato mitológico como medio de comprender al pueblo heleno de un modo más profundo. Si bien el caso que aquí vamos a presentar es muy concreto, no cabe duda de que las conclusiones que de él podemos extraer son válidas en cierta manera para un espectro más amplio.



La mujer en el mundo griego suele presentarse bajo tres formas principales: la *nymphe*¹, la *gyné* y la hetera. La *nymphe*¹ encarna la imagen de la muchacha joven, casadera y virgen. La podemos definir en relación con la *gyné*, que es la esposa que ha dado a luz a al menos un hijo y que por tanto forma parte de la estructura de la sociedad ideal. La esposa fértil es la mujer perfecta puesto que cumple con el papel que la sociedad patriarcal le ha impuesto, frente a la *nymphe* que todavía se encuentra en un estado “salvaje” o “liminal” que la hace peligrosa. Por último tenemos a la hetera que es la encarnación del placer, puesto que su labor es proporcionar el solaz necesario a los varones griegos en asuntos de cama. Su función es la

de acompañar a los hombres a aquellos lugares donde una respetable esposa no podía ir, por ejemplo al *symposion*, y distraerlos con sus encantos, entendiendo por ello tanto sus cualidades amoratorias como su habilidad como intérpretes musicales. La hetera se la educaba para el placer y formaba parte del engranaje de la sociedad griega cumpliendo con un papel que complementaba a la importante labor de las esposas, madres de nuevos ciudadanos.

En este sentido queda claro que uno de los elementos definitorios de la mujer en la sociedad griega es su sexualidad, tanto por su ausencia como por su presencia dentro o fuera de los marcos establecidos. La sexualidad femenina es un arma de doble filo para el hombre puesto que por un lado, admite la presencia de mujeres entregadas a una vida libre aunque su función sea la de complacer al varón, y por otro acota la sexualidad de la esposa legítima a una labor exclusivamente reproductora. Por añadidura entiende que la figura de la *nymphe* forma parte de un estadio, por decirlo de alguna manera, inmaduro o salvaje previo a su entrada, a través de las instituciones de la sociedad, en el matrimonio. Por otro lado cuando la literatura y el mito exploran el deseo femenino suelen cargarlo de significados negativos, como en el caso de Eos y Céfalos².

En el nivel práctico de la vida cotidiana la caracterización de la mujeres dentro de uno de esos tres grupos es una realidad comprobable a través de las fuentes aunque matizable en alguno de sus aspectos. En el plano mítico, a pesar de la presencia de divinidades femeninas poderosas, podemos vislumbrar la huella de este pensamiento como una constante. Sin embargo, a veces, en el mito podemos acertar a encontrar figuras que parecen escaparse a esa taxonomización o cuando menos saltarse algunas normas básicas. Desde mi punto de

¹ DÍEZ PLATAS, F., *Las ninfas en la literatura y el arte de la Grecia Arcaica*, Complutense, Madrid, ed. CD-ROM, 2000.

² OSBORNE, R., “Desiring Women on Athenian Pottery”, en N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, 1996; p. 68.

vista uno de esos personajes es la controvertida Ariadna, figura relacionada con dos personalidades del imaginario griego, por un lado con Teseo, héroe del sinecismo ático, y por otro con Dioniso, dios del vino y la vida vegetal.

Ariadna es protagonista de uno de los episodios de más interés en la mitología griega, el relacionado con el laberinto y el Minotauro. Ella, hija del rey Minos de Creta, y de Pasifae, se enamora de Teseo, uno de los jóvenes destinados para el sacrificio al híbrido Asterión, castigo impuesto por el rey a Atenas. Ariadna, en contra de sus vínculos de sangre ayuda a Teseo a salir ileso del laberinto y huye con él, con el ánimo de convertirse en su esposa. En este punto de la historia las diferentes versiones del mito se entrecruzan, siendo la constante el hecho de que Teseo incumple su promesa y abandona a Ariadna en la isla de Naxos. Allí la desafortunada muchacha conocerá a Dioniso que, no se sabe si a título de compensación, la convierte en su esposa y le regala la inmortalidad para disfrutarla a su lado.

La parte de su vida que más nos interesa es la que la relaciona con Dioniso, puesto que es en su papel de consorte del dios en el que podemos ver su reveladora condición en tanto en cuanto es capaz de encarnar en sí misma una serie de papeles excluyentes, en principio, para una mujer griega.

La complejidad que presenta el estudio de Ariadna reside concretamente en ambigüedad de su presencia y de su estatus. Contamos con dos fuentes fundamentales para el estudio de esta figura, las literarias y las artísticas, ambas presentan problemas para proporcionarnos una visión clara de esta cretense. Tomaremos como punto de partida las referencias escritas que son las que nos pueden hablar directamente frente a las manifestaciones artísticas cuyo lenguaje no nos puede proporcionar las mismas certezas. Puesto que el estudio iconográfico de esta figura se va a ceñir al siglo V, sólo tendremos presentes las fuentes escritas anteriores.

Las menciones de Ariadna en la literatura anterior al siglo IV son escasas pero lo suficientemente reveladoras como para formarnos una imagen bastante completa de la evolución que sufrió. Aparece ya en la *Iliada* donde Homero sólo alude a su afición por la danza, en el contexto de la *ékphrasis* sobre el escudo de Aquiles (XVIII, 590-592). En la *Odisea* (V. 321-325), nos la encontramos formando parte del entorno de Dioniso, en el canto que narra la Nekya o descenso a los infiernos. Aunque no hay mención de su papel de esposa puesto que recoge una tradición que narra su muerte a manos de Ártemis. Estos versos a pesar de introducir novedades, que no hace al caso comentar, son interesantes puesto que, aunque corremos el peligro, según algunos especialistas³, de encontrarnos con una interpolación de época de Pisístrato, nos proporcionan la primera prueba escrita de contacto con el dios del vino.

³ Sobre este tema véase, A. Bernabé Pajares, "El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica", (pp. 97-118) en *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XII, CSIC, 1992.

Con Hesíodo (*Teogonía*, 947-949) contamos con la primera referencia a su matrimonio con Dioniso, pero tampoco tenemos la seguridad de que los versos sean auténticos, así que hasta Ferécides (*FGrH3* F148) no tenemos nada seguro. La obra de este historiador arcaico se encuentra en estado muy fragmentario y coincide temporalmente con las supuestas interpolaciones de época de los tiranos que responden a un intento de lavar la imagen del futuro héroe democrático de Atenas. En este sentido se entiende que Ferécides justifique el abandono de Ariadna por parte de Teseo, llamado a desempeñar una labor cívica determinante.

Así desde finales del siglo VI aparecen nuevas historias de Teseo que forman parte de una manipulación política e ideológica a la que someten al mito, en la que la figura de Ariadna es un personaje clave y que, aunque desconocemos las incidencias que debieron acontecer a nivel textual, sí es posible rastrear las que sufrió en el lenguaje figurativo.

Hasta aquí podemos recapitular diciendo que la relación de Dioniso y Ariadna conocida en el siglo V, se nos presenta como fruto de dos tradiciones encontradas:

Texto de la *Odisea* (324-325); Ariadna muere a manos de Ártemis por orden de Dioniso. Esta versión, que no tiene mucha repercusión, parece ser a la que se refiere Fedra en el *Hipólito* de Eurípides (339). Se cree que inspira a su vez a Polignoto en la pintura de la *Lesché* de los Cnidios en Delfos (Pausanias, 10.29. 3). Sin embargo este triste final no pareció tener mucho éxito entre los artistas, por lo menos las piezas que nos han quedado no atestiguan la muerte de Ariadna.

Texto de Hesíodo, *Teogonía*, (947-949); Ariadna, como esposa de Dioniso, recibe de Zeus la inmortalidad. Esta Ariadna recompensada en su desgracia de haber sido abandonada por Teseo, será objeto de múltiples representaciones en la pintura vascular griega.

Por lo tanto poseemos dos versiones que son incompatibles entre sí y que parece que coincidieron temporalmente. Sea como fuere lo más relevante de ambas historias es que Dioniso es parte integrante de las dos y que su relación con Ariadna queda así corroborada al menos desde época arcaica, si admitimos que son versos de época pisistrática, sino, en el mejor de los casos, desde el siglo VIII.

Esta aparente insistencia en corroborar la relación de Ariadna con Dioniso no es gratuita puesto que, si lo visto hasta ahora demuestra que los textos no son del todo claros en cuanto a su papel en relación con el dios, tenemos otras referencias que vienen a trastocar un poco más este incierto orden. Me refiero concretamente a los versos de Anacreonte que hacen de Afrodita la compañera de Dioniso, así como los *Himnos Órficos* (LV, 4-8) que la presentan como “venerable compañera de Baco”. Sin embargo, a pesar de esta engañosa ambigüedad, en época clásica la que tradicionalmente se conoce como pareja del dios es Ariadna, aún cuando con la llegada del siglo V le perdemos la pista en los textos. Lo más probable es que sí haya sido objeto de atención por parte de los autores de este periodo pero no conservamos prácticamente ningún fragmento que nos hable de la cnosia. Dentro de la producción teatral, que alcanza su mayoría de edad con el nacimiento de la tragedia, tenemos noticia de al menos dos menciones debidas el mismo autor, Eurípides. Sin embargo él

pertenece a la segunda mitad del siglo V, por lo que durante los cincuenta años anteriores no contamos con ningún testimonio escrito del mito de Dioniso y Ariadna. A cambio la producción artística que escoge como tema su historia es bastante amplia, compensándonos, de alguna manera, la escasez de textos que nos proporcionasen la multitud de variantes, que seguramente, circulaban desde finales del VI.

Eurípides pone en boca de una de sus protagonistas femeninas, Fedra, la versión de la muerte de Ariadna a manos de Ártemis, dentro de su tragedia *Hipólito* (339). En el *Teseo*, hoy perdido, da cuenta del mismo triste final que, en cierta medida, era el más lógico para desarrollar dentro de una tragedia.

Por último contamos con el inestimable testimonio de Jenofonte (*Banquete*, IX) que demuestra que tras un gran lapso de tiempo, Ariadna se ha desvinculado totalmente de la saga de Teseo y pasa a ser la esposa de pleno derecho de Dioniso. Jenofonte nos muestra el final de un banquete en el que el anfitrión tiene preparada una pantomima de los amores de Dioniso y Ariadna. Este mimo que sirve para cerrar la reunión, ratificaría la popularización de su historia, hasta el punto de haber pasado a formar parte del repertorio de divertimentos de carácter lúdicos. Esta obra es fundamental para entender las transformaciones que se producen en el ámbito pictórico a finales del siglo V, que repercutirán en la pintura tardía de vasos dando un giro de 180° hacia una visión más *romántica* de la pareja y produciendo una brecha insalvable entre el pasado minoico de Ariadna y su nueva vida al lado de uno de los dioses del panteón griego.

A través del testimonio de las fuentes literarias somos testigos de que lo característico de Ariadna es ser la compañera y esposa de Dioniso, será en la pintura vascular donde podamos hallar su retrato. Entre las manifestaciones artísticas griegas destacan los vasos pintados, que son el único medio que tenemos para intentar acercarnos a lo que debió ser la gran pintura griega, totalmente perdida.

El estudio de la imagen de Ariadna es una labor todavía hoy sin realizar, dificultada en gran medida por la ambigüedad iconográfica de esta figura. Ariadna no presenta atributos personales reconocibles (menos en el ciclo de Teseo, que lleva el ovillo y una corona) y exceptuando el caso de los vasos con inscripciones efectuar su identificación supone un riesgo. En este sentido la única razón que nos mueve a llamar Ariadna a determinada figura femenina es su interacción con Dioniso unido a una serie de elementos subsidiarios que nos aportan pistas. Es evidente que las fuentes literarias son la base de esta identificación pero también esos elementos secundarios, como vestuario, adornos o mobiliario, suponen una parte fundamental del comentario iconográfico.

Retomando la clasificación tripartita de la condición de la mujer griega podemos intentar estructurar un discurso visual en el que veremos cómo Ariadna se muestra como materialización de esas tres variantes sin caer en la *contraditio in terminis* que parece llevar parejo. Las primeras representaciones de Ariadna formando parte del mundo dionisiaco se retrotraen a época arcaica, a las figuras negras y nos muestran una imagen de la cretense investida de la solemnidad de una novia o esposa. El pintor de Heidelberg es el artista que nos ha

legado una de las imágenes más paradigmáticas, cuya fortuna iconográfica se extiende hasta principios del siglo V. Estas escenas presentan a Dioniso y Ariadna enfrentados, en un entorno probablemente natural y en ocasiones con algún miembro del tíaso. Dioniso se manifiesta como un hombre barbado, coronado de pámpanos o hiedra, portando en sus manos una rama de vid o hiedra y un ritón. Enfrente está Ariadna, vestida con un *himation* y cubierta con un velo, en sus manos lleva una rama, una flor o una corona (Lám.I)⁴ que extiende hacia su esposo. Actualmente y en el estado en que se encuentran las investigaciones es imposible detectar el nexo que vincule esta imagen con un relato mítico concreto, si es que lo tuviera, sin embargo es evidente el peso representativo de carácter religioso que tienen estas imágenes.

Algunos de estos vasos nos muestran a una Ariadna con el gesto del *anakalipsis*⁵, el momento en el cual la novia aparta el velo de su rostro para que el esposo pueda verla. Esta imagen característica de contextos nupciales puede a su vez aparecer fuera de ellos como elemento claramente significativo del papel de la mujer que lo protagoniza. En este caso, nos sirve como medio de identificar a la esposa de Dioniso y al mismo tiempo recalca el valor de la mirada como agente activo del amor y el deseo masculino. Según Calame⁶: *Para acorralar a sus víctimas, Eros dispone de un instrumento favorito: no es ni el contacto ni las caricias; sólo la mirada, que, todavía a distancia y frente al sujeto que desea, lanza otro sujeto inspirador del deseo. Pues Eros suele morar en los ojos de aquel o de aquella que despiertan la libido.*

La mirada es el arma de Peitho para proporcionar el contacto fundamental entre los amantes, y es por ello por lo que la ausencia de miradas en escenas de raptó, como en el de Tetis y Peleo, explicita la carencia de eros en esa unión⁷. Las representaciones de Dioniso y Ariadna sin embargo muestran el cruce de miradas que sabemos materializaba la correspondencia de sentimientos. Es significativo que esta pareja no sólo quede sancionada por textos literarios sino también por los convencionalismos de la pintura que vienen a subrayar, a través de la reciprocidad de las miradas, el estatus de feliz matrimonio del que disfrutaban.

Estas imágenes representativas del encuentro de la pareja nos muestran a una Ariadna investida de la solemnidad de una esposa caracterizada por el gesto del velo y también por los ropajes. Sin embargo en las figuras negras también contamos con una imagen más seductora que forma parte de los contextos simposiales. Ya habíamos adelantado que la esposa legítima y mujer decente no participaba de los banquetes, reunión exclusivamente destinada a los varones, a excepción de las heteras. La pintura de figuras negras nos lega una imagen distinta, donde Dioniso aparece en el *symposion* acompañado por una mujer sin identificar. Esta escena, que se hace común y popular desde el 520 a. C., ofrece una visión de gran intimidad por lo que sería factible que se tratase de Ariadna. Este tipo de represen-

⁴ Imagen extraída de, J. Boardman, *Vasi Atenés a figure rosse*, Rusconi, Milán, 1998, fig.118.

⁵ OAKLEY, J. y R. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin, 1992; p.25.

⁶ *Eros en la Antigua Grecia*, Akal, [1992], Madrid, 2002; p. 24.

⁷ FRONTISI-DUCROUX, F., "Eros, Desire and the Gaze", en N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, 1996; p. 82.

tación más relajada en un contexto de claro valor erótico enfatizado por la *kliné*, que tradicionalmente alude al tálamo⁸, va pareja a una vestimenta más ligera.

Con la llegada de las figuras rojas la iconografía de Ariadna se clarificará y podemos identificarla casi con total seguridad con la mujer que aparece acompañando a Dioniso en diversas escenas. Uno de los contextos más interesantes, como vimos en ejemplos arcaicos, es el que nos proporcionan las imágenes de banquete. Una copa del pintor de Codrus⁹ nos muestra una imagen de la pareja en reunión con otras divinidades del Olimpo bajo la forma de un *symposion* humano. A pesar de que en esta escena las connotaciones eróticas son evidentes Ariadna permanece cubierta con su *himation*, recuperado tras el impás arcaico en el que nos mostraba parte de su cuerpo.

Sin embargo este “retroceso púdico”, típico por otro lado de la primera mitad del siglo V, será sólo un paréntesis pues a partir del último tercio se iniciará un periodo que explotará el lado más voluptuoso de la pareja. Este giro hacia una visión sensualista no sólo viene favorecido por obras como el *Banquete* de Jenofonte, que como adelantamos recogía la imagen más romántica de Dioniso y Ariadna, sino también por un cambio en la concepción general del desnudo femenino.

El desnudo en el mundo griego estuvo originariamente destinado en exclusividad al varón. La imagen del joven desnudo, el *kouros*, tantas veces repetida en los manuales de arte encarna la *areté*, los valores de la juventud aristocrática, que era *kaloskagathos*, bella y noble¹⁰. Sin embargo la imagen de la mujer desnuda que se había heredado del mundo oriental a través de las Diosas Madre minoicas, era objeto de rechazo desde el siglo VI. La mujer debía aparecer cubierta, incluso Afrodita, diosa de origen asiático y por tanto tradicionalmente asociada a imágenes desnudas de valor mágico y apotropaico¹¹, se nos presenta velada. La visión de una mujer desnuda aludía a vulnerabilidad y humillación y tras su tímida presencia en época orientalizante desaparece durante casi dos siglos¹².

Contrariamente a lo que popularmente se cree, el siglo V fue más bien parco en cuanto a desnudos femeninos; por un lado, alguna figurilla de terracota y la *Venus del Esquilino*, copia en mármol de un original en bronce. Para poder rastrear el origen de esta popular temática hay que detenerse en la llamada técnica de los “paños mojados”, lo más cercano al desnudo femenino que nos proporcionó el siglo de oro griego. Las vestimentas pegadas al cuerpo como si estuviesen mojadas proporcionaron una imagen tan sensual que muchas veces era más evocador que el desnudo en sí mismo. Esculturas como la *Venus Genetrix* son

⁸ CARPENTER, T.H., “A *Symposium* of Gods?”, en Murray, O. y M. Tecusan (eds), *In vino veritas*, Oxford, 1992 p. 160 y ss.

⁹ Londres, British Museum, E82; *ARV*2, 1269,3; *Add*2, 356.

¹⁰ BONFANTE, L., “Nudity as a Costume in Classical Art”, en *AJA*, 93, 1989; p. 544.

¹¹ MARINATOS, N., *The Goddess and the Warrior*, Routledge, 2000; p. 16,

¹² BONFANTE, L., *Op. Cit.* p. 558.

un ejemplo perfecto de ese “desnudo vestido”¹³ que hizo las delicias de los artistas desde finales del siglo V, y tienen su *pendant* en la pintura de vasos de la época.

Si volvemos nuestra mirada a las representaciones de Ariadna en la segunda mitad del V nos encontramos con una metamorfosis clara de la imagen de la esposa convenientemente vestida hacia la figura de la mujer en su plenitud encarnada en sus valores como objeto de deseo. Ya habíamos adelantado la estructuración del papel de la mujer en la *nymphe*, la *gyné* y la hetera, arquetipos excluyentes que en el caso de Ariadna se convierten en tres caras de una misma personalidad. La esposa de Dioniso no sólo aparece representada como muchacha joven y casadera, o como fiel esposa, sino también como compañera de los juegos eróticos de su esposo, papel reservado normalmente a las prostitutas.

En este rol la cretense se nos muestra en diversos ejemplos clásicos tardíos y sobre todo en el siglo IV. Las escenas más comunes en las que Ariadna se expresa en términos más sensuales pueden organizarse partiendo de dos constantes básicas: las connotaciones simposiales y la naturaleza salvaje como ámbito del idilio. Ésta última corroborada en la literatura donde el lugar de encuentro erótico entre los inmortales es en un prado florido, como Zeus y Hera (*Iliada*, 14, 312) o Posidón y Medusa (*Teogonía*, 276)¹⁴.

Como vimos en la escultura de mediados del siglo V el desnudo femenino se intuía más que se expresaba, así en la cerámica asistimos al mismo fenómeno de “destape” sutil que se verá culminado con la multiplicación de las escenas “galantes” del siglo IV, especialmente en cerámica suritálica.

Las escenas donde vemos elementos alusivos al banquete, sea por la presencia de una *kliné*, sea por personajes del *tiaso* sirviendo a los dioses, se revelan como las más interesantes desde el punto de vista erótico. En una *coe* (jarra)¹⁵ la pareja aparece compartiendo *kliné*, mientras un sátiro les sirve. La desnudez que exhibe Ariadna sugiere la unión sexual posterior; la *kliné* parece transformarse en *tálamo* para evocar una vez más la condición de esposos de los allí representados.

En la misma línea tenemos un *enócoe*¹⁶ de singular interés puesto que unifica la imagen del *tálamo* con la de la naturaleza. Desde mi punto de vista representa el momento en que Ariadna es conducida al *tálamo* junto a Dioniso. A Ariadna la guía una figura masculina que lleva una antorcha, detrás de Dioniso hay otro portador de antorchas con un efebo; la *kliné* está resguardada bajo una vid. La pieza la recoge Gasparri en el *LIMC*¹⁷ y la incluye en la vida amorosa del dios, pero en la identificación de la mujer duda entre Ariadna y Basilinna. La presencia de un elemento vegetal como la vid, creo que bastaría para situar el

¹³ CLARK, K., *El Desnudo*, [1956], Alianza, Madrid, 1996; p.83.

¹⁴ CALAME, C., *Op. Cit.* p. 160-161.

¹⁵ Brindisi, Mus. Arch. Prov.

¹⁶ Nueva York, MMA, 06.1021.183

¹⁷ GASPARRI, C., “Dionysos”, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. III, Zurich, Artemis Verlag, 1990; nº 781.

acontecimiento en un exterior, y si seguimos a Hedreen¹⁸ en la isla de Naxos, lugar donde fue abandonada Ariadna.

La vid más allá de ser un elemento que aluda a Dioniso por asociación, también puede tener otros valores, en este enócoe creo que busca sugerir un contexto específico, quizá Naxos, lugar idóneo para la unión de este dios de lo salvaje y la cretense. En esta pieza, que en principio podría existir la confusión con la imagen del *hieros gamos* de Basilinna y Dioniso¹⁹, la vid nos muestra que ese ritual, que sabemos tenía lugar en un recinto cerrado, el *boukoleion*, y en secreto, no puede ser lo que ilustra la escena. La única vía que nos resta es que se trate de Ariadna, la esposa que es conducida ante Dioniso que la recibe amigablemente invitándola a compartir su lecho. La imagen cargada de erotismo nos muestra a una joven que inclina pudorosamente la cabeza y que se acerca tímida al que será su tálamo nupcial.

Al mismo tiempo se están desarrollando escenas en las que el componente sexual toma forma a través de caricias y abrazos que intercambian los enamorados, mientras que Ariadna va despojándose de sus vestimentas o cuando menos las va aligerando. Este progresivo desvelamiento del cuerpo de la joven esposa de Dioniso se puede estudiar en diversos ejemplos, como en la magnífica cratera de volutas de Pronomos²⁰. Esta pieza presenta problemas de interpretación puesto que por una de sus caras parece representar una escena de carácter teatral, aunque su sentido y sobre todo su relación con la escena del tíaso de la otra cara, no es fácil de esclarecer. Obviando las cuestiones iconográficas y centrándonos en la imagen de Dioniso y Ariadna, vemos que la pareja aparece en un registro superior, compartiendo una kliné y abrazados, acompañados de Eros. Ariadna nos deja vislumbrar su torso desnudo bajo un fino *himation* transparente. La actitud cariñosa que muestra el matrimonio vuelve a repetirse en piezas, como en una cratera de volutas²¹ que representa el retorno de Hefesto al Olimpo bajo los auspicios de la divina pareja. Ambos aparecen sobre la kliné, donde Ariadna sostiene una de las cintas de su ceñidor, alusión clara del encuentro sexual.

Si el ojo es el sentido privilegiado que despierta el amor, a partir de finales del siglo V, Ariadna se materializa como imagen del deseo, librándose de sus vestimentas hasta mostrarse casi desnuda en la cerámica helenística. Toda una serie de vasos tardíos y sobre todo los ejemplos de la Magna Grecia van al compás del “descubrimiento” de la anatomía femenina que se estaba produciendo en la plástica. La famosa *Venus de Cnido* daría el pistoletazo de salida. Ariadna se convertirá en la encarnación de la libido dionisiaca a través de las famosas y difundidas esculturas de *Ariadna dormida*, que se detienen en la desnudez de su cuerpo, tendido lánguidamente sobre un “lecho”. Estas piezas hechas para la delectación visual vienen parejas a las representaciones más relajadas de la pintura vascular, y así, en

¹⁸ HEDREEN, G., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor, 1992.

¹⁹ El *Hieros gamos* formaba parte de la celebración de las *Antesterias*, y consistía en una boda ritual entre Dioniso, divinidad a la que estaba dedicada la festividad, y la Basilinna, esposa del arconte. Se cree que recreaba la unión mítica de Dioniso y Ariadna.

²⁰ Nápoles, Mus. Arch. Naz., 81673; H3240.

²¹ Bologna, Mus. Civ. Arch., 283; ARV2 1151,1; Add2 336.

una cratera de cáliz de Berkeley²² (lám.II), nos encontramos con una Ariadna cuya túnica ha resbalado hasta su regazo mientras hace el gesto del *anakalypsis* exento ya de valor.

La evolución de la imagen de Ariadna en la pintura griega nos muestra cómo se produce una verdadera progresión en pro de la desnudez de la protagonista. Desde los primeros ejemplos donde podemos ver a una joven esposa convenientemente vestida y velada hasta las más audaces representaciones que se detienen con cierto afán de *voyeur* en el siglo IV, como una cratera²³ del museo de Atenas con una Ariadna desinhibida de torso desnudo u obras de fábrica falisca, que sin duda nos acercan a un mundo de erotismo más explícito.

Por último, no debemos soslayar el hecho de que, si la imagen de Ariadna, brevemente trazada en esta aproximación, se nos revela como una figura eficaz para comprender las articulaciones del deseo dionisiaco, no deja de ser al mismo tiempo, como ya adelantamos al principio, un medio valioso para analizar los componentes de la imagen erótica en el imaginario griego.

²² Berkeley, Lowie Mus., 8/3297, *ARV*2 1459, 46; *Para* 493. Extraída del *LIMC*, s.v. Ariadna, 95.

²³ Atenas, Mus. Naz., 12592; *ARV*2 1447, 3; *Add* 190.

DESEAR LA OTRA IDENTIDAD, LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CINE DE LOS SETENTA

Carmen Fernández Martín

Universidad de Cádiz

El despertar de la mujer en los ámbitos públicos y sus reivindicaciones por una mayor participación en éstos se hacen más patentes durante la década de los setenta, sobre todo, en Estados Unidos. Para Lisa Hogeland este proceso fue acelerado por la gran repercusión que tuvo en todos los medios de comunicación, de tal forma: "que el feminismo impregnó todos los órdenes de la vida estadounidense" (Hogeland, 1995: 60)¹. El cine fue uno de esos medios de propagación y películas como *Alicia ya no vive aquí* (1974), *Las amigas* (1977), *Julia* (1977) o *Una mujer descasada* (1978)², eran manifestaciones de un cine netamente de mujeres.

Sin embargo, esta nueva corriente de transformación social y sexual, supuestamente revolucionaria, no tuvo mucho eco en las películas americanas de esos años, y los títulos mencionados son más bien excepciones dentro de la industria *Hollywoodiense*. Tredell apunta, por ejemplo, a un renacer de los "Western nostálgicos" en los que se percibe una obsesión por imágenes de masculinidad (los protagonistas muestran un narcisismo exagerado). En cuanto a los códigos de comportamiento masculino, los personajes masculinos tienen que luchar contra la sociedad, la ley o las mujeres; y cita ejemplos como Grupo salvaje (*Wild Bunch*) (1969) o *Pat Garret y Billy, el Niño* rodada en 1973, (Tredell, 2002: 178)³. Dentro de esa línea, encontramos también películas de policías que exaltan la autoridad masculina. Los hombres se dan cuenta de que hay mujeres que no aceptan el mito de la superioridad masculina y que reclaman mayor poder en la sociedad y aparecen, entonces, reacciones anti-feministas. Joan Mellen habla de un nuevo cine en los setenta "sexualmente libre" que, sin embargo, sigue mostrando mujeres neuróticas incapaces de tener una relación madura y satisfactoria desde el punto de vista sexual:

¹ HOGELAND, Lisa María, "Sexuality In The Consciousness-Raising Novel Of The 1970's", *Journal of the History of Sexuality*, 1995, vol. 5, nº 4, pp. 601-632.

² Los títulos originales de estas películas son: *Alice Does Not Live Here Anymore*, *Girlfriends*, *Julia*, *An Unmarried Woman*.

³ TREDELL, Nicholas (Ed.), *Cinemas of the Mind, a Critical History of Film History*, London, Icon Books, 2002.

Thus, in the "new" films, women are no longer coy, but they lack all personal interaction. They are not presented as finally fulfilled by the husband they match ... But they have no purpose or fulfilment in place of home or children, nor do they achieve inner peace (Mellen, 1973: 25)⁴.

Podemos ver, ahora, mujeres más independientes pero siempre sufriendo conflictos interiores y acosadas por sus fantasmas, a veces parecen distorsiones de sí mismas. Si la mujer adopta el papel de esposa y madre se sentirá insatisfecha, si decide vivir su sexualidad en libertad es a menudo castigada por ello. Se siguen, por tanto, perpetuando los estereotipos femeninos; como afirma Mellen:

Hollywood has long delighted in exposing the new woman as sexually confused, self-destructive when it comes to the possibility of fulfilling her deepest desires, and masochistically at home in relationships where she can preserve "control" by renouncing feeling. (Mellen, 1973: 55)⁵.

Parecía como si la mujer no fuera capaz de decidir cuál era el papel que debía interpretar en la vida real. El cine mostró la actitud ambivalente de las mujeres: o elegía la carrera profesional y dejaba la familia de lado, u optaba por dedicarse al cuidado del hogar y los hijos; en un continuo cuestionarse cuál debía ser su función en la sociedad⁶. Dentro de este contexto puede parecerse anecdótico o paradigmático el personaje de la doctora Kira en *El planeta de los simios* (1969), una simia que es capaz de reconciliar todas las facetas: buena amante, madre y profesional. Hollywood responde a finales de los setenta con películas de padres que toman un papel activo en el hogar y en la educación de los hijos, como *Kramer contra Kramer* (1979), *Gente corriente* (1980), *Mesa para cinco* (1983), *Mr Mom* (1983), etc⁷.

La ambivalencia de las mujeres no es más que un reflejo de la actitud ambivalente del hombre hacia ellas. La mujer independiente, liberada sexualmente es una amenaza contra el dominio masculino y su hombría; las conductas femeninas 'amorales' deben castigarse en aras del bienestar doméstico. El descubrimiento de la píldora anticonceptiva y como consecuencia la posibilidad de que la mujer tuviera el control de su sexualidad tuvo su expresión en el cine mediante una violencia sádica por parte del hombre que no admitía haber perdido ese control. Esta violencia no era nueva, ya en los años cuarenta irrumpía en películas de corte gótico como *Rebecca* (1940) o en los melodramas familiares de los cincuenta como *Outrage* (1950). Sin embargo, alcanzará su apogeo en los años setenta, con algunas diferencias bastante significativas. Por un lado, en los setenta la mujer termina revelándose ante esa dominación y, por otro, la violencia sexual es mucho más explícita. *Perros de paja* (*Straw*

⁴ MELLEN, Joan, *Women and Their Sexuality in the New Film*, London, Davis-Poynter, 1973.

⁵ Op.cit.

⁶ Véase: BELLUSCIO, Marta, *Las fatales, ¡Bang!, ¡Bang!*, Valencia, Editorial Máscara, 1996.

⁷ Los títulos originales de las películas que aparecen en este párrafo son: *Planet of the Apes*, *Kramer versus Kramer*, *Ordinary People*, *Table for Five*.

Dogs (1971), *Klute* (1971), o *Frenesí* (*Frenzy*) (1972), entre otras, fueron muy criticadas por el movimiento feminista que veía en ellas una perpetuación de actitudes misóginas y una forma de alentar al sexo masculino a que cometiera abusos sexuales (Cook, 2002: 242) ⁸.

La represión de la sexualidad femenina no sólo está presente en películas donde la violencia de género es explícita. Un filme como el emblemático *Tiburón* (*Jaws*) (1975) lleva también una fuerte carga represora. La primera escena describe el primer ataque del animal a una chica que como una "Eva" desnuda y provocadora tienta al chico, la imagen del tiburón entre sus piernas es muy ilustrativa y puede fácilmente interpretarse como un reinstauración de los valores tradicionales americanos tras el liberalismo de los años sesenta. Rogers apunta que la sexualidad femenina en el filme siempre está intrínsecamente asociada con los ataques del tiburón (Rogers, 2002)⁹.

La violencia de género de muchas de las películas de los setenta se enmarcaba dentro del cine de terror. Se trataba de *thrillers* que se alejaban de la realidad cotidiana, y que por ello podían contener escenas de violación sádicas tan extremas como las que aparecen en *Frenesí* (1971), donde a las mujeres atacadas parece que se le fueran a saltar los ojos mientras la violan. O en *Perros de paja* (1971), donde la chica es violada por su ex-novio y a continuación por uno de los amigos de éste, que lo presencia todo entre escandalizado y complaciente. Como bien señala Haskell, las películas de estos años parecen reclamar con contundencia que el mundo es de los hombres, precisamente en ese momento histórico en que las mujeres empiezan a reclamar sus derechos y a lograr independencia en la vida real. (Haskell, 1987: 363)¹⁰.

En *Frenesí*, una de las últimas películas de Hitchcock rodada en Londres en 1971, el realizador no esconde en absoluto su actitud claramente misógina. El psicópata, que encuentra placer estrangulando a sus víctimas después de violarlas, representa el poder masculino empeñado en dominar a la mujer. Desde la primera escena la mujer es comparada con los detritus de una ciudad. Los canales del río Támesis van a ser limpiados de toda la inmundicia que produce la sociedad, afirma un funcionario del ayuntamiento de la capital, tras sus palabras aparece el cuerpo desnudo de una mujer cuyo único atuendo es una corbata que le estrangula el cuello. Más adelante el psicópata, un mayorista de frutas y hortalizas, compara a las mujeres con fruta y dice: "No estrujes la mercancía buena hasta que no sea tuya". Y cuando las viola o las mata siempre las insulta: "Todas las mujeres sois iguales, unas putas". A lo largo de la película se pone en tela de juicio la independencia socio-económica de la mujer. Dos de las víctimas son mujeres que viven solas y a las que se les recrimina, o que han tenido mucho éxito en sus negocios, o que mantienen relaciones sexuales con plena libertad: "Estas señoras abandonan su honor antes que su ropa".

⁸ COOK, Pam, "No fixed address. The women's picture from *Outrage* to *Blue Steel*", en Steve Neale & Murray Smith (Eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, London, Routledge, 2002 [1998], pp.229-246.

⁹ ROGERS, Thomas C. "Re-imagining America: "Jaws" and the Rise of the Right" <http://projectorbooth.com/members/member.asp?member=218>. 10 de Abril, 2002.

¹⁰ HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape, the Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Otro elemento recurrente en las películas de esos años es la contemplación del cuerpo femenino. La feminista post-estructuralista Laura Mulvey desarrolla toda una teoría sobre el placer visual en el cine. Mulvey cree que la mirada masculina es el sujeto activo que hace de la mujer un objeto pasivo y erótico; ese placer por la contemplación de la mujer la priva de sus deseos y la convierte en un símbolo del deseo masculino (Mulvey, 1985: 309)¹¹. En España podemos encontrar buena muestra de esa mirada masculina en las comedias del desarrollismo o del destape, también llamadas "españoladas" que hicieron su aparición en los sesenta y en las que las actrices de moda se destapaban para deleite del espectador. Abella apunta que en los años de la dictadura "el carácter globalmente represivo...engendró una tipología masculina que tenía las características inconfundibles del reprimido" (Abella, 1996: 224)¹². Dentro de la representación de las mujeres destacaban dos tipos claramente diferenciados. Por un lado estaba la perfecta casada o novia abnegada de conducta intachable, y por otro, estaban la extranjera o la española que trabajaba en el mundo del espectáculo, que eran prototipos de una moral sexual más abierta y objeto continuo del deseo masculino.

Dentro de ese marco abiertamente machista destaca la película *Odio mi cuerpo*, estrenada en 1973 y dirigida por León Klimosky, director argentino, afincado en España. Klimosky es más conocido por sus películas de cine fantástico y de terror entre las que se incluyen: *La noche de Walpurgis* (1969), *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (1971), *La rebelión de las muertas* (1973), *La orgía nocturna de los vampiros* (1973) o *El extraño amor de los vampiros* (1977). *Odio mi cuerpo*, que evoca la atmósfera de los cuentos de Poe o de Maupassant, entra también dentro de la denominación de cine de terror o de ciencia ficción, pues narra la historia de un científico, al estilo de Doctor Frankenstein, que trasplanta el cerebro de un hombre al de una mujer. Dentro de estos parámetros lo realmente interesante es el análisis que hace Klimosky de las actitudes machistas imperantes, del conservadurismo y de la férrea tradición católica en la sociedad española justo antes del inicio de la democracia. Rabalska señala que durante el período que va de 1964 a 1983 en España, el cine de autor se caracteriza por "su representación de mujeres conflictivas con un carácter fuerte". La madre es la responsable de la educación moral de los hijos y se convierte en el principal referente del patriarcado. Rabalska define a los personajes femeninos como travestís del patriarcado (Rabalska, 1996: 168-169)¹³.

No estamos ante una película de autor, pero sí ante una exploración social de la naturalezas masculina y femenina. El cerebro del ingeniero Ernesto es atrapado en el bello cuerpo de Leda, una secretaria; transformándose así en una especie de travestido que tendrá que soportar toda clase de vejaciones físicas y morales, que él, como hombre, cometía sin plantearse. Desde su posición de poder en la sociedad había estado utilizado a las mujeres y ahora el destino le paga con su misma moneda: El deseo continuo del ingeniero por poseer

¹¹ MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Hill Nichols (Ed.), *Movies and Methods*, vol. II, an Anthology, Berkeley, University of California Press, 1985, pp.304-313.

¹² ABELLA, R, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1996.

¹³ RABALSKA, Carmen, "Women in Spanish Cinema in Transition", *IJIS*, 9 (3), 1996, pp.166-179.

y dominar el cuerpo femenino se hace realidad. Esa es una de las primeras lecciones que debe aprender, ser objeto de deseo. Si hace auto-stop, si pide trabajo, si se monta en un autobús, si se toma algo sola, siempre habrá un hombre mirándola o acosándola. La sociedad aceptaba ese comportamiento en el hombre, y en la película se cuestionará cuando se ve a través de una óptica masculina¹⁴.

Su forma de reaccionar ante tales comportamientos es desafiante, una actitud tipificada como claramente masculina, y que, por tanto, no es aceptada si proviene de la mujer. Los gestos de Leda son hoscos, nada femeninos, su lenguaje es muy agresivo, replica siempre, y responde usando la fuerza. Su mejor amiga se asombra de su comportamiento: "No te entiendo Leda, tu antes decías que sólo podemos luchar contra ellos con sus propias armas", y concluye "el mundo es de ellos". Este conformismo por parte de las mujeres se repite varias veces a lo largo de la película. Hay dos escenas muy ilustrativas, en la primera Leda coge un autobús y tendrá que soportar al pícaro que aprovecha el hacinamiento para acosarla a ella y a otra joven. Klimosky nos presenta dos actitudes: la de una chica que se queja verbalmente pero con un tono cómico y la de Leda que reacciona violentamente y tiene que soportar las burlas de todo el autobús. En la segunda, se ve a Leda junto a un grupo de trabajadoras en una fábrica de cosméticos. Éstas discuten sobre su situación, sobre como sus maridos las cosifican y como deben de resignarse ante ese hecho. Una de las trabajadoras se queja de la actitud pasiva de sus compañeras: "Si no estamos convencidas nosotras, no hay nada que hacer". Klimosky retrata a una sociedad española que empieza a estrenar libertades pero cuyas mujeres tendrán que batallar contra si mismas para conseguir la igualdad¹⁵.

Leda es despedida una otra y vez por su actitud "arrogante". Su último recurso será trabajar como chica de alterne en un club nocturno. Se plantea una situación muy absurda, porque trabaja de prostituta pero sin prostituirse, situación insostenible que precipitará el fatal desenlace. El tema de la prostitución está latente en *Odio mi cuerpo* desde la primera escena en la que se ve a Ernesto (antes de la operación) y a un colega del trabajo de copas con sus secretarias. Éstas siguen el juego a sus superiores y aceptan ese "acoso" como parte de su trabajo y para conseguir mejoras en su situación laboral y económica. Leda, antes de la operación, también tuvo que soportar el acoso de su jefe, un abogado mucho mayor que ella para mantener su trabajo. El propio Ernesto ya en el cuerpo de Leda recrimina a su colega en la empresa que lo que de verdad esperan los hombres de sus secretarias es que sean: "eficientes durante el día, que cooperen por la noche, chicas bonitas, eficientes y dóciles". A principios de los setenta y dentro de los círculos feministas de clase media se consideraba el oficio de la prostitución moralmente más digno si se le comparaba con la "prostitución" que ejercían muchas amas de casa y que, o bien no cobraban, o si lo hacían, lo que recibían a cambio era algún electrodoméstico (Haskell, 1987: 387)¹⁶. En *Odio mi cuerpo* la mujer tiene que ir "negociando" sus mejoras laborales a cambio de "favores" sexuales, como le dice la amiga a Leda: "Si una no es amable con el patrón o el jefe, no se consigue un buen trabajo, sino la peor paga y el peor horario".

¹⁴ Véase: DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory Psychoanalysis*, London, Routledge, 1991.

¹⁵ Véase: MAINER, J-C & JULIÁ, S, *El aprendizaje de la libertad*, 1973-1986, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

¹⁶ Op. Cit.

Esta visión positiva de la prostitución tiene su eco en las películas americanas de los setenta y son frecuentes aquellos filmes que retratan a la prostituta como heroína. Según Haskell se revierte el papel de "la esclava del amor" y la mujer adquiere poder al vender sexo, aunque éste sea de carácter temporal. Las prostitutas heroínas parecen temer más la violación de su intimidad o de sus emociones que la violencia física (Haskell, 1987: 387)¹⁷. Un buen ejemplo lo encontramos en la película *Klute* dirigida en 1971 por Alan Pakula, de la nueva hornada de directores americanos que estudiaron cine en la universidad y que junto a Spielberg, Lukas, Coppola o Altman fueron considerados directores de un nuevo cine de autor¹⁸ americano. *Klute* ha sido clasificada dentro de los thrillers policíacos y narra, con ciertos toques de cine negro, la búsqueda que emprende el detective John *Klute* para encontrar a uno de sus mejores amigos, un acaudalado hombre de negocios de Pensilvania, sus pesquisas lo llevan hasta una prostituta de Nueva York, Bree Daniels, que fue una vez salvajemente golpeada por un hombre de Pensilvania.

Lo que nos interesa de este film por lo que nos puede aportar al estudio de Odio mi cuerpo es el papel que desempeña la protagonista, interpretada por Jane Fonda. Bree parece una mujer muy segura de sí misma cuando tiene que vender su cuerpo; se siente fuerte al ver que los hombres la necesitan, la desean y ese deseo los hace débiles. Una escena que ilustra muy bien esto, es aquella en la que Bree, muy asustada porque ha oído ruidos en su casa, acude a casa del detective John Klute en busca de protección. Una vez que se siente segura, toma un papel activo y seduce a *Klute*; el espectador lo interpreta como un acto de pasión y ternura, sin embargo, cuando acaban ella se levanta y con un tono muy frío le dice: "No te sientas humillado porque has caído, te sientes mal porque has sido débil". Esta seguridad e independencia convirtieron al personaje en el epitome de la mujer moderna¹⁹, lo que se refleja en otros momentos de la película; como cuando escuchamos la voz en *off* de Bree hablándole a sus clientes: "No seas tímido", "Libérate de las inhibiciones", "He conseguido liberarme de prejuicios"; comentarios con los que se nos muestra a una mujer que lleva las riendas. O cuando habla con su psiquiatra de la relación que parece haber surgido entre ella y *Klute* y dice: "Quiero manejarle. Es muy fácil manejar a los hombres". Es en esos momentos cuando la protagonista se siente dueña de sí misma y capaz de dominar la situación.

Ese caparazón exterior esconde en el fondo a una mujer que se siente muy vulnerable, que siente ira al comprobar que tiene miedo de los hombres y que no sabe como reaccionar cuando *Klute* le demuestra que la quiere. Pero sólo sabe responder con violencia, la misma que ella ha sufrido. Algo parecido a lo que le pasa a Leda, cuando era mujer manejaba a los hombres a cambio de favores sexuales, consciente de que la debilidad masculina consiste en desear el cuerpo femenino. Sin embargo, el cerebro de Ernesto no es capaz de soportar esa idea y reacciona violentamente. Las dos protagonistas parecen sufrir un conflicto interior, hay una falta de reconciliación entre desear y ser deseado.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ A esta generación en la que podríamos incluir también a Scorsese, Cimini, Mazursky, De Palma, Shrader, entre otros se le ha denominado en inglés "Movie Brats" (los mocosos del cine) o "Geeks" (los no convencionales) por ser realizadores muy jóvenes que pretendían aportar una visión más personal a sus películas.

¹⁹ Véase: KUHN, Annette, *Cine de mujeres. feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

El fracaso de Leda en su empeño por buscar trabajo es debido a que siempre termina siendo el objeto de deseo de un superior (un hombre); y, como acabamos de apuntar, el cerebro masculino es incapaz de acceder a los deseos sexuales. Su inadaptación en los dos mundos es clara, ni hombres ni mujeres la entienden. Acorralada/do decide, entonces, tomarse la justicia por la mano y usar la violencia para solucionar los problemas. Primero, castigará a latigazos a la esposa del cirujano que la opera, después matará al amante de la esposa de Ernesto y por último chantajeará a ésta.

El realizador cuestiona el comportamiento masculino aunque sin ofrecer ninguna alternativa. El final no puede ser más descorazonador, Leda decide escapar en un barco pero en el muelle es sorprendida por unos marineros que la violan, de nuevo la protagonista intenta defenderse luchando y en la pelea muere. Aunque este film no contiene escenas de violencia o sadismo como las de películas americanas de los setenta, deja entrever, al menos, una atmósfera represiva para la mujer española, que se siente atrapada. Como atrapada está Amy, la mujer del matemático David Sumner en *Perros de Paja* (1971) dirigida por Sam Peckinpah. Los dos personajes femeninos que aparecen en la película son retratados de forma muy negativa, sus conductas son 'amorales' y son castigadas por ello. Se las compara con las ratas: "A las ratas se las acosa, se las atrapa y se las encierra" Por un lado está Janice, una adolescente que se dedica a provocar a los chicos del pueblo y en especial a un disminuido físico, ese comportamiento la conducirá a su muerte. En cuanto a Amy, también se nos presenta como provocadora e infantil. En su primera aparición se nos muestran sus senos muy provocadores bajo la ropa, el plano pasa a la cara de su ex-novio que la mira con deseo. Su supuesta inmadurez es criticada por el marido que la amonesta continuamente y le recrimina que parece una niña: "Cuando aprenderás a ser una persona mayor". Una forma de rebelarse contra el marido es mostrando su cuerpo a los demás hombres, entre los que se encuentra su ex-novio. Se vuelve a repetir la imagen de la mujer como objeto de deseo masculino que se ve reforzada con la metáfora del robo, por parte de uno de los hombres del pueblo, de una de las prendas interiores de Amy y que será exhibida como un trofeo en el *pub*.

Las protagonistas de las películas que analizadas rechazan el papel tradicional de la mujer y su rebeldía es castigada. Bree en *Klute* y Amy en *Perros de paja* se resisten a ser "amas de casa", la idea de ser dependientes y de estar encerradas en el hogar las horroriza. Bree acepta de alguna manera ese papel, aunque el final es bastante abierto y lleno de incertidumbre. Amy, sin embargo, es abandonada por un marido que empezó siendo un cobarde y terminó demostrándole que podía ser más fuerte que ella. En cuanto a Leda en *Odio mi cuerpo* su ansia de autonomía, la impotencia de no conseguir el trabajo para el que está preparada, la conduce a una muerte violenta. Las víctimas del estrangulador de la corbata en *Frenesí* pagan con su cuerpo y con su vida por ser mujeres independientes.

La atmósfera de las cuatro películas es bastante opresiva y amenazante, en *Klute* se representa con escenas oscuras, planos de fondo donde se ve a Bree observada por muchos ojos; en *Perros de paja* a través de una casa medio en obras que parece un búnker acorazado; en *Frenesí* con planos cortos que enfocan los rostros y partes del cuerpo de las víctimas, fragmentándolas; en *Odio mi cuerpo* mediante las miradas penetrantes y lascivas de los hombres que persiguen a Leda.

El análisis de estos cuatro filmes revela una percepción profundamente machista del mundo; no sólo porque no ofrecen ninguna esperanza a la espectadora que tiene que presenciar las vejaciones físicas y morales de las protagonistas y oír frases como la del estrangulador en *Frenesí*: "Hay algunas mujeres que reciben todo lo que se merecen"; sino lo que es peor, porque muchas de esas espectadoras aceptan esa degradación. Todos los personajes femeninos de estas cuatro películas, tanto los principales como los secundarios, son ridiculizados y hasta caricaturizados, o se las dibuja como mujeres dominantes, egoístas, carentes de principios o como infantiles, irresponsables. Los castigos que reciben parecen, por tanto, justificados a los ojos de las espectadoras. Quizás su único crimen es darse cuenta de que se sienten deseadas por los hombres y de que ese deseo lo pueden aprovechar para conseguir mejoras sociales o para demostrarse a sí mismas que son más fuertes que los hombres. Sin embargo, el hombre no está dispuesto a aceptar la pérdida del control. En *Klute* la confesión que hace el asesino a Bree Daniels para justificar el maltrato físico a mujeres: "Os contentáis con explotar las debilidades humanas...hay intimidades humanas que es mejor no sacar a la luz, secretos que deben permanecer ocultos, pero con eso os ganáis la vida con la debilidad del hombre", no es más que una constatación del deseo masculino por dominar la mente y el cuerpo femenino.

UN DESTINO PEOR QUE LA MUERTE: MUJER, DESEO, Y GÓTICO FEMENINO

María M. García Lorenzo

UNED

¿Qué hay detrás de las historias góticas? La tradición iniciada en Inglaterra hace más de doscientos años nos hace pensar en castillos, pasadizos, tormentas, manuscritos, víctimas perseguidas y gritos. El gótico fue ciertamente una fórmula literaria explotada en las letras anglonorteamericanas por autores como Horace Walpole (“inventor” del género), Anne Radcliffe, las hermanas Bronte, Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne. Aun con objetivos diferentes, estos autores y autoras coincidían en el empleo del miedo como género literario para criticar represiones e instituciones. Sin embargo, la receta gótica pervive desprovista ya de la arquitectura que le dio nombre, y permanece como discurso, y como un medio de expresión más que válido de la experiencia moderna:

Evidently, the Gothic is not merely a literary convention or a set of motifs: it is a language, often an anti-historising language, which provides writers with the critical means of transferring an idea of otherness of the past into the present.¹

En el discurso artístico, el deseo femenino es a menudo articulado en términos de transgresión o delito social merecedor de castigo. En estas páginas proponemos el lenguaje gótico como un marco estético e ideológico que proyecta de manera casi hiperbólica el binomio deseo femenino-muerte.

El “gótico femenino” del título de esta charla hace referencia al término utilizado por Ellen Moers en *Literary Women* (1976). Aunque en sus comienzos básicamente eran las mujeres las lectoras, creadoras y protagonistas del género, Moers defiende que existía un gótico femenino, en el que una joven era al tiempo una víctima perseguida y una valiente heroína. Esta fórmula se caracterizaba por un “traveling heroinism”, es decir un desplaza-

¹ SMITH, Allan Lloyd, “Postmodernism/Gothicism,” en V. Sage y A. Lloyd Smith (Eds.), *Modern Gothic: A Reader*, Manchester, New York: Manchester U.P., 1996, p. 1.

miento por los espacios claustrofóbicos propios de lo gótico, reflejo de la asfixia social y personal a la que las mujeres se veían sometidas. Esta movilidad, al tiempo, aportaba la versión femenina de las aventuras de picaresca masculinas². Aunque Moers aplica el término “gótico femenino” a textos de los siglos XVIII y XIX, la omnipresente combinación de persecución y espacio ha sobrevivido, y no por casualidad. Si consideramos el típico escenario gótico y su atrezzo, descubrimos algo más que construcciones arquitectónicas representando instituciones (castillo-autoridad política, abadía-Iglesia, mansión-familia). Tal escenario es, al tiempo, metáfora del cuerpo femenino, que es en sí mismo un espacio de incertidumbre y cobijo de ansiedades. Las historias góticas lo representan reproduciendo sus laberintos y pasadizos, aparentemente invulnerable pero con vías de entrada, habitaciones olvidadas, y procesos internos ocultos y misteriosos. La etapa de la pubertad es el momento en que más se evidencia nuestra falta de control sobre él y nuestra confusión ante sus mecanismos. Como apunta Nina da Vinci Nichols,

Metaphorically, place intimates that her most sinister enemy is her own awakening sexuality; the web of circumstantial dangers she must unravel ensnares her nature as sensual woman.³

Una heroína gótica, pues, simbólicamente explora los recovecos del espacio oscuro y misterioso en que se ve encajada, al tiempo que debe asumir su naturaleza sexual y decidir su actuación como ser sexuado. La frase “un destino peor que la muerte” podría servir de definición para los textos que pretendo examinar: la posibilidad de deseo desbocado (fuera de la norma) se castiga con violencia y dolor. El género gótico tradicional “domestica” ese espacio literal y metafórico, porque acaba explicando y reduciendo el miedo y nos devuelve a la normalidad. El deseo femenino queda homologado, reconducido a la procreación en ambientes más domésticos, es decir más propicios para la permanencia del *status quo*. El cuerpo de la mujer retorna así a su definición habitual, la del “organismo biológico que debe realizar sus funciones reproductoras, para lo cual es necesario que el sujeto *normalice* su deseo”⁴.

Las barreras y los obstáculos (velos, máscaras, precipicios, trampillas, muros de prisiones...) son también parte del atrezzo gótico: se trata de fronteras y límites⁵, la fina división entre el Yo y el Otro⁶ tan difícil de salvaguardar, y que resulta en el miedo a la trasgresión (es decir a ser asaltada, compartida, penetrada). El típico argumento gótico, pues, aspira al control del deseo femenino, y su canalización hacia las personas y las instituciones adecuadas que perpetúe el sistema patriarcal. La sexualidad es una constante implícita en la fórmula gótica, ya que ésta asume las construcciones sociales desarrolladas a partir de las dife-

² MOERS, Ellen, *Literary Women: The Great Writers*, New York: Doubleday, 1977, pp. 126, 136.

³ NICHOLS, Nina da Vinci, “Place and Eros in Radcliffe, Lewis and Bronte”, en J. Fleener (Ed.), *The Female Gothic*, Montreal: Eden Press, 1983, p. 206.

⁴ TUBERT, Silvia, *Deseo y Representación: Convergencia de Psicoanálisis y Teoría Feminista*, Madrid: Síntesis, 2001, p. 232.

⁵ DELAMOTTE, Eugenia C., *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, New York, Oxford: OUP, 1990, p. 19.

⁶ De hecho, dos de los títulos aquí sujetos a estudio hacen referencia a la otredad: *Los Otros*, y *Alien*.

rencias biológicas. Estas mismas diferencias de género son las que animan a Kari Winter a afirmar que, ya que el hombre y la mujer perciben el miedo de forma desigual, el gótico femenino se inclina por la angustia ante la dependencia económica, propia de la estructura patriarcal: “the routine brutality and injustice of the patriarchal family, conventional religion, and classist social structures”⁷. El lenguaje gótico que quiero explorar aquí pretende prestar atención a la prolongación de la represión sexual femenina, aun en contextos en los que la igualdad social entre el hombre y la mujer parece conseguida.

El cine es, probablemente, el instrumento de representación y propagación de ideas más poderoso que existe en la actualidad. El discurso gótico perdura sobre todo en la cinematografía norteamericana, que aún valora positivamente los elementos de la vieja fórmula para articular la experiencia norteamericana. Sin embargo, no es ésa la única razón que me mueve a analizar películas a la hora de tratar la sexualidad femenina: lo gótico es extremadamente visual, no sólo porque muestra escenas más o menos explícitas, sino porque practica el mismo juego de narración, espectador y espectáculo que el cine aporta.

Volviendo a las heroínas del gótico femenino, las películas que examino todavía apuestan por la represión, la privación, y la representación incompleta de lo femenino. El hecho de que las protagonistas de *Alien* o *El Silencio de los Corderos*, por ejemplo, sean profesionales con empleos desempeñados tradicionalmente por hombres no impide que el elemento masculino siga teniendo un papel importante, bien como opción asexual pero socialmente aceptada, bien como héroe-villano sexualmente poderoso. Mark Edmundson insiste en que no hay narrativa gótica en la que el villano no sea de algún modo fascinante o admirable⁸, alguien por quien valga la pena arriesgar un sitio en la sociedad o un marido normativo. Adrian Martin⁹ analiza la peculiar relación entre la heroína gótica y su “demon lover”, ese amante villano que la amenaza al tiempo que la conduce por un rito de iniciación perverso pero iluminador. La dualidad héroe-villano es típica de las historias góticas, una amenaza social y una promesa de despertar sexual para las protagonistas, pero también una proyección de su conflicto interior¹⁰. Este conflicto oscila entre la curiosidad sexual y el deseo de no desear, entre el impulso de traspasar barreras y violar tabúes y la privación. No es casual, pues, que las heroínas góticas tradicionales sean vírgenes y/o adolescentes alejadas del núcleo familiar protector, especialmente de la figura materna, con lo que se ven obligadas a enfrentarse a un proceso de maduración y las implicaciones sexuales pertinentes. Las mujeres recogidas en estas páginas son adultas, no adolescentes inocentes, pero aún así sus cuerpos están representados como espacios enigmáticos, en el que se desarrollan convulsiones recónditas de difícil explicación o dominio.

⁷ WINTER, Kari, “Sexual/Textual Politics of Terror”, en K.A. Ackley (Ed.), *Misogyny in Literature: An Essay Collection*, New York: Garland Publishing, Inc., 1992, p. 91.

⁸ EDMUNDSON, Mark, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and Culture*, Harvard UP, 1997, p. 11.

⁹ MARTIN, Adrian. “Lady, Beware: Paths Through the Female Gothic.” <<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/12/gothic.html>>

¹⁰ DELAMOTTE, op. cit., p. 155.

Para ilustrar esta charla, voy a remitirme a un cuento de hadas que a todos nos han contado y que, como otros muchos, perfilan nuestro modo de entender la experiencia desde pequeños. *La Bella Durmiente* nos cuenta la historia de una joven princesa que tiene prohibido explorar el castillo donde vive. En plena adolescencia, la curiosidad la lleva a desobedecer la orden paterna y subir a la torre, donde se pinchará con un huso y se desmayará hasta que un beso de amor la despierte. Será el contacto físico con el príncipe “(la revelación de la sexualidad) que romperá el maleficio de su pasividad receptiva y la convertirá en mujer”¹¹. La lectura de este cuento tan gótico —recordaremos seguramente las escenas disneyanas de fiero dragón y ominosos zarzales que protegen a la joven— es la siguiente: ante la sangre de su primera menstruación, una joven se bloquea y se encierra hasta que su sexualidad pueda emerger. Ésta no fluirá libremente, sin embargo, sino bajo la supervisión de un marido adecuado.

Las protagonistas de *Alien*, *el Octavo Pasajero* (1979), *El Silencio de los Corderos* (1991), *Los Otros* (2001), *Mary Reilly* (1996) e *Impulso* (1990) comparten las características de la autodisciplina y la obediencia (que la Bella Durmiente desdeña), aplicadas al cuerpo o al espíritu. Son cuerpos regulados a los que se les niega el goce y la demostración de su sexualidad. Ciertamente, son personajes que contestan el eterno femenino de los poetas, que no se muestran hermosas, adornadas, y deseables, y que sexualmente parecen vacías. Ante señales de contacto sexual ilícito o irracional, se ven obligadas a reaccionar. En cualquier caso, estas películas nos ofrecen representaciones de dominio de la inquietud sexual, bien porque se proyecta en algún ser monstruoso o porque el propio cuerpo de la mujer lo manifiesta. (Véase, a modo de ilustración, el cartel anunciador de *Los Otros*: sólo observamos la mitad del rostro de Nicole Kidman, mientras la otra mitad permanece invisible en la oscuridad y su mirada dista de evocar inocencia.)

Clarice Starling, la protagonista del *El Silencio de los Corderos*, es el primer ejemplo de gótico moderno que continúa la tradición. En la historia, la caza que emprende de un asesino en serie discurre paralela al proceso de maduración personal que ella experimenta, proceso en el que debe exponerse a transgresiones emocionales y sexuales. Clarice es especialmente vulnerable en los subterráneos que conducen a la celda de Hannibal Lecter, un escenario que reproduce los laberintos góticos tradicionales. El doctor Lecter es apodado “Hannibal the Cannibal”, en referencia a su hábito de devorar fragmentos del cuerpo de sus víctimas. El canibalismo puede leerse como una expresión de erotismo llevado al límite, y sus connotaciones sexuales son evidentes. Implica también una brutal trasgresión de la frontera entre el Yo y el Otro, en la que uno de los dos es devorado y por tanto anulado. Lecter se muestra especialmente curioso con Clarice, y la interroga de forma muy íntima sobre sus primeras experiencias sexuales y sus inquietudes más privadas. Esta incomodidad no es la única vulneración que tiene que soportar, ya que observamos cómo desde otra de las celdas se le arroja semen a la cara. En la novela de Thomas Harris (1988) que dio nombre y argumento a la película, Clarice era una mujer sexualmente liberada, rasgo eliminado en el guión cinematográfico en el que, además, se borra la figura de la madre. De este modo, el miedo

¹¹ GUBERN, Román, *Espejo de Fantasmas: De John Travolta a Indiana Jones*, Madrid. Espasa Calpe, 1993, p. 230.

de Clarice reside en su situación liminal entre la infancia y la madurez (como sugiere su sueño de los corderos gritando), un miedo que Lecter adivina que tiene que controlar. Su vulnerabilidad, además, compartida en la película con las víctimas del asesino en serie que busca, en quienes se deposita la semidesnudez propia de la heroína gótica, a medio camino entre el pudor y el impudor (recordemos que el criminal despelleja literalmente a las jóvenes para hacerse él un traje con su piel).

Sara Martín afirma que “as women become more independent in horror films, casting off their role as the screaming victims, to be rescued by the hero, men become lesser figures in the confrontation between woman and horror”¹². Circunstancia similar es la que encontramos en *Alien, el Octavo Pasajero*. La teniente Ripley está tan adiestrada como la detective Clarice Starling, e igualmente entrenada para acatar órdenes. La película combina varias representaciones inquietantes de sexualidad, tanto masculina como femenina. La angustia que provocan contrasta con el ambiente aséptico y asexuado de la nave, necesario para su operatividad, en la que los ocupantes se dirigen unos a otros por sus apellidos, y sus uniformes espaciales ocultan sus formas. En una de las primeras escenas, contemplamos cómo estos navegantes penetran en una nave abandonada a través de una abertura poderosamente semejante a unos labios vaginales. En su interior se encuentran una tenue cortina que recuerda un himen que traspasan, tras lo cual uno de los navegantes es atacado y fecundado por una criatura extraña. Por último, el parto masculino –doloroso y mortal– de una criatura monstruosa refuerza la idea de sexualidad irregular y su vínculo con la muerte. No obstante, el alien –violento e irracional– tiene forma de pene¹³, y el foco de terror es así transferido a una representación de la sexualidad masculina.

A partir de este momento, Ripley se convierte en una mujer perseguida por un símbolo sexual masculino, es decir en una heroína de gótico femenino. El resto de sus compañeros resultan inútiles para controlar o reducir al monstruo, y de hecho van muriendo a lo largo de la historia. “Mother”, la computadora de a bordo, deja de funcionar como mecanismo organizador de la vida en la *Nostromo*, simbolizando la soledad a la que Ripley se ve sometida en su enfrentamiento con la bestia fálica. Cuando Ripley emerge de su traje andrógino y de su papel social, podemos vislumbrar un breve plano de su sexo. El momento insinúa que la teniente Ripley no es un ser asexuado sino una mujer y, como tal, capacitada para el deseo. Sin embargo, la película orienta esta sexualidad y la convierte en el instinto maternal que siente por su gato, por el cual está a punto de perder su propia vida. Comprobamos que su sexualidad y su capacidad de desear se canalizan y se normalizan, y es por ello que puede acabar con el alien.

En *Los Otros*, de Alejandro Amenábar, observamos un escenario igualmente tétrico y sofocante que pretende emular la claustrofobia doméstica del gótico del siglo XIX. La película desplaza al marido de la mansión durante gran parte de la historia, pero su presencia se

¹² MARTÍN ALEGRE, Sara, “Not Oedipus’ Sister: The Redefinition of Female Rites of Passage in the Screen Adaptation of Thomas Harris’s *The Silence of the Lambs*”, en C. Cornut-Gentile D’Arcy y J.A. García Landa (Eds.), *Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996, p. 440.

¹³ Los terroríficos dientes de la bestia fálica nos recuerdan la capacidad de devorar de Hannibal Lecter.

siente dominando la vida de la casa y la de su mujer, como en el gótico tradicional. En la casa vive Grace, una mujer cuyo nombre indica el estado al que la protagonista aspira¹⁴. Se trata de una ferviente devota, temerosa de cualquier trasgresión, defensora de normas para lo humano y lo divino, obsesionada con mantener la casa sellada para el exterior por medio de las cortinas, y también dentro de la misma mansión cerrando cada puerta de modo que cada habitación se convierta en un espacio acotado y de fácil supervisión. Esta obsesión es evidentemente signo de su represión emocional y sexual, de una insatisfacción causada por su educación y por su castidad forzada, pero es al tiempo el exponente del sometimiento al que reduce a su curiosa hija Ann.

Grace es, pues, un personaje inquietante por el que nos cuesta sentir afinidad, que oscila entre la categoría de heroína-víctima oprimida y la de opresora de sus hijos. Nuestras simpatías están repartidas entre ella, el ama de llaves Mrs. Mills y la niña Ann, que representan las tres etapas de la vida. La niña, descarada y preguntona, es la primera que empieza a notar a “los otros”; su madre niega el fenómeno al borde de la locura, incómoda por la presencia de seres que irrumpen en su casa-fortaleza; Bertha Mills está en posesión del conocimiento, una mujer madura que sabe convivir con propios y extraños. Contemplamos cómo Grace, por tanto, se halla detenida entre ambas etapas y pugna por definir su propia posición. A pesar de sus cuidados, la casa parece tener vida propia, pues tanto cortinas como puertas se abren solas a capricho, señal de que alguna fuerza desconocida e incontrolable pretende entrar o salir. Esta fuerza erótica se plasma en la escena en la que Grace se desviste en el dormitorio frente a su marido, quien yace sobre la cama. Es un momento de clara atmósfera sexual, en que el espectador puede entrever las formas femeninas de la mujer. Aquí reparamos en que el hombre tumbado en la cama no se refleja en el espejo de la habitación, indicio típico de su condición sobrenatural pero también del deseo insatisfecho de Grace. Su estímulo erótico perderá fuerza y se transmutará hacia el final de la película, cuando observemos cómo sus energías se concentrarán proteger a sus hijos de “los otros”.

Impulso fue dirigida por Sondra Locke en 1990. Cuenta la historia de una mujer policía (Lottie Manson), es decir de nuevo una mujer disciplinada ejerciendo una profesión tradicionalmente considerada de hombre. Lottie trabaja de noche y de incógnito para la brigada antivicio —ambos datos digno de mención en un ensayo sobre lo gótico. El papel que desempeña en las calles es el de prostituta, es decir, actúa de víctima de hombres cuando en realidad su auténtica función es la de atraparlos y hacer que se castiguen sus actividades fuera de la ley. Una noche, aún disfrazada pero camino de su casa, decide parar en un bar. Allí flirtea con un hombre que la confunde con una prostituta y ella —lejos de sacarle de su confusión— opta por seguir en su papel y descubrir en qué desemboca el juego. Cuando está en la casa del hombre, éste es asesinado y Lottie se convierte en sospechosa de asesinato, con el agravante de tener que exponer sus fantasías en los interrogatorios (escrutinio íntimo al que también Clarice Starling fue sometida).

¹⁴ Al mismo tiempo, se trata de un guiño cómplice hacia el espectador, quien reconoce en el peinado, apariencia, y nombre un intento de reproducir la figura casi frígida de la heroína hitchcockiana, Grace Kelly.

A pesar de las carencias de la película, el ambiente claustrofóbico y represor está conseguido y acompaña la idea recogida en el cartel anunciador. Éste muestra a una mujer en fuga, medio descubierta, de nuevo alguien en una posición vulnerable y navegando entre la sexualidad activa y la pasiva, y el deseo apropiado y el inapropiado. El mensaje de la película es bastante revelador: la protagonista es castigada por seguir un impulso sexual, desviando su deseo de la utilidad policial y de la otra figura masculina de la historia (un ayudante del fiscal, competente y amistoso, con el que al final acaba). *Impulso* no necesita de un ente sobrenatural o monstruoso que recoja el deseo de la mujer: en una escena anterior al asesinato contemplamos que Lottie se mira al espejo y, extrañada, se pregunta por la causa que la ha llevado a esa situación, en una especie de diálogo entre dos partes de un mismo yo fragmentado.

En *Mary Reilly* (1996, dirigida por Stephen Frears), disfrutamos de la historia de Dr. Jeckyl y Mr. Hyde a través de los ojos de la criada de Jeckyl (recatada y, sobre todo, acosada a obedecer y servir). El escenario es típico, un oscuro caserón victoriano con pasillos tétricos que conducen al laboratorio donde Jeckyl trabaja en la clandestinidad de la noche. Mary se siente atraída por el señor de la casa, quien a su vez siente interés por ella a causa de las cicatrices que Mary presenta en la poca piel que su indumentaria deja visible. La película sugiere que tal vez sea la chica la que incite a la bestia, a pesar de las escenas de virtud acosada. Para empezar, Mary explora los recovecos del caserón, espionando las actividades clandestinas de su señor. Resulta también significativo que aunque confiesa a Jeckyl que su padre la encerraba en armarios con ratas, y que la maltrataba y abusaba de ella cuando era pequeña, ella es incapaz de vocalizar odio por él. Este dato nos sugiere que tal vez en Mary hay un yo escondido y contenido similar al Mr. Hyde de Jeckyl. Otro detalle indicativo en esta línea es el momento en que ella sueña que es violada por Hyde. La madre de Mary muere a lo largo de la película, y el padre de la chica encierra su cuerpo en un armario a la espera de otro lugar en que depositarlo. La imagen de los cuerpos literalmente clausurados de la madre y de Mary queda vinculada a los cuerpos metafóricamente retraídos de Jeckyl y de la propia Mary, atormentados y forzados a encaminar su deseo por terrenos inaceptados.

El póster de *Mary Reilly* anuncia “Evil loves innocence” (el mal ama la inocencia), y ciertamente es una historia de amor lo que la escena final insinúa —una vez que el monstruo es reducido y ya no ofrece peligro. A pesar de ello, dicha escena juega con la misma dualidad que hemos encontrado en las otras historias. Un Jeckyl-Hyde agonizante y una comprensiva Mary comparten unos momentos de cercanía, de complicidad, dejando entrever que la bella y la bestia tienen bastante en común.

Lo que quiera que sea el género o el lenguaje gótico, éste siempre consiste en la exploración de la condición humana adscrita a un género, y en paisajes infantiles en que se busca la madurez y la identidad sexual. Si, como afirma Román Gubern, los textos de terror refuerzan “por contraste la habitabilidad y cordialidad de la realidad cotidiana, difuminan-

do sus estridencias y disfunciones”¹⁵, las historias analizadas pondrían de relieve la “normalidad” de nuestra existencia. Mantenemos viva la noción de la separación entre la realidad y nuestras fantasías o pesadillas, en la creencia de que, como adultas, podemos distinguir y saber en qué lado estamos. ¿O tal vez no?

¹⁵ GUBERN, op. cit., p. 220.

DE LA MUJER Y EL DESEO EN AMÉRICA LATINA. LA MIRADA DEL CINE

Asociación Intrahistoria y Oralidad

Juan A. Cascón Becerra

Fernando L. García de Sola Márquez

Carmen Ponce Alonso

M^a del Carmen Sánchez Jurado

María Sánchez Riobó

La presente comunicación busca realizar una aproximación al papel de la mujer y del deseo en el reciente cine latinoamericano, un cine en el que, siguiendo las líneas maestras de la literatura de las últimas décadas, realismo y fantasía caminan juntas de forma natural. A partir del análisis de una pequeña selección de películas hemos realizado una visión de diversos personajes femeninos que por sus características singulares y comunes se convierten, a nuestro parecer, en referentes notables del deseo como causa y motor de la acción; una visión que, sin pretender ser globalizadora, sí creemos que puede ser significativa.

Las películas escogidas, producidas todas en diferentes países latinoamericanos en la década de los noventa, se caracterizan por la presencia de mujeres protagonistas con una marcada personalidad, a veces perturbadora y casi siempre intrigante, mujeres en cuyas manos el deseo masculino puede llegar a convertirse en un instrumento que les permite dar un giro a sus vidas, pero mujeres, también, cuyos propios deseos juegan un importante papel a la hora de desgranar las claves de acción de las películas.

Desde la adolescente protagonista de *La vendedora de rosas* hasta la mujer madura que, atada a un marido insoportable, espera una segunda oportunidad en *Guantanamera*, un rosario de mujeres diversas nos introducen en un universo femenino donde la más cruda realidad y la magia de lo irreal se enredan en torno al hilo del deseo, del propio deseo y de las pasiones que despiertan en los hombres que las rodean.

Antes de comenzar a deshilar este universo femenino con el análisis detenido de los diferentes temas que hemos destacado en las películas escogidas, creemos conveniente hacer

un pequeño resumen del argumento de cada una de ellas, así como un somero perfil de los personajes femeninos que en ellas aparecen.

***La Tigra* (Ecuador, 1990), de Camilo Luzuriaga**

Esta película está basada en un relato del escritor ecuatoriano José de la Cuadra incluido en su obra *Horno* (1940), un relato en el que algunos autores han visto un antecedente prematuro del realismo mágico que marcaría la narrativa latinoamericana posterior.

Francisca, *la Tigra*, es la mayor de tres hermanas huérfanas propietarias de una pequeña hacienda y fonda de caminantes en el interior de la región costera de Ecuador. La predicción de un curandero advierte a las dos hermanas mayores que para conservar sus tierras y redimir sus pecados deben conseguir que Sara, la hermana menor, permanezca siempre virgen. Así, mientras velan por la virginidad de su hermana, Francisca y Juliana disfrutan de todos los placeres sensuales, celebrando bailes, bebiendo y compartiendo amantes. Sin embargo, la aparición de un joven vendedor ambulante que pretende casarse con Sara precipita los acontecimientos y hace estallar la tensión existente entre las tres hermanas.

Entre las hermanas Miranda, sin duda, es la mayor, Francisca, apodada *la Tigra*, el personaje más interesante de la película. Marcada por el asesinato de sus padres y convertida de forma prematura en la guardiana de sus hermanas y de su hacienda, el endurecimiento de su carácter hasta límites extremos parece la única salida para esta mujer que, responsable de una familia de mujeres solas, debe imponerse a un machismo ancestral. Su dominio sexual y económico y su falta de piedad para con sus enemigos le permiten mantener una posición de privilegio en un mundo de hombres, una posición que sólo se quebrará ante la creciente oposición de sus hermanas a sus arbitrariedades e intransigencia. Pero Francisca es, además, un ser mágico, una mujer capaz de adueñarse del alma del animal al que representa y transformarse en un felino que escapa por las noches de las responsabilidades que conlleva su humanidad.

***El lado oscuro del corazón*, coproducción argentino-canadiense de 1992, dirigida por Eliseo Subiela**

Con un guión en el que tienen cabida numerosas referencias literarias, entre las que destacan los versos de Mario Benedetti, Juan Gelman u Oliverio Girondo, *El lado oscuro del corazón* cuenta la historia de Oliverio, un joven poeta de vida bohemia que escribe guiones publicitarios para poder subsistir y vive obsesionado con la idea de encontrar una mujer que sepa *volar*. A través de esa eterna búsqueda, se despliegan ante el espectador las complicadas relaciones del poeta con la vida y la muerte, con la amistad y el amor, y con la creación artística y la subsistencia diaria. En su continuo vagar, Oliverio conoce a Ana, una prostituta de cabaret con la que mantendrá una contradictoria relación, una historia de dudas y espe-

ranzas tejida alrededor de la tensión generada entre la posibilidad de *volar* y la renuncia a la libertad individual.

Entre los personajes femeninos de la película destacan la propia Ana y una Muerte-mujer sobriamente interpretada por Nacha Guevara.

Ana es el contrapunto perfecto para el personaje de Oliverio: una mujer independiente y enemiga de ataduras, que como prostituta se alquila, pero jamás se vende, que defiende su profesión como una forma de vida a la que difícilmente podría anteponer otra mejor. La niña que vivió la dictadura militar uruguaya y que guarda aún sus temores junto a sus libros ocultos, la amante secreta de la Poesía, la madre que ahora tomar junto a su hija un avión que la lleve a Barcelona, es también la mujer capaz de despegarse de la triste realidad y de volar junto al amante entregado.

La Muerte es una mujer celosa y posesiva, una Muerte que, enamorada de Oliverio, pretende arrastrar a éste a una existencia convencional, gris y mediocre; una Muerte aburrida, anónima, cobarde y *tercermundista*, que se considera a sí misma un mero instrumento de un Dios quizás inexistente; una Muerte, en fin, angustiada, insegura, vacilante y dubitativa.

***Guantanamera* (Cuba, 1995), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío**

Esta película transcurre en los años 90 del último siglo, en una época de especial dificultad en América Latina. Esta historia recorre la isla de Cuba, desde Guantánamo hasta La Habana, desde "Oriente" a "Occidente". Es un viaje que transforma a los personajes, dejando salir su propia personalidad y revelándose contra el destino, donde tanto la vida como la muerte adquiere sentidos complementarios.

La protagonista femenina es Gina, una mujer que llega a ser profesora de la universidad de La Habana, lo que significa en cierto modo llegar a romper con los valores machistas de la sociedad cubana, pero que abandona su profesión al no aceptar la imposición de la ideología castrista. Desde este momento, pasa a ocupar un segundo plano tras su esposo, dedicándose en exclusiva ser una esposa sumisa y amargada dentro de un matrimonio cuya cárcel es su propia casa.

El viaje que emprenden los personajes con el fin de celebrar el funeral de la tía de Gina representa su renovación total, su deseo de cambio, su liberación como mujer y el encuentro con el amor verdadero. Queda de manifiesto que las mujeres son más "independientes" luchando en todo momento por lo que desean, en contraposición con los hombres que simplemente buscan un reconocimiento social.

***La vendedora de rosas* (Colombia, 1998), de Víctor Gaviria**

Basada de forma indirecta en el cuento de Andersen *La niña de los fósforos*, la película cuenta, desde una perspectiva casi documental, la historia de Mónica, una niña que a sus trece años ha abandonado su casa y vive en la calle vendiendo rosas, esnifando pegamento, fumando hierba y cuidando de sus amigas, también chicas de la calle como ella. La acción transcurre durante 24 horas, las que preceden al día de Navidad, que Mónica sueña pasar con su novio y con ropa recién estrenada, pero sólo le queda un día más de miseria y de los sueños inducidos por el sacol.

Mónica, una adolescente que en su corta vida ha recibido todos los azotes de la intemperie, sueña con encontrar una realidad distinta a la que le ha tocado vivir, sumergiéndose en un mundo de alucinaciones impulsadas por el veneno de la cola de zapatero y arriesgando su vida por unos pocos pesos. Mónica ha creado su propio mundo en la calle, en la que lucha y se rebela por lo único que tiene: sus amigas, su novio traficante y su dignidad.

***Pantaleón y las visitadoras* (Perú, 1999), de Francisco J. Lombardi**

Película basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa, en la cual el capitán Pantaleón Pantoja, un militar honrado, trabajador, recto y metódico, que goza de un feliz matrimonio, es elegido para realizar la difícil y secreta misión de crear un servicio ambulante de prostitutas (visitadoras) que satisfagan las necesidades sexuales de los soldados destacados en lugares remotos de la Amazonia. Una de esas explosivas visitadoras, *la Colombiana*, se convierte en una obsesión para Pantaleón, que llega a olvidar todos sus principios morales.

Olga, *la Colombiana*, es una mujer muy atractiva pero con un tristeza interior que parece acompañarla siempre. Rechazada inicialmente por considerarse una mujer peligrosa por sus encantos, entrará en el servicio de visitadoras debido a la insistencia de Pantaleón. Inducida a pensar que su única riqueza personal son sus atributos físicos y que por tanto, la prostitución es su único futuro, Olga necesita del cariño y de la presión de los hombres para intentar buscar una salida a su situación. Su personaje contrasta a con el de Pochita, la esposa de Pantaleón, perfecta esposa y ama de casa, de intachable comportamiento, cuya vida parece limitada a servir de apoyo a su marido.

Una vez situados en el contexto en que se desarrolla cada película, procederemos a continuación a analizar diversos temas que se repiten en varias de las películas y a comparar el distinto tratamiento que reciben en ellas.

Sexualidad y medio geográfico

Es significativa, en algunas de estas películas, la relación que se establece entre el incremento del deseo sexual y la estancia en escenarios tropicales, incremento achacado en algunos casos al clima y a la alimentación propios de estas regiones. En algunas de las películas analizadas la sensualidad se plantea como reflejo de uno de los tópicos más extendidos acerca de las mujeres de América Latina y el Caribe: el mito de las *devoradoras de hombres*, exóticas y ardientes mujeres que dominan a los hombres a través de sus atractivos físicos. Los enclaves tropicales en el que se ambientan películas como *La Tigra* y *Pantaleón y las visitadoras*, pueden llevar a establecer una casi inevitable asociación entre el papel de las mujeres y el mito colonial de las amazonas, un mito que presentaba a las amazonas como mujeres robustas y fuertes que se aliaban entre ellas como grupos en contra de los hombres, a los que usaban sólo para satisfacer sus deseos sexuales. Así, estas mujeres se hacían poderosas tanto en su fuerza corporal como en la sexual y se servían de estos atributos para reducir el poder de los hombres hasta convertirlos en sus sirvientes¹.

Francisca, la protagonista de *La Tigra*, es, como la exuberante zona selvática donde mora, pura sensualidad y misterio. Como vemos, la película, aun desde el realismo mágico, no escapa, pues, de los estereotipos más gastados sobre el medio sudamericano y sobre la “ardorosa condición de sus mujeres”, imagen netamente masculina y universal. Entre el personaje y la tierra hay una relación intensa, hasta el punto de que sus características coinciden con las del medio habitado.

En *Pantaleón y las visitadoras*, el protagonista muda su ordenada conducta sexual nada más entrar en contacto con la calurosa selva, y en sus informes al Alto Mando justifica los excesos sexuales de la tropa como producto de las influencias del clima y de determinados alimentos que se consumen en la región.

También en *El lado oscuro del corazón* el personaje de Eric, un canadiense enamorado del universo intelectual y pasional latinoamericano, ironiza con el mito del carácter pasional de la mujer latina, algo comúnmente aceptado y fácilmente verificable en el resto del mundo. Los mitos sobre las mulatas caribeñas, o las ardientes brasileñas o el ya citado de las amazonas, son recursos frecuentes no sólo en el cine latinoamericano sino en múltiples manifestaciones artísticas o literarias.

Negociando con el deseo

En tres de las películas escogidas, el mundo de la prostitución está presente de forma directa, si bien su tratamiento es muy distinto. Si en *Pantaleón y las visitadoras* es evidente

¹ PÉREZ MURILLO, M^a Dolores – FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David (Coord.), *La memoria filmada*, Madrid, Iepala, 2002, p. 254.

que el tema de la prostitución es el eje fundamental a través del cual se organiza la película, en *El lado oscuro del corazón* prostituta es su principal protagonista, mientras que en *La vendedora de rosas* aparece el tema de forma lateral a través de los tocamientos pagados que recibe una de las niñas de la película.

En *Pantaleón y las visitadoras*, éstas son vistas por los hombres como mera mercancía liberadora de la incontinencia sexual, en ningún momento como una mujer con la que un hombre pueda formar una familia. El servicio de visitadoras se instituye como un mal menor destinado a evitar las continuas violaciones que se producen en la región de Iquitos, en la selva peruana, y a pesar de ser promovido por el alto mando militar, su existencia debe permanecer en secreto por tratarse de algo vergonzoso para la institución. Desde ese punto de vista, cualquier valoración personal, laboral o social de las visitadoras queda, por tanto, totalmente descartado.

En cuanto a Olga, su condición de prostituta determina toda su existencia, hasta el punto de que por sí sola es incapaz de dejar su profesión, una profesión en la que aparentemente se encuentra cómoda, a pesar de que en privado confiese su deseo de encontrar a alguien que la “obligue” a salir de ese mundo. Esta visión de la prostitución como un mundo cerrado del que sólo se puede salir con el apoyo de un hombre nos parece muy significativa.

En *La vendedora de rosas*, pese a su carácter documental, nos parece que el tema de la prostitución de las niñas y adolescentes de la calle pudiera aparecer algo suavizado. Las únicas referencias directas que se muestra en la película son las escenas en las que Judy, una de las chicas protagonistas, se deja acariciar a cambio de unos pesos, conducta que provoca la reprobación de su compañera Mónica, que no está dispuesta a renunciar a su dignidad dejándose tocar o *comer* por desconocidos. La prostitución, por tanto, se muestra nuevamente como algo negativo y degradante: “Las niñas que piden o se prostituyen son personas cortas de espíritu, pobres de iniciativa y sin respeto por sí mismas, algo muy alejado de su dignidad”.²

Frente a esta visión, en *El lado oscuro del corazón* la prostitución se ve como una profesión más. Ana, su protagonista, tiene claro que ella se alquila pero no se vende, por lo que su dignidad queda a salvo. La prostituta culta, sensible, que ve su profesión como una elección personal, contradice hasta cierto punto la visión que se muestra en las otras películas.

Por otro lado, en *La Tigra*, la liberalidad sexual de su protagonista podría quizás interpretarse también como una forma de prostitución, pues no comparte sus encantos sólo por placer, sino que más bien lo hace para mantener una posición de privilegio por encima de los hombres que la rodean y a los que subyuga a través del sexo. *La Tigra* vive el sexo con plena libertad, utilizando a los hombres en su beneficio, mientras que a su hermana menor la retiene escondida de todos para mantener su virginidad.

² Entrevista de Fernando CORTÉS a Víctor Gaviria, en <http://revistanumero.com/18victor.htm>, consultada en abril de 2003.

El deseo como forma de dominio y la masculinización de los roles

El personaje de *La Tigra* es, pues, muy representativo de lo que supone la utilización del deseo como forma de dominio en un ambiente tradicionalmente machista. Francisca utiliza sus atractivos sexuales para imponerse a los hombres y para forzar entre ellos una situación de precario equilibrio en la que, deseada por todos, ella mantiene su posición de privilegio administrando sabiamente sus favores carnales. Pero para apoyar esta conducta dominante, Francisca se ve obligada a adquirir actitudes y comportamientos que en su ambiente están reservados casi en exclusiva a los hombres y, así, *la Tigra* maneja armas, administra sus propiedades y se emborracha con los peones y visitantes de su hacienda, produciéndose una interesante masculinización de sus roles que se interpretaría como la única posibilidad real de consolidar su dominio en la región. Incluso en el celoso proceder con el que actúa a la hora de proteger la virginidad de Sara se podría rastrear esta asunción de papeles típicamente machistas.

En el extremo opuesto a esta visión, encontramos la versión de la relación pasional que se da en *El lado oscuro del corazón*, en la que la entrega plena de los amantes se expresa como una forma de liberación total, una experiencia en la que no puede ni debe haber una relación de dominio y subyugación, y que por tanto, paradójicamente, debe llevar a la separación de sus protagonistas para vivir hasta el límite su libertad recién adquirida.

Entre ambas versiones podríamos situar la relación de Pantaleón con Olga, *la Colombiana*, una mujer que también utiliza sus encantos para obtener del militar una salida digna de su profesión, pero que se ve atrapada en una relación en la que no se acaba de saber quién utiliza a quién.

Matrimonio y deseo: pasión, posesión y libertad

Resulta interesante el hecho de que en aquellas dos películas donde el matrimonio juega un papel relevante, este venga asociado al enfriamiento de la pasión y del deseo. En *Guantanamera*, mientras el anciano Cándido le muestra como se mantuvo su platónico amor por Yoyita a pesar de la distancia y el tiempo, Gina constata como su matrimonio con el burócrata Adolfo le ha llevado a una existencia monótona, sumisa y asfixiante, en la que la única salida hacia su propia liberación consistirá en abandonar al mediocre y machista esposo y entregarse a su verdadero amor. El matrimonio de Gina y Adolfo supone para ella un sometimiento total a su marido y a su hogar, obligándole a aparcar de forma definitiva su propia carrera profesional, en un régimen donde ya de por sí encontrar mujeres en altos cargos universitarios es algo excepcional.

Desde esta visión, es el marido quien impone las reglas dentro de la unión matrimonial, siendo él el que decide en todo momento lo que su mujer debe o no hacer, teniendo el derecho, incluso, de insultarla o de agredirla, considerándose a la esposa como una propiedad más.

Por otro lado, en *Pantaleón y las visitadoras*, el matrimonio entre el protagonista y Pochita aparece también reflejado como algo rutinario, una relación en la que incluso los contactos sexuales están regulados y limitados a días y horas concretos, en la que no existe lugar para la pasión, la espontaneidad ni los excesos. Esta situación sólo cambiará con el contacto con la selva, y aún así, se percibe en todos los encuentros sexuales entre la pareja una cierta desgana por parte de alguno de los dos personajes. Frente a esta monotonía, Pantaleón encuentra en Olga el placer por lo prohibido, la borrachera del deseo incontrolado y la pasión sin reglas, y aunque finalmente el militar vuelva a su vida matrimonial con Pochita, algo parece haber cambiado tras su aventura con *la Colombiana*.

Si bien en *La vendedora de rosas* el tema del matrimonio no es uno de los principales de la película, sí nos parece interesante reflejar la imagen que de la familia se da en ella. Así, el matrimonio no es visto como una institución o unión por medio de leyes establecidas. Para las mujeres del ámbito reflejado en la película, representadas en el personaje de la madre de Andrea, su realidad no es la de vivir permanentemente con un mismo hombre, sino convertirse en pilares básicos de familias generalmente desestructuradas, con varios hijos a veces de padres distintos, ante los que la mujer tiene que representar tanto el papel de madre como el de padre. Sin embargo, el deseo de encontrar una relación estable con un hombre que les dé seguridad y protección, permanece estando presente en el imaginario de muchas de estas mujeres.

Aunque en *El lado oscuro del corazón*, el matrimonio parece verse también como un fracaso, pues el protagonista está divorciado, es precisamente su exmujer quien le da las claves de cómo debe afrontar su relación con Ana, planteándole que el amor no debe poseer, sino proponer, y que amar no supone querer al otro como nosotros deseamos que sea, sino como ya es, en una reflexión que bien puede interpretarse como una crítica a ese sentido de posesión que parece conllevar el matrimonio.

La virginidad como valor

La virginidad aparece también como valor en alguna de las películas analizadas. Así, en *La Tigra*, todos los males de las hermanas Miranda vienen asociadas a la pérdida de la virginidad de la hermana menor, y en *La vendedora de rosas*, el mantenimiento de la virginidad pudiera observarse también como algo valioso en un mundo en el que a simple vista pareciera que se renuncia a los valores. A pesar de su deseo de pasar la Nochebuena con su novio y sus amigas, una vez anulada esta posibilidad, en su último delirio intoxicada de sacol, Mónica contemplará la aparición, no de su novio o de sus amigas, sino de su abuela perdida, que aparece además con la apariencia de una Virgen protectora. Y es que en un ambiente en el que la muerte es un suceso cotidiano, en el que las relaciones de pareja miden su existencia en días o incluso en horas y en el que las violaciones y los embarazos no deseados están a la orden del día, parece que el mantenimiento de la virginidad es una garantía para evitar complicaciones mayores.

La muerte y su relación con el deseo

La muerte está presente en todas las películas seleccionadas como un elemento más de la realidad cotidiana de Latinoamérica, aunque juegue en ellas papeles muy diversos.

Si en *Pantaleón* o en *La Tigra*, la muerte aparece como el fatal destino de aquellas mujeres que se atreven a subvertir el orden moral y social establecido, en *La vendedora de rosas* la muerte aparece como una realidad dual en la que, a nuestro entender, se conjuga la idea del fatal destino de los niños de la calle, por un lado, con la visión, por otro, de la muerte como una liberación de la insoportable realidad de la vida. Esta visión dual de la muerte también podría rastrearse en *La Tigra*, donde a pesar de su papel claramente ejemplarizante, la muerte aparece también como la liberación definitiva del felino que Francisca lleva dentro, una concepción de la muerte como transformación muy común entre los pueblos indígenas americanos.

La muerte como elemento de renovación está presente también en *Guantanamera*, donde aparece expresada de forma explícita en la narración de la leyenda yoruba sobre la inmortalidad, y donde además se intuye en toda la película a través de diversas referencias. La muerte de Yoyita como motor de arranque de la acción, unida a la concepción cíclica de la vida, tan propia de la cosmovisión latinoamericana, viene a hacernos ver que toda renovación supone a su vez la muerte de algo, y que sólo muriendo nacemos de nuevo.

En *El lado oscuro del corazón*, la muerte adquiere papel de protagonista, transformada en una Muerte-mujer capaz de sentir y de enamorarse, de dudar y de preocuparse por el sentido de su trabajo de destrucción. Es una Muerte que, a pesar de sentirse ella misma enamorada, se identifica con la oposición al amor, una Muerte que sólo puede triunfar cuando el deseo se agota, cuando las palabras se vuelven mediocres y cuando la vida se vuelve gris. Esta tensión entre Muerte y amor, entre luto y deseo, entre mediocridad y pasión está presente en toda la película.

El cine, ¿un ejemplo moral?

A la vista del análisis realizado, creemos factible pensar que, en cierta manera, en la mayoría de estas películas encontramos una enseñanza moral que apoya los modelos tradicionales de familia y de relaciones amorosas, algo que se ve muy claro en *Pantaleón y las visitadoras*, donde el final trágico de Olga, el castigo de Pantaleón y el triunfo de la familia tradicional parecen los finales lógicos a la violación de las leyes morales del Perú y sus instituciones.

Algo muy semejante ocurre en *La Tigra*, en la que la subversión de los valores machistas de la sociedad en la que se desarrolla la historia, conlleva necesariamente la muerte de su protagonista, a quien no se le perdona ni su liberalidad sexual, ni su ya comentada suplantación en papeles supuestamente reservados a los hombres.

En *La vendedora de rosas*, la existencia de los niños de la calle como una realidad al margen de los esquemas tradicionales de familia, también se identifica con un futuro trágico en el que los niños, desprovistos de la protección y el cariño de sus padres, se habrán de enfrentar al abandono, a las drogas y a la marginación, cuando no a la propia muerte.

En *El lado oscuro del corazón* el encuentro con el verdadero amor y con la pasión que nos hace *volar* parece reñido con el mantenimiento de una relación duradera en la que se consoliden fuertes lazos familiares. Así, los protagonistas, para mantener su libertad, para hacer plena su entrega y su pasión, se ven obligados a renunciar el uno al otro y a seguir buscando esta plenitud eternamente.

En el extremo opuesto a *Pantaleón y las visitadoras* o a *La Tigra*, nos encontramos con *Guantanamera*, en la que la felicidad de su protagonista pasa precisamente por la ruptura de su matrimonio y por la búsqueda del verdadero amor. Una interpretación, quizás muy abierta y personal, de estos contrastes podríamos encontrarla en la propia nacionalidad de las películas, pues mientras en Ecuador, en Perú y en el mundo andino en general el respeto por las instituciones y por los valores tradicionales permanecen aún muy arraigados en ciertos sectores sociales, en algunos países del Caribe, y en concreto en Cuba, parecen haberse aceptado nuevos modelos de convivencia menos ligados a las instituciones tradicionales.

Parece, por tanto, que pese a su aparente carácter abierto y de vanguardia, podemos encontrar aún en el cine latinoamericano más reciente una realidad dual en la que, por un lado, encontramos unas intenciones de apertura a nuevos valores y nuevas situaciones, mientras que por otro, subsiste todavía un cierto carácter moralista que parece destinado a proponer como modelos determinados comportamientos sexuales, afectivos o familiares más acordes con la moral tradicional, modelos que parecen querer contradecir a una realidad en la que los malos tratos, las violaciones, el machismo extremo o las mujeres abandonadas que han de sobrevivir solas manteniendo a hijos de parejas diversas, son aún demasiado frecuentes.

LECTURA DEL DESEO FEMENINO EN LA CULTURA DE CRISTIANDAD

Mónica López Soler
Universidad de Granada

DESEO: (lat. *desidium*) movimiento enérgico de la voluntad hacia el conocimiento, posesión o disfrute de una cosa.

DESEAR: (3ª acep.) sentir apetencia sexual hacia una persona.¹

Partimos del presupuesto de que el desarrollo de cada individuo se desenvuelve dentro de un proceso de socialización que conlleva la educación de la persona dentro de una determinada cultura donde se crea todo un universo simbólico sobre el que se han consolidado (y se van consolidando) las estructuras de la sociedad, hasta el punto en el que ese universo simbólico (cultura), a través del cual nos interpretamos, está reñido e incluso se opone a la naturaleza del ser humano. En base a este presupuesto se pretende hacer una lectura del deseo femenino dentro de la cultura de cristiandad, que es la cultura en la que se ha socializado occidente.

El deseo como tal, se proyecta hacia cualquier ámbito de la realidad. Si lo delimitamos al ámbito sexual, lo encontramos como parte esencial de un todo que es la persona.

En el caso del deseo sexual femenino (o deseo femenino sin más), se puede decir que existe como hecho fisiológico de un ser orgánico, pero no como elemento que entre otros caracteriza el ser femenino ya que, a lo largo de la Historia la mujer ha tenido un desarrollo deformado, mutilado, de represión y sometimiento.

¹ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia de la Lengua Española. Vigésima primera edición. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Bajo una lectura masculina interesada del género femenino, no hay lugar para un desarrollo sincero del deseo. Si no hay respeto hacia los géneros, no hay respeto hacia su deseo; así ha sido que en esta Historia de hombres la mujer equivale a objeto de deseo, mientras que como sujeto deseante se convierte en ser pecador y malvado, y su deseo en debilidad y condena. Ejemplos nos lo proporcionan el arte y la literatura que reflejan, a la par que transforman la sociedad a nivel ideológico y cultural, estableciendo unas correspondencias entre las imágenes y sus posibilidades de veracidad dentro de la sociedad, de manera que codifica a la mujer, y más concretamente a su cuerpo y a su deseo, como símbolo de vicio y de pecado. Baste repasar la iconografía que el arte de la Edad Media ofrece en la representación de vicios y pecados de carácter sexual, encarnados siempre por mujeres, como la lujuria en una dovela de la Catedral de Santiago de Compostela representada por una mujer desnuda con dos serpientes que muerden sus pechos y un monstruo que le arranca la lengua².

Dentro de la sociedad occidental, muchos pueblos han colaborado en el deterioro de la imagen del denominado *sexo débil*. Madre de nuestra cultura es la civilización griega que crea a manos de Hesiodo un mito como el de Pandora, portadora de la caja de los males que traerá la desgracia a la humanidad, ser creado bajo designio de Zeus y enviado a los hombres como *un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia*³. No sólo Hesiodo demuestra su hostilidad hacia las mujeres, autores como Semónides de Amorgos en el siglo VII a.C. en su “Catálogo de las mujeres” utiliza alegorías de animales para caracterizar los tipos de mujeres según los defectos atribuidos: *Crió Dios la mujer primeramente de entendimiento y juicio desprovista, de una cerdosa puerca: y por costumbre le hace siempre tener sucia la casa. Reclinada en el suelo se revuelca; jamás se lava, y de soez vestido cubierta y asquerosa, siempre echada sobre el sórdido cieno engorda y crece*. Sólo la mujer que es comparada con una abeja es la ideal, por su trabajo y por su forma asexual de reproducción, lo que viene a decir que la mujer virtuosa no debe mostrar interés por el sexo.

Pero ha sido esta cultura de cristiandad en la que vivimos, la que ha sometido de manera definitiva el pensamiento, desarrollando un sentimiento de pecado y de culpabilidad, que nos ha condicionado en nuestro crecimiento, creando una separación antagónica de sexos entendida como enfrentamiento en el que la mujer ha quedado sometida al hombre al establecerse que ésta es un ser inferior.

El cristianismo bebe de fuentes severas, como es la tradición judía. En el Antiguo Testamento encontramos a la mujer como elemento secundario de la creación con respecto al hombre y a la par que el resto de los animales⁴, culpable de la desgracia de la humanidad⁵, a la que se le castiga desde su especificidad sexual haciéndola sufrir en su preñez y parien-

² Hoy en el museo de la Catedral.

³ De *Los trabajos y los días*, también nos habla del mito de Pandora en su *Teogonía*.

⁴ Gn. II, 18-19, 22-23. *Dijo Dios: “No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada”. Y Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver como los llamaba, y para que cada ser viviente tuviera el nombre que el hombre le diera. [...]De la costilla que Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces éste exclamó: “Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta será llamada hembra porque del hombre ha sido tomada”.*

⁵ Eclo. 25:24. *Por la mujer empezó el pecado y por su culpa todos morimos.*

do con dolor y obligándola a obedecer al hombre y a ser dominada desde su condición de mujer, y más exáctamente, desde su deseo, traducido en ansiedad⁶.

Ya desde los albores del cristianismo y durante el desarrollo de todo el medievo, encontramos autores, que, haciendo exégesis de los textos bíblicos, y más especialmente de las epístolas paulinas, asentarán unos conceptos de orden moral con los que excusan el sometimiento al varón de su *fragilitas sexus*, inferior en nacimiento y pecado, y con los que la condenan a través de su sexualidad además de imponer unas reglas de conducta femenina⁷. San Agustín, al que se le podría tachar de uno de los máximos responsables de la moral sexual que se crea en la Edad Media, afirma que la mujer es un ser creado del hombre y para el hombre. Justifica su inferioridad a través del cuerpo femenino, más exactamente de la sexualidad como vía transmisora del pecado original, porque el deseo carnal y la concupiscencia son pecado y deben reprimirse y el acto sexual sólo debe realizarse con un fin que es el de la procreación⁸.

La necesidad de sometimiento responde a que el elemento mujer es esencial dentro de la sociedad. La iglesia fragua una doctrina de género en la que se amparan los caballeros en la alta Edad Media y posteriormente la burguesía en las ciudades para desarrollar sus ideales donde prevalecen los valores del honor y el linaje a través de enlaces matrimoniales y perpetuación de la familia, donde las mujeres, tendrán que ser honestas y fieles, sumisas y obedientes, lo que se traduce en castidad en las casadas y virginidad en las solteras, y por supuesto, fertilidad para cumplir con la única función que tienen en este mundo: la procreación. En este último aspecto Santo Tomás llega a decir en su “*Summa Theologiae*” que la mujer está creada únicamente para la generación, y no sólo eso, sino que la virtud generativa reside en el sexo masculino y la pasiva en el femenino que es mero receptáculo. La mujer entonces debe renunciar a su esencia para cumplir con su obligación, lo que la conduce al matrimonio que es su único sentido de vida por ser el medio exclusivo para la procreación⁹.

Según los tratados de medicina y muchos escritos moralistas y didácticos medievales, la vida de la mujer giraba entorno a la obsesión por los placeres terrenales, siguiendo los apetitos carnales como comer, dormir y fornicar. Vivía dominada por su apetencia sexual, enfermedad que estaba provocada por el útero, animal *avidus generandi* que buscaba el coito y producía la histeria provocando ataques de *furor uterinus* que acentuaba la irracionalidad de la mujer.

La asociación de trastornos mentales a movimientos del útero aparece ya en papiros egipcios (Kahun, s.XX a.C.; Ebers, 1600 a.C.). En Europa se hereda esta idea de los grie-

⁶ Gn.III,16. *A la mujer le dijo: Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia y el te dominará.*

⁷ Partiendo de las Sagradas Escrituras se justifican autores como San Jerónimo, San Isidoro de Sevilla, Bruno de Segni, Pedro Abelardo, Pedro de Poitiers, Hugo de San Víctor,...

⁸ De estos temas habla en su escrito *De nuptiis et concupiscentia*

⁹ También puede dedicarse a la entrega a los demás a través de la caridad o a la entrega a Dios. Si la mujer rechaza hacer uso de su sexualidad tiene la obligación de entrar en un convento, no hay posibilidad de soltería, es decir, de independencia.

gos, a partir de Hipócrates, que dio al útero la denominación de “hysteros”, de donde deriva la palabra histeria, trastorno provocado por la menstruación¹⁰.

La diferencia entre estas culturas y la cristiana radica en la solución que proponen a este problema. Los egipcios recomendaban fumigaciones aromáticas vaginales para hacer regresar al útero a su sitio; Hipócrates aconseja las relaciones sexuales para curar la histeria, mientras que los cristianos entienden la sexualidad como un triunfo de las fuerzas del mal y la histeria como una posesión diabólica, por lo que la mujer se convierte en arma del diablo, en ser pecador que carece de razón y es defectuoso y débil, ahogado en su desorden moral y su obsesión insaciable de desear lo que no posee, dejándose arrastrar por los impulsos indomables y por los instintos pecaminosos que su cuerpo genera. Con estas ideas atribuían a la hembra un defecto de natura que el hombre debía controlar y castigar, por lo que, el cuerpo de la mujer pasaba a ser patrimonio del hombre y quedaba reducido a su relación con el sexo masculino.

No faltan escritos medievales que adoctrinan a la mujer en su correcto comportamiento, ni aquellos en los que se habla de la estética femenina como un atentado a Dios si se es bella o si se usa el maquillaje y como pecado la fealdad, que no es más que un signo de las desviaciones de conducta de la persona. Entre los tratados medievales que se escriben dedicados al sexo existe uno en lengua catalana del siglo XI sobre el coito (dirigido a los hombres) llamado “Speculum al joder”, donde se hace una lectura del deseo de la mujer en base a la utilidad del joder del hombre, diferenciando el deseo de mujeres malas y buenas y según la edad. Nos dice que la mujer desea del hombre *una verga grande y rígida* porque cuando no es así *no sienten placer ni le quieren bien, y que la mujer se calienta, especialmente cuando le pone una cara y una sonrisa bonita, y si tarda en venirles el deseo apriétale el coño, retuércela y pellizcalá hasta que grite, se rebele o se queje. Así encenderás el deseo de joder...* Describe las posturas en las que el hombre debe colocar a la mujer para una mejor penetración, siendo el ente femenino manipulado como un objeto, anotando que si la mujer se coloca encima es peligroso para el varón. Comenta también todas las enfermedades que acarrea fornicar con una mujer o de manera asidua. Porque la mujer transmite enfermedades que destruyen al hombre, mientras que a ella no le afectan porque su cuerpo es pútrido, es veneno y por lo tanto está inmunizada, de hecho la mujer emite líquidos nocivos como la menstruación, que hace contagiosa a la mujer incluso a través de su mirada¹¹.

No sólo los tratados de medicina muestran la lectura que el hombre hace del cuerpo y del deseo femenino, también la legislación tanto eclesiástica como civil evidencian esa utilización de la sexualidad como arma de represión de la mujer. Por ejemplo los ordenamientos sobre el adulterio, que para el hombre es la máxima humillación de la que puede ser víctima, y para la mujer una de sus mayores debilidades por su condición de lujuriosa. Esta falta, cuando es cometida por hombres se solventa con el pago de una multa, si la culpable

¹⁰ También Platón en *Timeo* habla del útero como un animal que desea engendrar hijos y que si permanece estéril provoca grandes sufrimientos.

¹¹ Alberto Magno nos habla de esta idea que tiene su origen en algunos escritos de Aristóteles.

es mujer se castiga con el emparedamiento o la pena de muerte, como también ocurre con el embarazo fuera del matrimonio.

El delito de violación a mujeres (a la inversa no existe) se redime también con el pago de una cantidad de dinero y con una disculpa pública. Las cantidad varía en base a la condición de la mujer, si es casada la deshonra a la familia es mayor, si es viuda o manceba el delito es menor. Dentro del matrimonio por supuesto es lícita la violación.

Más concretamente encontramos textos que aluden al comportamiento sexual de la mujer, que como *sexus imbecillior* se deja llevar por los vicios propios de su naturaleza y por eso es necesario castigarla. En las “Cántigas de Santa María” del rey Alfonso X, las mujeres que se desvían no sólo reciben castigo divino sino también el de sus esposos¹². Otro ejemplo nos lo da en época más tardía Juan Luis Vives en su tratado “Instrucción de la mujer cristiana” donde defiende el castigo por deshonestidad en las mujeres diciendo que *sabemos de muchas hijas haber sido degolladas por sus padres, hermanas de sus hermanos, pupilas de sus tutores..., las mujeres que no saben guardar su castidad merecen tanto mal que no basta la vida para pagallo*.

Es evidente que se está juzgando el tema conforme a unos valores que responden a necesidades del otro sexo donde la subordinación social se construye dentro de un discurso de género, por lo que el deseo femenino no tiene cabida porque su sola existencia es atentar contra la política de los hombres.

Curiosamente, si por un lado se condena la sexualidad femenina para el mantenimiento del orden social establecido, por otro, se hace lícita para el uso masculino, por lo que no faltan criadas para señores feudales, barraganas del clero, cortesanas o prostíbulos donde canalizar las necesidades sexuales y como lugar de aprendizaje para los varones. Además, el matrimonio se entiende como medio de procreación, no se puede desear a la pareja ni tan siquiera durante el acto sexual porque el deseo carnal es pecado, es un mal, un castigo de la caída del hombre¹³, por lo que la cópula se rige por el deseo de procrear y no por el deseo hacia la otra persona. Esta doble moral se debe también a que el hombre es víctima continua del deseo que despierta el cuerpo femenino, por eso busca controlarlo, porque además no es capaz de saciarlo, lo que le ha llevado en vez de a una búsqueda del conocimiento y disfrute del deseo femenino, a un miedo y sensación de ridículo que se ha convertido en desprecio. Para ello, no le basta con acusar a la mujer de ser irracional e inferior y de convertirla en propiedad del hombre, sino que además la castiga si no responde al modelo que se le ha impuesto. Escritos como los de Hugo de San Víctor en el siglo XII defienden la idea de sumisión *no sólo bajo la potestad de régimen, como antes de la caída, sino bajo dominio violento, de modo que tu (mujer) seas verdaderamente afligida por las heridas del pecado*¹⁴.

¹² Curiosamente la infidelidad del hombre no recibe castigo, luego se está legitimando.

¹³ Tema que se trata por autores como Pedro Lombardo en el siglo XII o por Alberto Magno en el XIII.

¹⁴ En su tratado *De Sacramentis* aparecen comentadas estas ideas. Hace referencia al pasaje del Génesis 3:16.

En base a estos presupuestos, los escritos de este periodo deforman y descalifican el deseo femenino, y esto ha llegado hasta nuestros días imponiendo unas creencias erróneas bajo criterios de conveniencia que facilitan la subordinación de la mujer en esta sociedad.

A través de las imágenes y la literatura se le impone a la mujer unos usos y unas limitaciones en su forma de ser y en su vida cotidiana. Su comportamiento y su forma de sentir quedan vinculados a criterios morales que los deforman. Esto supone en la mujer la imposibilidad de conocimiento, uso y disfrute de su propio deseo, de su desarrollo personal y de sus relaciones interpersonales. La mujer se concibe a si misma a través de la imagen que le ofrece la sociedad, por lo que su deseo se desahoga de una manera “política y socialmente incorrecta”, tanto a ojos ajenos dadas las leyes establecidas, como a sus propios ojos, ya que está reprimida. Además, en la cultura occidental se ha anulado el ámbito sexual de las personas, se ha ignorado la comunicación de los cuerpos y no se ha permitido el desarrollo del arte erótico.

Culmen de todo este pensamiento es la dualidad de imagen femenina que el hombre ha ido perfilando a lo largo de la historia a través del arte y la literatura, donde han construido a la mujer como signifiante de la creatividad del hombre, fruto de su miedo traducido en expresión misógina. Esto ha llegado hasta nuestros días favorecido por la retórica moralista francesa de finales del XIX, por la literatura de la Inglaterra victoriana, el puritanismo norteamericano, el catolicismo anclado de la nación española, la misoginia de Shopenhauer o de Nietzsche entre otros, movimientos artísticos como los prerrafaelistas, el Esteticismo, el Simbolismo, el Art Nouveau, el Surrealismo..., y por la publicidad, estableciéndose esa dualidad de imagen de la que hablamos que es el ideal de esposa-madre, fértil y devota a su marido, frente a la amante-esteril, *fem fatale* que despierta el deseo más oculto del sexo masculino.

Como siempre, la mujer ha crecido en base a lo que el hombre ha pretendido de ella, sometida y manipulada no ha sido capaz de desarrollar sus ámbitos personales, entre ellos el del deseo.

¿Acaso la mujer ha tenido oportunidad de descubrir y conocer su deseo? ¿de poseer, vivir y disfrutar de él través de la Historia? ¿de reconocerlo y potenciarlo en el arte y la literatura? ¿de aprender de la religión y de la cultura lo que realmente es y siente?

Un claro y sencillo ejemplo nos da la respuesta y delata lo que se ha construido bajo el peso del pensamiento tradicional: la figura de la “solterona”, que todavía hoy, en el siglo XXI, se ve como una desgraciada¹⁵ porque no ha conseguido cumplir con su máxima aspiración: casarse; y que si se libera sexualmente se convierte en pecadora y perdida. ¿qué podemos decir entonces de la frustración de tantas mujeres casadas que sólo han servido de felpudo y recipiente para el varón bajo la imposición del cumplimiento del *debitum* marital?

¹⁵ La soltería ha sido siempre una desgracia para la mujer y su familia, entre otros motivos, por el económico, ya que es el varón el que mantiene a la mujer. “Una hija es un tesoro engañoso para su padre, le quita el sueño por la preocupación: si es joven no se le quede en casa...” Eclo.XLII, 9.

La tradición y el modelo de sociedad que se han impuesto a lo largo de la Historia, han anulado el deseo y la sexualidad femenina, han ahogado su ser con tabúes, miedos, represiones, imágenes falsas... creando sensaciones alienantes que se traducen en complejos, en pudor,... en una traición a la esencia femenina que, todavía hoy, impide el libre desarrollo de un deseo verdadero que proporcione un equilibrio completo de la persona como mujer.

BIBLIOGRAFÍA:

- SARANYANA, J.I. “Doctrina de la condición femenina en el siglo XII”, *Anuario filológico*. nº 26, Universidad de Navarra, 1993, pp.467-511.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M. “La mujer en el sermón medieval”. *La condición de la mujer en la Edad Media*, Coloquio hispano-francés. Casa Velázquez, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- PÉREZ DE TUDELA Y VELASCO, M^a. A. “El tratamiento de la mujer en las Cántigas de Santa María”. *La condición de la mujer en la Edad Media*, Coloquio hispano-francés. Casa Velázquez, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1990.
- LACARRA, M^a. E. “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura epicolegendaria medieval castellana”. *Estudios históricos sobre la mujer medieval*, Biblioteca de Estudios de la mujer, Diputación provincial de Málaga, 1990. pp.8-34.
- DUBY, G. y PERROT, M. *Historia de las mujeres. La Antigüedad*. Tomo I. Ed. Taurus, Madrid, 2000.
- DUBY, G. y PERROT, M. *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Tomo II. Ed. Taurus, Madrid, 2000.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Centro de estudios de Historia de Arte Medieval, Bilbao/ Ertaroko Artearen Historiari buruzko Ikertegia. 1997.
- KÜNG, H. *La mujer en el cristianismo*, Ed. Trotta, Madrid, 2002.
- WILSON, E. *La filosofía en la Edad Media*, 2^a edición. Ed. Gredos, Madrid, 1982.
- MATEOS, J. y SCHÖKEL, L. A. *Nueva Biblia española*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1984.
- UBIETA LÓPEZ, J. A. *Nueva Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée De Brouwer, 2000.

SENDEROS DE DESEO EN LA MUJER MODERNA

Jordi Luengo López

Universidad Jaume I

Antes de la Gran Guerra apenas se vivía con el sentido dinámico que, tras terminar el conflicto bélico, se otorgó al verbo vivir. Según nos cuentan la literatura, el arte y cuantas referencias tenemos de la primera década del s. XX, se soñaba mucho; tal vez demasiado. Para el periodista y crítico literario cordobés, Cristóbal de Castro (1927)¹, aquellos años se pasaron “soñando grandezas, —donde— un pueblo ambicioso sorprendió desprevenido a otro pueblo, que vivía solamente para entregarse a sueños de belleza y gracia, y se desencadenó la absurda y tremenda lucha en que tomó parte toda la Humanidad, que soñaba poseer una depuración cultural inexistente”. Los ideales del 98, aún presentes en la España de entonces, terminaron por perecer entre la humareda de los gases asfixiantes de una Europa que, poco a poco, fue difuminando los últimos baluartes del romántico emporio de las gracias espirituales, de los amores corteses y de los pudores virginales. Surgió entonces, una generación nueva que, convencida de la esterilidad del platónico ensueño, de la retórica pura y de los lirismos exaltados, en su ansia renovadora, se propuso vivir una “vida mecánica”², dando origen a una era de vertiginoso dinamismo y alocados deseos. Fue también en ese momento cuando todas las energías latentes en los adentros del género femenino entraron en actividad. Fenómeno del cual, el madrileño periodista y crítico de arte, Manuel Abril (1928)³, fue testigo e interpretó como que “las mujeres, [...] sintieron todas ellas que al cambiar de siglo debían también cambiar de costumbres, y, en vez de conquistar a los hombres, conquistar sus prerrogativas”. La secular holganza femenina que llevaba a la mujer victoriana “de su butaca a su piano”⁴, fue trocada en una auténtica y veloz laboriosidad productora. Una velocidad que exhortaba a la mujer moderna a abandonar toda actitud regresiva y restrictiva, para mirar siempre hacia adelante. Incluso el nuevo apresurado andar con el

¹ REGINA, “La Mujer y la Casa. Crónicas Femeninas. Las Tres Crisis de la Mujer Moderna”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, nº. 1.900, Domingo a 16 de octubre, 1927.

² ROSSI, Pel., “Para ellas y para ellos. El espíritu de rebelión en la mujer moderna”, *Por esos mundos. Publicación mensual de literatura, arte y actualidades*, nº. 11, 14 de marzo, 1926.

³ ABRIL, Manuel, “La Mujer y la Casa. Ellas ... Juegos del Humo”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, nº. 1.954, Domingo a 28 de octubre, 1928.

⁴ THERESINA, “Página femenina. La muerte de la falda larga”. *La Semana Gráfica. Revista ilustrada semanal de la región de Levante*, nº. 123, 17 de noviembre, 1928.

que algunas mujeres ahora se desplazaban por las calles, llevó a que se la tomara “*por un hombre ocupado en sus negocios*”⁵. Ni siquiera tenía pretexto alguno para pasarse las horas muertas ante el tocador, haciendo alarde de su providencial coquetería: sus cabellos cortados no exigían más que una pasada del peine, sus vestidos se habían simplificado, sus sombreros habían dejado de mantenerse con alfileres y sus zapatos se abrochaban en un segundo. Senderos de deseo que durante lustros habían permanecido sellados, se mostraron ante sus espíritus de un modo mucho más nítido al hasta entonces ofrecido, y permitieron a la mujer creer que su accesibilidad era una realidad factible para sus ansias.

La revista francesa *Les Annales* publicó un artículo del literato Pierre Mc Orlan titulado “*L’heure de la femme*” donde exponía la tesis de que la mujer moderna tenía su hora para dar rienda suelta a sus deseos, al igual que la tenían los suicidas o los poetas borrachos de absenta. París ejercía sobre sus habitantes un pluriperspectivo cúmulo de sugerencias ciudadanas que formaban una vida aparte, entre esta amalgama existía la de sus bulevares que presidía y daba personalidad a toda la metrópoli. Si a las siete de la tarde en París, las jóvenes acudían al bulevar a mirar tras las vidrieras de las grandes boutiques; en Madrid, también era a las siete de la tarde cuando la mujer moderna disponía de su momento porque era la hora de la merienda. Así lo corroboraba la revista ilustrada *La Semana Gráfica* (1931)⁶ al señalar que “*a la merienda acuden las muchachas solas. No sé si porque las muchachas españolas pueden ir ya solas a todas partes o porque las meriendas van siendo demasiado caras para no servir más que para merendar. [...] Y así, entre todos, han sabido vestir de un nuevo encanto esta hora de la mujer de Madrid, que es, sin duda, la hora más moderna y sabrosa de esas frivolidades*”. Se había logrado que de la esfera plateada del reloj, cristalizara una hora para dar siete campanadas en pro de la emancipación de la mujer moderna y de la cristalización de sus deseos. Dado que el destino que marcaba el corazón de esta nueva mujer era “*el de alejarse de prisa, llegar de prisa, no se sabe de donde, ni adónde, ni para qué*”⁷, en ocasiones, la hora de la merienda era la ideal para partir sin tregua montada en su *roadster*. Era entonces cuando el petardeo de los motores acompañaba el ritmo nervioso de esta hora moderna y la mujer se embellecía de libertad e independencia al acicalarse con el perfume de las nubes azules de la gasolina quemada.

Entre la mayoría de aquellas mujeres que gozaban de bienes de fortuna y habían recibido una cierta educación, imperaba un espíritu de rebeldía. Para Manuel Bueno, “*nada tan sano y tan justificado como la rebeldía femenina ante nuestro egoísmo*”⁸ porque, a fin de cuentas, era el varón quien había asentado los pilares del sistema falocéntrico sobre el cual se sustentaba la sociedad patriarcal; aunque ese mismo brío de inconformismo también lo podía experimentar cualquier joven obrera que, en miserables condiciones, trabajara día y

⁵ CLEMENCEAU, Thérèse, “Para ellas y para ellos. La dama que ha perdido su sexo”, *Por esos mundos. Publicación mensual de literatura, arte y actualidades*, n.º. 16, 18 de abril, 1926.

⁶ RIENZI, “Horas de Madrid. La hora de las mujeres”, *La Semana Gráfica. Revista ilustrada semanal de la región de Levante*, n.º. 278, 7 de noviembre, 1931.

⁷ MUÑOZ, Matilde, “El año femenino. El velo”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada semanal de la región de Levante*, Domingo a 30 de octubre, n.º. 1.963, 1928, p. 147.

⁸ *Idem*.

noche en oscuros talleres de confección para materializar los caprichos de un reducido sector de mujeres adineradas. Una de esas modistillas fue la fantástica diseñadora francesa Coco Chanel quien, en torno a 1926, impuso el llamado estilo *garçonne* y que fue seguido por algunas modelos y vedettes de revista. Chanel creó una voz de mujer auténticamente moderna, una voz que hablaba desde el cuerpo para expresar las apremiantes necesidades del espíritu.

Cristóbal de Castro consideraba que la mujer moderna era víctima de tres crisis: la del pudor, la del amor y la del espíritu. La violenta turbación que el frenético dinamismo de la “vida mecánica” había causado en el ánimo y el cuerpo del género femenino, le restó la sensibilidad necesaria para mantener en alce aquella “feminidad exquisita” de la que había hecho alarde para regocijo del varón y, en ocasiones, de sí misma. Así pues, tras concluir la Gran Guerra, ambos sexos emplearon toda su energía en la elaboración y posterior mantenimiento de una civilización materialista que sólo se ocupaba de la superficialidad de las cosas. La moderna Lisístrata¹⁰ carecía del tiempo necesario para dejarse conquistar, además, las viejas historias de increíbles hazañas con las que el joven encandilaba a su enamorada, quedaban obsoletas al haber sido ya ejecutadas por ella misma. No obstante, a pesar de lo ocupada que pudiera estar la mujer moderna, no dejó de privarse del contacto físico con su sexo opuesto —en ocasiones con su mismo sexo, sobre todo entre tanguistas y cabareteras—, aunque no estuvieran presas de la febril angustia del romanticismo de antaño. Así lo corroboraba el polifacético autor peruano Felipe Sassone (1929)¹¹ al percatarse de que entre las apiñadas casas de las ciudades modernas, en el interior de los automóviles que se encontraban aparcados en las aceras de sus tortuosas calles, las parejas se besaban con ardua pasión sin haberse querido nunca: “*están muertos los corazones o ya no se oyen sus latidos*”. Se estaba viviendo una nueva era donde se asistía a la metamorfosis del ideal romántico en otro materialista; cristalizaba la preponderancia de la acción sobre el dogma. Los tocados femeninos carecían de la espiritualidad de antaño, ya no estaban adornados con flores, sino con gasas, sedas, terciopelos y otras materias suntuosas; siempre acompañados de deslumbrantes joyas cuyas filigranas y cincelados de aristocrático gusto, habían caído en desuso. Se estimaba más el valor material y el tamaño de los zafiros, las esmeraldas o los rubíes, que su mérito artístico.

El artificio de las risas y las luces que acompañaba al cosmopolitismo nocturno, se transformaba en un arte que dejaba su impronta sobre la piel de sus parroquianas. La libertad que la mujer moderna sentía sobre su piel al encontrarse en el cabaret o en el *music-hall*, torturaba su carne para tener en ella, de modo eterno, un recuerdo o un capricho de esa

⁹ Aceptación con la que la literata María Lejárraga tildaba a la falacia de la feminidad en *La Mujer Moderna* —obra publicada por entregas en *Blanco y Negro* entre 1915 y 1916—, al aludir al fetichismo de la aguja como el *non plus ultra* de la “feminidad exquisita”. La literata, con sutil ironía, concedía hermosos tintes de singular y extraordinaria calidad a esta encajonada feminidad.

¹⁰ Protagonista de la comedia de Aristófanes que lleva su mismo nombre, donde la joven ateniense inicia una huelga sexual en contra de los hombres como táctica para terminar la guerra contra Esparta.

¹¹ SASSONE, Felipe, “Letras, Artes, Ciencias. Una calle de una Ciudad Moderna”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, nº. 2.008, Domingo a 10 de noviembre, 1929.

nueva rebeldía. El tatuaje era estigma de criminología, signo de degradación social, llevado encima en su mayoría por “apaches”¹², “estridentes del pensamiento, desesperados de la obra o iluminados del porvenir”¹³. Sus motivos solían reducirse a nombres de mujer, reminiscencias a fechas, figuras odiadas y signos de venganza, aunque en ocasiones aparecía alguna mariposa como emblema de libertad y poesía, o una estrella, que en el lenguaje del tatuaje criminoso, representaba unas veces la esperanza de libertad y otras la idea política de separatismo. El cronista del *Nuevo Mundo*, Vila San-Juan (1927)¹⁴, advertía que no se había topado con ninguna mujer que tuviera tatuaje alguno, pues, por regla general, se horrorizaban del salvajismo que representaba su ritual y, a su vez, se asombraban de “la candidez de los hombres que tan fácilmente ofrecían a la Autoridad un signo seguro de reconocimiento, dentro de sus vidas aventureras de hombres al margen de la ley”. No obstante, la revista *Fantasio* de París publicó algunas caricaturas donde la costumbre del tatuaje también había sido aprehendida por el género femenino. Una de estos indicios lo ofrece el dibujante y humorista Gesmar quien apuntaba que la mujer moderna ya no llevaba sobre el corazón el retrato del ser amado, sino que era más *snob* tatuarse su rostro en la espalda para que se le viera mucho mejor¹⁵.

Para la articulista de *La Esfera*, Rosita de Abril (1926)¹⁶, el *Charleston* era el más fiel reflejo del mundial espíritu moderno. Enrique M. Ruas, redactor de la *Semana Gráfica* (1927)¹⁷ recordaba aquella época romántica del vals, donde se rendía tributo al suicidio, a la anemia y al desafío. Para el comentarista, el espíritu de la sociedad anterior se encontraba por completo desajustado del presente y de la vida misma; mientras que en la era moderna se tenía un sentido más claro de la realidad, así como una comprensión mucho más humana de las cosas sociales e individuales. Al negarse a bailar las mujeres el vals, se dejaban de utilizar aquel “inflexible corsé al que debía amoldarse el cuerpo viviente”¹⁸ pues, como sentenciaba la joven Chun, protagonista del cuento del periodista del *Nuevo Mundo*, H. Peña (1927)¹⁹: “¿Yo encerradita en mi casa, bajo llave, pudriéndome entre cuatro paredes, mientras mi marido se divierte por ahí? ¡No, no! ... Ustedes han inventado eso de ‘la reina del hogar’ para darnos el pego. Para nosotras, el fogón, los críos, la cuenta de la plaza, el repaso de la ropa ...”. A esta “muchacha de su tiempo” le gustaba volver a casa de madrugada, tras haber bailado hasta la saciedad el *Charleston*. A pesar de que poco antes de que estallara la Guerra Civil Española reapareció el vals en las salas de los *dancings*, nunca

¹² Se le dio el nombre de “apaches” a todos aquellos individuos pertenecientes al mundo del hampa europea, que se introdujeron en España para huir del conflicto bélico de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

¹³ SAN-JUAN, Vila, “El Arte y la Criminología. Los tatuados del siglo”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, nº. 1.745, Jueves a 1 de julio, 1927.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ GESMAR, “La Semana Humorística. ‘Foll’modes’ (en *Fantasio*, París)”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, nº. 1.374, Jueves a 14 de mayo, 1920.

¹⁶ ABRIL, Beatriz, “Elegancias. La decadente moda masculina”, *La Esfera. Ilustración mundial*, nº. 653, 10 de julio, 1926, pp. 34-35.

¹⁷ RUAS, Enrique M., “El Tango y la nueva sociedad”, *La Semana Gráfica. Revista ilustrada semanal de la región de Levante*, nº. 33, 26 de febrero, 1927.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ PEÑA, H., “La reina del hogar. Una muchacha de este tiempo”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, nº. 1.757, Jueves a 23 de septiembre, 1927.

jamás la nostálgica aflicción causada por el amor cortés, volvió a marcar el compás de aquel romántico baile. La “vida mecánica” de la edad moderna, como señalaba el colaborador de la revista *Crónica*, Rafael Martínez Gandía (1934)²⁰, no daba lugar a la mágica elucubración a la que todo ser humano se ampara en innumerables ocasiones, porque “no, no se puede soñar. No hay tiempo. ¡Ah, esta es la gran tragedia! No hay tiempo para soñar. No hay tiempo para el amor. Por lo menos el amor romántico. ¡Tiene uno tantas cosas que hacer! ... Y por eso, porque tiene uno tantas cosas que hacer, es por lo que no se puede volver a ‘aquello’ ...”. Así pues, primero el vals y después, con el tiempo, el chotis, el tango, todas aquellas danzas del ritmo pausado y noble, de la lentitud armoniosa y elegante, casi de ceremonia, contemplaron con resignación la apoteosis de un baile innovador que “contorsionaba ritmos y actitudes en una febril exaltación de la pirueta”²¹. En la España de entreguerras, el *Charleston* no fue tan descocado como resultó ser en otros escenarios extranjeros; pues, según el periodista del *Nuevo Mundo*, Carlos Fortuny (1929)²², “nuestras artistas, al adoptarlo, le han adecentado dotándole de un cierto encanto ingenuo que le salva del escollo de la grosería”. No obstante, puede que este *Charleston* fuera insustancial, pero no libertino. La mujer moderna se volcaba por completo en esa atractiva epilepsia que se experimentaba al bailarse títulos como *El gorila enamorado* o *La agonía de un chimpancé*²³. Su falda era muy corta y ceñida, para poder dislocar sus lindas piernas como lo hacía la emperatriz mulata del *Charleston* Josefina Baker, siempre siguiendo la línea imbricada y laberíntica que daba el signo del jazz.

El *cock-tail* era la bebida ideal para disfrutar de la frenética alegría de la nocturnidad moderna gambeteada por el *Charleston* y afinada por el *jazz-band*. Hilda de Toledano (1933)²⁴, colaboradora del *Blanco y Negro*, llegó a tachar a este fino elixir de “la más viva expresión de la vida”, quedando atrás las tardes del *five o'clock tea* y las meriendas vespertinas. La gracia del *cock-tail* radica en que algunas bebidas causan en el paladar, sensaciones análogas a las que determinados instrumentos musicales producen al oído; así, por ejemplo, “el curaçao seco, en que el gusto es agrio, aterciopelado, correspondía al clarinete; el oboe, en que el timbre sonoro ganguea, corresponde al Kumel; la flauta, con su sonido lacrimoso y dulce, es el anís y el anisete; el ajeno, el cornetín de pistón; el whisky, el tambor; etc.”²⁵. El *barman* tenía la obligación de lograr que en sus mezclas hubiera una armonía simpática y mucho de creación poética, pues tras conseguir la composición ideal, debía bautizar la mezcla con nombres tan sugerentes como *Camino del presidio*; *Cuando florezca el cerebro*, *El destino llama á la puerta*, *Nitchewo*, *¿Por qué no?*, *¡Qué noche!*, *Loreley*,

²⁰ MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael, “Al compás del s. XIX. Resurrección del Vals”, *Crónica. Revista de la semana*, n.º. 227, 18 de marzo, 1934.

²¹ MONTERO ALONSO, José, “Madrid, 1926. ‘Charleston’”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.708, Jueves a 15 de octubre, 1926.

²² FORTUNY, Carlos, “La Vida Frívola. Las danzas clásicas derrotadas por el Charleston” en *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.874, Jueves a 20 de diciembre, 1929.

²³ FRANCO DE ESPES, Luis, “El Alma vale más. Apunte de una noche de otoño”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.815, Jueves a 16 de noviembre, 1928.

²⁴ TOLEDANO, Hilda de, “Cock-tail”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, n.º. 2.213, Domingo a 12 de noviembre, 1933.

²⁵ AVELLO, Gonzalo, “El Cocktail”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, n.º. 2.131, Domingo a 27 de marzo, 1932.

Escala, etc. El literato José M^a. Salaverría (1925)²⁶ y el polígrafo Francisco de Cossío (1932)²⁷ hablaron del genial Chicote, uno de los mejores artistas del *cock-tail* de Madrid, ya que en él se aunaban la técnica y el arte, la psicología y la política; era un hombre que sabía tratar tanto a las bebidas como a las personas, antes y, sobre todo, después de la ingestión de tal elegante eclecticismo. Se ha de advertir que el *barman* no sólo tuvo que intimidar con hombres, sino también con muchachas que se enchispaban con refinados y seductores *cock-tails*. Observar como una mujer se embriagaba con exquisitos sorbos de gentileza, se había convertido en un fenómeno normal y poco menos distinguido. No obstante, para José M^a. Salaverría (1925)²⁸ la mujer borracha era “*algo que infunde miedo al más tolerante de los políticos*”. El famoso escritor Germán Gómez de la Mata (1929)²⁹ sostenía que si existía una filosofía del *cock-tail* esa era la que se respiraba en la “vida mecánica” del modernismo: “*una amable filosofía color del tiempo y menos epicúrea que estoica*”. Las horas de felicidad que ofrecía el *cock-tail* al consumirse, eran las mismas provocadas por la desidia existencial que la alquimia de los tiempos modernos daba de beber al alma humana.

La consecución de la igualdad entre el hombre y la mujer sería una realidad factible e inevitable siempre que los deseos de la mujer moderna pudieran exteriorizarse sin cortapisa alguna y todos aquellos factores que los sojuzgaban dejaran de ejercer su nociva influencia sobre ella. La naturaleza había predispuesto de antemano que los sexos se unieran en condiciones de equidad, para que la Humanidad subsistiera durante mucho tiempo; como lo corrobora el “órgano de la federación regional levantina” *El Defensor del Obrero* (1921)³⁰, mediante el artículo anónimo con el sugerente título de “La libertad del amor”: “*la unión libre, [...] esa unión sublime que la atracción pasional de dos seres, les coloca en el terreno del verdadero goce, porque esa unión se efectúa conforme a la naturaleza misma de las cosas*”. Si la naturaleza de las cosas se fundamentaba en la libertad del amor, cabría la posibilidad de plantearse si éste era el mejor camino para lograr la emancipación del fembril género. Aquellos que secundaban esta idea eran quienes el *Diario de Valencia* (1916)³¹ anunciaba como “*los nuevos pseudo redentores de la mujer, que buscan su emancipación por el amor libre*”. Sin embargo, iniciativas de esta índole llevaban realizándose desde la génesis del siglo XX, como señalaba el periódico madrileño *ABC* (1904)³² al anunciar que “*se — había — celebrado — cierto — domingo un mitin de propaganda del amor libre*”.

No puedo dejar de tachar de magnífica, la reflexión que el periodista Fructuoso Vidal (1918)³³ desarrolla en *La Guerra Social*, “Del Amor”, en torno al sabio proceder de estar a

²⁶ SALAVERRÍA, José M^a., “Cock-tail”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, n.º. 2.163, Domingo a 27 de noviembre, 1925.

²⁷ COSSÍO, Francisco, “El ‘bar’”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, n.º. 2.141, Domingo a 5 de junio, 1932.

²⁸ SALAVERRÍA, José M^a., “Humo de Tabaco”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.663, Jueves a 4 de diciembre, 1925.

²⁹ GÓMEZ DE LA MATA, Germán, “Glosa desde París. Filosofía del ‘Cocktail’”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.846, Jueves a 7 de junio, 1929.

³⁰ ANÓNIMO, “La libertad del amor”, *El Defensor del Obrero*, n.º. 18, 9 de julio, 1921, p. 4.

³¹ ANÓNIMO, “Conferencias para señoras”, *Diario de Valencia*, n.º. 1.812, Miércoles a 22 de marzo, 1916, p. 2.

³² ANÓNIMO, “Cosas”, *ABC*, n.º. 139, 15 de diciembre, 1904, p. 4.

³³ VIDAL, Fructuoso, “Del Amor”, *La Guerra Social*, n.º. 18, 30 de mayo, 1918, p. 1.

favor de un amor libre, sin ataduras de ningún tipo, e inclinarse hacia ese dulce estado de absoluta y completa enajenación mental:

El amor, como la vida, tiene innumerables interpretaciones: tantas como caracteres, es decir, tantas como seres. Es por eso que no puede explicarse. [...] entiendo que el amor (hablo del amor sexual) debe ser inconsecuente, versátil, inconsciente, bohemio. Estimo que la mujer igual que el hombre, conjunto de nervios, vísceras, tejidos, órganos, etc., está sujeta a las continuas y diversas vibraciones que en sus sensorios, en sus centros nerviosos, producen las impresiones que recibe de su mundo externo, y por consiguiente, la considero susceptible de sentir infinitas pasiones por distintos hombres, como yo las he sentido y las sigo sintiendo por diversas mujeres, sin que por esto niegue que pueda haber alguna que sienta una pasión por un solo hombre que tenga tanta duración como su existencia. Por esto proclamo la santa inconsciencia amorosa.

Se ha de advertir que el autor no hace distinción entre hombres y mujeres, sino los considera afines e iguales ante el hechizo del amor sexual. El ideal marcado por la “feminidad exquisita” de concebir a la mujer como esposa-madre, quedaba derrocado al comprobarse que la mujer encuentra el mismo placer que el hombre en el sexo; añadiéndose además en ella, la facultad de dar a luz. Esta idea la recoge el ensayista, biógrafo e historiador madrileño Gregorio Marañón (1924)³⁴ en su ensayo titulado “Sexo y trabajo” que publicaba la *Revista de Occidente*, rememorando al filósofo griego Diógenes Laercio quien contaba que “una mujer admirable, Teano, la esposa de Pitágoras, que tenía tanto de Marta como de María, dijo en una ocasión: ‘por esto soy mujer, por juntar el placer con la fecundidad’”. Considero que el que la mujer tuviera la posibilidad de operar en el campo del sexo con la misma libertad que la del varón, suponía una nueva forma de manifestar y reivindicar todo deseo intrínseco a su condición humana. La misma *Revista de Occidente* (1924)³⁵ publicó el ensayo del escritor Gonzalo R. Lafora, “La reforma de la moral sexual”, donde se proponía, entre fundamentales modificaciones en los conceptos éticos relativos al amor sexual de entonces, “la igualdad en la moral de ambos sexos, por la cual la mujer podrá satisfacer como el hombre sus impulsos amorosos en la etapa prematrimonial, si ésta se retrasa por circunstancias sociales y económicas utilizando los medios anticoncepcionistas”. No obstante, a pesar de esta licencia, lo cierto es que el movimiento feminista jamás abogó por la libertad sexual como forma de emancipación femenil. La poetisa ultraísta Lucía Sánchez Saornil (1935)³⁶ informaba acerca de la problemática que surgía al comprobar la facilidad con la que el tema del amor libre aparecía entre las jóvenes feministas y algunos muchachos supuestamente interesados por la causa redentora, así como el proceder de éstas al entrar en contacto con los miembros del sexo contrario:

³⁴ MARAÑÓN, Gregorio, “Sexo y trabajo”, *Revista de Occidente*, vol. VI, n.º. 28, diciembre, 1924, p. 342.

³⁵ LAFORA, Gonzalo R., “La reforma de la moral sexual”, *Revista de Occidente*, vol. XXXIX, n.º. 116, noviembre, 1924, pp. 150-173.

³⁶ SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía, “La cuestión femenina en nuestros medios”, *Solidaridad Obrera*, n.º. 1.104, Miércoles a 30 de octubre, 1935, p. 2.

apenas un muchacho se enfrenta con un individuo de sexo contrario la cuestión sexual surge como por encanto y la libertad de amar parece ser el único tema de conservación. Y he visto dos modos de reacción femenina ante esta actitud. Uno, el de rendirse inmediatamente a la sugestión; camino por el que la mujer no tarda mucho en reducirse a juguete de los caprichos masculinos, alejándose por completo de toda inquietud social. Otro, el del desencanto; en que la mujer que traía inquietudes superiores y aspiraciones más altas, se retrae decepcionada y acaba retirándose de nuestros medios. Sólo logran salvarse algunas pocas de personalidad acusada que han aprendido a medir por sí mismas el valor de las cosas.

A su vez, en *Solidaridad Obrera*, su redactora María Luisa Cobos (1935)³⁷ advertía de los peligros que podía traer la presencia de un “Don Juan” que, más que dirigir a las mujeres por su experiencia en el ámbito de lo público, las disgregaba: “No ha mucho tiempo se quiso formar por acá un grupo mixto y no pudo llevarse a cabo —aunque sea doloroso confesarlo— porque en preliminares se introdujo y apareció el ‘Don Juan’ en lugar del orientador, haciendo que los demás se disgregasen”. No obstante, la autora abogaba por no seguir la moral anquilosada del pasado, aunque señalaba también lo importante que era el dominar los impulsos sexuales tanto para los hombres como para las mujeres: “es necesario que todos nosotros tratemos de imprimir en nuestros actos la mayor sinceridad y pureza, apartando de nuestra actuación como militantes las complejidades del sexo [...] Unos y otros sentimos por igual los latigazos de la carne. Sin seguir la moral ñoña y rancia de nuestros antepasados; dando a la función sexual todo lo que ella representa como satisfacción fisiológica que embellece la vida, nuestra voluntad debe saber dominar nuestros impulsos”³⁸. Otro autor, el ensayista Escipión Sighele (1921)³⁹, señalaba que si la cuestión del sexo surgía en cualquier debate o conversación, no era sino por la obsesión que tanto hombres como mujeres teníamos por él: “creo que es una exageración y un equívoco de moralistas y feministas dar tan excesiva importancia a la cuestión sexual y considerarla como llave de toda nuestra moralidad. Estamos enfermos de una especie de obsesión por el problema sexual, y lo discutimos bajo todas las formas y en todo instante”. A pesar del argumento del escritor italiano, el tema del amor libre y/o la libertad sexual era una realidad que abordaba la Europa del entonces. La revolución soviética la presentó como una alternativa al matrimonio y, aunque ésta sólo interesó a una minoría de mujeres por su todavía presente estigma, provocaron que en Inglaterra se viviera el fenómeno de la liberación sexual de forma intensa. En España, por contra, aunque la Prensa llevara tiempo informando acerca de ello, amores como el de la casada feminista Carmen de Burgos Seguí con el veinte años más joven escritor Ramón Gómez de la Serna, no dudaban en condenarse. Aquellas mujeres que optaban por afiliarse al amor libre eran tildadas por el abate Carlos Grimaud (1934)⁴⁰ de “descocadas”, considerando que éstas: “llevando su torpeza al extremo, acaban por aventurarse a

³⁷ COBOS, María Luisa, “A la mujer, no; a vosotros, proletarios”, *Solidaridad Obrera*, n.º. 1.085, octubre, 1935, p. 3.

³⁸ *Idem*.

³⁹ SIGHELE, Escipión, “Una sola moral para ambos sexos”, *Eva Moderna*, Madrid, Calpe, 1921, p. 31.

⁴⁰ GRIMAUD, “Capítulo IV. Las inhábiles”, *Solteras*, Barcelona, Librería de la Tipografía Católica Casals, 1934, p. 83.

pisar el terreno resbaladizo de la desvergüenza, obedeciendo a un argumento que les parece perentorio”.

A pesar de lo difundidas que ya en los albores del siglo XX estaban las ideas acerca del amor libre, en España, eran muchos los que no lo concebían de tal modo; al menos así solían divulgarlo y, encasillados en una moral torpe y pesada, anatematizaban a toda/os aquella/os que soñaban con la libre práctica del amor, arguyendo que tal proceder era “*abominable porque socava los cimientos de la sociedad al destruir la sagrada institución familiar*”⁴¹. La escritora Gina Lombroso (1926)⁴² recogía el alegato de las modernas feministas, quienes abogaban por la implantación del amor libre dentro de la sociedad patriarcal del momento:

nosotras no queremos sofocar esos instintos en la que no los tenga [...] Lo que queremos es libertad para todas. Queremos que cada cual pueda hacer lo que desee, que la coqueta coquettee, y que la que guste de sacrificarse, se sacrifique. Solución ideal verdaderamente, que no habrá quien no desee, pero que presupone un mundo abstracto, poblado de hombres y mujeres sueltos, cuyos actos no chocan entre sí, un mundo poblado de hombres y mujeres, indiferentes a las humillaciones que puedan imponerles los demás, y en el que la mujer se sacrifica, no sufre lo más mínimo cuando la coqueta le quita su amor; en que la virtud no exija mayores sacrificios que el vicio, y el abstenerse resulte tan llano como el saciarse.

Las ansias de libertad de la mujer moderna no suponían ningún tipo de atentado al sagrado hogar; para el redactor de *Por esos Mundos*, Fernando de la Milla (1926)⁴³, todo dependía de la concepción que los españoles tuvieran del pudor y de la decencia, así como de lo que debía ser el hogar: “*Si la vida se transforma en todos sus sentidos al paso del tiempo, no hay razón para empeñarse en que el hogar moderno se libere de esa ley del devenir inexorable que rige todas las cosas sobre la tierra*”. A pesar de esta evidencia, el parecer de la gran mayoría de los hombres españoles era el de conservar aquellas anquilosadas costumbres que recluían a las mujeres, costureras impenitentes tras los vidrios de la ventana a la espera de convertirse en buenas madres, en perpetuo alejamiento del sol y del aire⁴⁴; sin embargo, la mujer moderna no bebía vinagre para estar más pálida, ni posaba de tuberculosa, porque el ideal estético de belleza había cambiado. En efecto, ya no se estilaban aquellos espectros dolientes y frágiles que promocionaba el romanticismo, sino que “*el más bello*

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² LOMBROSO, “Libro Cuarto: El amor. II. Razón y consecuencias de esta diferencia. Tragedias”, *El alma de la mujer*, Valencia, Editorial Sempere, 1926, pp. 238-239.

⁴³ MILLA, Fernando de la, “El devenir inexorable. La Mujer Moderna”, *Por esos mundos. Publicación mensual de literatura, arte y actualidades*, nº. 20, 16 de mayo, 1926.

⁴⁴ ANÓNIMO, “Estampas deportivas de actualidad. Fémima, deportista”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, nº. 1.615, Jueves a 2 de enero, 1925.

producto de la civilización —eran— aquellas adolescentes ‘tostadas al sol y al aire’⁴⁵; aunque en España, vocablos como el de mujer y deporte siguieran sin ser sinónimos⁴⁶.

Lombroso criticaba esta postura pues consideraba que el día en que la mujer compitiese con el hombre en correr desenfrenadamente tras el placer, la mujer perdería la mayor de sus virtudes: la de ser madre. Sigue presuponiendo la autora que puede que en el matrimonio la mujer no llegue a encontrar la satisfacción completa que se le prometía; pero es seguro que con la plena libertad de amar, de desear, no lo conseguirá nunca, puesto que “*el derecho al amor equivale exactamente al derecho a robar; el derecho a prevaricar, a conquistar en cualquier forma que sea la cosa deseada, derecho que ninguna sociedad puede admitir [...] Los límites del matrimonio tradicional son, en el fondo, los más amplios en que la mujer pueda dar expansión a su amor, con relativa seguridad para ella y para la humanidad*”⁴⁷. Las conferencias celebradas por el Canónigo de Valencia, el señor Félix Bilbao, en el domicilio de Protección de Intereses Católicos, dan muestras de ello al considerar que la mujer que se dejara guiar por los preceptos del amor libre devendría “*la dama roja, vergüenza de su sexo y negación de todo lo que de delicado y noble tiene el alma femenina*”⁴⁸. Aceptar a la mujer como sujeto deseante significaba desentrañar en ellas aquellos mismos apetitos que suponían la condena del varón, pero que no por ello dejaban de estar latentes en ella.

Creo que siempre existió en la opinión pública la creencia de que el feminismo abogaba por el amor libre, por ello no es de extrañar que ya desde muy temprano, algunos redactores como el abogado y periodista Luis Morote (1900)⁴⁹ advirtieran que el movimiento feminista no atentaba ni contra el amor puro, ni contra la estructura familiar, sino más bien al contrario, los enaltecía: “*No se trata de abolir la familia; se trata de transformarla, de crear una novísima célula social. La que existe en sus formas actuales está agotada. Y tras sí la horrible cohorte de luchas por la herencia, por la conservación del capital, causa del atraso de la Humanidad. Con lo que se ha llamado impropriamente feminismo, no mataría el amor. No. Lo que haría es dignificarlo, sublimarlo*”. Así pues, había de fomentarse la educación sexual en la mujer del mismo modo que se procedía con la educación científica y/o literaria. El escritor Gonzalo R. Lafora (1924)⁵⁰ en “La reforma de la moral sexual” lo entendía de este modo al considerar que “*la mayor sinceridad en el amor y su perfeccionamiento físico por la educación sexual, considerándose como inmoral toda relación que sólo sea corporal y no vaya unida a un sentimiento amoroso*”; y, que “*la educación y aclaración*

⁴⁵ ZAMORA, José, “Mujeres de Hoy. ‘Sportwomen’ y Marimachos”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.430, Jueves a 10 de junio, 1921.

⁴⁶ ANÓNIMO, “Gestos y actitudes. La destreza de fémica, estrella del ‘sport’”, *Nuevo Mundo. Periódico ilustrado*, n.º. 1.616, Jueves a 9 de enero, 1925.

⁴⁷ *Idem*: 250-251.

⁴⁸ URBANO, Fr. Luis, O. P., “Obra de Protección de Intereses Católicos. Lo que pueden las señoras”, *La Voz de Valencia*, n.º. 4.483, Viernes a 23 de enero, 1914, p. 1.

⁴⁹ MOROTE, Luis (1900): “El voto de la mujer”, *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*, n.º. 2.171, Miércoles a 19 de septiembre, 1900, p. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

sexual desde la infancia hasta la pubertad en gradaciones sucesivas”⁵¹. Muy parecida era la opinión del escritor Víctor Mirguet (1933)⁵² quien señalaba la importancia que tenía la educación sexual para el desarrollo de todo individuo: “hasta ahora se había tenido al margen la cuestión sexual: no entraba, por lo tanto, en la obra educadora de la escuela, pues ésta lo desdeñaba como cosa despreciable. Hoy nos damos cuenta ya de su evidencia y lo consideramos como uno de los factores más importantes”. La “sexualidad” del hombre y la mujer comenzaba a dejar de ser un tema tabú para integrarse de lleno en el sistema educativo español.

En 1930, el periodista francés más cotizado del momento, Manuel Bueno, advertía que en cuanto volviera a estallar una nueva guerra mundial como resultado de los aciertos de la Sociedad de Naciones, “la mujer sorprendería al mundo inventando o descubriendo un nuevo sistema de cañones”⁵³. Ese dinamismo vertiginoso que tan bien caracterizaba a la “vida mecánica” del período de entreguerras, podía ser tan o más peligroso y falso en su violencia, como lo fueron las exaltaciones líricas en su enfermiza languidez romántica. La mujer moderna había asumido que el pasado ya no era recuperable y el futuro no ofrecía esperanza alguna; por esa razón, avanzaba presa de un furioso delirio que provocaba en su interior el violento deseo de amotinarse contra la norma establecida por el nocivo sistema patriarcal hasta entonces reinante. Su actitud era descrita por Manuel Abril como “desconocimiento del peligro ... confianza supersticiosa en que todo ha de ser una broma y no va a pasar nada ... Irreflexión, atracción de lo extraordinario y de lo espectacular”. Ante esta extraña e insólita sensación de futilidad, caos y fragmentación de la realidad, la mujer moderna supo advertir una posibilidad para liberar sus deseos que, durante tanto tiempo, habían estado reclusos en los oscuros y opacos muros del hogar doméstico.

⁵¹ *Idem.*

⁵² MIRGUET, “La educación sexual”, *La educación de la mujer*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1933, p. 103.

⁵³ BUENO, Manuel, “La Mujer y la Casa. Problemas del Momento. Eva y sus metamorfosis”, *Blanco y Negro. Revista ilustrada*, nº. 2.065, Domingo a 14 de diciembre, 1933.

DRAG KINGS: TRAYECTOS Y FLUJOS DE DESEO

David Moriente Díaz

Universidad Autónoma de Madrid

A través de estas líneas quisiera presentar una muestra de los trabajos fotográficos del artista norteamericano Del LaGrace Volcano. La mayoría de estas obras proceden de los libros *The Drag King Book* y *Sublime Mutations*.

En los últimos años se ha abierto un abismo difícil de salvar a la hora de definir las nociones de “sujeto” o “identidad”, conceptos examinados bajo la perspectiva postmoderna, especialmente desde la teoría de género con la búsqueda de una “genealogía de la mujer”. Fue después de que Michel Foucault afirmara que la figura del hombre, como objeto del saber no había existido hasta finales del siglo XVIII, cuando parece lícito preguntarse qué es lo que entendemos por “mujer” y qué es lo que condiciona su aparición y visibilidad¹.

En la obra de Del LaGrace hallamos la imagen de incontables mujeres cuyos perfiles difieren entre sí. Pues bien, sus fotografías son, a mi entender, una *otra* “imagen del pensamiento” —como diría Gilles Deleuze— que desafía las ideas preconcebidas sobre sexo (cuestión biológica), género (cuestión cultural) y sus diferencias. Es, en este sentido, una imagen desregularizada, cuyo mecanismo es la discontinuidad, a través de la que se produce un entramado de *alteridades*.

Si hubiera que definir con una palabra su trabajo, ésta sería *multiplicidad*. Sus fotografías no responden qué es una mujer, pero nos obligan a reflexionar sobre lo que entendemos por la oposición femenino/masculino, ya que nos expone signos a los que estamos acostumbrados para que los reinterpretemos, pero precisamente debido a la familiaridad, hemos de re-pensar. En función de lo que Joan Costa llama las “actitudes predominantes” de la fotografía, nos vamos a tropezar en la producción de Del LaGrace la suma de foto documental, foto-arte y foto-lenguaje, en las que aparece la literalidad, la originalidad y la

¹ En relación con este asunto, véase RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a., *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona, Anthropos, 1999.

abstracción, respectivamente.² Por tanto, en Del LaGrace la fotografía se establece, como medio expresivo y medio documental del cambio en los cuerpos.

Del LaGrace Volcano, nació en California, en 1957, en el “Año del Gallo” como a él le gusta remarcar.³ Bautizado como Debbie Wood, más tarde fue conocido como Della Grace. Es un fotógrafo literalmente indefinible, tanto en su trabajo —en los márgenes del documento y el arte, como ya hemos apuntado— como en su propia (id)entidad; por ello, dejemos que sea él mismo quien se presente:

“En una encarnación anterior fui conocida como Della Grace, *queer*, fotógrafa lesbiana. Eso duró unos veinte años y fue algo a lo que me aferré con orgullo... Soy un Terrorista de Género, una Mutación Deliberada, un Intersexo Intencionado.”⁴

Del LaGrace se define a sí como un ser intersexual. Aunque en lo que se refiere a su apariencia, debemos decir que ésta es masculina, a causa de la inyección de esteroides (*Sustanon 250*) pero mantiene sus genitales femeninos debido a que no se ha sometido a una operación de faloplastia para continuar con su condición intersexual.⁵

Del LaGrace Volcano es, ante todo, un artista preocupado por plasmar la discontinuidad del discurso genérico; sus intereses se encaminan hacia la presentación de otras prácticas de constitución personal, las cuales intentan satisfacer un deseo de cambio y de disfrute de las posibilidades genéricas. Del mismo modo se inclina por presionar el lenguaje hacia sus límites, tanto en los escritos como en los títulos de sus series, para que le permita encontrar los términos adecuados a sus exigencias.

También es un *mutante* que, simultáneamente, explora la posibilidad de tomar su propio cuerpo como territorio de intervención artística (salvando las distancias temáticas, como Orlan o Cindy Sherman,), ya que el cuerpo no ocupa una posición específica, sino que está en continuo movimiento, situado en el “entre”.⁶ Este “entre” es el espacio híbrido donde convergen la manifestación artística y la alteración del yo. Esta alteración creo que debe ser entendida como una “tecnología del yo”, lo que según Foucault es lo que permite al individuo ejercer una serie de cambios que le permitan la transformación de sí.⁷

Del LaGrace tiende, ya sea en sus trabajos más “reflexivos” o en los “documentales”, a neutralizar el fondo sobre el que se disponen los personajes, como si quisiera evitar cualquier distracción en el devenir, en el momento plasmado y les dota de una suerte de intem-

² COSTA, Joan, “El hecho fotográfico” en *El lenguaje fotográfico*. Madrid, CIAC-Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

³ “The Year of the Red Rooster” pero a él le gusta decir que ha nacido “in the Year of the Hot Cock”, en inglés *cock* significa tanto ‘gallo’ como ‘polla’. Cf. <http://www.disgrace.dircon.co.uk./page2h.html>

⁴ *Manifiesto* en <http://www.disgrace.dircon.co.uk/page1.html>

⁵ <http://www.rainbownetwork.com/content/feature.asp?featid=2810> en Dr. Del Transgender Forum, no. 5.

⁶ PARDO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid, Cincel, 1990, p. 28.

⁷ FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 45-95

poralidad, aquello que llamamos *instante*, aparece en la fotografía como un momento revivido. En él la duración es infinita, la acción es constante, la fracción recogida es (in)tenso, dilatada y actual.

En la serie *Género opcional. Autorretratos cambiantes* (2000) Del LaGrace reitera su retrato a través de “encarnaciones” anteriores, como *Debbie Would* (Debbie Wood), o hipotéticas como *Daddy De*. En ellas, salta la barrera del género, pasando del femenino al masculino indistintamente, este acto conforma el testimonio autobiográfico de la multiplicidad dentro de la singularidad, de aquello que escapa a la sujeción del individuo.

La construcción femenina de la masculinidad forma parte del intento superación del binomio sexual. Entre uno y otro polo se despliega una multitud de potencias. Sin embargo, y debido al espesor del conglomerado de nociones —casi tantas como individuos— corremos el riesgo de clasificar los tipos que pueblan la obra de Del LaGrace con la consiguiente tentación de catalogar de un modo exhaustivo, de manera similar a la “multiplicación de las perversiones” del siglo XIX.⁸

Es por esta razón que propongo tres regiones de sujetos-nómada⁹: las variantes del travestido, el transexual y el hermafrodita, cuyas figuras siempre han sido consideradas aberraciones o perversiones. Siguiendo el estilo “terrorista” de Del LaGrace, la visibilidad de estos “cuerpos de combate” origina una oscilación de la diferencia, un desplazamiento que produce lo que llamaríamos el “hombrear”, el argumento que ha ocupado el trabajo de Del LaGrace Volcano durante la última década.

En un principio, cuando todavía era Della Grace, a finales de los años ochenta presentó la obra *Mirada lesbiana* (*The Lesbian Gaze*, 1988), que exploraba la relación entre mujeres y la deconstrucción de instituciones tradicionales como el matrimonio —cuya “normalización” es ajena al interés del activismo radical *queer*¹⁰—. A esta circunstancia se unía la utilización de la iconografía sadomasoquista, de tal modo que su difusión dentro del circuito *gay* y feminista, fue imposible, puesto que se negaron “algunas librerías londinenses a exponer, por su contenido escabroso, el catálogo *Love Bites*”.¹¹

Sin embargo, es en los años noventa cuando comienza a interesarse por las “masculinidades femeninas” como apunta en el prefacio de *The Drag King Book*¹². En este sentido, creo que podemos hallar una pista en esta afirmación de Beauvoir, cuando reflexiona sobre la lesbiana: “El gran malentendido sobre el que descansa este sistema...es que se admite que

⁸ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 48-64.

⁹ BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁰ Un significado aproximado sería una mezcla de ‘maricón’ y ‘raro’, algo así como ‘rarito’.

¹¹ ALIAGA, Juan Vicente, “Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo” en *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Exposición 3 dic. 1998-6 feb. 1999. Diputación Foral de Gipuzkoa, p. 23.

¹² “Foreword” en *The Drag King Book*, pp. 16-17.

es *natural* para el ser humano hembra convertirse en una mujer femenina...La ‘mujer-mujer’ es un *producto artificial que fabrica la civilización...*”¹³

La ruta hacia un nuevo concepto, como producto artificial, esto es la “mujer-hombre”, comienza con la captación de imágenes de mujeres con una “masculinidad natural”; a través de trabajos como *Lesbian Boyz and Other Inverts* (1991) o *Xenomorphosis* (1992). A partir de este momento, Del LaGrace efectúa una especie de *ars combinatoria* de las distintas cualidades de lo denominado “masculino” o “femenino”, que opera dentro de un plano paradigmático, como si la imagen del cuerpo fuera un enunciado susceptible de ser modificado y convertido en un objeto ambiguo y polisémico, casi (o incluso) un acertijo. El cuerpo femenino sin rostro es rediseñado mediante connotaciones que remiten a la iconografía de raíz *gay*: el soldado y el ambiente castrense como comunidad de hombres, *Jax Back y Torso* (1991). Del LaGrace Volcano opone la imagen del mismo soldado de frente, con la cara semioculta por una camiseta, y nos sorprende con una contraposición inesperada de elementos de distinto origen, lo que obliga al significado a *diferirse*, a diseminarse en un interrogante.

El libro escrito junto a Judith Halberstam, *The Drag King Book* se presenta como una obra-documental que explora el lado más festivo de la transgresión del vestir. El verbo *to drag* significaba ‘vestir de mujer’, pero actualmente no remite a distinción alguna de sexo; quizá por analogía con el término *drag queen* se haya formado el vocablo *drag king*. Sea como fuere, el movimiento *drag* es una manera de diferenciarse del travestismo. De éste le separa la connotación fetichista y el carácter habitualmente privado; por el contrario, el movimiento *drag* reúne en sí los componentes público y performativo o representativo.

En este libro podemos conocer quiénes llevan esta representación al límite, viviendo el “personaje” dentro y fuera de la escena. Esto nos puede parecer un tanto absurdo, sin embargo, si meditamos las condiciones del individuo en nuestra época “post-industrial” y de “personalización del producto”, vemos que la “despersonalización” es radical: al individuo se le impone la obligación de representar multitud de roles distintos, hecho que le hace tender a la esquizofrenia, en el caso de la mujer se le suma el ancestral nicho de esposa-madre-hija.

¿Qué propone, pues, Del LaGrace Volcano? En las siguientes series de las que vamos a hablar, se introduce la representación visual de signos de lo que se ha entendido tradicionalmente como “masculinidad”, la construcción cultural de lo que debía ser el “macho”, basada en la fuerza y dominación de los otros; en este sentido, encontramos que la exageración de caracteres como la agresividad, la ferocidad, la pose desafiante o una teatralidad a través de bigotes postizos y prótesis fálicas remiten directamente al poder del patriarca. Subyace en estas fotografías una ironía perceptible tanto en la mirada de Del LaGrace como en los sujetos que representan estos roles.

¹³ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Vol. II. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 159-180.

La ferocidad —e indirectamente, una crítica política— queda demostrada por la fotografía *Not a Neonazi* (1997). La performer berlinesa judía Bridge Markland ('tierra del marco' o 'tierra delimitada') aparece como uno de los símbolos de la agresividad que siguen vinculados a la imagen masculina en general y a la imagen nazi en particular: el skinhead. El cuerpo de Markland ocupa prácticamente toda la imagen y el ligero picado con el que está tomada refuerza el gesto hosco y desafiante del estereotipo, al tiempo que parece una cabeza (hueca) sobredimensionada, atrofiada sobre un cuerpo ligero pero resistente que elimina de sí cualquier incitación libidinal, mediante una "X" en sus pezones; aunque sigamos viendo parcialmente los pechos de Markland, este hecho no atenúa el porte brutal del representado. En *Duke. King of the Hill* (1997), la agresividad se desplaza del gesto a la posesión de un fusil sobre los hombros y por la línea de horizonte bajo que refuerza el tamaño, otorgándole un aspecto ciclópeo.

En *Mario from the Barrio and Vinnie Testosteroni* y *Mo. B. Dick*¹⁴, ambas de 1997, encontramos una faceta más lúdica del devenir masculino. El hombre que representan es dominante, es el que toma la iniciativa; configurado a través de artilugios retóricos como bigotitos, fundas dentales doradas que lo acercan a la imagen del *macarra*, radicalmente opuesta al *glamour vertical* de los *drag queens*, con sus plataformas y plumas. El aspecto de la "mujer-hombre" origina un fluir de miradas entre ella y la "mujer-mujer" que Del LaGrace recoge, dado el aspecto documental citado, de un modo inmediato.

Dred y East Village Homeboyz (1997) suponen una interesante crítica de cierto tipo de hombre afroamericano, el estereotipo de machismo y violencia encarnado en la figura del *homeboy* o integrante de las bandas (*gangs*) de delincuentes. En él se aglutinan el desprecio hacia las mujeres, a las que llaman *bitch* 'puta' y hacia aquellos que son ajenos a su territorio, el vecindario, por lo que se muestran extremadamente localistas. Es el germen de la cultura urbana del hip-hop, un ejemplo de ello son los cantantes de rap como Twopac Shakur o Flavor Flav que narran en primera persona, la cotidianidad del suburbio: tiroteos, ajustes de cuentas, violaciones...Desde este punto de vista, la mujer afroamericana ocupa el lugar más bajo en la jerarquía, constreñida por un anillo de exclusión aún más estrecho. En la interpretación que hacen de ellos, estas *drag kings* deterioran el rostro amenazante masculino al combinarlo con su cuerpo femenino.

Berliner Boxer (1997). Johnny DeLuca es también un modelo de indecibilidad, ¿qué nos dice que DeLuca es una mujer? ¿Sus pechos? Sin embargo, la conjunción total de los componentes de la imagen nos expresa que es un hombre: mirada, pose, gesto. Del LaGrace nos muestra deliberadamente el pecho derecho de DeLuca para aumentar la ambigüedad en la comprensión y recepción de la imagen tendiendo hacia la androginia; por otra parte, no hace más que aumentar el *gap* o grieta entre sexo y género de una manera análoga a lo que ocurre con el hermafroditismo biológico.

¹⁴ El nombre del performer Mo. B. Dick tiene las connotaciones masculinas de *dick* 'polla'; *Moby Dick*, el cachalote de H. Melville, que en inglés es 'ballena de esperma' (*sperm whale*); *mo*, acortamiento de *moustache*, bigote.

Sean metáforas de una nueva construcción cultural —exenta de los lastres de la exclusión— o no, la cuestión es que las fotografías-ficciones de Del LaGrace materializan toda una serie de estrategias para desmontar lo que entendemos como “hombre” y “mujer”, pero además, sus protagonistas se configuran como elementos visibles que multiplican las posibilidades de forma, participan de una recombinación “infinitesimal”, se transforman mediante metonimias: barba, gesto, vestuario...pero no solamente se travisten, sino que también eligen características que los sitúan a medio camino, siempre en trayecto, siempre en devenir. Estos movimientos (que podrían ser “microtecnologías”) y nuestra noción de “masculinidad” y “feminidad” se convierten en materia para reflexionar, replegar y producir nuevos espacios. Es decir, el hecho de la figuración fotográfica convierte en posibilidad de ser, en el plano de emergencia de una nueva sintaxis corporal, así el enunciado visual “mujer barbuda” ya no remite ni a “mujer” ni a “barba” y se destruye la connotación de anormalidad que ha planeado sobre él.

Según Jean Baudrillard “todos somos transexuales. De la misma manera que somos potenciales mutantes biológicos, somos transexuales en potencia”¹⁵. En la serie *TranzPortraits* (1996), Del LaGrace nos abandona a la total incertidumbre: el trayecto ha concluido y la indecibilidad impera. Entonces, ¿qué es ser mujer u hombre si las fronteras son difusas? Una vez atravesado el tramo quirúrgico, nos damos cuenta de que en esta organización literal de lo que entendemos como “masculino”, nos falta una clave para interpretarla: la “masculinidad” no aparece como en los trabajos anteriores con la actitud desafiante y agresiva, sino que vemos entidades “serenas”, Del LaGrace se apropia de ellas casi con un afán científico, incluso en una fotografía como *Mike & Sky* (1996) —dos transexuales abrazándose (¿acaso son *gays*?)— que deja traslucir ciertos signos de emotividad, el fotógrafo parece distanciarse sin juzgar. Quisiera apuntar aquí la similitud (o posible influencia) con el trabajo de temática homosexual de Chris Nelson *El culto a la barba* (1991) quien realiza retratos ensalzando el carácter apacible y distendido de los hombres velludos.

Alejandro Jodorowsky llamaría a esta figura *emperatriz*, el divino andrógino. La figura del hermafrodita, creo, es la que más interés puede ofrecer: como ser fabuloso que desafía el régimen natural-jurídico por la confluencia en sí de los dos sexos, se convierte en una especie de espejo orgánico.¹⁶ Contemplamos a Del LaGrace y a su pareja Simo Maronatti como imágenes especulares de un mismo sujeto vibrante y siempre huidizo. Advertimos también cómo, en la relación sexual, existe una inversión y ambivalencia del componente de dominación “amante-amado” —próximo a la lucha y a las prácticas SM, con lo que las relaciones de poder sobre el cuerpo se ecualizan.

En la serie *Hermaphrodyké* (1995), ‘hermafrobollera’, ‘usos o costumbres hermafroditas’, el componente conceptual, como en toda la obra de Del LaGrace, vuelve a desempeñar un papel evidente; *dyké* se emparenta gráficamente por un lado, con la voz griega *diké*

¹⁵ BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Anagrama, 1991, p. 26.

¹⁶ FOUCAULT, Michel, “Clase del 22 de enero de 1975” en *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Madrid, Akal, 2001, pp. 68 y ss.

(dikh), ‘costumbre’, ‘uso’, ‘manera de ser o de obra’, ‘justicia’, ‘derecho’; y por otro, con *dyke* ‘bollera’, ‘dique’. Como en un ideograma japonés, no existe un significado unitario y dentro de la polisemia pugnan las distintas imágenes que remiten a sus respectivos significados. Es un juego postmoderno de ironías semejante a la palabra-eje (*kakekotoba*) de los *haiku*¹⁷; por tanto, *Hermaphrodyké* vertebra una polisemia multitudinaria.

Sin embargo, en *TransGenital Landscapes* (1996-1998), opta por el desarrollo del fragmento y el detalle, el acercamiento minucioso y cartográfico que revela las cualidades táctiles de la imagen. Una mirada paisajística y una mirada médica.¹⁸ De este modo, toma el torso, uno de los fragmentos corporales sobre los que se ha sustentado la historiografía, la representación de cánones de perfección humana (y, por ende, masculina y occidental). Del LaGrace lo expone en todo su esplendor mostrando los genitales “aberrantes” como paradigma estético de la “hermafroditidad” y acentuado con la pose clásica en *contrapposto*, lo que supone una parodia y, tal vez una advertencia, “el ideal viril ha terminado”.

Quisiera concluir con que la obra de Del LaGrace supone simultáneamente un acto de transgresión y de liberación, al integrar en su seno aquello que ha sido calificado como perverso y que ha surgido de la superficie de los cuerpos. Asimismo, no creo que exista contradicción en su obra, al contrario. Fotografíar es realizar una inscripción visual y, al mismo tiempo, un acto de comunicación (en este caso también con uno mismo) que se desarrolla en la ausencia del acontecimiento, ya que, en el preciso momento del revelado aparece el tejido textual que se caracteriza por ser irreversible. La presencia en oposición a la ausencia: el hecho de fotografiar un objeto es sinónimo de haber estado *allí*. Como dice Susan Sontag “fotografiar es esencialmente un acto de no intervención”, la posibilidad de la *omnipresencia* permite al fotógrafo “crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de crear imágenes que nos sobrevivirá”. La omnipresencia nos lleva al voyeurismo y éste a la necesidad de encontrar objetos nuevos que fotografiar.

¹⁷ Tomo este concepto de KEENE, Donald, *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 13.

¹⁸ <http://www.rainbownetwork.com/content/feature.asp?featid=2810> en Dr. Del Transgender Forum, no. 2, Volcano muestra una escala de lo que es “métricamente” aceptable en un clítoris.

PROSTITUTA, VIRGEN, ARISTÓCRATA: UNA HISTORIA SEMÁNTICA DEL ORDEN CORINTIO*

Carlos Pena Buján

Universidad de Santiago de Compostela

*Les belles filles, que vous aurez vues à Nîmes, ne vous auront,
je m'assure, pas moins délecté l'esprit par la vue
que les belles colonnes de la Maison Carrée,
vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là.*

(Nicolas Poussin, 20/03/1642)¹

I

Quizá los órdenes arquitectónicos sean árboles de piedra², o quizá sean seres humanos de piedra³, o quizá ambas afirmaciones sean ciertas. En todo caso, varias ideas parecen claras; por una parte, que la arquitectura, en no pocas ocasiones, transforma sus elementos estructurales en portadores de significado, por otra, que aunque las formas no cambien a lo largo del tiempo, los contenidos sí lo hacen, y en tercer lugar, que los edificios poseen el

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación titulado *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia y el siglo XVIII*, dirigido por el Prof. Dr. D. Alfredo Vigo Trasancos (Ministerio de Ciencia y Tecnología, BHA2002-00816, 2002-2005).

¹ Cit. en CLARK, Kenneth, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1996, p.15.

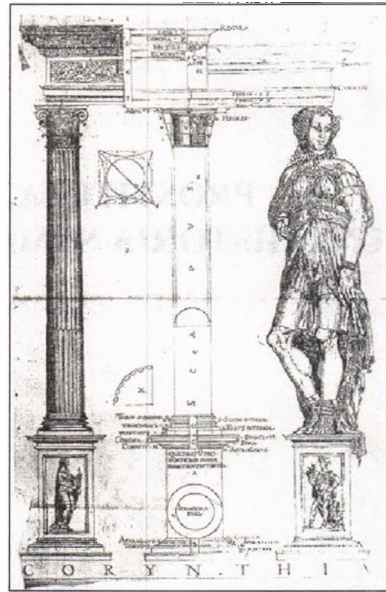
² Una columna puede ser leída como la transposición pétreo de un árbol, cuyo tronco se corresponde con el fuste y sus ramas con el capitel. No resulta complejo leer en este sentido los capiteles papiriformes, lotiformes y palmiformes egipcios. Esta idea ha sido aplicada por Hellmut Baumann al orden dórico, como arquitecturización de la *Angelica Silvestris*, una planta típica de Grecia. Cit. en HERSEY, George, *The Monumental Impulse. Architecture's Biological Roots*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, pp.27-28.

³ Onians defiende que un ateniense estaba predispuesto por sus redes neuronales a ver a los hombres como columnas y a las columnas como hombres. ONIANS, John, "Greek Temple and Greek Brain", en George Dodds y Robert Tavernor (Eds.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002, pp.44-63

poder de influir en quienes los ven⁴. Básicamente, estas son las premisas de las que partimos en este relato histórico que intenta analizar cuáles fueron las ideas que los capiteles corintios trataron de transmitir, en relación al mundo de la mujer, en un dilatado lapso temporal que abarca desde su nacimiento en época clásica griega hasta el siglo XVIII, momento tras el cual la teorización sobre arquitectura se encaminó por otros derroteros.

Las primeras dificultades que nos encontramos son, por una parte, cuál es el origen del orden corintio, y por otra, cuál es el origen de su nombre. Una de las opciones que manejamos, y que parece bastante factible, es que el capitel corintio haya aparecido en el seno de las artes decorativas. Como sustento de esta tesis podemos traer a colación, en primer lugar, su forma, que evoca claramente un trabajo en metal, en segundo, el hecho de que Calímaco, el supuesto inventor del corintio según Vitruvio⁵, realizase también una chimenea de bronce con forma de palmera o, como tercer dato, su parecido con el capitel de la columna sobre la que se disponía la figura de Niké en la Atenea Parthenos de Fidias. Esta hipótesis viene asimismo a ser refrendada por su propio nombre, habida cuenta que existen textos helenísticos en los que se habla de este capitel denominándolo *korinthiourges* (“de factura corintia”), término empleado habitualmente para referirse a las estatuas de bronce y al mobiliario que le dio fama a esta ciudad⁶.

En todo caso, lo más característico del orden corintio es su decoración a base de acanto. Sabemos que los griegos asociaban ciertas plantas con ritos fúnebres, y concretamente el acanto se ponía en los pies y la cabeza de los monumentos después del funeral. Además, quedan testimonios en la escultura funeraria y la pintura vascular en los que aparece representado el acanto, antes incluso del surgimiento de la columna corintia, asociado a las tumbas⁷. Pero no podemos perder de vista otro dato; en un período en el que las falsas etimologías eran populares y respetables⁸, el nombre acanto podría entenderse no tanto como “planta que indica” (*ake-anthos*) sino como planta que sana (*akein*, sanar). Esto explicaría su primera aparición en forma de columna en un templo específicamente dedicado a Apolo en



John Shute, *First and Chief Groundes of Architecture*, 1563, Orden Corintio.

⁴ ONIANS, John, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1988, p.6.

⁵ VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 1995, pp.162-163.

⁶ ONIANS, *Bearers*, 19.

⁷ RYKWERT, Joseph, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, pp.321-325.

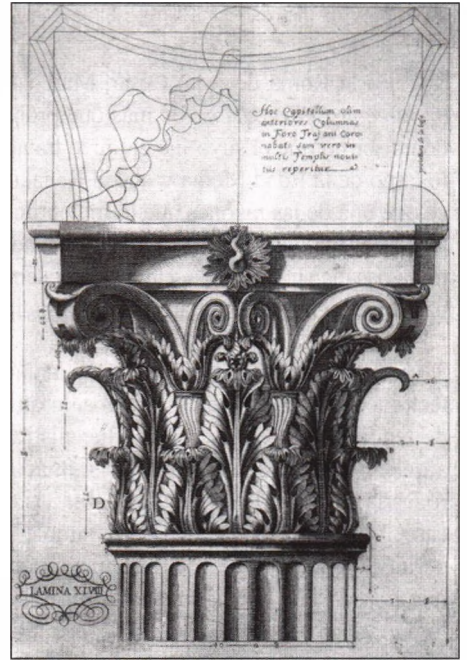
⁸ Así lo atestiguan los escritos platónicos, siguiendo una tradición de origen órfico. Véase ONIANS, John, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, Alianza, 1996.

tanto que sanador, el templo de Apolo Epikourios en Bassae (ca. 429 a.C.) y su popularidad en santuario de Asclepio en Epidauro⁹.

Ahora bien, el corintio se cargó pronto de connotaciones femeninas, y esto por una doble razón. Por una parte, porque se consideró que era un orden que debía emplearse en los interiores, mientras que al exterior iría un orden dórico o jónico. De este modo, la asociación típica de la Antigüedad de masculino-exterior y femenino-interior se trasladaría a la arquitectura¹⁰.

La segunda razón que explica estas connotaciones tiene que ver con el la ciudad que le daba el nombre. *Korinthos aphneios*, “la rica Corinto”, era el modo en que los griegos se referían a esta ciudad, tan rica como orientalizante y corrupta, e identificada con valores urbanos, negocios, artesanía, sensualidad, lujuria y femineidad. Lo que hoy podríamos ver como una corrupción moral es característico de los numerosos santuarios corintios dedicados a Afrodita, patrona de la ciudad, en los cuales el sacerdocio incluía la prostitución en el templo, del mismo modo que ocurría en el modelo Sirio-Fenicio. Para avalar esta relación podemos echar mano de poemas que sostenían que Afrodita había nacido en Chipre y que su culto había venido de esta ciudad, aun cuando otros pensaban que su origen debería situarse en Cytherea, una isla dominada por los fenicios. Sea como fuere, la expresión “chica corintia” solía utilizarse como sinónimo de prostituta¹¹.

En resumen, en sus orígenes el orden corintio estaba asociado a valores en relación a la vida y la muerte¹², la inmortalidad y la salud, pero sus connotaciones con el mundo de la mujer empezaban a aflorar, aunque su sentido distaba, y no poco, del que en siglos posteriores iba a adquirir.



Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y oblicua*, 1678, Capitel Corintio.

⁹ ONIANS, *Bearers*, 19. En este sentido de relacionar vida y muerte, puede leerse también los *tholoi* de Delfos (ca. 400 a.C.) y Epidauro (ca. 350 a.C.), o una destacada tumba de Belevi, en Asia Menor (IV a.C.), obras todas ellas caracterizadas por sus capiteles corintios.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, 20 y RYKWERT, *Dancing Column*, 320.

¹² Hersey sostiene que el sentido de los órdenes arquitectónicos se puede leer en relación con rituales y sacrificios. HERSEY, George, *The Lost Meaning of Classical Architecture. Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1988.

II

En la Roma de Julio César, Marco Lucio Vitruvio Polión escribió su famoso tratado *De architectura libri decem*. Es más que probable que este hombre no hubiera pasado a la historia de no ser porque el suyo fue el único tratado arquitectónico de época romana que se conservó a lo largo de la Edad Media y que el Renacimiento consagró como canónico. En todo caso, parece que una de las razones que lo movieron a “[poner] al descubierto todas las reglas de la arquitectura”¹³ fue la búsqueda de una destacada consideración social de la arquitectura como disciplina basada en la ciencia, clara consecuencia de la importancia que había adquirido en Roma, y para ello esgrimió como argumento principal que su profesión exigía la aplicación de la razón.

Hay que destacar, en primer lugar, que Vitruvio maneja como fuentes para su tratado arquitectónico numerosos textos griegos, lo que explica que el origen del orden corintio que defiende tenga claras reminiscencias helenísticas¹⁴. Tal y como este tratadista lo relata, este orden arquitectónico fue inventado por Calímaco, quien reprodujo en un capitel la imagen de una cesta rodeada de hojas de acanto que había visto sobre la tumba de una doncella en Corinto. En todo caso, Vitruvio fue más allá de la simple narración de una historia, al proponer que el capitel corintio “imita la delicadeza de una muchacha, puesto que las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos”¹⁵. Más todavía. Vitruvio argumentará y defenderá la teoría del *decoro* en la arquitectura¹⁶, es decir, la adaptación de los edificios y su decoración a su función y su significado, y el corintio sería un orden que habría que emplear en templos “para Venus, Flora, Proserpina y las Náyades (...) pues poseen cualidades apropiadas por su delicadeza, ya que son templos esbeltos, adornados con flores, hojas y volutas, que parecen aumentar el esplendor de tales divinidades”, mientras que el dórico se emplearía para deidades caracterizadas por su fortaleza viril y el jónico para divinidades intermedias, situándolo así entre la austeridad dórica y la delicadeza corintia¹⁷. En otros términos, Vitruvio estaba aplicando los *genera* de la retórica a la arquitectura, por medio del empleo de epítetos que, a nivel teórico, venían a sentar las bases de la pertinencia de las formas e incluso del sexo de la arquitectura¹⁸.

De este modo, el orden corintio quedó claramente teorizado como un orden asociado a los valores femeninos más delicados y, aun cuando esta idea no tenga una correspondencia directa con la arquitectura de la época de nuestro tratadista ni tampoco con la romana de época imperial, más preocupada por otras cuestiones, la idea del capitel corintio como signo de exquisitez, sutileza, gracia y refinamiento femenino ya había sido escrita, y el futuro se encargaría de reinventarla.

¹³ VITRUVIO, *Diez libros*, 57. Véase ONIANS, *Bearers*, 33.

¹⁴ GROS, Pierre, “Vitruve et les ordres”, en Jean Guillaume (Ed.), *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, pp.49-59, espec. 50 y ONIANS, *Bearers*, 35.

¹⁵ VITRUVIO, *Diez libros*, 162.

¹⁶ La teoría del decoro es de origen griego, y la podemos encontrar en la *Ética* y la *Retórica* de Aristóteles, en la filosofía estoica y, ya en el mundo romano, en *De officiis* de Cicerón. Véase al respecto ONIANS, *Bearers*, 37-39.

¹⁷ VITRUVIO, *Diez libros*, 71.

¹⁸ ONIANS, *Bearers*, 38.

III

A pesar de que el tratado de Vitruvio estaba cargado de destacados conocimientos sobre la arquitectura griega, de interesantes reflexiones y sugerencias y de buenas intenciones, lo cierto es que el eco que tuvo en su tiempo y en los siglos del Imperio Romano, fue prácticamente nulo. Los capiteles corintios, que tanto florecieron en las tres primeras centurias de nuestra era, tenían más que ver con una moda estética que con una carga teórica de intencionalidad significativa¹⁹.

El mundo de los primeros cristianos y la arquitectura del Occidente medieval, cuando echó mano de estas formas arquitectónicas, lo hizo empleando los diferentes tipos de capitel como elementos que indicaban y diferenciaban espacios, atribuyendo, en función de su riqueza ornamental, distintas características a la zona en la que se ubicaban. En otros términos, los nuevos intereses simbólicos se correspondían con la expresión de una nueva sensibilidad y actitud en clara relación a la religión²⁰.

De todos modos, a lo largo de la Edad Media, la transmisión de Vitruvio conoció una doble vía; por una parte, en el seno del taller arquitectónico, en el que los maestros formaban a sus alumnos en una serie de conocimientos, casi considerados secretos en el seno de una sociedad cerrada²¹, cuya transmisión era oral y centrada, sobre todo, en relaciones de arquitectura y matemática, cuya raigambre era más bien euclidiana y en la que Vitruvio solía aparecer como evocación culta de un principio de autoridad²².

La segunda vía, y más interesante en nuestro discurso, fue la copia del texto vitruviano en *scriptoria* monásticos y comerciales. De este modo, y aun cuando las evocaciones simbólicas fueron más bien escasas, la integridad del tratado de Vitruvio fue salvaguardada y legada al futuro²³.

Fue uno de estos textos el que descubrió Poggio Bracciolini en la biblioteca monástica de Saint Gall en el año 1416. De esta manera, Vitruvio vendrá a convertirse, casi, en una verdad de fe e iluminará la senda por la que la reflexión humanística sobre la arquitectura antigua se desarrolle, a partir del concepto de imitación y la concepción de la arquitectura clásica como un sistema semiótico²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, 41-58.

²⁰ *Ibidem*, 59-129.

²¹ FRANKL, Paul, "The Secret of Mediaeval Masons", *Art Bulletin*, vol.27, 1945, pp.46-60.

²² RYKWERT, Joseph, "On the Oral Transmission of Architectural Theory", en *Les traités*, 31-48.

²³ KRINSKY, Carol Herselle, "Seventy-eight Vitruvius Manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1967, pp.36-70 y CONANT, Kenneth John, "The After-Life of Vitruvius in the Middle Ages", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, 1968, pp.33-38.

²⁴ Los trabajos más recientes sobre estos temas son GÜNTHER, Hubertus, "Alberti, gli umanisti contemporanei e Vitruvio", en *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura*, Florencia, Leo S. Olschki, 1999, pp.33-44, ACKERMAN, James, "Imitation", en Alina Payne, Ann Kuttner, Rebekah Smick (Eds.), *Antiquity and Its Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp.9-16, THOENES, Christof, "Patterns of Transumption in Renaissance Architectural Theory", en *Antiquity*, pp.191-196 y BROTHERS, Cammy, "Architecture, Texts, and Imitation in Late-Fifteenth- and Early-Sixteenth-Century Rome", en Georgia Clarke y Paul Crossley (Eds.), *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000, pp.82-101.

Podríamos resumir la tratadística del siglo XV como un “capítulo instructivo” de la historia de la teoría de la arquitectura, habida cuenta que propone la posibilidad de resucitar la arquitectura de los antiguos a partir de dos vías: la textual y la arqueológica, es decir, el estudio de Vitruvio y las propias realizaciones constructivas romanas²⁵. En este sentido, y aun cuando el corintio también fue empleado con connotaciones políticas²⁶, los tratadistas se encargarán, básicamente, de hacer inteligible el legado vitruviano, haciendo algunas veces verdaderos ejercicios de retórica ciceroniana²⁷, y de cargar los órdenes de valores sociales y morales²⁸, puesto que casi había que reinventar el texto ya que, como decía Alberti, “[Vitruvio], para los griegos parecía escribir en latín, y para los latinos, en griego, y para nosotros, es como si no hubiera escrito nada, puesto que no podemos entenderlo”.

Por otra parte, no podemos olvidar que en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, la impresión y difusión de la obra de Vitruvio y los vitruvianistas empieza a tener lugar. En estos años se imprime por primera vez el tratado de Vitruvio (Sulpizio da Veroli, 1486), ve la luz el primer libro ilustrado que trata sobre arquitectura (la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Colonna, 1499), aparece el primer Vitruvio ilustrado (Fra Giocondo, 1511) y su primera traducción italiana ilustrada (Cesariano, 1521). El camino para que Serlio imprimiese a partir del año 1537 el primer tratado de arquitectura íntegramente ilustrado, y dirigido a la formación de los arquitectos, estaba abierto.

IV

Hacia el 1500, y de manos del arquitecto Donato Bramante, asistimos a importantes modificaciones en la consideración de los órdenes arquitectónicos. En primer lugar, Bramante es capaz de escribir polifonía con las piedras, transformando los órdenes arquitectónicos en voces, al reinterpretar teorías estéticas que Colonna, Pacioli y Leonardo habían propuesto relacionando la pintura y la música, y asimilar ideas tomadas de la teoría musical de Franchino Gaffurio²⁹.

Y quizá sean ideas en relación a los modos de la música antigua, matizadas por Gaffurio y reinterpretados por Bramante las que subyacen en la concepción de empresas

²⁵ BETTS, Richard, “*Si come dice Vetrivio: Images of Antiquity in Early Renaissance Theory of Architecture*”, en *Antiquity*, pp.244-257 y PAYNE, Alina Alexandra, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Nueva York, Cambridge University Press, 1999.

²⁶ ONIANS, John, “Brunelleschi: Humanist or Nationalist?”, *Art History*, vol.5, 1982, pp.259-272 y “Pourquoi les ordres?”, en Jean Guillaume (Ed.), *L'emploi des ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1992, pp.325-333.

²⁷ ECK, Caroline van, “Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti's *De Re Aedificatoria*”, en *Architecture and Language*, 72-81 y RYKWERT, Joseph, “Theory as Rhetoric: Leon Battista Alberti in Theory and in Practice”, en Vaughan Hart y Peter Hicks (Eds.), *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997, pp.33-50.

²⁸ ONIANS, John, “L.B. Alberti and Filarete”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.34, 1971, pp.96-114, “Filarete and the *qualità*: Architectural and Social”, *Arte Lombarda* vol.38-39, 1973, pp.116-128 y *Bearers*, 147-224.

²⁹ ONIANS, John, “On how to Listen to High Renaissance Art”, *Art History*, vol.7, n°4, 1984, pp.411-437.

arquitectónicas como la Santa Casa de Loreto (ca. 1509), en la que el uso del corintio se puede entender de un modo cristiano, al poder ser leído como la expresión de la perfección del mensaje divino y, por ende, de la iglesia católica. De esta manera, la arquitectura clásica podría ser empleada como un paradigma que transmitiese el plan divino a la humanidad³⁰.

Hoy en día, se suele considerar que en el entorno de Bramante se gestaron las primeras sugerencias para convertir en católicos los órdenes arquitectónicos clásicos, y fue en ese círculo, a través de Peruzzi, donde se formó Serlio, el primer teórico que puso esta idea por escrito³¹.

Nos interesa, en este caso, la solución que propuso al uso del orden corintio. Serlio escribe que “habiendo de hacer un templo sagrado de este orden, debe dedicársele a la Virgen María, Madre de Jesucristo. Redentor nuestro (...) y así a todos esos santos y santas que han llevado una vida de pureza (...) se harán de esta manera los monasterios y los claustros que encierran a las vírgenes dedicadas al culto divino; también se podrá usar este orden para las casas públicas o privadas o para los sepulcros que se erigirán a las personas de vida honesta y casta”³². En otras palabras, el arquitecto boloñés propuso un nuevo y exhaustivo modo de aplicar las reglas relativas al empleo de los órdenes arquitectónicos, haciendo una transposición semántica de los mismos a un sentido eminentemente cristiano y profano, aunque manteniendo el femenino y virginal contenido de raigambre vitruviana.

Pero existía, además, un sólido precedente de la presencia del orden corintio en templos dedicados a la Virgen. El Panteón romano, considerado por los arquitectos del Renacimiento como una de las más excelsas obras constructivas legadas por la sacrosanta Antigüedad, fue transformado durante el pontificado de Bonifacio IV en iglesia dedicada a la Virgen y, de esta manera, en el año 614, los demonios fueron expulsados de este templo, ejemplo de *superbia* pagana que sólo se podría haber construido con ayuda del propio demonio³³. No podemos saber si el Panteón inspiró la teoría de Serlio, pero quizá fue un importante sustento para la aceptación de su tesis, puesto que era un perfecto ejemplo de arquitectura clásica, cristianizada y virginalizada, en el que el corintio podía leerse como una metáfora pétreo que evocaba arquitectónicamente la presencia de la Madre de Dios.

³⁰ ONIANS, *Bearers*, 235-246.

³¹ Sobre su formación con Peruzzi nos habla el propio SERLIO, Sebastiano, *Tutte l'opere d'Architettura*, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986, Libro IV, p. IIIr.

En relación a la presencia del pensamiento de Peruzzi en Serlio véase GÜNTHER, Hubertus, “Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio”, *Les traités*, 227-246.

Con respecto a los órdenes en Serlio, GÜNTHER, Hubertus, “Serlio e gli ordini architettonici”, en Christof Thoenes (Ed.), *Sebastiano Serlio*, Milán, Electa, 1989, pp.154-168 y ONIANS, *Bearers*, 263-286.

³² SERLIO, *Architettura*, IV, XLVIIv.

³³ Véase BUDDENSIEG, Tilman, “Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance”, en Robert Bolgar (Ed.), *Classical influences in the European Culture A.D.500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp.259-267 y “Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en Robert Bolgar (Ed.), *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp.335-348. Existe, de hecho, un texto de Hermann de Fritzlar (ca. 1350) sobre la destrucción de Bonifacio IV de los ídolos y de la huida de 72 demonios de las estatuas rotas del Panteón; “der Romer apgot, der Tuvel, nam den Tynaphel obene von der Kirchen... Disen furte her von sente Peters munster... und das loch an der Kirchen, do der Tynaphel uffē stunt, daz stet noch offen, unde enmac nimant vorbuwen”. Cit. en BUDDENSIEG, *Criticism and Praise*, 260.

V

Hacia mediados del siglo XVI, en Inglaterra, la arquitectura gótica fue reemplazada paulatinamente por una arquitectura *all'antica* ornamentada con los órdenes clásicos. Esto llevó parejo un interés por la teoría arquitectónica cuyos primeros resultados fueron los tratados de John Shute (1563), John Dee (1570) y Henry Wotton (1624). El primero de ellos, en su *First and Chief Groundes of Architecture*, ilustra por vez primera, los órdenes arquitectónicos como tipos humanos, adaptando de un modo libre las analogías, ya relatadas por Vitruvio, del cuerpo como columna³⁴.

Pero Shute va más allá al plantear una lectura de los órdenes que combinaba la tradición vitruviana con arquetipos bíblicos y la historia mitológica de época isabelina. Más aún, según este autor, los órdenes arquitectónicos pueden ser interpretados como un grupo que hace referencia a Hesiodo y a su concepción de las cinco edades del mundo. Según Hesiodo, el mundo había empezado en una noble, pura y arcádica Edad de Oro en la que los hombres vivían como dioses (Toscano), tras la que el mundo se encaminaría por dos derroteros; la autoindulgencia y el salvajismo. A esta etapa sucedería una nueva Edad de Oro en la que Vesta y sus vírgenes regían (Corintio), tras la que triunfaría la absoluta inmoralidad de la quinta edad: la edad de Pandora (Compuesto).

Esto se solaparía con la concepción que la dinastía Tudor tenía de la historia de Inglaterra, también dividida en cinco edades, según la cual existía una primitiva iglesia protestante y una monarquía cuya antigüedad se establecía en relación al relato de Geoffrey de Monmouth sobre los orígenes de Inglaterra y su relación con Troya, a ésta sucedería una caída posterior, con la subsiguiente división en lenguas, fruto de la corrupción católica de esa iglesia antigua (segunda y tercera edades), una Edad de Oro, que se correspondía con la restauración del protestantismo, y un final apocalíptico, al que la humanidad estaba invariablemente predestinada.

Más aún, la Antigüedad, parcialmente restaurada en época de Isabel I, conocida popularmente como la reina virgen Astraea, heraldo de una nueva Edad de Oro, representaría el renacimiento de la arquitectura y estaría simbolizada por el orden corintio, realizado a imitación de una hermosa doncella. Como resulta evidente, estas referencias al corintio serían fácilmente comprendidas por los lectores isabelinos de Shute como alusiones a su reina virgen, a la que éste dedicó su tratado³⁵.

Pero muerta Isabel I, Henry Wotton, en el único tratado inglés publicado durante la dinastía de los Estuardos³⁶, aun cuando continúa la concepción de Shute de los órdenes como expresión de cualidades morales, cambiará la percepción del corintio y lo considerará un orden lascivo, adecuado para una cortesana, y cargado de las connotaciones del lugar en el

³⁴ RYKWERT, *Dancing Column*, 32-33.

³⁵ HART, Vaughan, "From Virgin to Courtesan in Early English Vitruvian Books", en *Paper Palaces*, pp.297-318, espec.298-312.

³⁶ *The Elements of Architecture*, 1624.

que había tenido origen: la licenciosa Corinto. Incluso a pesar de la admiración que Wotton sentía por Vitruvio, refuta su concepción del virginal corintio para transformarlo en emblema de la moral relajada inherente a una prostituta, algo que en la teoría arquitectónica no contaba con precedentes. Quizá estas ideas de Wotton se puedan entender si tenemos en cuenta que, como acérrimo protestante, veía como inmorales los visos de catolicismo implícitos en las obras de Iñigo Jones, para quien el corintio era el orden “católico”.

En resumen, el corintio, que había sido introducido en Inglaterra como un orden virginal, adecuado para la iconografía protestante de Isabel I, se había transformado en sesenta años en símbolo de vicio, de moral laxa, e incluso, de catolicismo³⁷.

VI

A lo largo del siglo XVII, prácticamente no observamos ninguna novedad en la interpretación del simbolismo columnario. Aunque algún teórico se encargó de calzar y descalzar las columnas, y de hablar de columnas desnudas y adornadas, en esencia la interpretación simbólica que bajo ellas subyacía, seguía siendo de raigambre serliana³⁸.

En la siguiente centuria, la tónica dominante estará en la línea iluminista de emplear la razón como nuevo instrumento de verificación, apoyatura conceptual y método para la búsqueda de un sistema coherente que resuelva las relaciones existentes entre el proceso proyectual y la formalización arquitectónica. Básicamente, los órdenes dejan de significar; y el corintio simplemente se transforma en “lo más grande, lo más augusto, lo más sublime que jamás haya producido la arquitectura. (...) uno de esos espectáculos sorprendentes que, con sólo mirarlo, encoge el alma y la transporta fuera de sí”³⁹.

Precisamente por esto, resulta llamativo el tratado de Nicolas Lecamus de Mézières, teórico de la arquitectura que defiende que el orden corintio ha de ser empleado en los *boudoirs* y los cuartos de baño. Por decirlo con sus palabras, “el *boudoir* es considerado como la morada de la voluptuosidad (...) es esencial que todo esté allí tratado en un estilo donde reinen el lujo, la delicadeza y el buen gusto. Las proporciones elegantes del corintio le son apropiadas (...) Diana baja a bañarse; trátese de alegrarla con la forma del lugar, con su disposición y con todo su aspecto (...) La proporción debe ser la corintia; el ambiente pide elegancia y ligereza”⁴⁰. En otros términos, este tratadista continúa empleando el decoro como

³⁷ HART, *Virgin to Courtesan*, 314-316. Sobre las diferencias existentes a nivel conceptual entre la arquitectura Tudor y la nueva arquitectura preconizada por Jones véase ANDERSON, Christy, “Monstruos Babels: Language and Architectural Style in the English Renaissance”, en *Architecture and Language*, 148-161.

³⁸ CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano, Camillo Corrado, 1678, pp.35-44

³⁹ LAUGIER, Marc-Antoine, *Ensayo sobre la arquitectura*, Madrid, Akal, 1999, p.75.

⁴⁰ Cit. en FORSSMAN, Erik, *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983, p.168. Lecamus de Mézières publicó *Le gene de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* en París en 1780.

principio ordenador de la arquitectura, aunque transformando los referentes. El corintio ha llegado al punto de vanalizarse, y transformarse en metáfora pétreo de la intimidad, del aseo, casi de un culto al cuerpo, ideas asociadas tradicionalmente con lo femenino y, en última instancia, asociadas también con una determinada clase social que podía permitirse el transformar su higiene personal en una religión cuyo templo era el cuarto de baño.

VII

Teniendo en cuenta los ejemplos anteriormente mencionados, parece claro que las formas arquitectónicas portan significados, aunque éstos varían en función del momento y el contexto en que aparezcan. Hemos visto cómo el orden corintio nace en un contexto pagano y con unas connotaciones que van desde la curación hasta la prostitución, cómo se transforma en claro símbolo de virginidad que acaba por aludir a la Madre de Dios o a la más virginal de las reinas de Inglaterra y cómo, en unas coordenadas mentales muy diferentes se convierte en signo profano de refinamiento, aunque cargado con unas connotaciones que evocan claramente un determinado *status* social. Parece, por tanto, factible afirmar que el corintio, prácticamente desde su nacimiento, es un orden asociado con el mundo de la mujer, con la femineidad más delicada, con algunos de los aspectos más íntimos de la sexualidad y la sensualidad femeninas⁴¹.

Otra cuestión parece clara; este trabajo es un relato histórico, y como tal, es subjetivo y parcial. La subjetividad es inevitable; la concepción que los hombres tenemos de la Historia siempre está tamizada por nuestros conocimientos previos. Con respecto a la parcialidad, en este caso radica en que he hecho una selección de los episodios que me parecían más significativos y en que he articulado mi discurso tomando como hilo argumental el pensamiento arquitectónico y no las realidades construidas. Es evidente que existen diferencias entre lo que los diseñadores de edificios de papel plantean y el lenguaje que las piedras hablan, aunque más veces de las que creemos, ambos pueden llegar a coincidir. Pero también es evidente que la historia de la teoría de la arquitectura tiene un lenguaje característico y que sólo conociendo el pensamiento sobre arquitectura, es decir, los edificios que fueron imaginados, evocados o quizá soñados, podremos entender la historia de lo construido o, por decirlo Caramuel, “Hay, Amigo Lector, dos géneros de Historias; unas, que han sucedido; y otras que se han pensado⁴².”

⁴¹ Recientemente, Varriano ha propuesto la poco defendible tesis de las pilastras como símbolos femeninos. VARRIANO, John, “Bearer of a Slightly Different Meaning: The Pilaster as Feminine Presence”, en Lauren Golden (Ed.), *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, Oxford, The Basingstoke Press, 2001, pp.321-328.

⁴² CARAMUEL, *Arquitectura*, 29.

FEMENINO VIRTUAL

Rosario Troncoso González

Universidad de Cádiz

I-Introducción

“Pero en la vida real los lugares comunes no funcionan, no existe el absoluto ni los casos determinantes, porque la mayoría de las personas son demasiado complicadas como para que sus reacciones puedan explicarse en función de unas emociones predeterminadas.”
Lucía Etxebarria, *“Nosotras que no somos como las demás”*

He querido abrir mi comunicación con este ambiguo párrafo escogido de la pluma de Lucía Etxebarria, para transmitir que es una tarea ardua y compleja realizar una investigación en toda regla, de una forma tan escueta, como es la que exige un trabajo de ésta índole. Y no solo por la extensión limitada de caracteres, sino por la ingenuidad de pensar que en un breve trabajo se va a conseguir delimitar el mundo, y no solo el real, sino el virtual. Más difícil todavía.

El objetivo primordial, o mejor dicho, las inquietudes que me mueven a tratar de analizar la presencia femenina en Internet, no es otra que darle forma, rostro, identidad, a una incursión cada vez mayor del sector femenino en el universo de las Nuevas Tecnologías. en l e intentar definir la identidad virtual de la misma, ya que a estas alturas del siglo XXI, se sigue intentando perfilar “lo femenino” en el mundo “real”, en cuanto a posición en la sociedad, derechos, etc.

Sería bastante complicado, responder a todas las preguntas que surgen irremediablemente al asomarnos al universo de lo cibernético, no solo desde el punto de vista de género, y es que sabemos que estamos comenzando una aventura, vertiginosa quizás, pero apasionante, en un mundo que promete ser, sino mejor, sí cada vez más complicado, más sofisticado.

Los humanos no estamos hechos, “construidos” para adaptarnos a “todas las situaciones” a todos los ambientes o espacios. Y al igual que nos ahogamos en el medio acuático, por una falta prolongada de oxígeno, puede asfixiarnos el exceso de información.

No es que pretenda ofrecer una visión negativa acerca de las nuevas tecnologías, ya que sus ventajas son más que evidentes, pero sí pragmática, porque a mi parecer, el temor más exacerbado del ser humano, es el temor a la incertidumbre, y ésta domina el nuevo medio Internet desde que la conexión telefónica empieza a fluir con su soniquete característico.

¿Cómo osamos intentar teorizar y clasificar un mundo que no sabemos ni siquiera si existe en calidad de tal, si no hemos sido capaces de abarcar y comprender el mundo físico al que estamos, o debemos, estar acostumbrados? Aquí se abre el debate.

Nuestros abuelos y abuelas no pudieron imaginar, ni siquiera en sueños, que dos personas, en los dos extremos del mundo, por alejados que estuvieran, pudieran no solo comunicarse en tiempo real, sino verse, expresarse sentimientos.

Ese es el “milagro” de Internet, campo de cultivo para la paradoja. Todos son elogios hacia la red de redes, hacia ese universo “paralelo”, el ciberespacio, que ha entrado en nuestras vidas, formando parte de lo cotidiano, sin pedirnos permiso.

El fenómeno Internet contribuye al cambio de era, al progreso, a la transformación de la estructura del pensamiento planetario. ¿Es Internet un espejismo, una materialización inconclusa de la utopía del ser humano?

¿Qué lugar ocupa la mujer dentro de la tierra prometida que es el ciberespacio? ¿Se ofrece en la red una imagen distorsionada de la mujer? El lenguaje, la comunicación es la columna de contención del ciberespacio, pero es acertado averiguar donde quedan los límites del sexismo.

Es posible afirmar que la red contribuye al progreso muy a su manera¹, porque para que los beneficios puedan llegar a todos los vértices, tanto del mundo real como el virtual, en el ámbito de la cultura, la solidaridad y la libertad, es preciso que todos y cada uno de los habitantes de la Tierra se hagan con un módem y tenga un acceso garantizado a la red.

He ahí la primera de las diferencias, sin entrar aún en distinciones por género, la diferencia económica, porque hoy por hoy, el acceso a la red solo es posible entre las personas de clase media-alta, y con cierto nivel cultural. Afortunadamente hay proyectos para hacer llegar la red a quienes ni siquiera han oído hablar de un módem.

Y ahí se encuentra el germen de la polémica. Hasta que punto es democrática la red, hasta que punto busca una sociedad, un mundo sino globalizado, si homogeneizado e igualitario. A esto cabe añadir que lo que dificulta que Internet se extienda en pos de buenos propósitos para que cuando se habla de una nueva era, ésta lo sea del todo factible, es la velo-

¹ Vid: RAMONET, Ignacio, *Un mundo sin rumbo*, Debate, Madrid, 1997. p.56,60

cidad con que los altos estratos del mundo financiero, los medios y la industria del entretenimiento están apropiándose de la red en su provecho exclusivo.²

El mundo conectado es hoy una realidad, y desde su génesis en la primera red teórica llamada the Galactic Network., constituida por ordenadores digitales de una Máquina de Computo teórica imaginada por Turing³, se preveía la problemática que subyace en la relación-ser humano-máquina. Y es que Internet es un “artefacto” humano ideado y creado por mentes masculinas, hombres, blancos, norteamericanos, etc⁴ Dicho esto nos hacemos una idea de la base sociológica de Internet.

Entrar en esto sería ya tema de otro debate, de los muchos que surgen a raíz de las controversias que suscita el intento de comprender el fenómeno que estamos viviendo.

Lo que es cierto es que a estas alturas, ya hay suspicacias acerca de Internet, debido a que las formas de vida tradicionales se han resentido⁵, y esto ha provocado un temor y una ansiedad ante las nuevas tecnologías que son la otra cara del progreso. Las nuevas tecnologías generan incertidumbre y ansiedad en su entorno. Según CASTELLS, “*prevalece la impresión de que el mundo cambia sin que podamos hacer nada*”.

Aunque esto no es nuevo. La historia es cíclica y esto nos lleva a la segunda revolución industrial, donde evocamos el miedo al maquinismo convertido en metáfora de forma magistral en la obra de Mary Shelly, *Frankenstein*.⁶

Claro está, las Nuevas Tecnologías, Internet, tienen sus ventajas y sus desventajas, pero lo que sí es algo cierto es que crea nuevos estados de realidad, y el ser humano toma conciencia de nuevas formas de comunicarse y expresarse, y se despliega ante a él todo un abanico de posibilidades, y se le hace entrega de un arma poderosa, quizás la que más, la información, con sus consecuencias.

¿Peligroso? Quizás. Pero aún estamos comprobándolo, ya que la vorágine del cambio se está produciendo justo en estos momentos.

Y la pregunta no es si es peligroso o no el acceso a tal cantidad de datos, o si el exceso de información embota los sentidos.

Lo que realmente hay que cuestionar es cual es la presencia de la mujer en todo este universo, de que maneras e siente la presencia femenina en el mundo tecnológico, que lleva

² *Idem*

³ *Vid:* SERRA, Arthur. Fenómeno Internet, Investigador doctor. Coordinador del Centro de Aplicaciones de Internet. Universidad Politécnica de Catalunya. Artículo disponible “on line” en <http://www.rediris.com>

⁴ *Cf:* VAYREDA Agnès y NÚÑEZ Francesc, *Identidad y género en línea* 1er Congreso ONLINE del Observatorio para la CiberSociedad. <http://cibersociedad.rediris.es/congreso>.

⁵ *Cf:* VALLEJO PEÑA, Francisco Alberto, *Sociedad española y cambio social en la era de internet*, Cuaderno de notas. Curso de verano del a UCA, “La Sociedad del a información”, B-32, 16 de Julio, 2001.

⁶ Por cierto, una mujer.

a la mujer a conectarse y a interesarse por acceder a esa información que está ahí para todos. ¿Por qué y para qué la mujer entra en Internet, se conecta a un *chat*, busca información? ¿Qué pretende? ¿Qué desea?

II. Universo femenino “on line”: hembras de la aldea global

La mujer a lo largo de la historia, ha tenido que librar batallas de sangre, sudor y lágrimas, para hacerse un hueco en el mundo, (algo absurdo, porque no solo tiene o ha de tener hueco, sino que la mujer es el andamio de las sociedades, más allá de frases panfletarias feministas), despojándose de la mala fama debida al quizás miedo masculino, al potencial del sexo opuesto. Tradicionalmente, la mujer ha arrastrado el lastre de sus etiquetas de bruja, de ser hipócrita, de su supuesta naturaleza infame. Nada más lejos de la realidad. Pero corroborado este patrón antifeminista por siglos de tradición escrita, donde la hostilidad hacia la mujer son tema constante:

“Más fuerte que el vino, más poderosa que el rey y que compite con la verdad siendo todo mentira. Más vale la maldad del varón que el bien del a mujer..., porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una mujer que te siga” (El Criticón, p.I, crisis XII).

Gracias al movimiento feminista, en los últimos años se ha venido asistiendo al cambio, y se han logrado cosas impensables. Pero, comparativamente, vivimos una época de transformaciones que están calando hondo en la sociedad, y de ello tienen gran culpa, por decirlo así, las nuevas tecnologías, y estos cambios descolocan la posición de las fichas en el tablero de juego, y entre ellas las mujeres. Se plantean nuevas estrategias y nuevos movimientos de la mujer en el ciberespacio, y si solo es un reflejo de la realidad, o unas puertas que se abren hacia otro tipo de expectativas femeninas y feministas.

Sería apropiado remontarse al origen del cambio, de cómo y cuando se suscita en la mente femenina el interés por la tecnología. O quizás no es que surgiera dicho interés de manera espontánea, sino que ya estaba ahí, desde siempre.

Algo sabido es la cómoda “tradicción” de considerar al sexo femenino como inferior intelectualmente. Esto lo podemos comprender si hacemos referencia a obras como *Physiologie du cerveau* de Gall, por ejemplo.

Pasajes como el que sigue corroboran algo que, a todas luces es descabellado, pero que no ha abandonado del todo el subconsciente colectivo, y claro está esto se refleja en la red, ya que ésta, como dijimos antes, no es más que un reflejo del mundo humano, con toda su carga histórica y sociológica:

“El cerebro de la mujer está generalmente menos desarrollado en su parte anterior-superior,(...). Las mujeres en cuanto a facultades intelectuales son generalmente inferiores a los hombres”

Aunque para determinar, o definir la actitud del hombre y la mujer, deberemos basarnos en unas diferencias no discriminatorias, sino básicamente orgánicas y psicológicas, más que evidentes. Diversos estudios indican y demuestran que las mujeres poseen más flexibilidad mental, que les permite no bloquearse, y salir de escollos sin que haga falta que se las “formatee”. Ellas siempre están dispuestas a dialogar, y a solucionar problemas conversando. Tienen la capacidad de cambiar el ritmo, sin sufrir un infarto. Tienen más recursos.⁸ Supuestamente muestran más desarrolladas las áreas del hemisferio derecho que regulan las funciones del lenguaje, el sentimiento, la intuición, las ideas, la imaginación, la creatividad, las emociones, y un largo etcétera.

En cambio los hombres tienen más desarrollado el hemisferio izquierdo, y es éste el encargado de regular los hechos lógicos, la deducción, el análisis, las matemáticas y los números.⁹

Las diferencias, entonces, radican en la utilización del cerebro, tan simple como eso. ¿Qué conclusión se deduce de esto? Pues que en la búsqueda del equilibrio está la clave. Y ese equilibrio comienza por la aceptación de que existen dos sexos bien diferenciados, y que como afirma también J. MARÍAS, reivindicar la igualdad es un absurdo, porque la naturaleza ha creado dos sexos distintos y complementarios.

Una vez planteadas esas diferencias, orgánicas, de uso cerebral, estaría acertado averiguar, cual de los dos sexos estaría más capacitado para enfrentarse a las Nuevas Tecnologías.

Por otro lado, hay que mencionar, pese a lo dicho anteriormente, que la etiqueta de tecnófobas impuesta históricamente a las mujeres, pese a estar equivocada, según algunos estudios que lo demuestran como el estudio preliminar acerca de las mujeres y las nuevas tecnologías: *La tecnofobia femenina: mitos y realidad*, realizado por TERESA GONZÁLEZ DE LA FE, surge de algo concreto: los ordenadores son procesadores, funcionan en base a una lógica, a una programación matemática. Por tanto, los ordenadores, son de naturaleza masculina, ¿o no?

Pero esa supuesta tecnofobia no viene dada de una base orgánica, ni cerebral, sino que surge a raíz de la posición ante la lucha por el poder que los sexos, han mantenido siempre. Es algo mucho más complejo, y es directamente proporcional el acceso de la mujer a la red, con la orientación de la educación, nada encaminada a la tecnología, que ha recibido la mujer desde siempre. En el caso de España, por ejemplo, la carga histórica de la educación que durante la dictadura (Sección Femenina), recibieron las mujeres aún se deja sentir, aunque cada vez con menos intensidad, en el porcentaje de mujeres españolas conectadas a la red.

⁷ De aquí podemos deducir que los ordenadores son máquinas lógicas, matemáticas, pero nada flexibles. Por tanto, la tecnología tiene raíces de características propias del sexo masculino, ya que es un invento de “ellos”, pero el armad el Internet es la comunicación, un terreno absolutamente de “ellas”.

⁸ Cfr.: E. GUR, Raquel, *La mujer en el umbral del siglo XXI*, Editorial Complutense. P.69.

⁹ Vid: AMEZTOY Begoña *Escuela de Mujeres*, Oberon, Anaya, Madrid 2001. pp.41-42.

La mujer siempre se ha mantenido al margen, no por comodidad, sino por tener completamente asumida la posición aventajada y subordinadora del varón, ya que éste llega a metas más ambiciosas en el terreno de lo tecnológico, por privilegio social. La ineptitud de la mujer como usuaria de la tecnología es del todo errónea.¹⁰

Pero este mantenerse alejada del proscenio, permaneciendo a la sombra se observa claramente en las carreras universitarias, ya que la mujer no se profesionaliza en carreras tecnológicas por la alta competencia que encuentra a su paso y por el elevado número de problemas de incompatibilidad con su mundo familiar. Es decir, la mujer no se ha adentrado de lleno en el mundo de la tecnología aún, no por incompetencia, sino por motivos mucho más complejos, que van desde las barreras físicas que en el mundo físico se le impone, a modo de prejuicio, y las barreras subliminales.

No sabemos tipológicamente, cual de las dos barreras asfixia más los deseos de las féminas ansiosas de conocer el mundo de la informática.

Si bien la mujer se ha acomodado durante años a ocupar su lugar, el lugar que le corresponde, en el ámbito de las humanidades, las ciencias sociales, no queriendo ni volver la vista hacia otras inquietudes, que no por ignorarlas, desaparecen. Y con Internet surgen con una fuerza inusitada.

Pero esto con la era de Internet está cambiando, igual que cambian los conceptos, como por ejemplo el concepto de tiempo ya no se percibe de igual modo, porque, ¿quién no se ha sentado a navegar y ha descubierto que han pasado muchas horas desde que comenzó el viaje?

Hay que tener en cuenta, que siempre el desarrollo personal a nivel intelectual ha estado siempre más a mano para el hombre que para la mujer, y hacer referencia a algo de sobra asumido no es necesario. Y va en consonancia con los nuevos tiempos, el que la mujer acceda a un “territorio masculino” por excelencia, la tecnología.

Son logros de los movimientos feministas. Y también como no, buscando la igualdad de derechos, esta vez en el nuevo mundo virtual. Del nuevo concepto de feminismo virtual hablaremos más adelante.

Las nuevas generaciones están irrumpiendo con fuerza, y ya son muchas mujeres españolas, las que crean sus propias comunidades virtuales, diseñan websites, y se hacen poco a poco con el control de su propio campo de movimiento, contrastando todo esto con el tipo de educación recibida de base, de espaldas a la tecnología.

¹⁰ <http://www.ull.es/noticias/gabineteprensa/dossier/2003/febrero/16/da160203latecnofobia.jpg>.

Según los datos de la EGM de Febrero-Marzo del 2000, del 12'4% de la población española que tiene acceso a Internet, el 38'7% son mujeres, frente al 61'3% de hombres¹¹

Estados Unidos, es evidente, se mantiene a la cabeza en lo que a mujeres conectadas se refiere, donde habrá pronto más mujeres internautas que hombres. La cifra se ha triplicado en 30 meses hasta llegar al actual 49%.¹²

La red es un fenómeno que comunica entre sí a seres humanos, y claro está, a través de la técnica. Y si algo de lo que las mujeres podemos sentirnos orgullosas justo en la diferencia, es de la capacidad de abstracción, del a creatividad, del manejo del arma más potente en la red: el lenguaje.

Y es por ello, que cuando hablamos de movimientos de mujeres en la red, sean de la índole que sean, más radicalmente feministas que otros, estamos hablando de algo insospechado, la lucha por el dominio, como en se viene haciendo desde tiempos remotos, pero en otro campo de batalla.

Entonces, ¿qué se puede deducir? Pues que Internet no es más que un reflejo de la realidad off line, y que las esferas on line y off line, se interrelacionan estrechamente aún, sin que se haya perdido la perspectiva.

Pero Internet es un medio que pretende ser global, anónimo (*chats*), libre, democrático, etc. Y pese a los datos que sugieren que Internet hoy por hoy, aún tiene mucho que avanzar para desprenderse de su carácter de tablón de anuncios y sección de relax de cualquier periódico, no cabe duda de que ofrece un amplio abanico de ilusionantes posibilidades, no sólo para el universo femenino, sino extensible a otros aspectos.

Las mujeres lo sabemos. Si hablamos de Internet es otra historia, porque en Internet son personas que hablan entre sí (*chats*, correo electrónico). Y volvemos de nuevo al objeto primordial del debate: la tecnología era campo de batalla masculino, pero Internet, es comunicación, más que lógica, más femenino. Lo cibernético es feminización.¹³

Si bien el hombre es pragmático, la mujer es curiosa, y según esta regla de tres, la diferencia viene muy bien, al mundo femenino, en el sentido de que la curiosidad es la llave que abre todas las puertas y ventanas de la informática. En Interesa la diferencia, en pos del EMPOWERMENT femenino.

¹¹ Vid.: CASTELLS, Mercè, *Mujeres en Internet: ¿una cuestión de género?* Artículo para <http://www.emprendedoras.com>

¹² *Idem*

¹³ Cfr.: PLANT, Sadie. Reflexión sobre mujer y Realidad Virtual. Artículo disponible en la red, en www.mujeresenred.com. No se facilita el fichero htm, debido a las actualizaciones constantes del website. Se encuentra este recurso a disposición de todos en buscadores como www.google.com, recurriendo a las palabras clave.

Y es esa curiosidad, alimentada por el deseo de poder, de información, de lucha por la conquista de un espacio donde, aunque virtualmente, se superen las barreras físicas y psicológicas que se imponen al sexo femenino en el mundo off line, la que mueve a la mujer a lanzarse de cabeza a un mar plagado de tiburones *cibermachos*¹⁴.

Pero la sorpresa es este mar no es tan peligroso como parecía, y parece abrirse ante ella cada vez más, y permitiéndole el paso de manera lenta, pero segura.

¿Hay diferencias de género definidas en Internet? ¿Interesa que las haya? Y si las hay, ¿de qué índole son las relaciones entre ambos géneros?

Pensar si Internet es una cuestión de género o no, es un absurdo, porque la red en sí no es tendenciosa, sino son los elementos que tejen esa red los que determinan si estamos hablando de un medio para todos, o no.¹⁵ De momento, observamos que las redes de mujeres crecen cada día, y nuevas páginas salen a la luz.

II-sujeto femenino, nick y lenguaje

Llega el momento de conectarse. Sola ante el ordenador y ante su propio reflejo en la pantalla. Pero el reflejo se esfuma y su entidad física parece desaparecer. Ahora solo importa la imagen que sus dedos sean capaces de forjar en cada letra del teclado. Es el momento de sumergirse en otra realidad, la virtual.

Ésta realidad es compleja, ya que se abren puertas para la construcción de nuevas identidades, lo cual se convierte en un arma de doble filo, porque el choque con la realidad “física” será aún más duro, más traumático. Pero todo depende de cómo juegue sus cartas impli-cándose o no íntimamente en el juego.

La mujer conectada, al igual que el hombre, en una sala de conversación puede reinventarse a sí misma, y jugar a interpretar roles que la sitúen en situaciones fantaseadas de poder. Aquí volvemos a señalar que en Internet, como en la vida real, y a lo largo del a historia, las relaciones entre géneros han sido mayoritariamente de poder.

El *nick* es su instrumento más eficaz para hacerse con el control, un supuesto control que cree ejercer sobre su vida, aunque no sea capaz la mayoría del as veces de controlar el tiempo de conexión, en que se evaden sus sentidos.

¿Qué es el *nick*? Se trata del nombre, el apodo, la etiqueta de pretendida identidad reconocible que todo usuario ha de utilizar para entrar en una sala de conversación o chat. La

¹⁴ Palabra que no existe. Expresión jocosa.

¹⁵ Vid.: CASTELLS, Mercè, *Mujeres en Internet: ¿una cuestión de género?* Artículo para <http://www.emprendedoras.com>

naturaleza versátil de los *nicks*, hacen de él un tema curioso, digno de la investigación sociológica más rigurosa, ya que el *nick* encierra rasgos subliminales y subconscientes de gran potencia.

Centrándonos en el uso del *nick* por parte de las usuarias, afirmamos que éste en sí mismo desmonta todas las teorizaciones que acerca del género tienen perfecta validez en el mundo físico.

Si bien, el género es un constructo social, independientemente de rasgos biológicos, estamos ante una nueva perspectiva que abre puertas a explicaciones perfectamente válidas acerca de las relaciones de género en Internet.

A través del *nick* se hace posible el “cambio de género” on line. La mujer, y claro está, el hombre, puede jugar a tener otra identidad, en tiempo real, experimentando nuevos roles. Esto tiene la doble vertiente de que el *nick* femenino a menudo es cebo para el acoso sexual más exagerado en cualquier sala de chat, y el masculino goza de los privilegios y el respeto como tal del resto de los participantes en una determinada sala.

Esto es bastante positivo si lo observamos desde la óptica constructiva, de que cualquiera puede sufrir en su propia piel, aunque sea virtualmente, un acoso, o cualquier tipo de vejación verbal, con sus consecuencias psicológicas.

Pero esto nos deja claro, obviamente, que aún estamos lejos de considerar la era de la información apoyada en Internet como la utopía de liberación que nos guíe a un mundo más allá de la dualidad de género hombre / mujer.¹⁶

En el *nick* se despliega todo un mundo de sensaciones virtuales, es la “vestimenta”, la “apariencia” ante los demás. En la red, la usuaria se vuelve incorpórea, se libera del lastre físico que supone un prejuicio en la mayoría de los casos. Ya no se preocupa de que la miren de este o aquel modo. El sentimiento liberador es muy fuerte y a la par muy peligroso.

En ocasiones el valor catártico del *nick* se hace presente, y la fantasía es un componente necesario en la construcción de la identidad virtual, y sexual. Y me refiero a “necesario”, porque sin esta fantasía, carecería de atractivo, entendiéndose el ciberespacio y el tiempo de *chat* como una liberación y una expresión de los deseos, donde se da rienda suelta a los sueños.

Si bien esta es la cara divertida de la moneda, porque la que no lo es tanto, subyace siempre tras la aparente “normalidad” y amenaza con salir al encuentro.

¹⁶ Cfr.: REVERTER-BAÑÓN, Sonia *Ciberfeminismo: entre la (U)topía y la (DIS)topía*, Artículo en <http://www.mujaresenred.com>

Sin duda, íntimamente unido a la naturaleza de la mujer, y a la expresión de sus deseos, es fantasear sintiéndose poderosa, conquistando a los seres virtuales¹⁷ que cree poder “dominar”, escuchados en sus respectivos y correspondientes *nicks*.

Si bien, la mujer de *chat*, se esconde en el anonimato, uno de los rasgos fundamentales de Internet, el cual es el causante de muchos espejismos de aparente igualdad, ya que ésta no es tal, sino tan solo el desconocimiento.

El peligro de la construcción de nuevas identidades falsas, como si de un juego hedonista se tratase, reside precisamente, en que el usuario, la usuaria, olvida por un instante demasiado largo quizás, que la interrelación básica entre ambas esferas está ahí, en constante ebullición, y que lo on line es un reflejo de lo off line, SIEMPRE.

Está demostrado que el ciberespacio no es neutral, sino que es ahí donde cada género despliega su carácter comunicativo, sus rasgos estilísticos. Por ellos e vuelcan todas las características básicas que diferencian a la hora comunicarse al género femenino del género masculino.

Por tanto, si hay esas diferencias en los recursos comunicativos, automáticamente se deshacen los castillos en el aire construidos por las pretensiones de igualdad. El ser humano capta diferencia, en la expresión, en el lenguaje, y se entonces cuando emergen todas las desigualdades y relaciones de dominio y subordinación entre hombres y mujeres.

Y si antes decíamos que la mujer domina el arma del lenguaje, se mantiene, pero aclarando que el uso del lenguaje y el poder de la comunicación le es infinitamente útil para asociarse poderosamente con las usuarias, y crear un propio universo femenino aparte del masculino.

Cada vez hay más recursos, más portales, más asociaciones femeninas, para la mujer, por la mujer, y tratando temas exclusivamente femeninos. Adaptando estos sitios al propio lenguaje femenino, y creando en ocasiones verdaderos oasis en pleno desierto cibernético donde abundan páginas pornográficas que no hacen precisamente un favor ni contribuyen a la construcción de unos modelos o unos estereotipos femeninos, acordes al os nuevos tiempos.

Puesto que la mujer, y tampoco el hombre, es capaz de adoptar unos recursos que no son los suyos, ni interesarse por otros temas que los que le interesan (siempre hay excepciones), es complicado el acceso completamente neutral a la red, siempre que este acceso implique comunicación. Cabría llegado a este punto hacer alusión al concepto lacaniano de sujeto estructurado a través del lenguaje.

¹⁷ De nuevo observamos las relaciones de poder y dominio que prevalecen y domina todo el espacio virtual, heredados del mundo real.

De este modo se demuestra que en la red hay desigualdad, porque en el mundo hay desigualdad, no solo de género, sino a todos los niveles.

Y es que detrás de un *nick*, subyacen los patrones discursivos característicos de cada género, y aunque cada individuo interprete un papel o un rol distinto, adoptando esos rasgos, siempre habría una brecha, más intuitiva que absolutamente racional, que nos haría pensar que algo falla.

La imagería virtual, que incluye emoticonos, onomatopeyas, ilustraciones con el código ACSII¹⁸, mayúsculas, etc., tampoco está exenta de connotaciones de género. Los estilos comunicativos están perfectamente diferenciados, y es algo inherente a la condición humana. El porqué y el cómo puede neutralizarse, sería objeto de otro estudio.

Sería interesante llegar, a través del ya citado anonimato, al *gender-blind*, o género cerrado o neutro, según un trabajo de HERRING¹⁹. Pero aún estamos muy lejos de convertirnos en máquinas, y mientras seamos humanos, nos comunicaremos como tales.

La solución sería llegar a vencer la lucha que lleva al absurdo, pero no como hombres y mujeres, sino como personas, comenzando por el mundo físico, para así extrapolarlo al virtual. La meta es que Internet deje de ser lo que es considerado por muchos estudiosos y críticos del tema “pared de WC”, donde cabe todo, y se escribe todo.²⁰

III-Ciberfeminismo

“El clítoris e suna línea directa con la matriz”. VNS MATRIX

“La identidad masculina tiene todo que perder con las nuevas tecnologías. No es de extrañar que las mujeres se convirtieran tan pronto en intrépidas profesionales de la ingeniería virtual.” Sadie Plant.

Internet, es un invento recién nacido, y el 90% de su contenido está caracterizado por un marcado sesgo masculino²¹, difícilmente de superar, donde se sigue fomentando la creación de modelos e imágenes de la mujer completamente distorsionadas, y negativas, que acentúan la discriminación sexual, así como los contenidos de exagerado lenguaje sexista.

¹⁸ Vid: TURKLE, Shery: *Repensar la identidad de la comunidad virtual*. El paseante. Nº 27-28. Págs.48-51.

¹⁹ Vid: HERRING, Susan, 1994. “Gender differences in computer-Mediated Communication: Bringing Familiar Bagaje to the new frontier” en *Computer Profesional for Social Responsibility*. <http://www.cpsr.org/cpsr/gender/herring.txt>

²⁰ *Idem*

²¹ Cfr.: PLANT, Sadie, *Ceros + unos: Mujeres digitales y la nueva tecnocultura*. Destino, Barcelona, 1998.

Y ante esto el sector de usuarias responde. Y es entonces cuando a todas luces ese evidente que el escenario de actuación de las mujeres ha cambiado, y sigue transformándose cada minuto que pasa, por ello, hablar de feminismo hoy en día, no es lo mismo que hablar de feminismo hace décadas. Quizás la base del feminismo siga siendo la misma, pero el entorno como ya hemos dicho, ha cambiado de manera radical.

Aunque hay rasgos que nos hacen pensar que no es del todo cierto, y que las mujeres seguimos encerradas en un rol determinado y sometido, da igual si es virtual o real. El caso es que hay que modernizar los conceptos.

Las redes electrónicas ofrecen una nueva dimensión a la lucha feminista. “La red provee al ciberfeminismo de un vehículo crucialmente diferente que no es de ninguna manera comparable con las anteriores olas feministas.

Autoras como Donna Haraway en *Manifiesto Cyborg* proponen lo que será el embrión del *ciberfeminismo* que serán las corrientes feministas en la red.

Se acuñan nuevos términos en nuevas realidades y contextos, los que derivan del ciberespacio, de la máquina. Según Haraway, el estado ideal sería un mundo donde la superación de los géneros es de hecho posible: feminismo post-género o post-feminismo.

Uno de los ítems básicos en los que se asienta el ciberfeminismo es la idea de que a través de la tecnología, es posible reconstruir la identidad, la sexualidad, e incluso el propio género como prefiera cada cual. Puerta de entrada conceptual para la rotura de muchos de los estereotipos genéricos que todavía existen.²²

Esto desata huracanes ideológicos, y suscita controversias entre el sector tradicionalmente feminista que no ve con buen ojos la mecanización del ser humano.

Haraway propone al *cyborg* (cybernetic organism), un invento creado durante la Guerra Fría, como arma para la lucha feminista. Sería la fábula a partir de la cual, todos y todas somos *cyborgs*, productos de la ciencia y la tecnología, y por tanto se acaba de una vez por todas con las injusticias provocadas por las desigualdades entre los sexos.

Pero por otra parte, alejándonos de lo grotesco y la provocación, hemos de afirmar que es cierto que un producto constituido por tecnología, sin sexo concreto, se define a sí mismo según lo estime oportuno.

En el ciberespacio todas y todos somos, estamos ahí, pero compartimos un medio impalpable, es decir, nos convertimos en entes incorpóreos, pero pensantes, por lo que según las teorías ciberfeministas, nos podríamos definir a nosotras mismas, en el instante en que lo que deseemos. Pero no solo sexualmente, sino más allá. Actuaremos entonces según nues-

²² Las cyborgs Ciberfeminismo. Artículo no firmado en <http://www.mujiereenred.com>

tros deseos, y no habría barreras reales. Pero esto no puede llevarse a la realidad, por lo que sería una ilusión. En palabras de Haraway:

“El cyborg no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo (...) Los cyborgs no son reverentes, no recuerdan el cosmos, desconfían del holismo, pero necesitan conectar: parecen tener un sentido natural de la asociación en frentes para la acción política, aunque sin partidos de vanguardia. Su problema principal, por supuesto, es que son los hijos ilegítimos del militarismo y del capitalismo patriarcal, por no mencionar el socialismo de estado. Pero los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales.”

Con el *cyborg*, que tampoco tiene historia, ni antepasados, ni raíces se llegaría a la verdadera cultura globalizada. ¿La aldea global sería del os *cyborgs*? Quizás, pero este pensamiento, nos haría plantearnos de nuevo la naturaleza humana, y si bien unos problemas se disiparían, aparecerían otros, quizás de mayor envergadura. Todo está en el aire.

¿Llegará la modernidad y el avance tecnológico a crear autómatas mitad humanos mitad máquinas? ¿Serán estos nuevos seres los que desmonten todas las teorías de convivencia y echará por tierra siglos de filosofía humana?

Si se llegase a este estadio de “progreso”, quizás la mentalidad, las mentalidades del os seres humanos se volverían completa y absolutamente del revés, y todas las complicaciones, los problemas, los prejuicios, se volverían absurdo. Plantearse la brecha entre ambos géneros, sería absurdo, porque el concepto de género se perdería en el abismo de los tiempos, con llegada de la máquina relativamente humana.

Pero el ciberfeminismo ya existe y no se basa en fábulas, sino en hechos reales, y presentes. Y entre sus premisas, se encuentran, no sólo las que se refieren a un trabajo híbrido en el campo de lo político, sociológico, ético, etc. sino las que van encaminadas hacia la quizás utopía liberadora que haga del ciberespacio un terreno abonado y fértil que permita la fluidez de género contraponiéndose a las etiquetas o categorizaciones sexuales.²³

Conclusiones

Los datos no saben de sexo, no saben de género. En el mundo virtual, la identidad sexual supuestamente se diluye, y por tanto no sería necesario hacer una investigación acerca del mundo femenino o masculino en la red, porque se trataría de uno solo, sin distinción.

Pero a las pruebas de que esto no es así habremos de remitirnos. Y ese es el objetivo primordial de este trabajo, el realizar una reflexión acerca de la presencia femenina en la red,

²³ Cfr.: REVERTER-BAÑÓN, Sonia *Ciberfeminismo: entre la (U)topía y la (DIS)topía*, Artículo en <http://www.mujeresenred.com>

porque hay indicios, dejando aparte los estudios estadísticos, de que aún hay menos mujeres que hombres “on line”, aunque el número de mujeres va incrementándose a cada minuto, y se vaticina que puede superar con creces a la presencia masculina.

Gracias a Internet se cumple el sueño, de la comunicación en tiempo real sin presencia corporal de los interlocutores.²⁴ Aunque esto no es motivo para pensar que está todo hecho, todo solucionado, porque el misticismo que rodea este hecho, hace pensar que aún estamos muy lejos de la perfección. Porque la red humana de Internet se impregna de un idealismo que resulta a veces irreal, virtual, rozando los límites de lo irrisorio.

Con Internet no tenemos ni el secreto de la eterna juventud, ni la piedra filosofal que nos enseñe a vivir a mejor, aunque creamos que los buscadores tienen respuesta para todo.

Lo que puede subrayarse de todo lo comentado hasta este punto, es que el mundo de la informática ya no es de los hombres, y que poco a poco, Internet se irá convirtiendo en un medio para todos. Ya pretende serlo, y lo es en cierto modo, pero quedan muchos cabos sueltos.

Para concluir y cerrar este trabajo, destacar que Internet no es solo una red de ordenadores conectados en todo el mundo, sino todo un universo que engloba en sí mismo la esencia de millones de mujeres y hombres en comunión con las tecnologías, con las máquinas. Internet se construye de emociones, de sentimientos que se propagan por el mundo vía módem, y que en ocasiones parece olvidarse.

Internet se creó, en mi opinión, para mejorar la calidad de la vida humana, tanto de hombres como de mujeres, proporcionándonos información, conocimiento. Surgió con el propósito de mejorar el mundo, y sería absurdo olvidarse del *aquí*, en el mundo físico, por el *ahora* del mundo virtual. En el equilibrio está la clave.

Internet es obra del ser humano, pero en muchas ocasiones se desborda, se pierde en su propia vanidad, y parece que se le escapa de las manos, y lo preocupante no es la red en sí, sino lo que deriva de ella, los efectos que ese desbordamiento pudiera provocar en la mente humana, desde adicción hasta aislamiento, como un “ser” independiente, que fascina a su creador, como Pinocchio o Frankenstein. Elijan ustedes a su propia criatura.

²⁴ *Vid.*: ESTELLA NORIEGA Ignacio, Comunicación “*Género, feminismo e internet: viejas discusiones y nuevas tecnologías*” Área de Historia del Arte y Estática. Universidad Carlos III de Madrid.

SERIE FOTOGRAFICA “INTERVALOS”

Silvia García de Fuertes

“Intervalos” es una serie de retratos ficticios que pretenden reflejar, a través de sus miradas, cuerpos o sencillamente de su composición, las variadas formas en las que se muestran nuestros instintos y sentimientos: pasión, sexo, agresividad, soledad, etc...

En todos ellos está patente el deseo y la pasión, tratado desde la ambigüedad de los sexos.

En cada fotografía podemos observar las diferentes formas de deseo, como sujeto y como objeto, desde la mirada de una mujer o desde la del hombre.

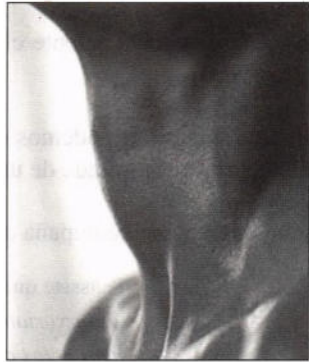
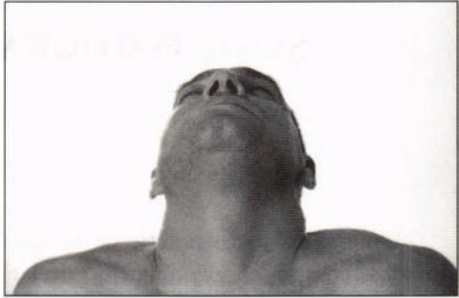
Incluyo texto que acompaña a la serie, escrito por David Salvo para la ocasión:



Pensaste que tus pupilas
Observarían sin más,
Pero notas como se humedecen,
Se revuelven en las órbitas
Intentando expandirse en búsqueda de la piel derramada,
Destilada en gotas de color gris,
Color claro a través de tu garganta, cuando tragas al mirar.

¡ Párate !
Déjate llevar, no saltes de imagen a imagen,
¿Creíste que valdría con ver?
¿Has visto como el sudor de su pierna, la espalda, el torso, salta a tu cara?
Te sigue mirando, no te vayas, espera,
Roza con los dedos de tus ojos el momento elegido,
Disfruta, pruébalo.
Abre los labios de tus retinas,
Bésalo.

David Salvo.





*Este libro se terminó de imprimir en enero de 2004,
320 años después de que un fugitivo
escribiera a su amada, “que por una mujer
que se quiere se hacen locuras como ciego”.*

ISBN 84-7786-608-2



9 788477 866084



Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones
2004



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA
Instituto Andaluz de la Mujer