

11(0)(0)0//
11(0)(0)0//

ESTAND DEL
INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER

100%



JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura y Medio Ambiente



Instituto Andaluz de la Mujer

Consejería de Asuntos Sociales

Pilar Albarracín

María José Belbel

Salomé del Campo

Mercedes Carbonell

Nuria Carrasco

Victoria Gil

Nuria León

Encarni Lozano

Pepa Rubio

Carmen Sigler

11(0)(0)0/0
11(0)(0)0/0

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla
23 de septiembre a 7 de noviembre de 1993

Salas del Palacio Episcopal, Málaga
18 de noviembre a 31 de diciembre de 1993

CONSEJERO DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE

Juan Manuel Suárez Japón

CONSEJERA DE ASUNTOS SOCIALES

Carmen Hermosín

DIRECTOR GENERAL DE BIENES CULTURALES

José Guirao Cabrera

DIRECTORA DEL INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER

Carmen Olmedo

**ASESORA DEL CONSEJERO
DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE**

Isabel González Tumbo

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

DIRECTORA

Luisa López Moreno

Dep. legal: GR-822-93

ISBN: 84-87836-40-7

© Junta de Andalucía,
Consejería de Cultura y Medio Ambiente

© De los textos los autores y los traductores

EXPOSICION

COMISARIAS

Luisa López Moreno

Mar Villaspesa

COORDINACION Y DOCUMENTACION

Nela Pliego

PRODUCCION Y MONTAJE

BNV, SL

PRODUCCION EJECUTIVA

Miguel Benloch

Joaquín Vázquez

GERENCIA

Alicia Pinteto

PRENSA

Esther Regueira

DIRECCION DE MONTAJE

Marino Martín

SEGUROS

José Benjumea, Agencia de seguros s. a.

CATALOGO

DIRECCION DE CATALOGO

Mar Villaspesa

DISEÑO Y PRODUCCION EDITORIAL

MANIGUA, S.L.

TRADUCCION

Miguel Angel Campos

Ovidio Carbonell

Bryn Moody (Studio 3)

Carmes Africa Vidal

Brian Hughes

Ana Eiroa Guillén

Bes Goldstein

José María Ruiz

FOTOGRAFIA

Javier Andrada

AYUDANTE DE FOTOGRAFIA

Juan José Borrero

SERIGRAFIA CUBIERTA

Antonio Gil (Serigrafiable)

FOTOCOMPOSICION

MANIGUA, S.L.

FOTOMECANICA

LUCAM

IMPRESION

COPARTGRAF S. Coop. A.

A G R A D E C I M I E N T O S

La organización de la exposición desea expresar su gratitud a la Consejería de Cultura y Medio Ambiente por habernos confiado este proyecto, al Instituto Andaluz de la Mujer por su colaboración y al personal del Museo de Arte Contemporáneo por su ayuda.

Muy especialmente a las artistas por su entusiasmo e interés en participar en proyectos de los que todos podemos aprender. También a la labor de todas las mujeres artistas —y no artistas— que han hecho posible que esta exposición se lleve a cabo.

A las profesoras Estrella de Diego, Teresa Gómez y Carmen Africa Vidal por su contribución en el catálogo y a los editores de *University of Minnesota Press*, *New German Critique*, *Methuen*, *Verso*, *M/E/J/A/N/I/N/G: Contemporary Art Issues*, *Parachute*, *Feminine Studies*, *Columbia University Press* y *Critical Inquiry* por haber otorgado los permisos necesarios para la traducción de los ensayos previamente publicados por ellos.

También a Empar Pineda y a Margarita de Aizpuru cuya práctica política y conocimiento como militantes feministas ha sido de gran ayuda.

Y para terminar, nos gustaría dedicar esta exposición a Marjorie H. Buell, la creadora de *La pequeña Lulú*, fallecida recientemente, cuando preparábamos este libro, que publicó su primera viñeta en el año 1921 y el personaje que la dio a conocer en el año 1935, quince años después de haberse aprobado la 19 enmienda a la Constitución por la que se permitía votar a las mujeres en Estados Unidos. Ella fue la primera persona que presentó un personaje femenino de cómic y que además siempre vencía a los chicos del barrio.

Prefacio	12
Luisa López Moreno	
100%	16
Mar Villaespesa	
Ver, mirar, olvidarse, reconstruirse	28
Estrella de Diego	

ARACNOLOGÍAS

Introducción	38
Teresa Gómez Reus	
Los estudios feministas y la configuración social de la mujer	46
Gayle Greene y Coppélia Kahn	
La crítica feminista en el desierto	84
Elaine Showalter	
Cambiando el sujeto: el concepto de autor, la escritura y el lector	122
Nancy Miller	
Feminismo y modernismo	148
Janet Wolff	
Representación y sexualidad	166
Kate Linker	
El «postfeminismo»: ¿Vuelta de la cultura a lo masculino?	198
Amelia Jones	
Vivir la contradicción: prácticas críticas en los tiempos de la estética de oferta y demanda	218
Abigail Solomon-Godeau	
Estética y teoría feminista: reconociendo el cine feminista	244
Teresa de Lauretis	
Las mujeres y la escritura del cuerpo: veámosla bailar un poco	272
Elisabeth Dempeter	
English texts	297

Con la exposición de la obra de 10 artistas mujeres de Andalucía, la Consejería de Cultura y Medio Ambiente quiere contribuir firmemente al apoyo de nuevas propuestas artísticas que, en esta ocasión, deliberadamente, se ha querido que fueran realizadas por mujeres.

Hablar de discriminación entre sexos a las puertas del siglo XXI no parece tener sentido cuando la actual legislación española está entre las más avanzadas en la materia.

Sin embargo, la secular marginación a la que ha estado sometida la mujer por su condición de tal hace que todavía existan ciertos desequilibrios y desigualdades que desde las instituciones públicas debemos contribuir a nivelar.

En el mundo del arte, la menor participación de artistas mujeres en exposiciones así como su escasa presencia en museos públicos es una de las consecuencias que justifican la iniciativa; pensamos que feliz, de reunir aquí a una interesante representación de artistas andaluzas de las últimas generaciones.

Todas ellas, desde una variedad de técnicas y medios (escultura, collage, fotografía, pintura y vídeo) se aproximan al arte con un discurso común, desde su condición de mujeres. El mundo de lo cotidiano, el espacio íntimo, el propio cuerpo, la maternidad, la marginalidad son puntos de partida para afirmar su identidad y su diferencia.

La madurez y la calidad artística de las propuestas priman por encima de todo y desde este punto de vista pensamos que la aportación que hacen al arte contemporáneo es extraordinariamente dinámica y enriquecedora.

Cuando en la pasada década, a mi paso por el Instituto de la Mujer, tuve ocasión de intervenir en diferentes encuentros sobre aspectos de marginación femenina, siempre inicié mis intervenciones manifestando un deseo: que llegara pronto el día en que estos encuentros no fueran necesarios porque no habría ya nada relevante que reivindicar para la incorporación de la mujer a una sociedad igualitaria.

Repetir este mismo deseo en el contexto artístico de una exposición dedicada por entero a mujeres y cuestionarse si tiene sentido que en la década de los 90 se considere un acontecimiento, es el punto de partida para unas reflexiones en torno a este hecho.

No hay que olvidar que hasta la aparición de los movimientos de liberación de la mujer, en la década de los 70, la participación activa de mujeres en el panorama artístico ha sido más bien escasa, cuando no anecdótica. Y no porque no hubiera mujeres artistas de interés o no las haya habido a lo largo de la historia. La explicación es compleja y de carácter universal. Tradicionalmente, la sociedad patriarcal dominante ha valorado lo masculino muy por encima de lo femenino, a la mujer como complemento del hombre, nunca como individualidad¹.

La utilización de un pseudónimo masculino para ocultar su identidad, por miedo a que la sociedad no valorara de igual manera una obra de arte hecha por mujeres, ha sido práctica común a lo largo de la historia. Todavía en los años 50, Elaine De Kooning y Lee Krasner, compañera de Jackson Pollock, no daban a conocer su identidad femenina, firmando las obras con las iniciales. Y Grace Hartigan firmaba con el pseudónimo George, en honor de George Sand y George Eliot².

Desde los movimientos reformistas del XIX, la mujer se ha debatido entre dos opciones: aceptar cómodamente la cultura patriarcal, la «superioridad» de lo masculino, sumergirse en lo ajeno, o por el contrario, rebelarse, re-conocerse, autodescubrirse, reivindicar con orgullo la diferencia sexual, elevar lo femenino a un plano de igualdad e intentar modificar así los rígidos esquemas, a favor de una enriquecedora interconexión de valores.

Esta última opción, aplicada al mundo del arte, supone en la década de los 70, la aparición gradual de mujeres con propuestas artísticas alternativas a la pintura abstracta, predominantemente masculina, y con un discurso netamente feminista. Aspectos sociales como sexismo, racismo o pacifismo, se reflejan en obras de gran complejidad conceptual y fuerza expresiva. Recordemos a artistas de la talla intelectual y artística de Louise Bourgeois, Nancy Spero, Mary Kelly, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Barbara Kruger y una larguísima lista. Utilizan variados medios y técnicas, tales como instalaciones, performances, fotografía, vídeo, collage y en menor medida pintura o escultura. También hacen uso de técnicas consideradas tradicionalmente femeninas, como la costura, la manipulación de tejidos, etc. Con todo ello exploran su propio mundo: el lenguaje, el cuerpo, el espacio íntimo, la relación con la naturaleza. Por primera vez son protagonistas de una actividad artística que les es propia.

Simultáneamente la lucha de los grupos feministas por una mayor presencia de las mujeres en exposiciones y una mayor representatividad en museos, ha sido imparable y ejemplar, especialmente en Norteamérica.

A pesar de que las escuelas o facultades de arte son frecuentadas mayoritariamente por mujeres en casi todos los países occidentales, incluida España, las estadísticas señalan posteriormente un protagonismo masculino en museos y galerías. Algunas cifras lo confirman: en el MOMA de Nueva York entre 1928 y 1972 se celebraron 995 exposiciones individuales; de ellas sólo cinco fueron dedicadas a mujeres. En la década de los 80, el mismo museo hace una revisión de pintura y escultura internacional, en la exposición titulada *International Survey of Recent Painting and Sculpture*, en la que participaron 165 artistas, de los cuales sólo 14 eran mujeres. En general entre 1980 y 1985 este museo ha dedicado una de cada treinta exposiciones a mujeres, frente a cuatro de cada quince en el Museo Guggenheim y a cuatro de cada veintidós en el Museo Whitney. Consecuentemente la repercusión en medios de comunicación especializados ha sido proporcionalmente menor.

Artistas, historiadoras y teóricas del arte han desplegado una estrategia común para combatir pacíficamente la inercia de la masiva presencia masculina en la escena artística. Poco a poco consiguen modificar los porcentajes de representación femenina en museos y galerías, así como en exposiciones colectivas. Un ejemplo notable entre varias decenas lo protagoniza el WAR (Women Art in Resistance), aparecido en Nueva York en 1969, a raíz de la celebración de una exposición colectiva en el Museo Whitney en la que de 143 artistas, sólo 8 eran mujeres. La presión ejercida por este grupo y otros parecidos, hace que al año siguiente el mismo museo triplicara el número de artistas mujeres y se celebraran por primera vez exposiciones individuales de artistas negras. Ya en los ochenta y con una actitud más clínica, el conocido grupo de artistas anónimas Guerrilla Girls, denuncia el sexismo en el arte lanzando mensajes escritos en pasquines, obras de arte en sí mismos, que fijan en las puertas de museos y galerías, con una intención claramente provocativa.

Acciones parecidas se han sucedido a lo largo de las últimas décadas en Inglaterra, Holanda y Alemania, con la creación añadida de espacios alternativos para mujeres que han sido, no sólo meros contenedores para exposiciones, sino lugares de encuentro para la reflexión y el estudio.

Los logros han sido notables, no sólo en porcentajes de participación, sino en credibilidad, respeto y valoración del discurso feminista como generador de alternativas, políticas y sociales.

En España no ha habido actitudes reivindicativas dentro del mundo del arte, similares a las comentadas, aunque el campo de batalla haya sido prácticamente el mismo que en los demás países, agravados por las rémoras de la dictadura que acentuó aún más las desigualdades. Con la llegada de la democracia se propició un número importante de exposiciones colectivas desde los recién estrenados gobiernos autonómicos en un intento de autoafirmar una presencia artística local al margen del centralismo. Los esquemas de exclusión femenina en la selección de artistas se reproducen de la misma manera que los comentados en otros países. Concretamente en nuestra comunidad autónoma andaluza se han celebrado diversas exposiciones promovidas por el gobierno regional, en la década de los 80, de las que cito tres ejemplos significativos, con artistas de toda la región: *Andalucía: puerta de Europa*, *Andalucía Pinturas* y *Andalucía, arte de una década*. En la primera

participó sólo una mujer de 29 artistas. En la segunda ninguna mujer de 22 artistas y en la tercera siete mujeres de 75 artistas.

En otras comunidades autónomas ha sucedido algo parecido, así como en la formación de colecciones de museos y de fundaciones: concretamente, en el museo que dirijo desde hace unos meses, sólo existen tres obras de mujeres en el conjunto de la colección. Es algo que llama la atención a muchas de las visitantes, que presentan sus quejas indignadas.

A pesar de todo, el final de la década de los ochenta ha supuesto en España la revitalización y el reconocimiento desprejuiciado del arte hecho por mujeres. Pero somos conscientes de que todavía quedan muchas dificultades. Por ello, está sobradamente justificada la celebración de esta exposición en el Museo de Arte Contemporáneo. Tenemos que agradecer que nuestras instituciones finalmente se hayan sensibilizado a este hecho y haya sido la propia Consejería de Cultura, con la colaboración del Instituto de la Mujer, quien haya sugerido esta idea.

La elección de las propuestas artísticas se ha basado más en la búsqueda de un discurso común que en la presentación de obras aisladas. En la prospección previa a la selección definitiva pudimos detectar entre las más jóvenes un discurso feminista, más o menos velado, pero con una conciencia clara de reivindicación de la diferencia en todas ellas, reflejada en sus obras: en cierto modo es como si hubieran realizado un salto en el tiempo, conectando con el hilo conductor del feminismo internacional como motor de la actividad artística. Más allá de su aparente singularidad, esta exposición pretende tener un valor estratégico: presentar el «otro» mundo, ser el punto de partida para poder algún día romper los límites de la eterna preponderancia de las sociedades patriarcales: lo masculino como esencial y lo femenino como accesorio, para poder hablar por fin, simplemente, de Seres y de Arte. Meret Oppenheim lo ha expresado con claridad: «en cualquier obra poética, artística, musical, filosófica, siempre es el ser en su totalidad el que se expresa. Y este ser es tanto de naturaleza masculina como femenina».

Como dice Barbara Kruger⁴: «Estaría muy bien que pudiéramos vivir en un mundo en que todos nosotros, hombres, mujeres, negros, blancos, pudiéramos ser todo lo que potencialmente somos, y no me considero utópica. Sé que nunca pasará, pero sería interesante que pudiéramos manifestar la totalidad de nuestras capacidades inteligentes: habilidades estéticas y verbales. El mundo se enriquecería».

N O T A S

1. «Se la define y distingue en referencia al hombre y no en referencia a ella misma. La mujer es casual, lo prescindible, en oposición a lo esencial. El es el sujeto, el absoluto. Ella es el otro». Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949, pág. 16.
2. Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1990, pág. 306.
3. Henry M. Sayre, «Feminism and the Art of the Seventies» en *The Object of Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, pág. 86.
4. Entrevista de José Lebrero a Barbara Kruger, «Interrogación al poder», en *Lápiz*, nº. 73, pág. 34.

100%

Mer Villaespesa

La crítica norteamericana Linda Nochlin escribía en 1971, en el ensayo «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»¹, que en el año setenta no había tal cosa llamada historia del arte feminista. Como otras formas del discurso histórico tenía que ser construida y tenía que ser transgresiva porque iba a tratar de revelar las estructuras y operaciones que tienden a marginalizar cierto tipo de producciones artísticas mientras que centralizan otras. Se trataba de hacer un análisis que hiciera visible lo invisible. Como cualquier revolución, la feminista debía atacar las bases intelectuales e ideológicas de las disciplinas académicas —historia, filosofía, psicología, sociología— así como cuestionar las ideologías de las instituciones sociales. Escribía Nochlin: «el problema yace no tanto en algunos conceptos feministas, en qué es femineidad, sino en la malinterpretación de lo que el arte es: en la idea nail de que el arte es la expresión personal, directa, de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida personal en términos visuales. Hacer arte implica un lenguaje de forma autoconsistente, más o menos dependiente o libre de convenciones dadas, esquemas, o sistemas que tienen que ser aprendidos, a través de la enseñanza o la experimentación individual... El arte no es una actividad libre, autónoma, de un super individuo, influenciado por artistas anteriores o por 'fuerzas sociales' sino que la naturaleza y cualidad del trabajo del arte acaece en una situación social, como elemento integral de esa estructura, y está mediado y determinado por específicas y definibles instituciones: academias de arte, sistemas de patrocinio, etc.»

Los argumentos de esta historiadora del arte, expresados hace ya más de dos décadas, son de total actualidad en nuestro país; su divertida afirmación de que el hecho de no haber un compositor de jazz en Lituania o un tenista esquimal demuestra que el problema no yace en las hormonas de la mujer ni en sus ciclos menstruales sino en nuestras instituciones y educación, pueden servir de introducción para entender el interés en llevar a cabo una exposición de artes plásticas que presenta obras realizadas por mujeres.

El título, *100%*, es la primera lectura de ese interés por mostrar exclusivamente obras de artistas mujeres. Ciertamente engloba otras y tiene algo de provocación —la reivindicación del derecho a un porcentaje de igualdad— a la vez que apunta a un marco, que si bien hoy todavía es utópico, es al que los lenguajes artísticos pueden aspirar y apuntar en un deseo de transformación de la sociedad. Sabemos que esas «otras» historias —ya sea del arte o no— son todavía una «construcción pendiente». Como se ha discutido en las últimas décadas ¿es lo «femenino» una construcción biológica, social o cultural? Quizás ante el punto de inflexión en el que ahora nos encontramos, y ante el temor de que el feminismo se institucionalice, o se convierta en un discurso autoritario, nos gustaría pensar que la construcción femenina está pendiente, en proceso de continua transformación. Sobre todo, ante la paradoja de, por un lado, la regresión que ha sufrido el movimiento feminista en los ochenta —lo escaso de sus logros²—, y por otro, el intento, por parte del poder, de «domesticarlo».

Ante cuestiones actuales como si es el género lo que crea el arte femenino o son las circunstancias históricas, sociales y artísticas, *100%* intenta tejer hilos

conductores que carguen de energía un posible marco desde donde presentar las obras de arte; un marco de discusión —en este caso el que puede generarse desde el discurso feminista— ya que creemos que la práctica artística es una experiencia de la realidad que debe ser analizada por la capacidad de respuesta crítica que genera. También intenta visualizar una situación específica del panorama artístico andaluz, concretamente el espacio de la representación creado por mujeres y las condiciones y motivos que lo desarrollan.

100% es fruto de la creencia en la necesidad de crear las condiciones en las que pueda producirse la exploración de nuestra propia diversidad, de nuestra propia mirada, de una mirada diferente a la mirada dominante.

La exposición muestra exclusivamente obras de artistas andaluzas por imperativos técnicos, si bien creemos en la necesidad de ampliación del marco local y en la expansión de los discursos en diálogo con el de otras artistas de diferentes comunidades, pues la contextualización es necesaria para comprender qué manifiesta este grupo de mujeres en la actualidad en nuestra comunidad y qué experiencia cultural comparte con la comunidad nacional e internacional.

La mayoría de las artistas de 100% no tiene una formación teórica (carencia no exclusiva de estas artistas sino del sistema educativo español) por lo que su obra se motiva y genera desde una experiencia personal e intuitiva más que desde ésta y la conceptualización de la misma a través del conocimiento de discursos críticos —ya feministas o de otra índole—.

Para entender el contexto donde se han desarrollado estas obras habría que nombrar algunas de las características del panorama artístico español como las condiciones políticas y socioculturales que no permitieron el que se articulara un contexto de «conflicto», de ruptura de formas, de desplazamiento de significados, de confrontación con la «diferencia», paralelo al que se dio en los países democráticos de Occidente después de, y generalizando, la revolución burguesa del siglo XVIII, la revolución industrial del siglo XIX y la I y II Guerra Mundial. El desarrollo de una sociedad civil y de una economía industrial propició, por ejemplo, un movimiento feminista reivindicativo en países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Tras el movimiento sufragista, y a partir de reivindicaciones sociales, se articularon en los años sesenta los movimientos contraculturales de protesta —pacifismo, liberación de la mujer, derechos civiles, etc.— conectados a las propias acciones culturales y a las obras de arte realizadas por miembros de esos grupos. El discurso feminista reivindicó el placer sexual de la mujer, criticó el modelo de sexualidad dominante androcéntrica y los estereotipos de género; y articuló otras estrategias deconstruccionistas ya en la década de los ochenta. Se teorizó en torno al cuerpo, lo que implicaba un análisis político y cuestionar las relaciones de poder y control que gobiernan una sociedad. La mujer, por siglos, fue objeto de las teorías de los hombres, de sus deseos, de sus miedos, de su modo de representación; las mujeres se tuvieron que inventar y reapropiar como sujeto, tuvieron que inventar una nueva poética y una nueva política, dejar hablar a su propio cuerpo, repensar la sexualidad femenina.

En España, al no haberse enmarcado modernismo y posmodernismo en unos movimientos sociales ni en un discurso teórico, el feminismo no ha sido una práctica discursiva generalizada en las artes plásticas. Cuando se ha «tocado» ha sido a partir de planteamientos más intuitivos y viscerales. No se dieron las condiciones socioculturales necesarias, como decíamos, para que se hubiera articulado un discurso como el que se dió en Europa y en Estados Unidos a partir de posturas radicales, o contestación a un pensamiento patriarcal, sobre temas concretos como la representación del cuerpo, la expresión de la sexualidad femenina, la articulación del discurso de la diferencia, la desconstrucción del centro, la descolonización de códigos visuales y del lenguaje mismo. Artistas como Mary Kelly, Judy Chicago, Lorna Simpson, Nancy Spero, Ida Applebroog, Eleanor Antin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Carrie Mae Weems, Rosemarie Trockel, Rebecca Horn, Adrián Piper, Judith Barry, Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Katarina Fritsh, Hellen Chadwick, Nan Goldin, Laurie Simmons, Silvia Kolwoski, Laurie Anderson, Doris Salcedo, Kiki Smith, Consuelo Castañeda, Dara Birnbaum, Christine Davis, Jana Sterbak, etc., son sólo algunos de los nombres que avalan los territorios conquistados y ya tomados desde principios de siglo por pioneras como Giorgia O'Keeffe o Meret Oppenheim —retratada por Man Ray no como «modelo» sino como representación del cuerpo de la mujer en su belleza convulsiva (de la que hablaban los surrealistas) y en su autodeterminación—. O Hannah Höch en los años de la república de Weimar con el grupo dadá: su obra evidencia la necesidad de que las mujeres moldeen la producción y recepción de las imágenes que redefinen su rol, porque la redefinición del rol de la mujer, a través de la representación, adquiere un significado político cuando desafía la distribución del rol en la sociedad. La representación de la mujer y la construcción social de las identidades femeninas han redirigido nuestra comprensión de la cultura del siglo XX³.

Con lo expuesto no quiero decir que en los cercanos años sesenta y setenta no hubiera voces feministas, en nuestro país, porque sí se oyeron en el ámbito de la Universidad y en el seno del marco político antifranquista —igual que se han seguido oyendo en el de la transición y en el de la democracia—; ni que no hubiera un arte realizado por mujeres y desde la conciencia de su condición, sino que el marco, limitado, no fue fácil para propiciar la articulación de un corpus teórico que fuera el fundamento de un discurso feminista que impregnara el espacio de las artes plásticas.

Si bien, en lo que respecta a la educación, la situación ha variado en los últimos años gracias a la creación de institutos de estudios feministas en la Universidad —de Madrid, Barcelona y Valencia— y a seminarios de estudios de la mujer en más provincias, entre otras actividades, además de las promovidas por el feminismo político (en este campo debemos destacar la actividad, en Andalucía, de la Asamblea de Mujeres de Granada).

Ciertos sectores de la sociedad española comienzan a ser receptivos a la discusión actual del feminismo: una rica discusión que comienza por la reflexión sobre la corta historia del mismo⁴ desde las primeras reivindicaciones formuladas por Mary Wollstonecraft (1792) en nombre de la razón ilustrada,

en nombre de las ideas de igualdad y libertad; una reflexión que pasa por analizar la crisis del proyecto ilustrado, y con ella la no asunción por parte de la Ilustración del programa feminista, y por el debate del feminismo de la igualdad y la diferencia, de la sexualidad lesbiana⁶, de la relación entre posmodernismo y feminismo, de estereotipos de género, de transexualismo, etc. La polémica de la igualdad y la diferencia, hoy de plena vigencia, ha estado presente desde el proyecto de Simone de Beauvoir de trascender la diferencia —entendiendo ésta como cultural y la que ha llevado al sometimiento de la mujer al hombre—. La construcción de un sujeto de igualdad o la mística de la femineidad fueron también los presupuestos en los años sesenta de Betty Friedan. A su vez, el feminismo de la diferencia se abrió paso con la polémica planteada por Shulamith Firestone⁷ al afirmar que la biología es el origen y causa de la subordinación de las mujeres y apostar por la utópica idea del control de la naturaleza por parte de la humanidad lo que conllevaría el total control de las mujeres sobre la reproducción. Si bien hoy se reconoce que la apelación a la biología para explicar fenómenos sociales es esencialista, en su momento fue una estrategia oportuna. Al analizar la cultura humana ella distingue dos respuestas culturales o modalidades, una la científica que se corresponde con el temperamento masculino y otra estética y emocional que se corresponde con el comportamiento femenino. El camino, para ella, consistía en fusionar las dos culturas.

Las teorías de filósofos como Derrida, Foucault, Deleuze, la exploración de la diferencia, de la otredad, crearon el marco teórico del llamado feminismo de la diferencia o feminismo cultural que engloba teorías muy esencialistas y otras que afirman la construcción social del ser mujer. La afirmación rotunda por parte del psicoanálisis postestructuralista de la diferencia de los sexos llevó a pensar el hecho diferencial de ser mujer a partir de las vivencias específicas del cuerpo femenino, especialmente la sexualidad, la menstruación, el embarazo, el parto y la lactancia, todo ello expresado como gozo a partir de la propia experiencia.

El desarrollo de la sociobiología también proporcionó un nuevo impulso a pensar sobre las diferencias y los estereotipos de género. También a considerar las diferencias entre las mujeres atendiendo a origen étnico, clase social, preferencias sexuales, etc.: es decir, confrontar la dialéctica entre especificidad y generalización.

A comienzos de los años setenta, antropólogas marxistas y feministas estudiaron la enorme diversidad de formas que se dan en el sexismo en diferentes culturas por lo que una apelación a la biología era impropia. Gayle Rubin⁸ planteó la necesidad de formular una teoría que pudiera explicar la opresión de la mujer en su «infinita variedad y monótona similaridad».

En los debates más recientes se está discutiendo sobre la «construcción social» de la sexualidad; sobre la importancia de las construcciones sociales e ideológicas en la resignificación de lo masculino y lo femenino. La sexualidad es considerada un fenómeno social y no biológico, las identidades personales como masculinidad/femineidad o heterosexualidad/homosexualidad se crean a través de la interacción de fuerzas políticas, sociales y económicas que varían a lo largo del tiempo y de una cultura a otra. Sexualidad y

género son vistos como campos separados si bien se solapan. Este debate reconoce que el feminismo debe plantear una crítica de los géneros ya que el sistema de género constituye la base de la desigualdad y que si el patriarcado funde género y sexualidad, la tarea analítica del feminismo consiste en diferenciarlos. El feminismo debe abogar políticamente por la consecución de cambios que permitan a mujeres y hombres experimentar una sexualidad menos rígida y menos conformada por el género, cambios que incluyen el final de la heterosexualidad obligatoria, el aborto, etc.⁹

En los estudios de Freud, que pusieron en cuestión los conceptos de sexualidad y de identidad, se encuentra el germen para valorar la importancia que las construcciones sociales e ideológicas tienen en la resignificación de lo masculino y lo femenino⁹. En la reinterpretación de Freud llevada a cabo por Lacan, éste se ha servido de su análisis de la formación de las categorías psicológicas de la sexualidad a la vez que ha hecho uso de la lingüística y la semiótica para expresar el proceso del sujeto en constante formación y entender el inconsciente y la sexualidad como constructos del lenguaje.

Mientras que en los primeros estudios que existen sobre la homosexualidad ésta aparece como una desviación del desarrollo del género, recientemente, y debido al proceso de autoafirmación de la identidad gay, tanto social como individualmente, esta identidad se ha explicado más como resultado de las diferentes posibilidades de la elección de objeto que debido a diferencias respecto al género. Tradicionalmente el lesbianismo ha sido estudiado con los mismos presupuestos que la homosexualidad masculina, si bien ahora se plantea si debe ser considerado como una identidad sexual distintiva de las mujeres que se identifican como lesbianas o debe constituir una identidad política de todas las mujeres. Adrienne Rich¹⁰ ha defendido lo que ella llama el «continuo lésbico» que abarca una gama de experiencias ginocéntricas, y no simplemente las experiencias sexuales, que pasan por compartir lazos de defensa. Esta posición ha sido criticada por implicar una concepción naturalista y romántica de los vínculos femeninos y una tendencia a un esencialismo de la femineidad. Las críticas al lesbianismo político se han centrado en que éste niega las especificidades de la sexualidad lesbiana.

En los últimos años se han producido cambios tanto desde el punto de vista de la reflexión como de las representaciones culturales. El enfrentamiento con la compleja intersección de identidades sociales ha hecho posible descartar las simples dicotomías blanca/negra, lesbiana/heterosexual, trabajadora/clase media, para poder reconocer la múltiple intersección de categorías y la complejidad resultante de las experiencias vividas por las mujeres. Es necesario tener un conocimiento de la mujer que aunque generalizado no olvide la unidad y la diversidad¹¹.

El feminismo, afirma Linda Nicholson¹², como el posmodernismo, ha tratado de desarrollar nuevos paradigmas de crítica social; ha criticado las epistemologías fundacionales y las teorías políticas y morales para dejar en claro el carácter parcial, contingente e históricamente situado de lo que siempre se ha hecho pasar por verdades necesarias, universales, ahistóricas frente a los ojos de la corriente principal del pensamiento. Pero si el posmodernismo ha llegado a esta visión ha sido a través del interés por el status de la filoso-

fía mientras que el feminismo llega a partir de los requerimientos y necesidades de la práctica política. El avance en los estudios feministas, desde los ochenta, ha supuesto un abandono de búsqueda de teorías globalizadoras y una concreción mayor en el campo de los estudios, aunque se siguen utilizando categorías ahistóricas como la identidad genérica sin una reflexión sobre cómo, cuándo y por qué se originaron esas categorías y cómo se modificaron a través del tiempo. No hay que rechazar los análisis de macroestructuras sociales, ya que el sexismo tiene una larga historia y tiene raíces muy profundas en todas las sociedades contemporáneas, por ello necesita una teoría histórica; una teoría no universalista que atraviese fronteras culturales y temporales y reemplace las nociones unitarias de mujer e identidad genérica femenina por conceptos de identidad social que sean plurales y de construcción compleja y en los cuales el género fuera solamente un hilo relevante entre otros, conceptos que prestaran atención a la clase, la raza, la etnicidad, la edad y la orientación sexual.

Me gustaría acabar estas breves notas sobre el debate reciente del feminismo con la reflexión de la militante Empar Pineda al revisar los lemas de los setenta «mi cuerpo es mío» y «lo personal es político», ya que si bien supusieron un avance en posiciones de identidad también supusieron modelos restrictivos; ella cree que hoy en día hay una pluralidad de feminismos y que el campo de actuación y de alianzas entre los mismos tiene que abarcar más que el limitado campo de la representación política de las democracias occidentales —teniendo en cuenta que representación política se ha equiparado a la democracia—.

En el campo de las artes plásticas, la crítica feminista Lucy Lippard analizó, a mediados de los setenta, cómo el feminismo, o la autoconciencia de la femineidad, abrió el camino para un nuevo contexto donde pensar sobre el arte hecho por mujeres. Para ella el arte feminista no consiste simplemente en una imaginería, aunque ésta debe ser un vehículo, sino en la construcción de un sistema de arte feminista dentro de una sociedad feminista y en el desafío de las estructuras jerárquicas. En una conversación con Linda Nochlin sobre *¿Qué es la imaginería femenina?*³¹, primero manifestó su rabia por lo reductivo que puede ser hablar de dicho tema pero enseguida ambas expresaron que la mujer vive en una sociedad y que está determinada por la estructura de ésta; su experiencia está filtrada por la compleja interacción entre ella y las expectativas que el mundo tiene de ella misma. Nochlin no creía que hubiera una imaginería o iconografía específica femenina sino que lo femenino tenía que ver con un proceso, con unas modalidades de aproximarse a la experiencia. Lucy Lippard prefería hablar de «sensibilidad femenina» al analizar la imaginería sexual que hay en muchas de las obras de arte realizadas por mujeres: círculos, cúpulas, huevos, esferas, cajas, formas biomórficas; también de un discurso fragmentario. Para otras feministas americanas el tema de la sensibilidad es secundario al de la conciencia, la conciencia femenina es diferente de la masculina y debe ser estructurada; construir una imaginería femenina lo han visto como el instrumento para generar conciencia en otras mujeres y en la sociedad en general.

Dos décadas más tarde Lucy Lippard ve con optimismo la tendencia general del arte, en los últimos años, de adoptar posibilidades de arte social, donde la mujer artista tiene un gran papel; ello lo ve como una victoria pero nunca como autocomplacencia, sino como punto de partida, de nuevo, para plantear nuevas estrategias para un arte crítico.

La pertinencia de los sistemas globales ha sido cuestionada por la actual conciencia de los problemas sociales, por la situación de «emergencia» que vivimos tras el fin de la guerra fría, y por la confrontación con modos diferentes de pensamiento. El debate crítico actual gira en torno a conceptos como el de «marginalización», por el que se pretende desconstruir el problema de la concepción binaria de centro y periferia, inclusión y exclusión, mayoría y minoría, tal como operan en la práctica social y artística¹⁴. La confrontación con los «límites», con el «canibalismo», entendiéndolos como espacio del conflicto —de clases, de raza, de género— ha desafiado los modelos existentes del poder cultural y ha generado un vital foco de preguntas sobre el papel del arte y del artista —hombre y mujer— en la sociedad: muchos artistas han optado por no representar la cultura establecida del silencio y sí actuar para intentar subvertir las formas de poder que los transforman en su instrumento, representar una cultura del ruido y la resistencia. En palabras del director de teatro iraní Reza Abdoh «a mí, como artista, y a la gente que ha sido dominada, no nos sirven los modelos prescritos, debemos cuestionar la dominación patriarcal de cualquier tipo de discusión en torno a la sociedad, la religión o las estructuras políticas»¹⁵.

Cuando los grupos marginales insisten en definir su propia identidad, la estructura invisible del llamado centro corre peligro ya que el poder del centro depende de su autoridad no desafiada. Es esa autoridad, como sistema imperante, la que, creo, no se ha desafiado en España, y uno de los motivos por lo que un discurso feminista aún no se ha articulado en las artes plásticas.

En los años ochenta, el discurso posmodernista en las artes visuales, particularmente el de teóricos como Craig Owens, planteó que el discurso feminista era de especial relevancia¹⁶. El llamó la atención sobre las implicaciones políticas de la intersección entre la crítica femenina de lo patriarcal y la crítica posmodernista de la representación; se hizo eco de las voces femeninas y del tema de la diferencia sexual. Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster, y el mismo Owens, al principio, vieron sólo la importancia de la presencia del mayor número de artistas mujeres pero más tarde puntualizaron sobre el discurso feminista de éstas.

El feminismo aportó al posmodernismo una faceta política en contra del pesimismo de Baudrillard. El posmodernismo no podía ser visto sólo como un discurso fragmentado, exhausto, nostálgico de un centro perdido. Andreas Huyssen apuntó que el feminismo junto con el anti-imperialismo, el movimiento ecológico, y la conciencia de la presencia en Occidente de otras culturas no europeas, había creado un posmodernismo de resistencia. El feminismo fue el que llevó al posmodernismo la garantía política que necesitaba para sentirse respetado como práctica vanguardista; se convirtió en un discurso teórico en las fronteras de la cultura, que tradicionalmente había sido exclusivo del dominio del hombre¹⁷. El contexto cobra gran importancia; éste

hizo significativo y «político» un discurso, como ha ocurrido dentro del discurso posmodernista con el feminista.

En general, en las propuestas de las artistas españolas hasta la generación que nació en los sesenta (a la que pertenecen la mayoría de las artistas de 100%), el discurso feminista o el tema del cuerpo, por ejemplo, no se hace visible; podríamos, incluso, decir, que se trata de un discurso imposible en favor del lenguaje dominante. El lenguaje plástico utilizado por las artistas mujeres responde a una conciencia y temperamento que podríamos considerar paralelos al feminismo de la igualdad. Desde el privilegio que les otorgaba su obra creativa lograron ser consideradas «iguales» que sus colegas masculinos, pero también «diferentes» por ser excepción, en número al menos, con respecto a sus colegas femeninas.

Si rastreamos el discurso de algunas de las artistas españolas de trayectoria ya reconocida, vemos que sus presupuestos estéticos participan de un lenguaje «dominante», lo cual no apunto como algo que le reste valor a la obra sino como un fenómeno a revisar. Es el caso de Susana Solano, o el de Eva Lootz, Cristina Iglesias, Angeles Marco. También el de Soledad Sevilla si bien el desarrollo de su obra afirma un deseo de búsqueda de un espacio que podríamos definir como femenino, por lo que me voy a extender un poco más en su obra, por lo paradigmático. Ella parte de los presupuestos formalistas del llamado arte geométrico de los sesenta, y ya en los ochenta hace incursiones en el espacio tridimensional de las instalaciones y en el espacio físico y cultural de una tradición netamente española. La conciencia de ese espacio cultural, es decir de identidad, es lo que provocó una conciencia de ella misma como artista-mujer. Curiosamente ya ese conflicto se rastrea como paradoja en el análisis de sus textos sobre arte geométrico en los que reclama un espacio suntuario y sensual.

Fruto de ello es la instalación titulada *Leche y Sangre*, de lenguaje simbólico y dramático más allá de la búsqueda formal. Esta obra está claramente motivada por su condición —género—; el lenguaje simbólico de las flores, elemento integrante de la obra, asocia, entre otras cosas, el mundo fugaz de la naturaleza al cuerpo físico de la mujer y también a la recepción de su obra en el mundo del arte. Ella rastrea una poética y un mundo simbólico femenino, si bien no está conceptualizado o teorizado. Incluso en el último trabajo que ha desarrollado, *Mayo 1904-1992*, ocupa un monumento público en el que se proyecta el reflejo de un expolio, de una memoria, para insistir en la creación no de un espacio histórico sino de un espacio del deseo: podría hacer suyo el comentario de Lucy Lippard, «tengo que crear una conciencia cultural a partir de una conciencia temperamental».

No es éste el marco para revisar la obra de otras artistas españolas pero al menos me gustaría apuntar hacia la necesidad de contextualizar su trabajo en un panorama internacional; analizar cómo vivieron y experimentaron las tendencias dominantes en su momento, cómo trabajaron y expusieron en un ámbito dominado por artistas de sexo masculino. De la generación de los años setenta podríamos citar nombres como el de Eulalia Grau, Eugenia Balcells, Paz Muro, Carmen Calvo, etc. Y de la generación de los ochenta





Mujeres. 1993. Fotografía, 70x50 cm c/u.



El cuerpo ha venido desempeñando un rol social específico y diferenciado que se ha plasmado en el orden simbólico, ofreciendo valores distintos a cada sexo. La obra de Pilar Albarracín está centrada principalmente en el tema del cuerpo —el cuerpo como terreno de experimentación— y la autorrepresentación, y hace uso de diversos medios como la fotografía, la pintura, el vídeo o la performance.

Su propio cuerpo es motivo de una performance y de una serie de fotografías que la documentan. Otras veces, como en una serie de cuadros, plasma los fragmentos de su corporeidad en la huella que deja en los lienzos.

La obra *Mujeres, fotografías de travestis*, expresa que uno de los mayores desafíos a la actual división de géneros se da en la transexualidad. Como ha analizado Cristina Garcésbol en diversos ensayos sobre el tema, la corriente del feminismo cultural ha criticado

que el travestismo copia y reproduce los estereotipos de género —como un último medio inventado por las hombres para asegurar su hegemonía en la lucha de sexos y una competencia directa con las mujeres en su propio terreno—, a la vez que —refuerza los estereotipos sexuales, tendiendo con ello a mantener a las mujeres

en el sometimiento a un rol tradicional, invocando a la idea más conformista de mujer —generalmente la *star system* o la ama de casa—>. Pero el transexualismo también puede ser analizado como un cuestionamiento a la rígida división de géneros y en el debate político del feminismo existen posiciones a favor del mismo como también a darle la palabra a las prostitutas para romper muchos de los estereotipos que existen no sólo sobre ellas sino sobre la sexualidad femenina en general.

El travestismo, según algunas teóricas feministas, subvierte completamente la distinción entre los espacios psíquicos interno y externo y se burla de la noción de una identidad genérica verdadera, además de cuestionar el discurso de la verdad y la falsedad. En un sentido más complejo —el travesti es una doble inversión que dice 'mi apariencia es ilusión', 'mi apariencia exterior es femenina pero mi esencia interior (el cuerpo) es masculina'. Y al mismo tiempo simboliza la inversión opuesta: 'mi apariencia exterior es masculina pero mi esencia es femenina'—.

Se parodia la noción de un original. Así la parodia del género revela que la identidad original a partir de la cual se forma el género es en sí misma una imitación sin original. Este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de identidades que sugiere una apertura a la resignificación y recontextualización y priva a la cultura hegemónica y a sus críticos de explicaciones esencialistas de la identidad de género.

Nace en 1968. Cursa estudios en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. En esta ciudad ha realizado diversas acciones y exposiciones colectivas como *Mujer, Feminismo, Plural*, en las Salas del CAT.

una relación más extensa, afortunadamente, y debido al desarrollo del mercado del arte y a la regularización en España de una interrelación con el panorama internacional; de entra ellas, y por citar sólo algunos nombres, María Gómez, Menchu Lamas, Victoria Civera, Oukalele. Y ya en los últimos años, y debido a la continuidad de la labor tanto de galerías como de instituciones que han promovido por medio de becas o talleres la joven creación plástica, como la Bienal de Barcelona, Arteleku, Quincena de arte de Montesquiú, etc., (actividades y foros, por desgracia, no promovidos por la política cultural de Andalucía). Desde estos foros, como lugares de intercambio de ideas, se ha podido seguir cómo la expresión artística realizada por mujeres se ha enriquecido y complejizado, ha traspasado el umbral del silencio y ha comenzado a hablar, no individualmente sino como colectivo. De entre ellas, y, de nuevo, por citar sólo algunos nombres, Eulalia Valdósera, Nuria Canal, Carmen Navarrete, Elena Blasco, Itziar Okariz, Belén Sánchez, Marina Núñez, Begoña Egurbide, Natividad Navalón, Paloma Navares, Chelo Matesanz, Susana Rodríguez, Ana Laura Alaez, Yolanda Herranz, Concha Prada, etc.

Ciertamente, la actual situación cultural española —a pesar de las todavía grandes carencias— posibilita nuevos modos de representación y articulación de las primeras palabras de posibles discursos feministas. 100% trata de explorar este nuevo campo, pero no es el panorama de dichos discursos porque, como hemos dicho, tienen aún que construir su lenguaje. Tampoco, por tanto, intenta definir un arte feminista sino que reconoce ciertas prácticas artísticas femeninas, y a las artistas que las representan, que, ciertamente, no están unidas en esta exposición sólo por el sexo biológico.

Todo ello lleva a preguntarnos lo que ya expresó Virginia Woolf al declarar que la escritura de una mujer es siempre femenina y que el único problema reside en definir lo que entendemos por femenina.

Si he comenzado este texto refiriéndome a unos argumentos expresados en los años setenta, quizás más apropiados para la situación de desfase o de «encabalgamiento» que aún vive nuestro país, no por ello me gustaría acabarlo sin apuntar que la discusión sobre el feminismo se ha enriquecido enormemente en los últimos años, se ha interrelacionado con otros discursos de la otredad —como el discurso *gay*—, se ha polemizado sobre la pornografía, la androginia¹⁹, se han analizado las relaciones entre arte, sexualidad y poder, y son muchas las contribuciones de hombres al ya reconocido corpus de teoría feminista, también se está llevando a cabo una polémica en torno a las ventajas e inconvenientes de la participación masculina en el debate del feminismo²⁰. Las voces son múltiples en todas las disciplinas. Realizadoras de cine como, por ejemplo, Trinh T. Minh-hà o Laleen Jayamanne se resisten a una definición estricta de su obra, moviéndose entre un incierto centro y los márgenes que a su vez se están constantemente redefiniendo; ellas más que buscar un status de vanguardia para sus voces, buscan hacer un cine en el que muchas voces sean oídas y no necesariamente al unísono; otras cineastas han producido un extenso número de películas que han sido reconocidas como componentes de un nuevo lenguaje de deseo y de nuevo placer visual²⁰.

Numerosos estudios sobre el modernismo, que están llevando a cabo diversas historiadoras del arte feministas, están arrojando una nueva mirada sobre el mismo, también sobre el mito de la cultura occidental; testigo de que el feminismo —como otras heterodoxias—, a pesar del peligro que corre de convertirse en ortodoxia, sigue creciendo en su intento desconstructivo de desvelar historias ocultas y hacer que canten los silencios. Como declara Griselda Pollock¹: «¿cómo se sitúa una europea en relación a esta historia y a sus historias del arte? ¿Debo obligarme a adoptar las formas del travestismo profesional, cosa que normalmente se requiere a las investigadoras, o bien identificarme de forma masoquista con la imagen de mi propia objetualización mediatizada a través de las apropiaciones satanizadas de las culturas no europeas, o desplazar mi interés hacia preocupaciones formales que nos proveen con lo que Freud llamaba 'la plusvalía de la belleza estética'? ¿Puedo apelar al discurso y a la postura política del feminismo internacional con el fin de interrumpir estas posiciones insostenibles y construir una relación crítica e histórica con los aconteceres del arte moderno occidental? En una era poscolonial, ningún occidental puede ser complaciente con la conjunción entre estética, sexualidad y colonialismo que se configuró en el siglo XIX. Aunque el feminismo me abastece de una distancia crítica con respecto a las narrativas 'masculinistas' sobre el modernismo y sus laudatorias historias del arte, ¿cómo puedo hacer frente a las asunciones coloniales inmersas en esas historias, y en mí misma, en tanto que sujeto occidental? Las feministas de raza negra han condenado, por limitados, los puntos de vista de lo que ellas denominan 'feminismo imperial', que en sí mismo forma parte de la política de dominación racial. ¿En qué debo convertirme para poder confrontar tanto el género como el color de la historia del arte y ver sus solapamientos históricos?».

N O T A S

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper&Row Publishers, Nueva York, 1988.
2. Ver Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Anchor Books, Nueva York, 1991. (Hay traducción al castellano en editorial Anagrama).
3. Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife, the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.
4. Ver Paloma Uría, "Igualdad y diferencia en la historia del pensamiento feminista", *Viento Sur*, julio-agosto 1992.
5. Margaret Nichols, "Sexualidad lesbiana, cuestiones y teoría en desarrollo", *Nosotras* nº 8, Madrid 1992.

6. Shulamith Firestone, *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976.
7. Gayle Rubin, "The Traffic in Women", en *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, Monthly Review Press, Nueva York, 1975.
8. Carole S. Vance y Ann Barr Sritow, "Sobre la posibilidad de un debate acerca de la sexualidad dentro del feminismo: una modesta proposición", en *Mujer, Sexo y Poder*, eds. Marisa Calderón y Raquel Osborne, Instituto de Filosofía, CSIC.
9. Cristina Garazabal, "Estereotipos de género y sexualidad", texto no publicado, Asamblea Feminista de Madrid.
10. Adrienne Rich, "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *Nosotras* nº 3, Madrid.
11. Garazabal, *Op. cit.*
12. Nancy Fraser y Linda J. Nicholson, "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo", en *Feminismo/Posmodernismo*, ed. Linda J. Nicholson, Feminaria editora, Buenos Aires, 1982.
13. Lucy Lippard, "What is Female Imagery?", en *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, Nueva York, 1975.
14. Russell Ferguson, "Introduction: Invisible Center", en *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, eds. R. Ferguson, W. Olander, M.Tucker, K. Fiss, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, The MIT Press, Cambridge, Ma., 1990.
15. Reza Abdoh, "Violence, Death, Theatre: an interview with Reza Abdoh", en *Border Violations*, Theaterschrift, Bruselas, 1993.
16. Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992. (Hay traducción al castellano en Hal Foster ed., *La Posmodernidad*, editorial Kairós).
17. Ver Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Ma., 1990.
18. Ver Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.
19. Ver *Men in Feminism*, ed. por Alice Jardine y Paul Smith, Routledge, Nueva York/ Londres, 1987; y Craig Owens, "Outlaws: Gay Men in Feminism" en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, *Op. cit.*
20. Ver "If upon Leaving what we Have to Say we Speak: A Conversation Piece" y "Feminist Film Practice and Pleasure" en *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, eds. R. Ferguson, W. Olander, M.Tucker, K. Fiss, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, The MIT Press, Cambridge, Ma., 1990.
21. Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits, 1889-1933*, Thames and Hudson, Londres, 1982.

V E R La mirada del niño va recorriendo el cuerpo de la madre en sentido ascendente. Los pies metidos en los zapatos, las piernas enfundadas en las medias y luego, un poco más arriba, algo llama su atención, más bien algo que no está y que se sumará trágicamente a todo aquello ya aborrecido en el terrible proceso de su conformación como yo. Ante la ausencia y el temor de volver a enfrentarse con una falta y un vacío añadidos, resuelva cortar por lo sano y, su madre, el otro por excelencia, se verá sometida a una suerte de cirugía y no volverá a representarse de cuerpo entero sino fragmentada por la mirada. La madre será medias y zapatos, la parte por el todo.

Aproximadamente en estos términos justifica Lacan los procesos fetichistas, de ahí que zapatos y medias sean lugares recurrentes en muchos de los casos clínicos anotados por los terapeutas, al menos los más canónicos. También de estos presupuestos parte ya el mítico artículo de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, punto de arranque para teóricos posteriores que, como ella, han centrado la discusión en el placer visual. Este tipo de descripciones —en el caso de Mulvey aplicadas al concepto cinematográfico— sirven para denunciar cómo el placer visual pertenece al ámbito de lo masculino desde el cuál se impone el resto. Ese placer visual de la mirada del poder sigue además enraizado en el miedo primigenio ante el cuerpo femenino —siempre cuerpo del delito— que recuerda a esa mirada que no está sola en el mundo, que el otro, terrible y omnipresente, la acompaña a cada momento como algo que aborrece y desea al mismo tiempo pero, sobre todo, como una posibilidad diferenciada.

De este modo, para alcanzar el placer visual —diría incluso que para huir del dolor— resulta necesario mutilar al contrario, reducirlo, bien a través de actitudes voyeuristas o masoquistas, bien a partir de una cirugía en lo imaginario, la cirugía de la representación que, al igual que ese ojo —cámara del niño descubriendo la falta— se detiene allí donde el dolor está ausente o se paraliza por el miedo a recordar lo inevitable.

Los cuerpos femeninos acaban por ser lo que la mirada del poder quiere o puede construir, quitando y poniendo según convenga, desposeyendo a las mujeres de aquello que supuestamente es lo único que han poseído, de aquello que la historia les ha dicho que es su misma esencia; el cuerpo. Madres, prostitutas, histéricas, frías, ninfómanas... siempre el cuerpo como vergüenza o como dolor, pero eso mejor que nada, supongo.

Luego resultó que no había cuerpo sin lenguaje y si las mujeres no poseían el lenguaje entonces de nada les servía la extravagante solidaridad de Lacan, que decía sentirse como la perfecta histérica en un curioso acto apropiacionista que despertó la perplejidad de Frigaray. Si no poseían el lenguaje *ergo* no eran sujeto, tampoco poseían el cuerpo. Se reducían, en fin, a un conjunto más o menos logrado compuesto por las fracciones de cuerpo que la mirada dominante barajaba según sus necesidades. El representar el todo por la parte obviaba la aterradora constatación de ausencia: castrar antes de ser castrado. Es algo que Buñuel ha expresado magistralmente en las metáforas concatenadas de una película que numerosos críticos han leído como referente del miedo a la castración. De manera emblemática, *El perro andaluz*, inicia la serie de metáforas con un ojo

rasgado, que la estructura filmica nos hace suponer de la mujer, borrando así la visión de lo femenino y, en un segundo nivel, la visión del espectador como mirada pasiva y, por tanto, femenina.

En cualquier caso, esas mutilaciones tampoco suponían ninguna novedad en la historia de los femeninos, aunque su verbalización se vislumbraba como un descubrimiento esclarecedor. El mismo Zeuxis, venerado por los tratadistas del Renacimiento, propugnaba un híbrido inventado a partir de trozos varlopinos debatiéndose en un todo excesivamente perfecto, que aspiraba a imponerse desde esa mirada activa, la masculina, incluso más allá del ámbito de lo puramente imaginario. Los cuerpos femeninos han resultado ser cuerpos sin cuerpo que no existen si alguien no los construye: no hay cuerpo sin lenguaje porque no hay cuerpo sin mirada y sólo es posible construir desde una mirada activa. Esto justificaría, tal vez, los sucesivos cambios en el canon femenino, hasta hace apenas dos décadas mucho más fluctuante que el masculino.

Curiosamente, lo único que desde lo femenino se creía asido a la tangibilidad en una cultura de espejos y apariencias, ha resultado ser otra alucinación de imágenes proyectadas, un mito de la caverna que inexorablemente conduce más y más hacia las profundidades de la cueva, hacia el laberinto nietzscheano. Los cuerpos femeninos son históricamente construcciones imaginarias descritas a partir de un tipo de cirugía de la representación, y por tanto literaria, que desde tiempo inmemorial ha querido construir un canon móvil que en cada momento se acomode a la sucesivas miradas del poder. Como dice Griselda Pollock, cada cuerpo femenino es y no es la imagen de una mujer.

Sin embargo, la misma esencia de pastiche que poseen los femeninos ha propiciado el creciente éxito del mismo en nuestra cultura bricolada: el cuerpo femenino se descubre y se exhibe como uno de los máximos representantes históricos de lo fragmentario.

M I R A R Y también es posible argumentar, con ciertos sectores de las últimas corrientes críticas, que no existe la historia sino sólo lo literario como nueva formulación de la historia.

Se podría hablar de la muerte definitiva del sujeto —o al menos de su agonía— y con ella de la muerte —o revisión— del canon único que hasta ahora había regido los destinos de la mirada, aunque eso es algo que no nos atañe directamente, pues mal puede morir quien nunca ha sido.

Se podría recordar cómo esta cultura se ha definido en la heterodoxia, en el desgaste. Se ha llegado incluso a decir que no queda más que el lenguaje, ya no como medio sino como fin; un lenguaje autoreferencial y asfixiante que ha conseguido deglutirse y hablar solo de sí mismo.

Todo esto y algunas cosas más han dado que hablar en los últimos años y podría parecer que esta fragmentación reiterada y complaciente ha sido un excelente caldo de cultivo para el florecimiento de esos sectores tradicionalmente fragmentados, carentes de historia, de *yoidad* —aunque también sin lenguaje y al final sin siquiera cuerpo, a pesar de haberse presentado ante la mirada escrutadora sólo como tal—.

Hablo, naturalmente, de todos aquellos que no son el yo al uso —el yo descrito y exportado a otros sectores menos institucionalizados por el poder— y me refiero sobre todo, a ese grupo al que aludía antes, unos de los más populares además entre aquellos que, libres de una historia oficial y establecida, sólo poseían lo literario: las mujeres.

Visto algo cínicamente en un momento que niega la historia y apuesta por la reposición literaria de la historia misma, el territorio de los femeninos ha resultado ser perfecto para toda experimentación en torno a cuerpo y lenguaje (lacanianismos), cuerpo y disfraz (bakhtinianismos), cuerpo y multiplicidad (deconstruccionismos). Así, las mujeres han querido escribir su historia —o por lo menos su historia literaria— y han irrumpido en el panorama artístico internacional solas o acompañadas por otras mujeres, a veces en uniones lícitas, otras por el simple hecho de su sexo biológico. Ellas han querido también apostar por la fragmentación, el asesinato del yo, del canon y el resto de posibilidades que la nueva crítica les ofrecía, reprocesadas y releídas, olvidando a veces que su esencia impuesta —tradicionalmente fragmentaria, sin sujeto— había contribuido e inspirado de forma indirecta a muchas de las nuevas formulaciones teóricas.

Los femeninos han contado su nueva historia literaria, tratando de subvertir la pasada y partiendo del cuerpo construido como lugar para la experimentación, y el poder la ha escuchado más con curiosidad que con interés, incorporándola mecánicamente a su catálogo de otredades en una falsa manobra democrática, de esas que el final de la historia ha puesto tan de moda.

Analizando desde el aquí y ahora, no sé si ha resultado tan conveniente pertenecer a la nueva heterodoxia —si bien la ortodoxia tampoco me parece una solución y lamento, una vez más, la inevitable aporía—. Las mujeres y con ellas el resto de los otros se han hecho visibles en un momento en que debía hacerse visible todo lo que había permanecido oculto, todo aquello que hasta el momento había existido contra el canon. Pero me parece, en todo caso, que la ocultación pervive disfrazada de algo diferente, por eso aludía antes a una falsa democratización que podría extenderse a la mirada. Ya a finales de la década pasada Hal Foster auguraba una nueva ortodoxia camuflada bajo la apariencia de la heterodoxia, en principio combativa, que, no obstante, se acaba por enseñar en las escuelas de Bellas Artes como una curiosa modalidad del nuevo academicismo. Y no es que me proponga rescatar a Greenberg y su «área de máxima seguridad de reconocimiento» aunque ganas no me faltan porque era muy conveniente el invisible manual de instrucciones que acompañaba a cada una de las ortodoxias. Lo que me preocupa del proceso es si la heterodoxia ha vuelto a caer en su propia trampa, un juego perverso en el que sólo se veía, sin mirar.

Si hubiéramos mirado, tal vez, nos habríamos dado cuenta de que la heterodoxia puede ser el nuevo academicismo pero, sobre todo, habríamos sabido que subvertir la mirada tal vez no basta: hay que romperla. Hay que hacerla añicos porque llevamos siglos mirando con unos ojos que no nos pertenecen. Lo que importa no es lo que se ve sino como se mira. Y eso es algo que las mujeres, como siempre sucede con las minorías, han entendido al fin, aunque matar signifique a menudo morir.

OLVIDARSE Recuerdo ahora la historia de una secretaria que trabajaba en la compañía Deere y que en los años 70 fotocopiaba su trasero en Moline (Illinois). El hecho no hubiera tenido mayor transcendencia de no haber saltado a la prensa su despido al ser sorprendida por el jefe en el momento en que llevaba a cabo su fallido intento de releer el propio cuerpo. Más tarde, la historia del arte actual, siempre deseosa de mártires y santos —aprendida la lección de Beuys y Warhol o, incluso, del suicidio fortuito de Pollock— la rescataba para el *body/copy art* y se convertía en representante involuntaria de una forma artística que requería ser esencialmente imprevisible.

La secretaria fotocopiada tampoco sería un caso aislado aunque sí pintoresco. Impulsada por deseos de tonos místicos, muy en la línea de las experiencias orientalistas de los 70, Torey pasaba la noche entera en una especie de ceremonia ritual para librarse de las cargas impuestas a su imagen de mujer. El ritual consistía en fotocopiar distintas partes de su cuerpo aleatoriamente para recuperarlo a veces como lugar de la obscenidad —la forma en que suele conformarlo la mirada masculina—, otras como masa aplastada y deforme —una mancha imposible de identificar—.

Era una forma de cortar amarras con las construcciones históricas, desvelando su retórica y era al tiempo una forma inmediata de automutilación sin una finalidad clara salvo la mutilación en sí misma. Se podría decir casi que era una mutilación autogestionada en la que las partes no volverían a recomponerse. Cada una de esas partes permanecería impresa en un papel que iría perdiendo intensidad y textura con el paso del tiempo, igual que los cuerpos.

Este tipo de actuaciones estaban muy extendidas en los años 70, década en la que el cuerpo se instituía como constante lugar de transformación, no sólo para las artistas mujeres sino para sus colegas masculinos. De esa misma época son, por ejemplo, los trabajos de Jerry Devra, un artista *Mail Art* cuyos *Seminal Works Books*, compuestos por su semen derramado sobre el papel y enviados posteriormente por correo, le procurarían una extraña fama, la del artista que más se había masturbado en nombre de la historia del arte.

Aparte de una benevolencia inusitada ante los fluidos corporales —que hoy aturde por lo que podía tener de homicida— lo que más intriga de estos ejemplos concretos es cómo el uso del propio cuerpo y sus implicaciones parece diferente en cada caso: Devra lo utiliza para autoafirmarse, Torey se automutila. Sin embargo, en una segunda mirada ambos están haciendo aquello que socialmente se espera de ellos como género: en el caso masculino afirmar la potencia sexual; en el femenino, presentarse fetichizada. Aun así, la intención compartida de los artistas es burlar precisamente aquello que se espera de ellos a través de una descontextualización, obligando a la mirada a encontrarse con algo que no espera en un lugar en el que no espera encontrarlo.

Este ha sido sin duda uno de los trucos más practicados por los artistas de las últimas décadas que han retenido la visión allí donde sobrevolaba distraída para acabar obligándola a mirar, a veces muy violentamente. Atrapados en otra inevitable aporía cargada de pérdidas, los femeninos han optado por el disfraz, no ya sólo el disfraz de sí mismos, sino el disfraz de la mirada, aunque a veces inconsciente, trastornar más que trastocar esa visión, ya convertida en mirada.

La aporía a la que me refiero es la falta real de salida que se ha puesto de manifiesto en las estrategias de las mujeres: optar por la defensa de lo femenino a ultranza —aunque reprocesado y, sobre todo dotado de una nueva lectura positiva— es volver a la visión tradicional —la mujer madre—, si bien la apuesta por una posición igualitaria se convierte en masculinización, en la eventual pérdida de las únicas características propias (que yo personalmente leo como impuestas también). Los peligros de la segunda posición, la igualdad, son evidentes y ahora que asistimos estupefactas al fracaso de la androginia, al menos de la bienintencionada, resulta evidente que al intentar huir del biologismo como lo único esencialmente femenino se ha llegado a otra imagen impuesta también, la de la mujer productiva que no crea problemas, como los hombres.

Pero si la solución andrógina que antes llamaba bienintencionada —es decir, aquella que confía en la posibilidad del diálogo, contrariamente a la androginia del disfraz cuya finalidad es aumentar la confusión en la mirada— no ha dado respuesta a las preguntas, el resurgimiento del feminismo de la diferencia da paso a otro tipo de drama. La triste realidad es que en ambos casos pierden las mujeres, o por lo menos, gana el poder.

No obstante a pesar de estas consideraciones economicistas que siguen siendo la base real del problema, el drama al que aludía refleja otros síntomas en el territorio de la representación. Es curioso que a menudo se siga utilizando el cuerpo como soporte de transgresión y como distintivo de diferencia, a pesar de haber sido históricamente eso a través de lo cual se ha definido lo femenino, y es más curioso todavía que este tipo de representaciones con implicaciones claramente sexuales se encuentren entre las más eficaces como bofetada estética.

Llama la atención, sobre todo, porque se ha utilizado, lo que tampoco parecía poseerse —al menos como territorio propio—. Pero, más importante aún es observar los productos finales de la transgresión que, aunque eficaces como bofetada estética —ver colgadas imágenes de matices obscenos en galerías y museos—, resultan ambiguos y ambivalentes. ¿Cuál es, finalmente, la diferencia entre una imagen de la pornografía para hombres y el famoso cuerpo segmentado en *Between* de Frederike Prezold? Parece obvio que la intencionalidad es diametralmente opuesta: lo que la iconografía de las mujeres desean es desenmascarar los trucos del poder a través de sus propias estrategias subvertidas. No obstante, para leer correctamente es necesario saber las intenciones, a menudo ocultas en una mirada que, a pesar de no ser nunca inocente y estar sometida a verdades parciales igual que las historias de los antropólogos, no reconoce si no conoce. Una forma de resolver la paradoja ha sido ese arte producido por mujeres que, utilizando el cuerpo femenino, como soporte, ha optado por transformarlo en algo que jamás daría lugar a la confusión: lo desagradable, lo anticanónico.

Aún así, es posible que el problema no resida tanto en la utilización del cuerpo femenino, ni siquiera en su existencia o no existencia, si se aventura la hipótesis de que ese cuerpo es, esencialmente la metáfora de lo diferente. El enfrentarse al miedo del niño cuya mirada recorre el cuerpo de la madre, el acto mismo de afrontar y verbalizar la temida ausencia, conforma ese cuerpo

como metáfora del otro. Incluso se podría decir que se trata de figuras intercambiables por la carga siempre implícita en el territorio del cuerpo: el cuerpo implica la transgresión y toda transgresión desde lo femenino tiene implicaciones indirectas con el cuerpo.

Se trata, pues, de hacer visibles las nuevas intencionalidades de evidenciar los nuevos usos de viejos iconos. La cuestión es cómo lograrlo y la poca eficacia de las praxis reside en la incapacidad de romper la mirada impuesta — o hacerla tambalear— y ofrecer una mirada completamente nueva que no dé lugar a equívocos de ninguna especie. El fracaso de ese rompimiento es algo ampliamente comentado y dolorosamente obvio, por ejemplo, en las películas antipornográficas hechas por mujeres cuyo resultado suele ser pornográfico en sí mismo.

Una de las más populares, *Not a Love Story*, —estrenada en 1983 en un prestigioso cine neoyorkino y ampliamente reseñada en la prensa— fue dirigida, montada y producida por mujeres y tenía como protagonista a una reina del porno, Linda Lee Tracey, cuya vida cotidiana en los clubs iba siguiendo la cámara y que finalmente era «redimida» por las amigas. La película, conformada como un documental a partir de fragmentos pornográficos, pretendía ofrecer el lado más negativo de la industria aunque acababa por presentar un material intacto que desvelaba poco de esa mirada horrorizada. En cualquier caso, la cámara —el ojo de una mujer— no conseguía romper el punto de vista dominante, siempre situado en el área del espectador, nunca de las *strippers*.

RECONSTRUIRSE Tal vez era cierto que no había cuerpo sin lenguaje, dado que las ambigüedades involuntarias se van diluyendo con la conquista del mismo, como probarían las obras de algunas de las artistas de finales de los años ochenta que, desde posiciones diferentes, han sabido autogestionar el territorio del cuerpo sobre todo a través del lenguaje. Si cuerpo femenino y transgresión son figuras intercambiables, entonces se puede hablar del cuerpo sin hablar del cuerpo, se puede utilizar el cuerpo para no hablar del cuerpo y se puede usar el cuerpo para hablar del cuerpo.

El primer caso podría estar representado por Jenny Holzer, quien habla del cuerpo como metáfora de lo otro al colocar mensajes de denuncia fuera de su contexto habitual, en lugares para ser vistos y no mirados. Es un tipo de sorpresa muy publicitaria, aunque las diferencias son infinitas como ella misma explica: «la gente está acostumbrada a ver cosas sorprendentes, pero a ver cosas sorprendentes que venden pastillas de menta. No están acostumbrados a ver cosas serias y a veces desagradables». A través de su denuncia en vallas, luminosos y otros soportes, Holzer narra también otros tipos de abusos del poder, en los que se incluiría el propio cuerpo femenino como metáfora de lo diferente.

Por su parte Finley se inscribiría en la categoría de quien utiliza el cuerpo para acabar no hablando del cuerpo. Sale a escena como una *stripper*, coqueta y provocativa, y acaba por apabullar al público con un acusado monólogo que le aterra y le desconcierta: «creen que acabarán por correrse. Y cuando los saco del viaje tal vez se hayan convertido en seres humanos.

Eso es lo que las mujeres se han visto obligadas a hacer desde siglos y yo he recogido la única arma que les ha sido dada a las mujeres y la he utilizado». Su cuerpo, la trampa más obvia atrapa a la mirada que, una vez allí, debe escuchar aquello que sin recurrir al engaño histórico —las armas de mujer— nunca hubiera consentido oír.

En cuanto a la tercera opción, servirse del propio cuerpo para hablar del mismo, es una de las más frecuentes y a la vez más ambiguas, dando lugar a poderosos malentendidos en esas transgresiones cuya intencionalidad no conocida impide el reconocimiento de la mirada viciada por la historia. Dentro de este tipo de soluciones me parece emblemático el caso de la francesa Orlan quien acaba con cualquier resquicio de ambigüedad —tal vez aumentando el malentendido— al llevar la burla ancestral de la cirugía de la representación hasta el quirófano, actuando físicamente sobre su cuerpo y mostrando el proceso de adecuación al canon como el horror de la disección: cortar y recoser.

La *performer* francesa lleva años sometiéndose a repetidas cirujías estéticas para convertir en realidad tangible la máxima de Zeuxis: la mujer más bella será aquella compuesta por las partes más bellas de las mujeres más bellas. De este modo, los sueños históricos masculinos se encarnarán en su cuerpo y ella construirá su canon precisamente a partir de las partes más bellas de los cuadros más emblemáticos de la alta cultura —la frente de la Gioconda, la barbilla de la Venus de Boticelli...—. Será así la mujer más bella compuesta por las partes más bellas de otras tantas mujeres —no sólo bellas sino clásicas y, por tanto, probadamente bellas— que a su vez han sido fruto de una cuidadosa selección fragmentaria. Las operaciones se realizan siempre con anestesia epidural para mantenerse despierta y ser no sólo testigo sino narradora de la metamorfosis: Orlan se constituye así en sujeto y objeto de su transcurso consciente por el canon. En todo caso, la misma anestesia que le proporciona la lucidez necesaria para jugar ese doble papel hace más arriesgada cada doble intervención, proponiendo un tipo de asalto al poder a través de una *performance* suicida que juega con el riesgo de la marginalidad. Es un tipo de muerte posible pero, en cualquier caso, autogestionada en ese más difícil todavía: morir no sólo en nombre del arte sino de la mismísima historia del arte.

Orlan ve qué puede hacer, mira cómo hacerlo, se olvida de los riesgos y se reconstruye en una macabra broma a la mirada del poder: lo que tú has soñado y has convertido en historia, yo lo hago realidad y lo convierto en cicatrices así que, esta vez, he ganado yo. Y, quizás, la mirada dominante piense aterrada ante los costurones del quirófano: no era eso, no era eso.

Gayle Greene/Coppélia Kahn

Elaine Showalter

Nancy Miller

Janet Wolff

A R A C N O L O G I A S

Reflexiones sobre el espacio
estético femenino

Compilación de Teresa Gómez Reus y
Carmen Africa Vidal

Kate Linker

Amelia Jones

Abigail Solomon-Godeau

Teresa de Lauretis

Elisabeth Dempster

Teresa Gómez Reus

INTRODUCCION

Escribir sobre mujeres y creatividad al inicio de los noventa supone presentar cuestiones, métodos y principios —generalmente, aún desconocidos en España—, y a la vez intervenir en un debate vivo, variado y fascinante. Parte del interés que dicho debate suscita se debe, sin duda, al carácter no monolítico de la crítica feminista, a su estimulante pluralismo y a su sano talante interdisciplinar. Pero los estudios feministas también han aportado análisis y reflexiones críticas que no sólo han dado respuestas convincentes, sino que además han suscitado preguntas que son un estímulo para seguir adelante.

Aunque no prometa unidad, esta compilación de textos busca divulgar aspectos fundamentales de las investigaciones feministas de las dos últimas décadas, resaltando la variedad y complejidad de una corriente que, en palabras de Jonathan Culler, «ha constituido una de las fuerzas de renovación más poderosas en la crítica contemporánea»¹. Entre los resultados quizá más espectaculares de las dos últimas décadas destacaríamos su profunda revisión de los cánones historiográficos, que ha obligado a incluir todo un repertorio de artistas, pintoras, escultoras, escritoras... hasta ahora silenciadas. (En la historia del arte, por ejemplo, pensemos en nombres como Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Marguerite Gérard, Angelica Kauffmann, Mary Cassat, Elizabeth Siddall, Käthe Kollwitz o Paula Modersohn-Becker, por nombrar sólo unos pocos.) Por otra parte, y al igual que ha ocurrido con otras disciplinas, como la teoría fílmica o la filosofía, esta corriente ha ido más allá de la simple reivindicación de un espacio propio dentro de los marcos ya existentes: como dice Giulia Colaizzi, se trata de «pensar de nuevo el valor histórico de dichos marcos y, en consecuencia, de llevar el debate desde un terreno de reivindicaciones parciales a otro de discusión epistemológica mucho más profunda y radical»².

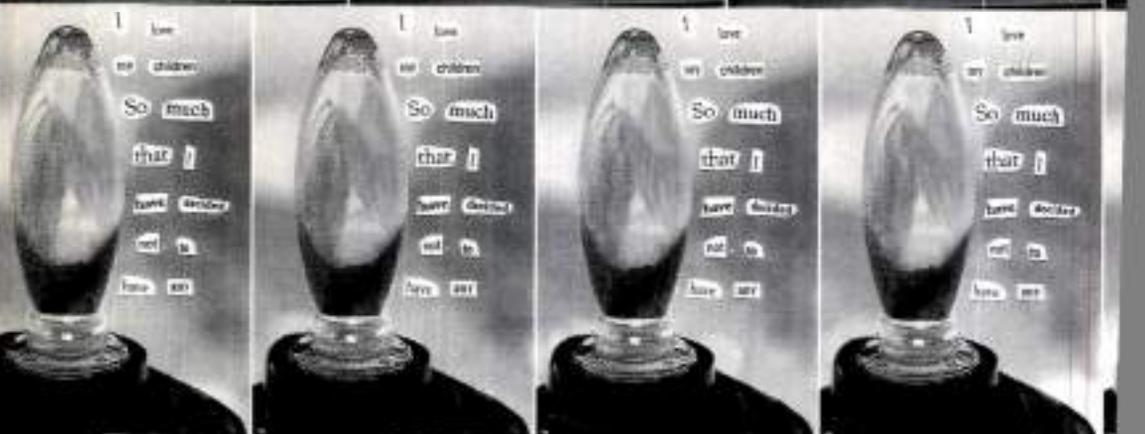
Los ensayos que siguen a continuación presentan varios de los aspectos y facetas que hemos considerado más vitales y significativos en los estudios feministas, y se proponen explorar un muestrario de cuestiones que en España, dicho sea de paso, han resultado ser ignoradas o pobremente debatidas. Baste decir al respecto que de todo este importante caudal de material apenas se ha traducido nada, lo que viene a corroborar ese comentario cáustico de Celia Amorós, según el cual «el feminismo no parece ser tanto una hija descarriada del androcentrismo —heredera dignificada en su rebel-

día— sino una auténtica póstuma, una extraña». Esta compilación no tiene más pretensión que el intentar paliar ese matiz de relego académico, intentando aunar un abanico de temas que den idea de la vitalidad a la que antes aludía. La selección de los trabajos que la componen no ha resultado sencilla: sin duda había mucho donde elegir, pero al final optamos por un compromiso entre aquéllos académicamente fundamentales y otros que, por diversos motivos personales, habían dejado una huella especial en nosotras, nos habían conmovido, y disparado el pensamiento y la fantasía hacia derroteros inesperados.

Entendamos esta compilación, más que como una recopilación de ensayos formal y metodológicamente homogéneos, como un tapiz, un *collage* donde se aprecian distintos paisajes diacríticos. Aunque aparentemente desconectados entre sí, estos paisajes comparten texturas afines, señales y perspectivas que han brotado con idéntica vitalidad en disciplinas tradicionalmente separadas, como la historia del arte, la teoría fílmica o la crítica literaria. Merece la pena recordar que, en su trayectoria a lo largo de estas dos últimas décadas, los estudios feministas han propiciado preguntas que son aplicables tanto a la literatura como a las artes, y que en ambas disciplinas existen momentos en los que se comparten análisis y preocupaciones paralelas.

Sin duda, la rama conocida como «imágenes de la mujer» —una de las más fértiles a juzgar por la cantidad de estudios que ha provocado— se plantea de manera simultánea en ambos campos: a principios de los 70 en las universidades americanas aparecen numerosos cursos y publicaciones enfocados al estudio de las imágenes de mujeres en los textos literarios o pictóricos presentes en las obras de autores masculinos del canon historiográfico. Trabajos excelentes como los ya clásicos *Vision and Difference* o *Images of Women in Literature* señalan el carácter convencional de muchas de estas representaciones, que obedecen a las construcciones de la sociedad y a sus oposiciones simplistas: pura—impura, mujer—amante, esposa, *femme fatal*... Se impone la necesidad de cuestionar estas imágenes, desconstruirlas y contextualizarlas a la luz de los criterios ideológicos que las habían generado. A pesar del interés innovador de este enfoque, pronto se hicieron evidentes algunas de sus dificultades teóricas; dificultades que emergen, por un lado, de su aspecto normativo (una de sus preocupaciones era explorar

Maria José Belbel



Consciente del poder de las imágenes dominantes, ataca a su morfología y a sus mensajes; las desconstruye por medio de la combinación o yuxtaposición y la alteración de los textos que las manipulan. Las imágenes alternativas que María José Sobel elabora, en dicho proceso de reconstrucción, están fundamentadas en la literatura —principalmente la literatura sajona—, la música punk, y la militancia política de izquierdas y feminista. Imágenes estampadas sobre camisetas, carteles o editadas en fanzines, relatan o narran el cuerpo de la mujer —el cuerpo como sujeto privado y personal y como objeto social al mismo tiempo—, la manipulación del mismo por la sociedad, y la necesidad de la autodefinición frente a la propaganda de la publicidad y de los medios de comunicación; también cuestionan la afirmación de modelos y llaman la atención hacia las poderosas y patriarcales razones ocultas de los modelos no aceptados como lo expresa, por ejemplo, el miedo a la gordura o el fenómeno de la anorexia —«epidemias sociales» o fenómenos que contribuyen a perpetuar la pérdida de la identidad de la mujer contemporánea, a pesar de su «liberación»—. Imágenes o fragmentos de ellas tratadas como opuestos binarios,

andróginos, que pueden repensar las convencionales y monolíticas normas de identidad de género en la sociedad. La intención de la obra es claramente didáctica; comparo, los guiños y precocidad tanto

Nace en Osnabrück en 1954. Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Gießen, en 1977; reside en Madrid. Ha realizado estudios de literatura inglesa en la Universidad de Berkeley y en el Queen Mary and Westfield College de Londres. En los últimos años ha realizado estudios independientes sobre feminismo —literaria y música creada por mujeres anglosajonas—.

del *agitprop* como del sarcasmo quevedesco. Aplica el terrorismo cultural con la conciencia de la necesidad de solidaridad del colectivo de mujeres y de una autocrítica para no reproducir la ideología dominante y autoritaria, reivindicando derechos como al aborto o a una sexualidad no convencional.

La práctica poética, que ha elaborado en los últimos años —predominio de temas raciales, sexuales, de género— se ha expandido en una propuesta multidisciplinar en donde la poesía visual, los carteles, la ropa, o la música con mediano a través de los que se visualiza lo discursivo. Por medio, por ejemplo, de la re-grabación de canciones —pop, rock, punk—, creadas por mujeres, llama la atención sobre la versatilidad de la música como manifestación de la cultura popular y sobre la poesía, el dramatismo o el humor que contienen tanto la música como las letras para expresar estados de ánimo que todos compartimos; unos estados de ánimo universales que las mujeres pueden,afortunadamente, manifestar sin miedo debido a la histórica condición vulnerable del rol que le ha tocado desempeñar, y otros provocados por las nuevas situaciones a las que se enfrentan, en una redefinición de dicho rol, y que ahora pueden manifestar a través de la fortaleza y «ruido» de sus voces. Un lenguaje artificial que goza de una inmensa capacidad para hablar del amor, de la locura o de los temas más cotidianos.

“No pienso
arrugarme
con los años”

Los ángeles del Papa. 1993. Cartel, 70x50 cm

No pienso arrugarme con los años. 1993. Cartel, 50x70 cm

El dolor menstrual te trae sin cuidado. 1992. Cartel, 50x70 cm

Tú eres el espejo de tu madre. 1993. Cartel, 70x50 cm

Doña Sofía es una gran gran profesional. 1993. Cartel, 50x70 cm

ANGELES DEL PAPA

LOS ANGELES DEL PAPA

LOS

SOR GERMANA
sor tobiana
SOR EUGENIA
SOR MARTELINA
sor Fernanda

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31					

SOR GERMANA
sor tobiana
SOR EUGENIA
SOR MARTELINA
sor Fernanda

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31					



estado el dolor menstrual te trae sin cuidado el dolor m

ROJO COREANO

I love
my guitar
So much
that I
have decided
not to
buy any

EL BOY VAMPA DE LA BARRA
debe leer lo más pronto
posible

EL BOY VAMPA DE LA BARRA
debe leer lo más pronto
posible

estas imágenes en función de su capacidad para representar *de forma adecuada* el mundo exterior); y por otra, de su excesivo énfasis en la función mimética del arte y su tendencia a considerar la imagen como un simple reflejo de la realidad, una consecuencia de ésta. Como ha señalado recientemente Griselda Pollock, lo *real* y lo «políticamente correcto» estaba siempre presente como el conjunto de criterios para evaluar la imagen, lo que convertía a la representación en un reflejo de la realidad, una consecuencia de ésta. En la historia del arte, por ejemplo, el uso repetido del cuerpo femenino se interpretaba como el resultado de una sociedad patriarcal donde las mujeres eran objetualizadas en beneficio del placer voyeurista de los hombres.

A lo largo de los años ochenta estos criterios se fueron ampliando y modificando a medida que la teoría feminista se iba volviendo paulatinamente más compleja. Aquellas investigaciones iniciales en torno a las imágenes de la mujer fueron dando paso a una valoración más ajustada del papel que la representación cumple en la construcción de la subjetividad humana, la historia, la sociedad y la ideología. En este periodo, el interés de muchas artistas, directoras de cine e investigadoras no es tanto explorar los significados de las imágenes en sí, sino sobre todo los mecanismos que las reprimen o las sustentan. La cuestión, nos dice de nuevo Griselda Pollock, estriba ahora en determinar si podemos trascender la idea de que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas mismas (sexismo, patriarcado, racismo, imperialismo) y aprender a comprender el papel activo que desempeñan en la producción de estas categorías ... Las imágenes articulan/producen significados al tiempo que re-presentan un mundo cargado ya de significación»¹.

Sin duda, parte de la identidad de la teoría feminista se ha ido formando a través de esta crítica de las representaciones de la mujer que circulan en la «alta» cultura y los medios de comunicación, incluyendo el cine, la televisión, la publicidad y la pornografía. Sin embargo, junto a este enfoque surge otro igualmente interesante y de gran repercusión, a juzgar por las implicaciones que ha tenido en la remodelación de los estudios de las humanidades: si al inicio de los años 70 la investigación feminista comienza interrogando la construcción de «la femineidad» en las obras de autores masculinos, al final de la década estos estudios vuelven la mirada hacia las

obras producidas por las propias mujeres. Son años esforzados, años de buscar y rastrear nombres olvidados, de reunir, cual Sibilas, las hojas dispersas. Lo que se vislumbra es una *terra incognita*; según Showalter, un poderoso iceberg del que sólo sobresale la cima, una especie de hermosa Atlantis por descubrir⁴.

Esta labor de arqueología cultural favorece la aparición de numerosos estudios y ediciones de obras de escritoras o artistas del pasado que habían sido omitidas en las historias de la cultura. Brotan nombres de excelentes escritoras como Kate Chopin, Elizabeth Barret-Browning, Anne Finch, Christine de Pizan, Mina Loy..., y de pintoras y escultoras hasta entonces desconocidas. Por otra parte, el análisis de sus vidas y de sus obras se lleva a cabo entremezclado con debates acerca de las relaciones entre los sexos, la cultura y la creatividad. Dominante en la crítica feminista anglo-americana, este enfoque propicia, además, que se cuestione la tan alegada universalidad de nuestros estudios humanistas, así como la falsa neutralidad sobre la que se asientan sus bases. ¿Por qué decidieron los historiadores del arte y de la literatura ignorar la obra de tantas y tantas artistas? Las que triunfaban, ¿eran excepcionales, o simplemente la punta de un escondido iceberg, sumergido por el dictum —tan bien ejemplificados en el famoso cuadro de Zoffany— de que las mujeres eran objetos de inspiración, en lugar de productoras de arte? Las investigaciones acometidas destacan la necesidad de poner en tela de juicio el papel que la historiografía tradicional ha asignado a la mujer, así como las categorías de la historia del arte y la literatura, y su reverencia por el artista (varón), artífice de movimientos y heroicas hazañas. Durante estas dos décadas se perfila la categoría de género como variante cultural, pero en los mismos debates feministas se critica la ahistoricidad de escribir acerca de las mujeres artistas sin tener en cuenta que, además del género, existen otras variantes igualmente vinculantes, como la raza, la clase social o el contexto histórico. Se trata, en suma, de desconstruir presencias, de reconstruir ausencias, de trazar las huellas de posibles interacciones entre éstas, y de analizar las implicaciones de su exclusión, cómo y dónde se ha venido legitimando el sujeto del discurso poético, con qué metáforas las mujeres han tenido que expresar su alienación de los cenáculos patristicos, su sentido de «no-pertenecer» en una cultura que ha definido el acto de crear como una prerrogativa masculina.

Junto a estas preocupaciones, en los albores de los años 90 otras preguntas emergen desde nuevos ejes de reflexión. Tras «la crisis de los grandes relatos», ¿es posible pensar en «completar» la historia, pensar en la legitimización de conceptos —tales como sujeto, historia o representación— que hoy se tambalean? Las respuestas y estrategias son muy variadas y se articulan según las posiciones en las que éstas se inscriben (modernismo, psicoanálisis, posmodernismo, posestructuralismo, crítica arquetípica...). Independientemente de la orientación que se adopte, la crítica feminista tiene, a mi modo de ver, varios campos de expansión: cimentar el genérico como forma de fortalecer el espacio materno, recobrar una genealogía que nos ha sido censurada, otorgar género a aquello que precede al olvido ontológico y rechazar el carácter universal de un sujeto (masculino) que ha venido ocupando engañosamente el espacio del ser humano universal. Todo ello supone asumir un doble reto: por una parte, reivindicar la firma femenina, pero sin duplicar esencialismos ni recursos misóginos; por otra, subvertir y parodiar la idea de sujeto unitario, pero sin caer en las trampas de una disolución falsamente abarcadora.

A través de estos ensayos hemos querido ofrecer un resumen de algunas de estas cuestiones, aunque también hemos sido conscientes de que faltaban otras muchas voces por incluir: se echará de menos, sin duda, la presencia de teóricas francesas como Hélène Cixous y Luce Irigaray, por ejemplo, pero también muchos otros nombres cuyas aportaciones en el campo del arte y de la teoría literaria han resultado sumamente valiosas. Como he comentado anteriormente, más que constreñirnos a un solo enfoque, hemos dado prioridad a una cierta pluralidad de posturas representativas de la crítica feminista, con trabajos que se ubican en la Modernidad, en la Ilustración pendiente o en su crisis. Qué duda cabe que muchos de los aspectos que el libro presenta hubieran requerido tratamientos más detenidos, pero cuya profundidad hemos tenido que sacrificar en aras de una visión global, de mosaico lo más amplio posible. A pesar de su configuración ecléctica, este conjunto de textos tienen un argumento común: dismantelar esquemas caducos, pensar «lo femenino» con nuevas herramientas teóricas, articular facetas relevantes en los estudios feministas, en diálogo con las principales corrientes de nuestra época.

Reunir estos artículos ha sido un poco como invocar los trabajos de Euríno-
me³: había que mostrar la necesidad de interrogar el pasado y de saldar sus

lagunas, pero también de atender al presente, donde las mujeres están realizando una importante labor crítica y un amplio terreno de creación. Dice Rosa M^a Rodríguez que lo netamente filosófico no es el anodino hábito académico, sino que el mundo nos resulte un problema⁶, y yo creo que esto es lo que consiguen todos y cada uno de estos ensayos: interrogar la mirada, socavar certezas y hacer extraño lo que, por asumido, habíamos dejado de ver. Al final, hemos querido titular esta antología *Aracnologías* en homenaje a aquella artista en cuyo tapiz se bordaron las huellas de una poética reacia a la jerarquía. En sus páginas encontraremos posibilidades de resistencia cultural, pero también numerosos rincones aptos para el avance intelectual, para el goce y la sorpresa, para la pregunta y para la danza. Esperemos que estos trabajos ayuden a potenciar un contexto de debate y creatividad en España que sirva para abrir a críticos y lectores nuevas vías de luz.

N O T A S

1. Jonathan Culler, *On Deconstruction*. Cito de la traducción española de Luis Cremades, *Sobre la Deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 30.

2. Giulia Colazzi, ed., *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 10.

3. Griselda Pollock, "Mujeres ausentes (Un replantamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)", *Revista de Occidente*,

127, diciembre 1991, págs. 84, 85. Artículo aparecido originalmente en *Critical Image*, ed. Carol Squiers, Seattle, 1990.

4. Elaine Showalter, *A Literature of their Own*, Londres, Virago, 1979, pág. 10.

5. Tomo prestado el símil de Rosa M^a Rodríguez Magda, *La Sonrisa de Saturno. Hacia una Teoría Transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 70.

6. Rosa M^a Rodríguez Magda, *Op. cit.*, pág. 174.

Gayle Greene y Coppélia Kahn

LOS ESTUDIOS

FEMINISTAS Y LA

CONFIGURACION

SOCIAL DE LA MUJER

La crítica literaria feminista es una forma de investigación interdisciplinar que parte del género como categoría fundamental de organización de la experiencia. Esta investigación comienza con dos premisas sobre el género relacionadas entre sí; la primera es que la desigualdad entre los sexos no es un hecho biológico, ni un mandato divino, sino un constructo cultural, y por lo tanto objeto de estudio para cualquier disciplina humanística. La segunda se basa en que la perspectiva masculina, que se ha asumido como «universal», ha dominado las áreas del conocimiento, configurando sus paradigmas y sus métodos. Por tanto, los estudios feministas tienen dos objetivos: reinterpretar conceptos que anteriormente se consideraban universales, pero que ahora vemos como surgidos de culturas específicas y justificados por fines determinados; y recuperar una perspectiva femenina al propagar el conocimiento de la experiencia de las mujeres y sus aportaciones a la cultura. Los estudios feministas se beneficiaron del empuje del movimiento feminista de los años setenta y finales de los sesenta, pero comparten el impulso contrario a la autoridad iniciado por Freud, Marx y Saussure, una redefinición de las ideas sobre la naturaleza humana y la realidad que ha puesto en tela de juicio los objetivos tradicionales de la crítica literaria, entre ellos los cánones establecidos y los modos de lectura.

La perspectiva feminista conduce a una crítica de nuestro sistema basado en el sexo y el género, «ese conjunto de disposiciones mediante las cuales la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas cobran forma a través de la intervención social humana» (Rubin 165; Fox-Genovese 14-15). El que los hombres tengan pene y las mujeres no, el que las mujeres alumbren hijos y los hombres no, constituyen hechos biológicos que no poseen sentido determinado en sí mismos, pero adquieren distintos sentidos simbólicos según las diferentes culturas. Sin embargo, las feministas se enfrentan a una verdad universal: que, sea cual sea el poder o la función asignada a las mujeres en una cultura determinada, en cualquier caso quedan devaluadas como «el segundo sexo», comparadas con los hombres. Las estudiosas feministas estudian *distintas* construcciones sociales de la femineidad y la masculinidad a fin de entender el fenómeno *universal* del dominio masculino. «No se nace,

Este artículo se publicó por primera vez en *Melting a Difference: Feminist Literary Criticism*, Gayle Greene y Coppélia Kahn, eds. (Methuen, 1985).

sino que se convierte una en mujer... la civilización es la que como un todo da lugar a esta criatura»; tal es la tesis de la obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, el primer estudio y el más completo sobre la ideología de la mujer, y asimismo esta afirmación constituye uno de los puntos de partida principales de los estudios feministas, que tratan de «desconstruir» la configuración social del género y los paradigmas culturales en los que se apoya. Los estudios feministas son resultado y al mismo tiempo parte de los esfuerzos más amplios del feminismo por liberar a las mujeres de las estructuras que las han marginado, y como tal intenta no sólo reinterpretar, sino cambiar el mundo.

La configuración social del género se produce mediante los mecanismos de la ideología. La ideología es aquel sistema de creencias y suposiciones (inconscientes, invisibles, axiomáticas) que representa «las relaciones imaginarias entre los individuos y sus condiciones reales de existencia» (Althusser 162); no obstante, también supone un conjunto de prácticas que influyen en todos los aspectos de nuestra vida diaria, en la ropa que llevamos, las máquinas que inventamos, los cuadros que pintamos y las palabras que utilizamos. Aunque nace dentro de condiciones culturales determinadas, otorga a sus creencias y prácticas la categoría de «universales» y «naturales», presentando a «la mujer» no como un constructo cultural, sino como la misma eternamente y en todas partes. De este modo, se presenta como «el estado natural de las cosas» el que las mujeres, que da la casualidad de que alumbran a los hijos, hayan de responsabilizarse más de su cuidado que los hombres que son sus padres, aunque las estudiosas feministas han rechazado este reparto social desde distintos puntos de vista (Dinnerstein 1976; Chodorow 1978; Rich 1977). La ideología oculta las contradicciones, nos ofrece verdades a medias en aras de una falsa coherencia, y de este modo enmascara las condiciones reales de nuestra existencia y hace que la gente actúe de formas que pueden llegar a ir en contra de sus intereses materiales, como por ejemplo cuando las madres se niegan a hacer huelga en pro de la igualdad de salarios creyendo que lo que ganan sólo supone unos ingresos adicionales para la familia, mientras que sus maridos son los que realmente mantienen el hogar.

La opresión de la mujer es a la vez una realidad palpable, surgida de las condiciones materiales, y un fenómeno psicológico, un resultado de la

forma en que los hombres y las mujeres se ven los unos a los otros y a sí mismos. Sin embargo, suele ocurrir que el género se configura dentro del patriarcado para servir a los intereses de la supremacía del hombre. Las feministas radicales sostienen que la configuración del género se basa en los intentos del hombre de controlar la sexualidad femenina (Barrett 45, Firestone 11), objetivo que explica la «dicotomía entre virgen y zorra», las

imágenes dobles de la mujer, por un lado como la propiedad sexual del hombre, y por otro como la casta madre de sus hijos... [son] la forma mediante la cual los hombres... protegen tanto la santidad y la herencia de sus familias como su placer sexual fuera del hogar (Barrett 45).

Este objetivo también nos ayuda a entender la oposición entre lo masculino y lo femenino mediante dicotomías como «cultura y naturaleza», «la verdad y la duplicidad», «la razón y la pasión», «el día y la noche», en las que el término asociado a la mujer siempre precisa del control del macho superior. De este modo, el sentido del género dentro de la ideología patriarcal «no es meramente 'la diferencia,' sino... la división, la opresión, la desigualdad, la inferioridad asumida de las mujeres» (Barrett 112-13).

La ideología del género se refleja en el discurso, en nuestra forma de hablar y escribir, y «se produce y reproduce en la práctica cultural» (Barrett 99). Un ejemplo, tomado de las *Mitologías* de Roland Barthes (1972) muestra la cantidad de producción que tiene lugar en un proceso que de modo invisible une lo invisible a lo real. Barthes analiza una fotografía de grupo de la revista femenina francesa *Elle*, que muestra a setenta mujeres novelistas, con el siguiente pie de foto: «Jacqueline Lenoir (dos hijas, una novela); Marina Grey, un hijo, una novela; Nicole Dutreil, dos hijos, cuatro novelas», etc. Subraya que, a pesar de que *Elle* se fijó en estas mujeres por que realmente «pueden acceder, como los hombres, a la función superior creativa», el sentido del pie de foto refuerza la ideología dentro de la que se inscriben las mujeres, para recordarnos a todos que «las mujeres están en el mundo para dar hijos a los hombres; que escriban todo lo que quieran, que adornen su condición, pero sobre todo, que no se aparten de ella» (Barthes 50). Al observar la ausencia total del hombre en la foto, en el pie y en toda la revista, Barthes escribe:

Entonces, ¿dónde está el hombre en este retrato familiar? En ningún sitio y en todas partes, como el cielo, el horizonte, un poder que a la vez determina y limita una condición... El hombre nunca está dentro, la femineidad es pura, libre y poderosa; pero el hombre está en todas partes, presiona por todos lados, hace que todo exista... el mundo femenino de *Elle*, un mundo sin hombres, pero nacido en su totalidad de la mirada masculina, es exactamente el mismo que el del gineceo (Barthes 31).

Al crear sus narraciones, los escritores se remiten a los mismos códigos de sentido que están presentes en las relaciones sociales, volviendo a presentar en la ficción los rituales y símbolos que conforman la práctica social. La propia literatura es una «práctica discursiva» (el término es de Michael Foucault, recogido por Eagleton 205), cuyas convenciones reproducen las convenciones sociales y son sus cómplices ideológicos¹. Además, dado que cada utilización de un código constituye también un refuerzo o una reinscripción, la literatura no se limita a transmitir ideología; de hecho la crea («es una fuerza que influye sobre la sociedad y le da forma», Hawkes 56). La utilización de los finales convencionales narrativos del matrimonio o la muerte por parte de la mayoría de los novelistas del siglo XIX, por ejemplo, equivalía a confirmar estos finales, a convertirlos en prescriptivos además de descriptivos, y a perpetuarlos como los mitos operativos de la cultura. Las críticas literarias feministas se ocupan de la conspiración entre la literatura y la ideología, estudiando cómo se representa la ideología dentro de las formas literarias, los estilos, las convenciones, los géneros y las instituciones de creación literaria. Al igual que las estudiosas feministas de otros campos, son, como dice Barthes, descifradoras de mitos.

I

Pasamos ahora a un relato corto de Isak Dinesen, para mostrar cómo una lectura feminista es al mismo tiempo inevitablemente una lectura sobre la cultura. Quien cuenta "La página en blanco" es una anciana que aprendió el arte de contar cuentos de su abuela, que a su vez lo aprendió de su abuela.

Este arte ha pasado de generación a generación con la admonición «Cuando el narrador es fiel, eterna y profundamente fiel a la historia, allí, al final, hablará el silencio» (Dinesen 100). La historia nos habla de un convento cuyas monjas tienen fama de cultivar, hilar y tejer el mejor lino de Portugal. Durante siglos han gozado del privilegio de ser las proveedoras de sábanas nupciales de lino para las princesas de la casa real, sábanas que, una vez manchadas de sangre, cuelgan del balcón de palacio a la mañana siguiente de la boda, mientras el Chambelán o el Mayordomo Principal anuncia, "*Virginem eam tenemus*" («Declaramos que era virgen»). El privilegio de las hermanas llega aún más lejos, pues también conservan una galería con las paredes llenas de marcos dorados, «cada uno de ellos adornado con una placa de oro puro coronada, en la que está grabado el nombre de una princesa» cada marco muestra un recorte de un cuadrado de la real sábana nupcial que contiene las «huellas descoloridas» de la noche de bodas. Al final de sus vidas, las princesas realizan peregrinaciones «sagradas y secretamente alegres» al convento para pensar en las historias que cuentan las sábanas; y la anciana nos relata:

en el centro de la larga fila cuelga un lienzo que se distingue de los otros. Su marco es tan bello y macizo como cualquiera, y con el mismo orgullo que los demás muestra la placa dorada con la corona real. Mas en esta placa no hay nombre inscrito, y la sábana que hay dentro es blanca como la nieve de un extremo a otro, una página en blanco.

Este cuento, como el lino de Convento Velho, surge del tejido social del patriarcado de Europa occidental. Sólo puede desentrañarlo un lector que entienda ese patriarcado, sus prácticas sociales, su dinámica psicológica y su creación de símbolos, y su poder para formar a las mujeres y a los hombres como seres sociales. Mediante la imagen de las sábanas, Dinesen evoca una ideología basada en el control masculino a través de la institución del matrimonio, de la sexualidad femenina y del poder reproductivo. Las monjas conservan la virginidad y las princesas entregan la suya, pero la ideología en la que se apoyan ambas prácticas considera que la sexualidad femenina es peligrosa y poderosa, lo cual exige que los hombres ejerzan un

control sobre ella. Según una costumbre ampliamente seguida en toda Europa hasta bien entrado el siglo diecinueve, las sábanas se utilizan para certificar la virginidad de las hijas entregadas por sus padres a sus maridos, para garantizar la legitimidad de los herederos que tendrán y para probar la honra tanto de los padres como de los maridos. Para proteger esta honra existen las diversas estructuras del dominio masculino: la propiedad, la ley, el estatus social, el poder político.

Las analogías cautivadoras que establece Dinesen entre la sábana manchada de sangre y la página en blanco, entre el cuerpo femenino y la autoridad masculina, convierten este cuento en una crítica de la cultura. Y la oposición entre la historia relatada por las sábanas nupciales manchadas y aquella que habla con el silencio de la «página en blanco» puede verse como una metáfora de los dos grandes focos de atención de los estudios feministas: la deconstrucción de los esquemas masculinos dominantes de pensamiento y prácticas sociales, y la reconstrucción de la experiencia femenina que anteriormente permanecía oculta o ignorada. Por ello, la interpretación feminista de la literatura supone decodificar gran parte de los mismos sistemas significativos de los que se ocupan las ciencias sociales.

II

A pesar de que muchos de los datos de la antropología provienen de las que se ha dado en llamar «culturas primitivas», más que de la Europa que contempló el florecimiento de la literatura, sigue ocupándose de algunos de los temas que afectan a las estudiosas feministas en todos los campos, como la forma en que surgió el poder patriarcal y cómo se mantiene, y sus debates centran las ideas sobre el género de forma útil para las críticas literarias feministas.

Existen dos teorías antropológicas sobre el origen y la dinámica del género que han merecido la atención de las feministas. La primera la formula Claude Lévi-Strauss en su monumental obra *Estructuras elementales de parentesco* (1969). Aunque el libro está concebido como teoría general sobre los fundamentos de la sociedad humana y no como crítica profunda de las estructuras del sexo y el género, las feministas han encontrado en

ella este tipo de crítica (como también la han hallado en las teorías de Freud). La visión estructuralista de Lévi-Strauss se basa en una distinción entre la naturaleza y la cultura; esto es fácilmente visible en su análisis del parentesco, en el cual la sexualidad aparece como un elemento natural que, mediante la imposición del tabú del incesto y de la exogamia, se convierte en cultura. Según Lévi-Strauss, estas estructuras binarias surgen del inconsciente, pero afloran constantemente en la forma en que la gente cocina, reza, construye sus casas o inventa cuentos.

En pocas palabras, viene a sugerir que cualquier orden social se construye sobre el sistema de parentesco. El tabú del incesto, la prohibición de casarse con ciertos parientes, da lugar a dos grupos opuestos de parejas con las que está permitido o no está permitido casarse. Al obligarse a cada grupo a que se case con el otro, se crea un nexo social entre ellos que, en sus diversas facetas (parentesco, comercio, rivalidad y reciprocidad) también da lugar a formas de organización social. Las mujeres son los regalos que los hombres se hacen unos a otros; al igual que las princesas del cuento de Dinesen, son regalos, y no gente que hace regalos. Carecen de poder para influir sobre un sistema controlado por los hombres y que sirve a los intereses de éstos. Son los hombres, y no las mujeres, los que tienen el poder para decidir el valor de las mujeres en el intercambio y los significados que adquieren en él.

Este paradigma del dominio del hombre ha recibido críticas desde distintos puntos de vista. De entrada, identifica el control masculino con la cultura en sí misma, y hace que esta cultura se base en el dominio masculino de la mujer. Sin embargo, puede de hecho considerarse la subordinación de las mujeres «como producto de las relaciones mediante las cuales se organizan y se crean el sexo y el género» dentro del parentesco, más que el origen de estas relaciones. Las estructuras de parentesco dan lugar a multitud de formas de intercambios, ya sean de estatus, de derechos, de propiedad o de gente. El «tráfico de mujeres» no es más que uno de ellos (Rubin 1975).

Otro reto al paradigma de configuración del género de Lévi-Strauss, estrechamente ligado al primero, sostiene que las «estructuras de prestigio» son anteriores a los sistemas del sexo y del género, los cuales son también códigos de asignación del prestigio, en los que los hombres siempre acaban por encima de las mujeres. Las fuentes de prestigio son muchas; algunas de

ellas son el poder político, la destreza o la belleza personales, el parentesco, la propiedad y la reputación, entre otras. Toda concepción del prestigio se apoya en el conjunto de creencias, categorías, axiomas y símbolos que constituyen la cultura. A pesar de que el parentesco y el matrimonio son componentes fundamentales de este conjunto, pasan «por el filtro del punto de vista del ego masculino, instalado dentro de la estructura (o estructuras) de prestigio de la sociedad de la que se trate» (Ortner y Whitehead 20). Según esta visión, las culturas pueden entender la naturaleza y la posición de la mujer de diversas formas, pero siempre desde una óptica masculina. El tercer ataque a Lévi-Strauss afirma que el intercambio de las mujeres a manos de los hombres mediante el matrimonio crea las estructuras de diferencia sexual entre individuos en un campo psicológico, incluso con más intensidad que en lo social. En la encrucijada entre la teoría del psicoanálisis y la visión antropológica de Lévi-Strauss, Gayle Rubin (1975) sostiene que el intercambio de mujeres contribuye a configurar los géneros al obligar a cumplir la heterosexualidad, restringiendo la sexualidad femenina. Comenzando por la heterosexualidad, no sólo hay un grupo que ha de casarse con el otro, sino que los hombres han de desposar a la mujer. Cada sexo se configura de modo ideológico, a medida que los individuos se identifican con el mismo género y encauzan su deseo sexual hacia el otro. De este modo, la exogamia supone una oposición simbólica omnipresente y absoluta entre los hombres y las mujeres, eliminando sus puntos en común y oprimiendo a los dos sexos al impedirles que cada uno goce de los rasgos que se consideran propios del otro. Además, esta oposición tiene carácter jerárquico, ya que la masculinidad se valora por encima de la femineidad, aparte de considerarse su lado opuesto, como lo demuestra el control masculino sobre el intercambio de mujeres. En palabras de Lacan, el pene se convierte así en el falo, símbolo del poder masculino que determina cualquier orden y significado (Lacan 1977). Y el matrimonio deviene «la expresión del dominio masculino ...[que] atraviesa a las mujeres y queda en poder de los hombres» (Rubin 1975, pág. 192). Realmente lo que se intercambia no es la mujer, sino el falo, el símbolo del poder masculino. Mediante el uso que se hace de su poder reproductor en el matrimonio, la sexualidad de la mujer es de hecho propiedad de otros; la mujer es el vehículo, y no el objeto del verdadero intercambio. Sólo puede ocupar su lugar

dentro del sistema simbólico y social tras aceptar su definición como la que carece de pene, y después de asumir su papel como madre de los hijos (es decir, la reproductora del falo) dentro del intercambio marital.

La segunda teoría importante sobre los sistemas del sexo y el género parte de la oposición entre la naturaleza y la cultura. Sherry B. Ortner comienza asumiendo que «El papel secundario de la mujer dentro de la sociedad es uno de los auténticos universales, un hecho pancultural». Afirma que la cultura «se identifica casi sin duda alguna con los hombres», mientras que las mujeres se consideran «más cercanas a la naturaleza que los hombres» por tres motivos. En primer lugar, el espacio corporal de la mujer y su ciclo vital están más adaptados a los procesos naturales reproductivos que el cuerpo del hombre, lo cual le deja a él más libre para utilizar las herramientas y los símbolos, para cazar y hacer la guerra. En segundo lugar la sitúa más cerca de la naturaleza su papel social, como madre y sobre todo la que cuida de los bebés, al igual que su asociación directa con la esfera doméstica, distinta del mundo público. (Sin embargo, como subraya Ortner, la mujer gracias a su papel de madre y creadora del hogar podría asociarse con la cultura por la misma razón, como la que desempeña las labores básicas y esenciales de la cultura, encarnadas en la transformación de los bebés en individuos socialmente aceptables y la conversión de lo inmaduro en maduro). Finalmente, partiendo de la teoría de Chodorow que afirma que la estructura de la familia da lugar a una personalidad específicamente femenina, Ortner sostiene que las mujeres tienden a percibir las cosas, los sentimientos y a las personas como entes más concretos que abstractos, de una forma más subjetiva e interpersonal que objetiva:

las mujeres tienden a entrar en relaciones con el mundo que la cultura podría considerar como más «próximas a la naturaleza» (por lo immanente y ligado a los objetos existentes) «que a la cultura», trascendiendo y transformando las cosas mediante la superposición de categorías abstractas y valores que van más allá de lo personal.

Ortner llega a la conclusión de que, a pesar de que el cuerpo de la mujer y su papel de madre la sitúan del lado de la naturaleza, su clara participación

en la cultura la coloca en un lugar intermedio, «al desempeñar una especie de función de síntesis o de conversión entre la naturaleza y la cultura». Al mediar entre los mundos de modo un tanto ambiguo, se presta a restricciones y límites mucho más estrictos que los hombres.

El paradigma de Ortner despertó gran número de reacciones por su audacia, simplicidad y aparente utilidad para las ciencias humanas. Sin embargo, desde su aparición ha recibido frecuentes ataques, y por ello los antropólogos se han alejado aún más de las proposiciones globalizantes y han buscado una mayor conciencia del etnocentrismo en el que normalmente se apoyan. Señalan que, aunque puede ser necesario en determinados contextos culturales establecer dicotomías tales como la naturaleza y la cultura, o entre lo masculino y lo femenino, éstas no tienen un valor universal y ciertamente no son neutrales:

el «mito» de la naturaleza está formado por signos arbitrarios cuyo sentido precisa un acuerdo social. Ni el concepto de la naturaleza ni el de la cultura son ideas preexistentes, y no están exentas de los prejuicios de la cultura en la que surgen tales nociones. (MacCormack 6; ver también Davis 92).

Se puede considerar específicamente a Lévi-Strauss, y también a Ortner, como herederos intelectuales de Rousseau, que se sumó a un discurso ideológico que ya estaba establecido en la Ilustración; este discurso situaba en polos opuestos a la naturaleza y la cultura y asignaba a la mujer en particular significados contradictorios. Mientras que la naturaleza era «aquella parte del mundo que los seres humanos han entendido, dominado y hecho suya», la mujer era considerada la depositaria de la ley natural que hacía inteligible a la naturaleza; cuando la misma naturaleza se definía como «donde todavía no se ha penetrado (metafóricamente o al pie de la letra), la selva y los desiertos», la mujer se aparecía como la criatura cuya pasión incontrolada la convertía en una peligrosa fuente de desorden (Jordanova 66).

Resulta evidente que la oposición entre naturaleza y cultura se encuentra dentro de un marco en el que existen otras dicotomías cargadas de sentido (entre ellas, las de la ideología del género) mediante la cual se estructura la cultura occidental, y según las cuales hay que entender esta cultura. Res-

pecto de las ciencias sociales, la oposición surge de «aquella tradición propia del pensamiento europeo que durante mucho tiempo se ha ocupado de la oposición entre cómo son las cosas y cómo podrían ser, la separación entre el sujeto y el objeto y... la dialéctica entre participación y objetividad» (Strathern 177). Estos esquemas mentales, sea cual sea su relevancia y su utilidad, pueden considerarse parte del marco intelectual del dominio masculino. Si las estudiosas feministas tienen como objetivo hacer frente a la ideología que ha esclavizado a la mujer y cambiarla, deben guardarse de utilizar sus categorías analíticas. Si nos parece «natural» asociar lo femenino con lo natural y lo masculino con la cultura, puede que todavía seamos partícipes inconscientes de esa misma ideología. Hemos de tratar de evitar convertir en oposiciones lo que quizás, de modo menos palpable, no sean más que diferencias.

Por último, podemos criticar por el mismo motivo estos dos paradigmas de la estructura del sexo y del género, este intercambio de mujeres y la equiparación de la mujer con la naturaleza y el hombre con la cultura. Ninguno de los dos admite la posibilidad o la presencia de un punto de vista femenino. Lévi-Strauss, por ejemplo, considera a las mujeres los sujetos pasivos de la actividad del macho dentro del intercambio marital, y olvida su frecuente participación como celestinas y partícipes de la riqueza o de un papel social más alto. Ortner asume que, si las mujeres quedan fuera del dominio público en el que reinan los hombres, deben ser necesariamente inferiores a los hombres, y no pone en tela de juicio la prioridad concedida a la vida pública, como tampoco menciona la importancia de la mujer en papeles privados menos formales (Rogers 1978). Sugiere un antropólogo que quizás las mujeres y los hombres, al menos en algunas culturas, poseen modelos diferentes sobre el universo; afirma que los hombres conciben la estructura dominante según la posición que ocupan en el mundo, mientras que las mujeres, que no pueden expresarse mediante esta estructura, constituyen un «grupo silenciado» cuyo modelo del universo se desarrolla en niveles «más profundos». Así se explica que los hombres asocien a las mujeres con el reino de lo no social, con la selva (Ardener 1975). Afirma, además, que la antropología enseña a los que la practican a pensar según categorías y modelos orientados hacia lo masculino, de modo que tienden a aceptar las versiones masculinas del mundo y a pasar por alto las opiniones distintas

de las mujeres, que son menos accesibles. Hemos de guardarnos de aceptar presunciones y términos de la misma ideología a la que nos enfrentamos.

El cuento de Dinesen evoca la asociación de lo femenino con la naturaleza y de lo masculino con la cultura, a fin de subvertirla. La sangre «natural» de la desfloración (que connota también la sangre de la menstruación y del parto) hace que las sábanas enmarcadas constituyan un testamento del orden patriarcal, y de hecho representen un contrato entre los padres y los yernos. No obstante, el marco vacío, la página en blanco, habla silenciosamente de una experiencia femenina fuera de ese sistema, y por su mera presencia revela el carácter de constructo cultural de ese sistema.

III

El convento que sirve de escenario para el cuento de Dinesen es una comunidad femenina dedicada a una «tarea de mujeres» tradicional, aunque sirve a los intereses de la cultura dominante desde el momento en que su propósito es certificar la honra de las novias de la familia real, es decir, crear un testimonio del valor de la mujer según lo define la ideología patriarcal. A las monjas corresponde conservar las pruebas, guardar las historias de las mujeres de la familia real tal y como quedaron grabadas en sus sábanas nupciales, para después ser enmarcadas y expuestas para servir de modelo a generaciones futuras. En este sentido tienen la función de los historiadores tradicionales, cuya materia era la historia de las dinastías, y que, si alguna vez han prestado atención a las mujeres, las han considerado parte de la esfera doméstica, desde el punto de vista de las familias dominantes. Sin embargo, los archivos de las monjas también cuentan otra historia; pues, a pesar de que los cuadros expuestos remiten al marco tradicional que históricamente ha rodeado a la mujer, la página en blanco, subrayada por el marco narrativo más grande que le otorga Dinesen, supone otras posibilidades, y sugiere la existencia de un subtexto que subvierte el texto principal. Los dos en su conjunto representan el paradigma tradicional y sus alternativas que constituyen el doble objetivo de las historiadoras feministas y la historia literaria.

La historia ha venido siendo un archivo de la experiencia masculina, escrita por hombres desde una perspectiva masculina. Lo que históricamente se ha

considerado relevante lo ha sido según la valoración del poder y de la actividad en la esfera de lo público. La historia «se ha escrito sobre todo desde la perspectiva de la autoridad del sujeto masculino, la consciencia única y triunfante», a fin de justificar los valores de la supremacía política de occidente (el individualismo, el progreso y la conquista), es decir, a fin de ofrecer «linajes dignos para los individuos, las clases ascendentes, las naciones, las culturas y las ideologías» (Fox-Genovese 29). Dado que su objeto de atención principal viene constituido por «la transmisión y la experiencia del poder», dado que «para la historia de la humanidad la guerra y la política parecen más importantes que la cría de los hijos», las mujeres permanecen marginadas o invisibles (Lerner, "The Majority...", 166). Su marco androcéntrico, los criterios de relevancia y de selección que han decidido las preguntas que se plantea, así como su metodología y métodos de probar las cosas, todos han dejado fuera de su atención no sólo a las mujeres, sino también a los pobres, a los analfabetos y a los desconocidos.

La tarea de los historiadores de la mujer estriba en reconstruir la experiencia femenina, «el pasado femenino enterrado y abandonado» (Lerner, *ibid.*, 166), en rellenar las páginas en blanco y hacer que hablen los silencios. Las historiadoras sobre las mujeres, al igual que las estudiosas feministas de otros campos, rechazan las nociones universales, revelando que el «imperativo de universalidad» realmente es una «estrategia de la hegemonía masculina» (MacKinnon 537). Ciertamente muestran que la historia machista, en virtud de su idea de que existen «atributos de carácter... inmutable e inherente» no es válida como historia, pues no puede «explicar el cambio que se produce con el tiempo» (Gordon *et al.* 55).

En sus primeros intentos de hacer entrar a las mujeres en la historia, los historiadores se ocuparon de mujeres excepcionales. Gerda Lerner denomina a estas etapas iniciales historias «de aportación» y «compensación», o intentos de compensar lo que ha venido faltando y poner de relieve la aportación femenina. No obstante, ambas etapas valoraban los logros según los parámetros del mundo público y masculino, y al añadir a las mujeres como un apéndice a la historia sin cambiar su definición, dejaban intacto el paradigma existente (Lerner, "Placing Women...", 145-59). Los historiadores sobre las mujeres pronto extendieron su campo de acción a la mayoría de las mujeres que había ignorado la historiografía tradicional, en busca de «las

verdaderas *experiencias* de las mujeres del pasado (Lerner, *ibid.*, 153). Planteaban preguntas sobre la calidad de su vida diaria, las condiciones en las que vivían y trabajaban, las edades a las que se casaban y tenían hijos; sobre su trabajo, su función dentro de la familia, su clase social y su relación con otras mujeres; sobre su forma de percibir su lugar en el mundo; sobre su relación con las guerras y las revoluciones.

Las mujeres constituyen un caso especial para el historiador, pues al no formar una clase, ni una casta, ni una minoría, están durante sus vidas mucho más ligadas a los hombres que a otras mujeres de diferentes clases y razas, y por ello están mucho más integradas en la cultura dominante que cualquier otro grupo social. En cierto sentido, han aceptado su subordinación, al interiorizar la ideología del opresor y adoctrinar «a sus hijos e hijas en los mismos valores que ellas fueron adoctrinadas para la subordinación» (Lerner, "The Challenge...", 170). Tales consideraciones hacen necesario que los historiadores completen con nuevas categorías y esquemas conceptuales las teorías que suelen utilizar para clasificar los datos; estas categorías son la sexualidad femenina y su regulación, el control de natalidad, el alumbramiento y la cría de los hijos, los esquemas de comportamiento dentro del matrimonio, la esclavitud femenina, la formación para ocupar el papel de la mujer y la conciencia de esa función.

Los historiadores sobre las mujeres afirman la necesidad de un «análisis» del pasado «centrado en la mujer», y sostienen que la realidad social de la mujer y su experiencia de la historia son diferentes de las de los hombres. Ponen de relieve

el ciclo vital femenino, sobre todo el repetido y arriesgado alumbramiento, pero también las determinadas experiencias de juventud y envejecimiento, la insuficiencia de los ritos de paso, la experiencia distinta de la práctica médica. Han subrayado el abismo que separa la vida de la mayoría de las mujeres de la vida pública, y nos han recordado que el descubrimiento de métodos anticonceptivos fiables ha tenido una repercusión más decisiva sobre la vida de las mujeres que casi todas las revoluciones políticas (Fox-Genovese 12).

Algunos historiadores de mujeres afirman la existencia de una cultura femenina diferente, y llegan incluso a proponer que las mujeres y los hombres pertenecientes a una misma sociedad pueden tener experiencias distintas del universo, con lo cual dejan implícito un modelo similar al que formulaba Ardener en la antropología, formado por grupos «enmudecidos» y «dominantes».

Este tipo de investigaciones remiten a criterios de relevancia y pruebas históricas distintos de los de la historia tradicional. Dado que las mujeres raras veces dejan restos del tipo que suelen utilizar los historiadores, los que estudian la historia de las mujeres se sirven de fuentes antropológicas, como los aparatos o el folklore, y de datos utilizados por los demógrafos y los historiadores sociales («cifras del censo, registros de nacimientos de parroquias, registros de propiedad y de impuestos, testamentos... archivos de las iglesias y de las instituciones educativas, actas de organizaciones, archivos policiales y penales, archivos de hospitales y médicos»; Lerner, "The Challenge...", 172). Sus preguntas son parecidas a las que formulan los historiadores de la familia, relativas a «la función y la utilidad de la dote, los esquemas de herencia, la relación de las familias con sus parientes, la fuerza de los sentimientos familiares, y las diversas relaciones entre generaciones (Davis 87; Smith-Rosenberg 32).

Al analizar las condiciones materiales de la vida de las mujeres, la historia de las mujeres camina de la mano de los intentos revisionistas de los historiadores sociales, de la familia y marxistas, que de modo parecido tratan de reconstruir la experiencia de hombres y mujeres anónimos e intentan observar la historia desde abajo hacia arriba, en lugar de desde arriba hacia abajo. Sin embargo, ni la historia social, ni la familiar, ni la marxista pueden reemplazar a la historia de las mujeres. El estudio prioritario de las condiciones materiales de vida no necesariamente ofrece datos sobre la experiencia de las mujeres, como demuestra la obra de los historiadores de los Annales (Lucien Febvre, Fernand Braudel, Marc Bloch, Georges Duby y Le Roy Ladurie (Stuard 1981; Faure 1981). Las feministas marxistas, como Margaret Benston y Sheila Rowbotham, que aplican los parámetros del análisis de clase a la historia de la mujer, ponen de relieve la diferencia entre la historia marxista y la historia de la mujer, pues aunque las mujeres existen en el seno de clases sociales, en sí mismas no constituyen clase

alguna (Kelly 813; ver también Eisenstein 1979; Zaretsky 1973). A pesar de ello, numerosas feministas están comenzando a entender las relaciones de dependencia mutua entre la ideología patriarcal y el capitalismo, un sistema que reduce a ambos sexos, aunque especialmente a las mujeres, a objetos de explotación. Y el análisis y la metodología marxistas pueden ser fundamentales para la profunda desconstrucción del género que necesitamos para cambiar la posición de la mujer, pues si la mujer se define como un ser sexual que existe para otro, en ese caso sólo puede liberarse mediante la redefinición de las propias normas de identidad sexual; este proceso requiere un cambio radical de la sociedad que dio lugar a estas normas (MacKinnon 533-4).

Al hacer frente a las categorías históricas tradicionales, la historia de las mujeres alcanza mediante su crítica una redefinición de la disciplina misma. Una de las categorías que cuestiona es la división clásica de la sociedad en esfera «privada» y «pública», que relega a la mujer a la familia, al reino doméstico que se define como el refugio, lejos del mundo del trabajo y la competencia entre los hombres en el mercado y en el poder. Como también han observado las antropólogas feministas, esta división refuerza la creencia de que el hecho de que la mujer tenga hijos la sitúa de modo «natural» en el hogar, y lleva a una visión de la mujer, no en términos de relación (con otras mujeres y con los hombres), sino de diferencia y separación... como seres que actualmente *son* y en todo momento han sido... no actores, sino meros objetos de la acción masculina y la biología femenina (Rosaldo 1980, 409). Las historiadoras y antropólogas feministas subrayan que la función ideológica de esta «separación de las esferas» consiste en mitificar la posición y la labor de la mujer, legitimando su dependencia económica y limitando su participación en la vida pública (Fox-Genovese 23-4; ver también Welter 1966).

La división entre lo público y lo privado ha dejado en segundo plano la concepción de la familia según la posición que en ella ocupa la mujer y según la posición que la propia familia ocupa dentro de la sociedad. La historia de las mujeres analiza «el modo en que todos nosotros, mujeres y hombres, nos humanizamos inicialmente y nos convertimos en seres sociales gracias a la influencia de ese mundo doméstico al que las mujeres se han adscrito», y considera a las mujeres «participantes activas, y a la fami-

lia una fuerza productiva y social» (Kelly 822-3). Los análisis feministas demuestran que «lo público» y «lo privado» están interrelacionados, que «el mundo personal es político», pues la experiencia de cada mundo afecta a la del otro. En su estudio de esta relación, los historiadores de las mujeres se sirven de otras disciplinas, como los análisis sobre la institucionalización de la maternidad realizados por Nancy Chodorow, Adrienne Rich y Dorothy Dinnerstein, que prueban la forma similar en que los acontecimientos privados modelan a los hombres y a las mujeres y por ello afectan a la vida pública.

La separación de mundos también ha distorsionado nuestro entendimiento de la labor de las mujeres, convirtiéndola en invisible al relegarla a la esfera personal. La definición del trabajo como algo que se hace a cambio de un salario deja fuera de la producción algunas facetas tradicionales de la labor femenina, como el cuidado de la casa o de los hijos, cuando precisamente ha sido el trabajo no remunerado de la mujer en casa el que ha permitido a los hombres trabajar fuera de ella. Los análisis feministas del trabajo de las mujeres en Inglaterra y Francia de 1500 a 1700 (Tilly y Scott 1978) se enfrentan a la idea tradicional de que la industrialización separaba a la familia del trabajo, aislando a ambos mundos, y demuestran el papel constante de la familia dentro de la producción. La experiencia femenina se entenderá mucho mejor cuando comprendamos en toda su profundidad el trabajo de las mujeres, que, al igual que la familia, debe contemplarse desde parámetros sociales, económicos y políticos:

Dado que todas las mujeres han trabajado siempre... el estudio de la forma en que los esquemas, las experiencias y las percepciones del trabajo han cambiado según la clase, la raza, el origen racial y el lugar de residencia puede ofrecer a los estudiosos una base para estudiar la vida de las mujeres más amplia que cualquier otro campo de la investigación, si exceptuamos posiblemente el nacimiento de los hijos (Norton 332).

La comprensión de las relaciones entre las dos esferas muestra que las mujeres han gozado de más poder de lo que parece, y que hay facetas de la vida de las mujeres que, a pesar de parecer restrictivas, realmente pueden

haber sido liberadoras. La historia femenina trata de ver a las mujeres, no como víctimas de la opresión y espectadores pasivos del teatro histórico, sino como poseedoras de su propia influencia y su propia historia: «Mientras los hombres conquistaban territorios y creaban instituciones que administraban y distribuían el poder, las mujeres transmitían la cultura a los jóvenes y construían la red y las infraestructuras sociales que permiten la continuidad de la comunidad» (Lerner, "The Challenge...", 179). Las historiadoras han ampliado su concepto de poder, incluyendo formas más sutiles, informales, invisibles y colectivas, admitiendo que «descubrir a quién corresponde el poder» es «un asunto peliagudo» (Davis 90). La represión sexual de las mujeres de la era victoriana, por ejemplo, se ha reinterpretado según la utilidad que supuso para las mujeres, al concederles un instrumento para controlar la reproducción y una fuente de «poder y autoestima». Su supuesta «falta de apasionamiento» era la que les permitía arrogarse una superioridad moral, lo cual les permitía una cierta intervención en la vida pública (Cott 1977).

Como se desprende de estos problemas, el establecimiento de los criterios para analizar el papel de la mujer en sí mismo constituye una cuestión fundamental para los historiadores de las mujeres. No puede destacarse ningún criterio en particular: «Ni el papel de la mujer en... la economía, la religión, o la educación, o la familia, la reproducción, la vida sexual, ni su imagen dentro de la filosofía y la literatura, ni sus derechos legales, ni su debilidad física, ni su temperamento; ninguno de éstos puede utilizarse como medida única de su situación (Lerner, "Black Women...", 81). La mujer puede gozar de una posición elevada en la familia, pongamos por caso, y al mismo tiempo tener un bajo estatus económico. Las pérdidas en un campo pueden suponer avances en el otro, o lo que parece ser una desventaja puede traer consigo ventajas ocultas, como se desprende de la nueva valoración de la sexualidad victoriana. A la inversa, las supuestas ventajas pueden traer consigo desventajas, como ocurría a las esposas inglesas del Renacimiento, que deslumbraban a los viajeros del siglo XVI por tener «el temperamento más fuerte e independiente y la mayor libertad respecto de la vigilancia de sus maridos», cuando realmente estaban «menos protegidas frente a la explotación económica y los malos tratos en general a manos de sus maridos que las mujeres de toda Europa occidental (Johansson 408).

En su análisis de estos temas, los historiadores dudan de la correlación entre la ideología y la realidad social, y muestran algunas relaciones sorprendentes. Por ejemplo, el contraste entre la imagen de la mujer de la tragedia griega, que otorga a la mujer un enorme poder emotivo, y su completa exclusión de la vida pública ateniense se explica mediante una hipótesis similar a la que Chodorow y Dinnerstein formulan acerca de los efectos de la crianza de los niños dominada por la mujer (Slater 1968). Algunos historiadores de las mujeres llegan incluso a establecer una relación inversa entre la ideología y la realidad social, al afirmar que la literatura prescriptiva supone «la realidad del comportamiento prohibido que en sí mismo hacía necesarias las prescripciones» (Lougee 635). Sin embargo, otros consideran la literatura prescriptiva como una forma de coacción, una especie de «propaganda sexual», pues dado que

nunca se ha podido apartar a las mujeres del mismo modo que se ha excluido a otros grupos marginales... ha sido preciso someterlas a un bombardeo de obras de contenido religioso, social y biológico, para explicarles por qué han de mantenerse en un papel secundario respecto de los hombres (Hilda Smith 374).

En realidad, el comportamiento suele ser mucho más variado de lo que hacen pensar los mitos o los estereotipos sociales, y la relación entre la ideología de la mujer y la realidad social sigue siendo difícil de medir.

Una de las aportaciones más importantes que ha hecho la historia femenina ha sido la reconfiguración de la cronología tradicional. La historia se solía dividir «según guerras, conquistas, revoluciones y/o grandes cambios culturales o religiosos»; son éstas categorías «aplicables a las actividades principales de los hombres» (Lerner, "The Challenge...", 175), pero que dejan a un lado la experiencia femenina. La historia de las mujeres demuestra que etapas de progreso para el hombre a menudo suponían retrocesos para las mujeres. Si aceptamos que «la emancipación de las mujeres sirve como índice de la emancipación general de una época, nuestros conceptos de lo que llamamos avances progresistas, como la civilización clásica ateniense, el Renacimiento y la Revolución francesa, sufren una sorprendente modificación» (Kelly 811). Kelly compara la posición de la mujer en la sociedad

preindustrial, en la que sus tareas eran esenciales, con su dependencia económica y sexual en la sociedad posindustrial, afirmando que los mismos factores que liberaron al hombre de las ataduras sociales e ideológicas del pasado, es decir, la nueva economía capitalista y el saber humanista, influyeron en la vida de las mujeres, convirtiendo a la mujer noble en «un objeto estético, decoroso, casto y dependiente». Kelly acaba diciendo que «no hubo tal renacimiento para las mujeres, al menos durante el Renacimiento» (Kelly 161 y 154; ver también Casey 1976).

Las generalizaciones que formula Kelly admiten críticas, pues el trabajo agotador que se exigía a los hombres y a las mujeres en la sociedad preindustrial no liberaba a ninguno de los dos sexos (Sicherman 464). No obstante, también hay que decir que, a pesar de que el capitalismo temprano de la Europa de los siglos XV y XVI, al igual que la industrialización de Europa y Estados Unidos en el siglo XIX, mejoraron la calidad de vida material de mucha gente, estas mismas mejoras se basaban en la introducción de un sistema monetario, que devaluaba a las mujeres. Durante este siglo, la tecnología, los progresos de la medicina y la urbanización ofrecen a las mujeres oportunidades sin precedentes, pero estos progresos se ven contrarrestados por «nuevas humillaciones a la naturaleza femenina... nuevas alabanzas de la necesidad femenina de protección... [que] impiden la participación plena de la mujer en la sociedad y la política» (Fox-Genovese 21-2).

Puede ser que «la capacidad de la mujer para controlar su propia fertilidad [constituya] el factor específico más importante de su posición» (Sicherman 464; de Beauvoir 136), y que las etapas en las que las mujeres consiguen ese control representen un «Renacimiento», pero este control, además de en factores tecnológicos, se basa en factores ideológicos. Algunos historiadores afirman incluso que, por causa de la asociación de la mujer con la reproducción, la historia de la mujer habría de reescribirse desde el punto de vista de los acontecimientos más importantes que afectan a su ciclo reproductor (Vann 1974). Sin embargo, una cronología nueva basada únicamente en estos criterios corre el peligro de apartar la historia femenina de otros tipos de historia. Está claro que la historia de las mujeres es distinta de la de los hombres, pero la nueva cronología debería relacionar la historia de las mujeres con la de los hombres y contemplar el cambio social desde el punto de vista de los dos sexos. Sólo la visión de cada sexo en relación

con el otro nos permitirá empezar a comprender problemas tan complejos como la influencia de la industrialización sobre la vida de las mujeres, pues

posiblemente lo importante del trabajo preindustrial no sea que para las mujeres... era duro, precario y sin alicientes, sino que para los hombres era igual. De este modo, la comparación que tendría sentido no contrastaría la experiencia laboral de las mujeres del siglo XVII con las del XIX, sino que calibraría hasta qué punto se diferenciaba el trabajo de las mujeres del de los hombres en el siglo XVII y en el siglo XIX (Lougee 633)⁶.

Del mismo modo las estudiosas feministas, entre las cuales están las antropólogas, historiadoras y críticas literarias, deberían tener en cuenta en su análisis de las subculturas femeninas «la dialéctica, la tensión entre ambas culturas» (Lerner, "Placing Women...", 159; ver Sklar [1973], Smith [1976], Cott [1977], Auerbach [1978] y Smith-Rosenberg [1983]). Como se desprende del cuento de Dinesen, estas subculturas mantienen una relación compleja con la ideología dominante, y es tan posible que se enfrenten a ella como que sean sus aliadas. Limitarse a sustituir «la historia principal» por la historia de las mujeres equivale a perpetuar las condiciones y categorías que han mantenido dominadas a las mujeres. Lo que se hace preciso es una noción de historia más amplia, «basada en el reconocimiento de que las mujeres siempre han tenido un papel esencial en la historia y que *hombres y mujeres* constituyen la medida de relevancia histórica» (Lerner, "The Challenge...", 180).

Gracias a la comprensión de la dependencia mutua entre lo privado y lo público, entre la familia y la sociedad y entre el trabajo y el hogar, gozamos de una visión de los procesos históricos y sociales más completa que la que caracterizaba a la historia tradicional. Los historiadores tradicionales «al fijarse sólo en la experiencia masculina... a menudo veían homogeneidad donde, realmente, predominaba la complejidad y el conflicto» (Smith-Rosenberg 32). La nueva historia, al evitar tanto los modelos heroicos como los modelos opresores, da cabida a la complejidad del pasado de las mujeres. Las mujeres han colaborado con el opresor, pero también se han identificado con otras mujeres y han creado contraculturas; han contri-

buido a «la creación de sociedades esclavistas, la supresión de las *jacqueries*, la consolidación de la gran empresa y los intentos de contrarrevolución», pero también han «participado en revueltas de esclavos, *jacqueries*, huelgas y revoluciones»:

La historia que conocemos se ha escrito básicamente desde la perspectiva de la autoridad del sujeto masculino... [Pero] las mujeres tienen en común la experiencia de haberseles prohibido acceder a un yo autoritario... En este sentido, la historia de las mujeres se enfrenta a la historia principal, no a fin de sustituir el relato del sujeto masculino por el del femenino, sino más bien para devolver el conflicto, la ambigüedad y la tragedia a su lugar en el centro del proceso histórico (Fox-Genovese 28).

IV

El cuento de Dinesen nos sugiere la compleja y ambivalente relación de las mujeres con el patriarcado; este relato nos habla de dos tipos de «comunidades de mujeres»: las que sirven a la cultura dominante y las que la subvierten. Cada una de ellas es garante de una tradición diferente; las monjas guardan el viejo arte del hilado; las narradoras conservan el arte, tan antiguo como el anterior, de la narración, que ha pasado de generación en generación de mujeres. Sin embargo, aunque las monjas con sus «marcos» tradicionales, al igual que las novias reales cuyas historias conservan, sirven a los intereses del patriarcado, las narradoras, que guardan un archivo muy diferente, constituyen una contracultura que existe fuera del patriarcado y como desafío a éste.

No obstante, las «narradoras» de la cultura occidental tan pronto atacan a la cultura dominante como la justifican; incluso en los casos en los que la literatura tiene un poder subversivo, se ha convertido en parte de una tradición literaria que transmite la ideología dominante y margina a las mujeres. Las críticas feministas han descubierto que la tradición crítica refuerza (incluso cuando falta el apoyo de la literatura) modelos de carácter y comportamiento que animan a las mujeres a que acepten su subordinación, ya dejando a

las mujeres a un lado, ya degradándolas, o elogiando en ella virtudes como la obediencia, la docilidad y la humildad. Además, la historia literaria ha elevado a los altares y calificado de «grandes» a determinados textos que se supone encarnan «verdades humanas universales»; sin embargo, semejantes verdades lo son únicamente por coincidir con la ideología dominante. Los criterios que han desarrollado la tradición literaria, al igual que la concepción antigua de la historia, han pasado por alto, no ya los logros de las mujeres, sino también los de las personas que pertenecen a razas, grupos étnicos y clases distintas del grupo dominante en el poder, que es el de la raza blanca occidental.

La crítica feminista pone en duda los valores presentes en las Grandes Obras, analizando la tradición que las consagró y los intereses a los que sirve esta tradición; muestra la alianza entre literatura e ideología, «exigiendo que entendamos la forma en que [las estructuras de poder predominantemente masculino] se han encarnado y continúan encarnándose en nuestra literatura y nuestra crítica literaria» (Kolodny, "Dancing Through...", 20). Está atenta a las omisiones, vacíos, verdades a medias y contradicciones ocultas tras la ideología, y se ocupa de los silencios. De esta forma, la crítica feminista se alía con la crítica desconstruccionista que propugnan Barthes y Macherey, que «trata de desentrañar el proceso de creación del texto; la organización de los discursos que lo forman y las estrategias mediante las cuales pasa por encima de las incoherencias y las contradicciones de la ideología en la que se basa» (Belsey 129). Se ocupa de «los procesos mediante los cuales se realiza la obra de la ideología sexual», entre los cuales se encuentran «el estereotipo, la compensación, la alianza y la recuperación» (Barrett 108)¹.

Al rechazar las nociones preconcebidas de la grandeza y al investigar los intereses políticos a los que sirven, las críticas feministas emprenden «una lectura revisionista de toda nuestra herencia literaria», una «relectura revisionista» (Kolodny, *The Lay...*, 464-5). Al igual que en las ciencias sociales, también en la crítica literaria los estudios feministas no se limitan a añadir a las mujeres a la disciplina tal y como está, pues la entrada de las mujeres plantea problemas que reconfiguran la propia disciplina². Del mismo modo que la historia de las mujeres ha producido cambios en el concepto de prueba histórica y en la cronología, la lectura de las mujeres

escritoras modifica los parámetros de grandeza literaria, redefine las etapas literarias y reconfigura la tradición; la visión de un movimiento literario como el modernismo desde la óptica de las mujeres escritoras cambia la concepción que tenemos de él. Por otra parte, la existencia de una tradición de la mujer negra y de una tradición lesbiana plantea problemas similares a los que la literatura de mujeres plantea respecto de la tradición dominada por el hombre: ¿qué cambios sufrirá la literatura femenina cuando la obra de las escritoras negras y lesbianas, en lugar de ser un mero apéndice, entre a formar parte de ella? (Robinson 92-3; ver también Barbara Smith 1982).

Estos cambios darán lugar a una nueva historia de la literatura, aunque no hay acuerdo respecto de la naturaleza de esta historia. Algunas críticas feministas están dedicadas a la lectura revisionista de la tradición literaria (Millett, Figs, Janeway, Greer, Heilbrun, Kolodny, Fetterley; ver Robinson 1983, pág. 85); otras se ocupan de recuperar a escritoras olvidadas y a establecer una tradición alternativa (Spacks, Moers, Pratt, Bayme, Gilbert y Gubar, Walker). Estas preocupaciones coinciden con el doble objetivo de la labor feminista en otros campos, que trata de reinterpretar el paradigma tradicional y recuperar la perspectiva femenina⁶. Showalter identifica las relecturas de la tradición con la «crítica feminista», «una investigación de bases históricas que ahonda en las nociones ideológicas de los fenómenos literarios... [y entre ellos] las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura, las omisiones y falsos conceptos sobre las mujeres en la crítica, y las fisuras de la historia literaria creada por el hombre» (Showalter 25). Con el término «ginocrítica» designa el interés por las mujeres escritoras; esta crítica equivale a «la historia de los estilos, temas, géneros y estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria de la carrera femenina individual o colectiva; y la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina» (Showalter 181-5). Basando su ideal de ginocrítica en un modelo de cultura femenina similar a la historia centrada en las mujeres que defendía Lerner y la mitad femenina «silenciada» de la sociedad de la que hablaban los Ardener, Showalter defiende un «programa de ginocrítica [que] cree un marco femenino para el análisis de la literatura de mujeres [y] desarrolle nuevos modelos basados en el estudio de la experiencia femenina... sobre el mundo de la cultura femenina que acaba de hacerse visible» (Showalter 28):

Antes siquiera de que nos preguntemos qué tiene de diferente y de especial la literatura femenina, hemos de reconstruir su pasado, de redescubrir las decenas de mujeres novelistas, poetisas y dramaturgas cuya obra ha quedado perdida en el tiempo, y hemos de establecer la continuidad de la tradición femenina de una década a otra, más que pasar de una Gran Mujer a otra Gran Mujer (Showalter 34-5).

El razonamiento de Showalter no carece de fuerza, y posiblemente la ginocrítica sea un paso necesario a la hora de subsanar los desequilibrios de la tradición dominada por el hombre. Sin embargo, al calificar a la «crítica feminista» de «ideológica» y «básicamente política y polémica» por sus «concomitancias con la sociología y la estética marxista», Showalter da a entender que la ginocrítica es algo menos ideológica, menos cargada de valores. La crítica feminista debería evitar definir sus propios ideales como políticamente neutrales, pues si hemos aprendido algo de la visión feminista, es que cualquier postura crítica tiene un correlato ideológico. Y hemos de recordar, como nos avisa el cuento de Dinesen, que «las subculturas femeninas» viven una relación compleja con la cultura dominante, y son sus enemigas al mismo tiempo que sus aliadas.

Del mismo modo que sustituir la historia principal por la historia de la mujer reproduce el concepto tradicional (de que la mujer es «otra cosa», separada y aparte) que tratamos de cambiar, limitarnos a sustituir una tradición por otra equivale a perpetuar las condiciones a las que debería enfrentarse la crítica feminista. Este problema refleja una tensión general, dentro de los estudios feministas actuales, entre la alabanza de «lo femenino» y la defensa de la «androginia»; esta tensión puede dar sus frutos:

En lugar de alabar lo femenino, hemos de conservar una tensión esencial entre las posturas andróginas y las centradas en la mujer. Hemos de admitir la contradicción y utilizar una perspectiva crítica que no confunda el reconocimiento de las cualidades tradicionales femeninas con la alabanza de lo femenino de forma universalista y esencialista (Stacey 575)ʹ.

La crítica feminista habría de evitar «el ghetto de la literatura de mujeres, apartado, autónomo sólo en apariencia, y nada igualitario»; y «sin abandonar nuestra tradición femenina recién descubierta... volver a hacer frente a 'la' tradición, analizándola como fuente de ideas, temas, motivos y mitos sobre ambos sexos» (Robinson 95-6). Puede que la función de la ginocrítica constituya, al igual que el estudio histórico y antropológico de las subculturas femeninas, un paso intermedio previo a una crítica literaria más amplia que dé cabida tanto a las tradiciones masculinas como a las femeninas, con sus interacciones, evitando el «modelo opresor» que sitúa a la literatura femenina en un papel de mera subordinación, y que estudie las obras de las mujeres en relación a una tradición principal que se dirigirá por otros caminos.

Además, las ideas de que la experiencia femenina es «visible a primera vista en los textos escritos por mujeres» y de que «cuanto más 'auténtica' sienta el crítico que es la experiencia, mejor y más valioso será el texto» dejan intacta la visión del «texto como transmisor de la verdadera experiencia 'humana'» (Moi 1985). De la formulación de Showalter, al igual que de gran parte de la crítica feminista anglo-americana, se desprende la idea de que el texto, y el propio lenguaje, son vehículos transparentes que reflejan una realidad objetiva ya existente, más que sistemas de signos que reflejan la ideología y de hecho forman parte de la realidad. Mas es éste precisamente el concepto de literatura en el que se basa la tradición, y se trata de un concepto que oculta nociones (que afectan a la epistemología, al lenguaje, a la 'objetividad' y la subjetividad) que las feministas deberían poner en duda. Si deseamos hacer frente a la ideología que tanto tiempo se ha considerado como «la verdad», hemos de guardarnos de no reproducir sus códigos e ideas en nuestras propias teorías. La crítica feminista debería seguir las sugerencias radicales de la lingüística posterior a Saussure que, al mostrar el lenguaje como un sistema significativo, «implícitamente cuestionan la 'metafísica de la presencia' que había dominado la filosofía occidental» y, al liberar el texto «de la autoridad de una presencia tras él», eliminaban «las ataduras de una lectura única y unívoca», haciendo al texto «listo para la creación, plural, contradictorio, susceptible de cambiar... inestable, un proceso» (Belsey 136, 134).

Esta crítica pondría en duda, «no si una obra literaria ha sido escrita por una mujer y refleja su experiencia vital, o sus similitudes con otras obras





Bosque. 1993. Oleo sobre lienzo, 295x203cm

La Muerte de Kennedy. 1993. Oleo sobre lienzo, 176x220 cm

Bosquá. 1993. Oleo sobre lienzo, 106x258 cm

Aunque ajena a unos planteamientos teóricos y a las tensiones de género, los motivos de los últimos cuadros de Salomé del Campo han venido dados por una reflexión sobre su condición de mujer. Se trata de unos cuadros monocromos —elimina el color para dar más énfasis al dibujo— en los que como única imagen aparece un bosque. Pero en el proceso de la serie ha pintado un cuadro de motivo, muy diferente, que representa el entierro de Kennedy, tomado de una imagen de los medios de comunicación. Son cuadros enigmáticos, de reconstrucción de la memoria; a través de ellos se inicia una búsqueda, aunque sea de rastros, en el pasado. Las imágenes congeladas más que representar el tiempo —mítico o histórico— representan la contingencia, también la espera. Compensados, equilibrados en su composición, en la cuerda floja; no son dramáticos ni felices sino de una seriedad expectante. Anuncian lo que puede ocurrir o son testigos silenciosos de lo que ha ocurrido.

El paisaje que representan los árboles que lo componen, casi como elementos estructurales (de trazos verticales y horizontales, con un reparto de estructuras muy diferenciadas —¿masculinas y femeninas?—) son de un hieratismo sacrográfico no exento de cierto patetismo, e incluso de desesperanza.

Si el espacio poblado de árboles es «oscuro» en sí, más lo es el horizonte que se vislumbra entre ellos. La densidad de la imagen es proporcional a la posibilidad de quedarse atrapado en ella y a la imposibilidad de fijar identidades.

Ciertamente no se representa una imagen idílica del bosque, no se trata de un espacio de cuento de hadas tal y como nos los han «contado». Helena Cixous en *La Jeune Née* describe el cuento de *La Bella Durmiente* como la historia más expresivo del espacio de la mujer: «La Mujer, si indagas en cómo ha sido representada en la cultura patriarcal tiene muchas posibilidades de ser encontrada en una posición; en la cama. En la cama y durmiendo. La bella durmiente es levantada por un hombre porque, como nos han contado, las mujeres no se despiertan por sí solas, el hombre tiene que intervenir. La Bella Durmiente no vive sino duerme indefinidamente hasta que llegue el príncipe azul a despertarla». Si bien Salomé del Campo ha pensado más en la idea del bosque no como espacio del cuento de hadas sino como espacio del pasado, del mito. Por ello, también podemos contar que desde el mito, Penélope, por ejemplo, responde a la imagen de la quietud, de la espera. «En esta espera que no es esperanza porque es pasiva, no hay tiempo sino un "matar al tiempo" como se deduce por la función inútil que desempeña: tejer y destejer, hacer y deshacer. No hay tiempo, en fin, porque no hay proyecto que en él se desarrolle, suponiéndose que en ausencia de Ulises no hay historia posible para Penélope».

Nace en Sevilla en 1961; licenciada en Bellas Artes por la Universidad de esta ciudad, donde reside. Desde 1986 ha expuesto regularmente en la galería Juana de Azaña y en otros puntos de Occidente: Málaga, Córdoba, Zaragoza. Participó en la exposición colectiva *Arte 88*, Palacio de Velázquez, Madrid y Ciudad de México, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.



femeninas», sino la forma en que el texto opera como proceso significativo que refleja una ideología. Si bien la crítica feminista angloamericana no ha llegado a las últimas consecuencias en sus posturas, la crítica feminista francesa, que participa de la desconstrucción de Derrida y del psicoanálisis de Lacan, ha desafiado radicalmente las ideas humanistas-empiricistas. La crítica literaria feminista más radical es la que se basa en el pensamiento estructuralista y posestructuralista francés⁴. Dado que, como ha demostrado Derrida, razonar en términos de oposiciones binarias siempre supone la subordinación del segundo elemento respecto del primero, invertir el orden de la dicotomía, que es lo que hace la tradición literaria alternativa basada en la redefinición de valores, no puede más que reproducir el sistema inicial. La desconstrucción trata de poner al descubierto y dismantelar una epistemología basada en la concepción de un sujeto soberano, que sitúa al hombre «como punto de referencia central de una epistemología construida sobre un conjunto de oposiciones jerárquicas en las que 'el hombre' siempre ocupó el lugar de privilegio». La oposición jerarquizada entre el hombre y la mujer sólo puede superarse mediante la desaparición de estas dicotomías y el dismantelamiento del sistema que las aprueba. De este modo, la crítica feminista que vaya a las raíces epistemológicas puede unirse a la desconstrucción para buscar un «punto de apoyo para desplazar o deshacer el sistema de conceptos y métodos de la crítica masculina» (Culler 63). A pesar de que la desconstrucción puede llevar a un escepticismo que se utiliza para justificar eludir la toma de postura política, no tiene que darse necesariamente esta consecuencia: la crítica feminista desconstruccionista es potencialmente revolucionaria. A fin de entender la alianza entre la ideología y la literatura, a fin de convertirnos en «descifradoras de mitos», hemos de desarrollar una teoría y una práctica que sean fieles a las consecuencias más extremas de nuestras ideas. Sólo así pueden las estudiosas feministas aspirar a cambiar la tradición que nos ha silenciado y marginado.

Esta crítica trata de descubrir «la carencia dentro de la obra, lo que ésta no puede decir, lo que 'no se dice'» (Belsey 1980, hablando de Mache-rey, 135-6). Al igual que la página en blanco del cuento de Dinesen, permite que «hable el silencio»; y escuchar al silencio es, como afirma Adrienne Rich, por difícil que sea, fundamental para entender la experiencia de las mujeres:

escuchar y observar en el arte y la literatura, en las ciencias sociales, en cualquier descripción que se nos ofrezca del mundo, en busca de los silencios, las ausencias, lo que no se dice o queda codificado, pues allí encontraremos el verdadero conocimiento de la mujer. Y al romper estos silencios, al dar nombre a nuestro yo, al descubrir lo oculto y al hacernos presentes, empezamos a definir una realidad que tiene sentido para *nosotras*, que afirma *nuestro ser* (Rich 245).

Si las monjas del cuento de Dinesen representan a los historiadores tradicionales o a los críticos literarios, al relegar a las mujeres a un «marco» patriarcal, las narradoras que nos hablan de la página en blanco nos ofrecen posibilidades más revolucionarias y más abiertas. La página en blanco «cuenta... un cuento más hermoso que cualquiera de nosotras» (Dinesen 104) y, al final, invoca la atención de mujeres de todas las clases, edades y «ocupaciones»:

Ha sido delante de este fragmento de lienzo inmaculado donde las ancianas princesas de Portugal, reinas, esposas y hermanas sabias, mujeres de mundo, obedientes y pacientes... más se han detenido. Delante de esta página en blanco las monjas, jóvenes y viejas, entre ellas la propia Madre Abadesa, se han perdido en los pensamientos más profundos.

Y la página en blanco es la que llama la atención de la lectora del cuento. Aunque, como en los otros casos, está dentro de un «marco» tradicional, su función, como afirma Susan Gubar, es profundamente subversiva, pues es el resultado de la rebelión de una mujer a la que debe haberle costado o la vida o el honor, un acto misterioso, aunque lleno de fuerza, de resistencia. Es subversivo en tanto que puede suponer cualquiera de una serie de papeles alternativos para las mujeres. ¿No era esta mujer virgen, o estaba consagrada para la castidad? ¿Escapó corriendo, o pasó la noche de bodas contando cuentos como Sherezade para escapar al sino de sus predecesoras? (Gubar 259).

También resulta subversivo por no tener nombre, por no tener autor pues, como afirma Barthes, «otorgar un autor al texto equivale a limitar ese texto,

a dotarle de un significado final, a cerrar la escritura», mientras que negarse «a asignar... un sentido final al texto (y al mundo como texto), desata lo que puede llamarse una actividad antiteológica, una actividad verdaderamente revolucionaria, pues negarse a establecer el significado equivale, en definitiva, a rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia y la ley» (Barthes 147). La crítica feminista puede aprender mucho de una práctica que no antepone las intenciones del autor, pues esta práctica constituye «un acto definitivo de insubordinación [que] duda de la autoridad de los autores, o lo que es lo mismo, del valor de la paternidad... [y] supone la negación del orden patriarcal».

Del cuento de Dinesen se desprende una relación entre la autoridad patriarcal y la autoría, por lo cual enfrentarse a una supone enfrentarse a la otra. A pesar de que su subcultura femenina de monjas y princesas queda limitada y reflejada por el sistema patriarcal al que sirven, ese sistema también queda limitado —y puesto en tela de juicio— por las narradoras y el marco narrativo más amplio del cuento mismo, que connota posibilidades radicalmente nuevas. Al crear un marco que vive una relación compleja y subversiva con el sistema social al que se dirige, Dinesen nos recuerda que la propia historia es una narración, y nos da a entender que la perspectiva feminista nos permite leer historias y novelas de tal forma que hable el silencio.Δ

N O T A S

1. Esto es lo que sostiene Roland Barthes (1974) respecto del realismo, y Fredric Jameson analiza las «estrategias de contención» de la narrativa (Jameson 1981, pág. 53).

2. Ver el convincente análisis de Catherine A. MacKinnon sobre la «socialización sexual», como «aqueel proceso mediante el cual las mujeres llegan a identificarse como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Ese proceso es el que hace a las mujeres interiorizar... la imagen masculina de su sexualidad como si fuera su identidad como mujeres» (1982, pág. 531). Da a entender que «si existir para otro supone la totalidad de la construcción sexual de la mujer, no se puede escapar de ella por la lejanía, por la ausencia temporal física del hombre, como tampoco mediante la permisividad... ni [mediante] la imitación de la mujer de papeles masculinos» (págs. 533-4).

3. Los estudios sobre los efectos de la ilustración afirman que «las funciones de la mujer cambiaron por completo entre los siglos XVII y XIX», al responder a «fuerzas tecnológicas y económicas», aunque «el estatus de la mujer y su poder respecto del hombre cambió bien poco». Este «único elemento constante en un mundo en el que todo lo demás estaba en pleno cambio» es en cierto modo inexplicable, y permite pensar quizás en una «cohesión masculina» que «pasa por encima de las diferencias de clases» «frente a los cambios económicos violentos» (Smith-Rosenberg 1983, págs. 30, 28).

4. Barrett define la «compensación» como «la presentación de imágenes e ideas que tienden a elevar el "valor moral" de la femineidad, entre las que cita como ejemplos la Mariolatría, el Romanticismo y la "ideología de lo doméstico". Denomina «alianzas» «los intentos de manipular y exhibir la "aceptación" de la mujer de su subordinación y su conversión en objetos, y la «recuperación» está constituida por «el esfuerzo

ideológico por negar y ocultar los ataques contra el sentido del género que ha prevalecido históricamente», como ocurre con la asunción de la liberación de la mujer por los medios de comunicación (Barrett 1980, págs. 109-11).

5. En psicología se está produciendo una modificación similar de los paradigmas tradicionales. Como demuestra Carol Gilligan, los estudios de los estereotipos de los papeles sexuales dan a entender «que las cualidades que se consideran necesarias para ser adulto, es decir, la capacidad de pensar de modo autónomo, la toma de decisiones claras, y la acción responsable, son las que se asocian con la masculinidad... Sin embargo, vistos desde una perspectiva diferente, estos estereotipos muestran una concepción del ser adulto que en sí misma está desequilibrada, al primar la separación del yo individual sobre la relación con los otros, y al inclinarse más hacia la vida autónoma del trabajo que hacia la interdependencia del amor y la ayuda mutua» (Gilligan 1982, pág. 17). Gilligan acaba diciendo que «la disparidad entre la experiencia femenina y la idea de desarrollo humano... [que] se considera normalmente que representa un problema para el desarrollo de la mujer» indica más bien un defecto en los propios modelos (Gilligan 1982, págs. 1-2).

6. Ver, sin embargo, la clasificación ligeramente diferente de las ideologías feministas que realiza Judith Kegan Gardiner, que distingue entre «feminismos liberales, radicales y sociales» (Gardiner 1982, pág. 629).

7. La obra de Stacey "The New Conservative Feminism" (1983) estudia los peligros que trae consigo recuperar ideas tradicionales e incluso reaccionarias bajo un disfraz feminista.

8. Ver la diferencia que establece Margaret Hanson entre la crítica norteamericana y la francesa: «los escritores franceses... aceptan la premisa de que el lenguaje y la experiencia caminan juntas... [mientras que] la crítica feminista

[norteamericana] ha asumido, de modo pragmático, que la experiencia se puede separar del lenguaje» (1983, pág. 186).

OBRAS CITADAS

Elisabeth Abel, ed., "Writing and Sexual Difference," *Critical Inquiry*, 8, 2 (número especial, invierno de 1981).

Louis Althusser, "Ideology and State Apparatuses," en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. inglesa de Ben Brewster (Nueva York: Monthly Review Press, 1971).

Edward Ardener, "Belief and the Problem of Women," en Shirley Ardener, ed., *Perceiving Women* (Nueva York: John Wiley, 1975).

Nina Auerbach, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978).

Michele Barrett, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis* (Londres: Villiers Publications, 1980).

Roland Barthes, *S/Z* (Nueva York: Hill & Wang, 1974).

———, *Image-Music-Text*, trad. inglesa de Stephen Heath (Londres: Fontana, 1977).

———, *Mythologies*, trad. inglesa de Annette Lavers (Nueva York: Hill & Wang, 1981).

Nina Baym, *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America 1820-1870*. (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1978).

Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. inglesa de H.M. Parshley (Nueva York: Vintage, 1952).

Catherine Belsey, *Critical Practice*, Col. New

Accents (Londres y Nueva York: Methuen, 1980).

Margaret Benston, *The Political Economy of Women's Liberation* (Nueva York: Monthly Review Press, 1970).

Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life: 1400-1800* (Nueva York: Harper & Row, 1974).

Renaie Bridenthal y Claudia Koonz, eds., *Becoming Visible: Women in European History* (Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin, 1977).

Cheryl L. Brown y Karen Olson, *Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose* (Metuchen, New Jersey, y Londres: Scarecrow Press, 1978).

Bernice A. Carroll, "Peace Research: The Cult of Power", *Journal of Conflict Resolution* (diciembre de 1972), págs. 585-616.

———, ed., *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays* (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1976).

Kathleen Casey, "The Cheshire Cat: Reconstructing the Experience of Medieval Woman", en Carroll, *cit.* (1976), págs. 224-49.

Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley, California: University of California Press, 1978).

Nancy F. Cott, *The Bonds of Womanhood: "Women's Sphere" in New England 1780-1835* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1977).

———, "Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology 1790-1850", *Signs*, 4, 2 (invierno de 1978), págs. 219-33.

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1982).

Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France* (Stanford, California: Stanford University Press, 1975).

———, "'Women's History' in Transition: The European Case", *Feminist Studies*, 3 (1976), págs. 83-103.

Arlyn Diamond y Lee R. Edwards, eds., *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism* (Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1977).

Isak Dinesen, *Last Tales* (Nueva York: Vintage, 1975).

Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise* (Nueva York: Harper & Row, 1976).

Josephine Donovan, ed., *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory* (Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1975).

Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press).

Lee R. Edwards, reseña de Nina Auerbach, *Communities of Women*, y Judith Fetterley, *The Resisting Reader*, *Signs*, 5, 5 (invierno de 1979), págs. 351-4.

Zillah R. Eisenstein, "Developing a Theory of Capitalist Patriarchy and Socialist Feminism" y "Some Notes on the Relations of Capitalist Patriarchy", en Zillah R. Eisenstein, ed., *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism* (Nueva York: Monthly Review Press, 1979).

Mary Ellmann, *Thinking about Women* (Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1968).

Christine Faure, "Absent from History", *Signs*, 7, 1 (otoño de 1981), págs. 71-80.

Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A*

Feminist Approach to American Fiction (Bloomington, Indiana: Indiana University Press).

Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (Nueva York, Bantam, 1970).

Elisabeth Fox-Genovese, "Placing Women's History in History", *New Left Review* (mayo-junio de 1982), págs. 5-29.

Judith Kegan Gardiner, "An Interchange on Feminist Criticism: On 'Dancing Through the Minefield'"; con Eily Bulkin, Rena Grasso Patterson y Annette Kolodny, *Feminist Studies*, 8 (otoño de 1982), págs. 629-75.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979).

Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Woman's Development* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982).

Ann D. Gordon, Mari Jo Buhle y Nancy Schrom Dye, "The Problem of Women's History" (reseña de "Women in American Society"), *Radical America*, 5, 4 (julio-agosto de 1971), reimpresso en Carroll (1976).

Linda Gordon, Persis Hunt, Elisabeth Pleck, Rochelle Rutchild y Marcia Scott, "Historical Phallacies: Sexism in American Historical Writing", en Carroll (1976), págs. 55-75.

Vivian Gornick y Barbara K. Moran, *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (Nueva York: New American Library, 1971).

Gayle Greene, "Feminist and Marxist Criticism: An Argument for Alliances", *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 9 (1981), págs. 29-45.

Germaine Greer, *The Female Eunuch* (Nueva York: McGraw-Hill, 1971).

Susan Gubar, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry* (invierno de 1981), págs. 243-63.

Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley, California: University of California Press, 1977).

Carolyn G. Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (Nueva York: Harper & Row, 1974).

Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980).

———, "'Her Very Own Howl': The Ambiguities of Representation in Recent Women's Fiction", *Signs* 9, 2 (invierno de 1983), págs. 186-205.

Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, y Barbara Smith, eds., *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave: Black Women's Studies* (Old Westbury, Nueva York: Feminist Press, 1982).

Mary Jacobus, ed., *Women Writing and Writing about Women* (Nueva York: Barnes & Noble, 1979).

Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1981).

Elisabeth Janeway, *Man's World, Woman's Place: A Study in Social Mythology* (Nueva York: William Morrow, 1971).

Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism", *Signs* 6, 4 (verano de 1981), págs. 575-601.

Sheila Ryan Johansson, "'Herstory' as History: A New Field or Another Pad?", en Carroll, *cit.* (1986), págs. 400-30.

L.J. Jordanova, "Natural Facts: An Historical Perspective on Science and Sexuality", en Carol P. MacCormack y Marilyn Strathem, eds., *Nature, Culture and Gender* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Joan Kelly, "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History", *Signs* 1, 4 (verano 1976), págs. 809-23.

———, "Did Women Have a Renaissance", en Ronae Bridenthal y Claudia Koonz, eds., *Becoming Visible: Women in European History* (Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin, 1977), págs. 216-27.

Annene Kolodny, *The Lay of the Land: Metaphor as Experience in American Life and Letters* (Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1975).

———, "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism", *Feminist Studies*, 6, 1 (primavera de 1980a), págs. 1-25.

———, "A Map for Rereading: or, Gender and the Interpretation of Literary Texts", *New Literary History*, 11, 3 (primavera de 1980), págs. 451-67.

Jacques Lacan, "The Signification of the Phallus", en *Écrits*, trad. inglesa de Alan Sheridan (Londres: Tavistock, 1977).

Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaignol: The Promised Land of Error* (Nueva York: Vintage, 1979).

Marcia Landy, "The Silent Woman: Towards a Feminist Critique", en Diamond y Edwards, *cit.* (1977), págs. 16-27.

Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene y Carol Thomas Neely, eds., *The Woman's Part:*

Feminist Criticism of Shakespeare (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1980).

Gerda Lerner, *The Majority Finds its Past: Placing Women in History* (Londres: Oxford University Press, 1979).

———, "New Approaches to the Study of Women in American History", *The Journal for Social History*, 3, 1 (otoño de 1969), págs. 53-62, reimpresso en Lerner (1979), págs. 3-14.

———, "Black Women in the United States: A Problem in Historiography and Interpretation" (1973), en Lerner (1979), págs. 63-82.

———, "Placing Women in History: Definitions and Challenges", *Feminist Studies*, 3, 1-2 (otoño de 1975), págs. 5-14, reimpresso en Lerner (1979), págs. 145-59.

———, "The Majority Finds its Past", *Current History* 70, 416 (mayo de 1976), págs. 193-6, reimpresso en Lerner (1979), págs. 160-7.

———, "The Challenge of Women's History", en Lerner (1979), págs. 168-80.

———, "Autobiographical Notes, by way of an Introduction", en Lerner (1979).

Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, trad. inglés de James Harle Bell, John Richard von Sturmer and Rodney Needham, edición revisada (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1969).

Carolyn C. Lougee, "Review Essay: Modern European History", *Signs*, 2, 3 (primavera de 1977), págs. 628-50.

———, "Women, History and the Humanities: An Argument in Favor of the General Studies Curriculum", *Women's Studies Quarterly*, 9, 1 (primavera de 1981), págs. 4-7.

Carol P. MacCormack, "Nature, Culture and Gender: A Critique", en Carol P. MacCormack y Marilyn Strathern, eds., *Nature, Culture and Gender* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trad. inglés de Geoffrey Wall (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978).
Catharine A. MacKinnon, "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory", *Signs*, 7, 3 (1982), págs. 515-44.

Juliet Mitchell, *Woman's Estate* (Nueva York: Vintage, 1973).

———, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women* (Nueva York: Vintage, 1975).

Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers* (Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1977).

Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Londres: Methuen, 1985).

Mary Beth Norton, "Review Essay: American History", *Signs* 5, 2 (invierno de 1979), págs. 324-37.

Karen Offen, reseña de Bonnie G. Smith, *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoises of Northern France*, *Signs*, 8, 2 (invierno de 1982), págs. 372-6.

Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature is to Culture", en Rosaldo y Lamphere (1974), págs. 67-87.

——— y Harriet Whitehead, eds., *Sexual Meanings* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Nueva York: Bantam, 1977).

———, "Taking Women Students Seriously", en *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978* (Nueva York: Norton, 1979).

Lillian S. Robinson, "Dwelling in Decencies: Radical Criticism and the Feminist Perspective", en *Sex, Class, and Culture* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1978).

———, "Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2, 1 (primavera de 1983), págs. 83-98.

Susan Carol Rogers, "Woman's Place: A Critical Review of Anthropological Theory", *Comparative Studies in Society and History*, 20 (1978), págs. 123-62.

Michelle Zimbalist Rosaldo, "The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding", *Signs*, 5, 3 (primavera de 1980), págs. 389-417.

———, y Louise Lamphere, eds., *Women, Culture and Society* (Stanford, California: Stanford University Press, 1974).

Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World* (Harmondsworth: Pelican, 1973).

———, *Hidden from History: Rediscovering Women in History from the Seventeenth Century to the Present* (Nueva York: Random House, 1974).

Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", en Rayna Rapp Reiter, ed., *Toward an Anthropology of Women* (Nueva York: Monthly Review Press, 1975), págs. 157-210.

Elaine Showalter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Leavis* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977).

———, "Towards a Feminist Poetics", en *Jacobus* (1977), *cit.*, págs. 22-41.

———, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Critical Inquiry*, 8, 2 (invierno de 1981), págs. 179-205.

Barbara Sicherman, "Review Essay: American History", *Signs*, 1, 2 (invierno de 1975), págs. 461-85.

Kathryn Kiss Sklar, *Catharine Beecher: A Study in American Domesticity* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1973).

Philip E. Slater, *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family* (Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1968).

Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", en Hull, Scott y Smith, *cit.* (1982).

Bonnie G. Smith, *Ladies of the Leisure Class: The Bourgeoisies of Northern France in the Nineteenth Century* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981).

Hilda Smith, "Feminism and the Methodology of Women's History", en Carrol (1976), *cit.*, págs. 368-84.

Carroll Smith-Rosenberg, "The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America", *Signs*, 1, 1 (otoño de 1975), págs. 1-29.

———, "The Feminist Reconstruction of History", *Academe* (septiembre-octubre 1983), págs. 26-37.

Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (Nueva York: Knopf, 1975).

Judith Stacey, "The New Conservative Feminism", *Feminist Studies*, 9, 3 (otoño de 1983), págs. 559-83.

Marilyn Strathern, "No Nature, No Culture: The Hagen Case", en Carol P. MacCormack y Marilyn Strathern, eds., *Nature, Culture and Gender* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Susan Mosher Stuard, "The Annals School and Feminist History: Opening Dialogue with the American Stepchild", *Signs*, 7, 1 (otoño de 1981), págs. 135-43.

Louise A. Tilly, y Joan W. Scott, *Women, Work, and Family* (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1978).

Richard T. Vann, "Towards a Periodization of Women's History", Ponencia presentada en la

segunda conferencia de Berkshire, Cambridge, Massachusetts (octubre de 1974). Citado por Sicherman (1975), pág. 464.

Cheryl Walker, *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982).

Barbara Welter, "The Cult of True Womanhood 1820-1860", *American Quarterly*, 18 (verano de 1966), págs. 151-74.

Eli Zaretsky, *Capitalism, the Family and Personal Life* (San Francisco, California: Agenda, 1973).

Elaine Showalter

LA CRITICA

FEMINISTA EN

EL DESIERTO

*Las mujeres no tienen lado salvaje.
En lugar de ello, son previsoras,
satisfechas de poder,
dentro de la reducida y calurosa celda
de sus corazones,
comer pan cubierto de polvo.*

Louise Bogan, *Mujeres*

En un espléndidamente ingenioso diálogo de 1975, Carolyn Heilbrun y Catherine Stimpson distinguían dos formas opuestas de crítica literaria feminista. La primera de ellas, virtuosa, iracunda y plena de consejos, les parecía similar al Antiguo Testamento, «que busca los pecados y errores del pasado». El segundo tipo, desapasionado y dirigido hacia «la gracia de la imaginación», se les antojaba parecido al Nuevo Testamento. Llegaban a la conclusión de que ambos son necesarios, pues únicamente los profetas de la ideología pueden sacarnos de «la esclavitud femenina de Egipto» y llevarnos a la tierra prometida del humanismo¹. Matthew Arnold también pensaba que los críticos literarios quizás perecerían en el desierto antes de alcanzar la tierra prometida del desapasionamiento; Heilbrun y Stimpson eran neo-arnoldianas, como corresponde a miembros de las universidades de Columbia y Barnard. Sin embargo, si en los ochenta todavía siguen vagando por el desierto las críticas literarias feministas, estamos bien acompañadas, pues, como nos dice Geoffrey Hartman, *toda* la crítica está en pleno desierto². Puede sorprendernos a las críticas feministas el hallarnos dentro de este grupo de pioneros teóricos, pues dentro de la tradición literaria norteamericana el desierto ha venido siendo un terreno exclusivamente masculino. No obstante, el desierto de la teoría se encuentra entre la ideología feminista y el ideal liberal de la neutralidad, y debemos nosotras también establecernos allí.

Hasta hace muy poco, la teoría feminista carecía de base teórica, y se ha debatido como una huérfana empírica bajo la tormenta de la teoría. En 1975

Este artículo se publicó por primera vez en *Critical Inquiry*, 8 (verano 1981).

no me cabía duda de que ningún manifiesto teórico podía dar cabida a las diversas metodologías e ideologías que se autodenominaban lectura o escritura feminista¹. Al año siguiente, Annette Kolodny había aportado su afirmación de que la crítica literaria feminista parecía «más un conjunto de estrategias intercambiables que una escuela coherente o una orientación hacia un proyecto compartido»². Desde entonces no se ha producido ninguna unión significativa de objetivos explícitos; los críticos negros se indignan ante el «silencio general» de la crítica feminista sobre las escritoras negras y del tercer mundo, y señalan la necesidad de una estética feminista negra que se ocupe de una lucha política racial y sexual. Las feministas marxistas prefieren concentrarse en cuestiones de clase social además de género, como factor crucial de la producción literaria³. Las historiadoras literarias quieren rescatar una tradición perdida. Las críticas formadas por metodologías desconstruccionistas tratan de «crear una crítica literaria que sea a la vez textual y feminista»⁴. Las seguidoras de Freud y Lacan quieren elaborar teorías sobre la relación de las mujeres con el lenguaje y el significado.

Uno de los obstáculos iniciales para la creación de un marco teórico en la crítica feminista fue la negativa de muchas mujeres a poner límites o fronteras a una empresa expresiva y dinámica. La franqueza de la crítica feminista resultaba particularmente atractiva para los norteamericanos, para los cuales los debates estructuralista, posestructuralista y desconstruccionista de los setenta resultaban áridos y de una objetividad falsa, la culminación de un pernicioso discurso masculino del que muchas feministas querían escapar. Mientras recordaba en *A Room of One's Own* cómo no le habían dejado entrar en la biblioteca de la universidad, el santuario simbólico del *logos* masculino, Virginia Woolf acertadamente afirmaba que, a pesar de que es «desagradable que te dejen fuera... quizás sea peor que te encierren dentro». Las detractoras de la teoría se remontaban a Woolf y otras visionarias feministas, como Mary Daly, Adrienne Rich y Marguerite Duras, que se habían burlado del estéril narcisismo del academicismo masculino y se habían alegrado de la suerte que había tenido la mujer de quedar excluida de esta metodolatría patriarcal. De este modo, para algunas la crítica feminista constituía un acto de resistencia a la teoría, una oposición a los sistemas y valores existentes, lo que llama Josephine Donovan «una postura de negación dentro de una dialéctica fundamental». Como decía Judith Fetterley en

su libro *The Resisting Reader*, la crítica feminista se ha venido caracterizando en gran medida por una «resistencia a la codificación, y una negativa a permitir que se establezcan de modo prematuro sus parámetros». En otra ocasión he analizado, con notable comprensión, la desconfianza ante los sistemas monolíticos y el rechazo del cientifismo en el estudio de la literatura que han expresado numerosas críticas feministas. Mientras que la crítica científica pugnaba por eliminar lo que tenía de subjetivo, la crítica feminista reafirmaba el valor de la experiencia⁷.

Sin embargo, parece ser que lo que podía ser un callejón sin salida teórico no era más que una etapa evolutiva. La ética del despertar ha dejado paso, al menos en las universidades, a una segunda fase caracterizada por la preocupación ante el aislamiento de la crítica feminista respecto a una comunidad crítica cuyos intereses son cada vez más teóricos, y que se muestra indiferente ante la escritura femenina. El tema de la definición de la crítica feminista frente a las nuevas teorías críticas y nuevos teóricos ha dado lugar a un agrio debate en Europa y en los Estados Unidos. Nina Auerbach observa la falta de diálogo y plantea si la propia crítica feminista debe aceptar la responsabilidad:

Las críticas feministas parecen bastante renuentes a definirse para los no iniciados. Hay algo en lo que nuestra hermandad se ha hecho demasiado poderosa; como escuela, nuestra fe en nosotras mismas es tan elevada que rechazamos comunicarnos con las redes, el poder y la respetabilidad que, según nosotras, queremos cambiar⁸.

No obstante, más que rechazar comunicarse con estas redes, la crítica feminista ciertamente se ha dirigido a ellas, en sus propios órganos: *PMLA*, *Diacritics*, *Glyph*, *Tel Quel*, *New Literary History* y *Critical Inquiry*. La abundancia de manifiestos puede en sí misma llevar a la confusión a la crítica feminista que busque aclarar conceptos.

Hay dos formas diferenciadas de crítica feminista, y si las mezclamos (como hacen la mayoría de los analistas), quedaremos permanentemente aturdidas por su potencial teórico. La primera es de tipo ideológico; se ocupa de la feminista como *lectora*, y ofrece lecturas feministas de textos

que analizan las imágenes y estereotipos de la mujer dentro de la literatura, las omisiones y conceptos falsos sobre la mujer dentro de la crítica, y la asignación de la mujer dentro de los sistemas semióticos. No es esto todo lo que puede hacer una lectura feminista; puede tratarse de un acto de liberación intelectual, como sugiere Adrienne Rich:

Una crítica profunda de la literatura, de impulso feminista, primero analizaría la obra como muestra de cómo vivimos, cómo hemos vivido, cómo nos han llevado a imaginarnos a nosotras mismas, cómo nuestro lenguaje nos ha oprimido y al mismo tiempo nos ha liberado, cómo el mismo acto de nombrar las cosas ha sido hasta ahora privilegio del macho, y cómo podemos comenzar a ver y nombrar, y con ello vivir de nuevo⁹.

Este encuentro renovador con la literatura, que denominaré *lectura feminista* o la *crítica feminista* [*critique*], viene a ser esencialmente una forma de interpretación, una de las muchas que tienen cabida y son posibles dentro de un texto complejo. Es difícil pedir coherencia teórica en una actividad que por naturaleza es tan ecléctica y tan amplia, aunque la lectura feminista ha tenido gran influencia como actividad crítica. Mas en el juego del campo interpretativo, la crítica feminista sólo puede competir con otras lecturas, las cuales llevan en sí la misma obsolescencia programada de los coches Buick, y se descartan a medida que aparecen nuevas lecturas. Como admite Kolodny, la autora de teorías más complejas sobre la interpretación feminista:

Por tanto, todo lo que la feminista viene a afirmar es su propio y equivalente derecho a liberar significados nuevos (y quizás diferentes) de estos mismos textos; y, al mismo tiempo, su derecho a escoger los rasgos de un texto que considera relevantes ya que, al fin y al cabo, está planteándole preguntas nuevas y diferentes. En este proceso, no afirma que sus lecturas y formas de leer sean ni definitivas ni completas estructuralmente, sino que sólo defiende su utilidad a la hora de reconocer los logros específicos de la mujer-autora y su aplicación a la descodificación consciente de la mujer-signo.

En lugar de desanimarse por lo limitado de estos objetivos, Kolodny descubrió que eran el afortunado origen del «pluralismo juguetón» de la crítica literaria feminista, pluralismo que considera «la única postura crítica coherente con el momento actual del movimiento de las mujeres en general»¹⁰. Su crítica feminista baila hábilmente por entre el campo de minas teórico. A pesar de su profunda conciencia de las implicaciones políticas y de los argumentos brillantes que presenta, Kolodny sigue sin convencerme de que la crítica feminista debe abandonar por completo su esperanza «de establecer algún modelo conceptual básico». Si consideramos nuestra tarea crítica una labor de interpretación y reinterpretación, ha de bastarnos el pluralismo como postura crítica; sin embargo, si queremos plantear preguntas sobre el proceso y los contextos de la escritura, si realmente deseamos definirlos para los no iniciados, no podemos descartar tan pronto la posibilidad de un acuerdo teórico. Toda la crítica feminista tiene algo de revisionista, al dudar sobre la validez de las estructuras conceptuales aceptadas, y de hecho gran parte de la crítica norteamericana contemporánea afirma ser también revisionista. El argumento más interesante y completo a favor de este «imperativo revisionista» es el que aporta Sandra Gilbert; afirma que el objetivo más ambicioso de la crítica feminista consiste en «descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas enmascaradas que siempre han ensombrecido los puntos de contacto entre textualidad y sexualidad, entre géneros literarios y género, entre identidad psicosexual y autoridad cultural»¹¹. No obstante, en la práctica esta crítica feminista está combatiendo un agravio, y se construye sobre los modelos ya existentes. No vamos a negar que la crítica feminista tiene puntos en común con otras prácticas y metodologías críticas contemporáneas, y que la mejor obra también es la mejor conformada. A pesar de ello, la obsesión feminista por corregir, modificar, completar, revisar, humanizar, o incluso atacar a la teoría crítica masculina nos mantiene en una situación de dependencia y retrasa nuestros progresos a la hora de resolver nuestros propios problemas teóricos. Cuando hablo aquí de «teoría crítica masculina», me refiero a un concepto de creatividad, historia de la literatura o interpretación literaria basado en su totalidad en la experiencia masculina y propuesto como universal. Mientras busquemos en los modelos androcéntricos nuestros principios básicos, no estamos aprendiendo nada nuevo, incluso aunque los revisemos añadiendo el marco de referencia feminista. Y cuan-

do el proceso está tan desequilibrado, cuando los críticos masculinos se enorgullecen de su ignorancia sobre la crítica feminista, resulta deprimente encontrarse con críticas feministas que todavía esperan la aprobación de los «padres blancos» que se niegan a escuchar y a responder. Algunas críticas feministas han emprendido un revisionismo que se convierte en una especie de homenaje; han hecho de Lacan el caballero ideal de *Diacritics* y han empujado a Pierre Macherey por los oscuros callejones de la psique por los que Engels no se atrevía a aventurarse. Según Christiane Makward, el problema es aún más grave en Francia que en los Estados Unidos: «Si el pensamiento neofeminista francés parece haberse quedado estancado», nos dice, «es porque ha seguido bebiendo del discurso de los maestros»¹⁷.

Ya es hora de que la crítica feminista decida si entre la religión y la revisión podemos defender una base teórica sólida como propia. Cuando pido una crítica feminista verdaderamente centrada en la mujer, independiente y coherente en lo intelectual, no me estoy sumando a las fantasías separatistas de las visionarias feministas radicales, ni pretendo que nuestra actividad crítica renuncie a una serie de instrumentos intelectuales. Mas hemos de preguntarnos con más profundidad lo que queremos saber y cómo podemos encontrar respuestas a las preguntas que surgen de *nuestra* experiencia. No creo que la crítica feminista pueda utilizar como antecedente útil la tradición crítica androcéntrica; tiene mucho más que aprender de los estudios sobre la mujer que de la filología inglesa, y puede aprender más de la teoría feminista internacional que de un nuevo seminario sobre los maestros. Debe encontrar su propio contenido, su propio sistema, su propia teoría, y su voz propia. Como dice Rich al escribir acerca de Emily Dickinson, en su poema "I am in Danger —Sir—", hemos de escoger dilucidar el debate por fin sobre nuestras propias premisas.

LA DEFINICION DE LO FEMENINO: LA GINOCRITICA Y EL TEXTO DE LA MUJER

La escritura de una mujer siempre es femenina; no puede evitar ser femenina; en el mejor de los casos siempre es femenina; el único problema reside en definir lo que entendemos por femenina.

Virginia Woolf

Es imposible definir una práctica de escritura femenina, y esta imposibilidad no desaparecerá, pues jamás se teorizará, se limitará ni se codificará esta práctica, lo cual no significa que no exista.

Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*

En mi opinión, durante la última década ha comenzado a producirse este proceso de definición de lo femenino. La crítica feminista ha ido desplazando su atención desde las lecturas revisionistas a una investigación constante de la literatura escrita por mujeres. El segundo tipo de crítica feminista que ha nacido de este proceso es el estudio de las mujeres *en tanto que escritoras*, y el objeto de su atención son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura obra de mujeres, la psicodinámica de la creatividad femenina, la trayectoria de la carrera femenina individual o colectiva y, finalmente, la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina. No existe ninguna palabra en inglés que corresponda a un discurso crítico tan especializado, y por lo tanto he inventado el término «ginocrítica» (*gynocritics*). A diferencia de la crítica feminista de que hablábamos, la ginocrítica ofrece multitud de posibilidades teóricas; el considerar la escritura femenina como nuestro objetivo principal nos obliga a avanzar hacia un nuevo punto de vista conceptual y a redefinir la naturaleza del problema teórico que tenemos ante nosotras. Ya no se trata del dilema ideológico sobre la reconciliación de pluralismos revisionistas, sino del concepto esencial de la diferencia. ¿Cómo podemos establecer a las mujeres como grupo literario diferenciado? ¿Cuál es la diferencia que ofrece la escritura femenina?

Creo que Patricia Meyer Spacks fue la primera crítica académica que observó este paso de la crítica feminista androcéntrica a la ginocéntrica. En *The Female Imagination* (1975), señalaba que pocas estudiosas feministas se habían ocupado de la escritura femenina. El tratamiento que hace Simone de Beauvoir de las mujeres escritoras en *El segundo sexo* «siempre sugiere una tendencia *a priori* a tomarlas menos en serio que a sus homólogos masculinos»; Mary Ellmann, en *Thinking about Women*, describía el éxito literario de las mujeres como una huida de las categorías de la femineidad; y, según Spacks, Kate Millett, en su obra *Sexual Politics*, «muestra poco interés por las mujeres creadoras»¹³. El amplio estudio de

Spacks marcó el inicio de un nuevo periodo de historia y crítica literaria feminista, que una y otra vez se preguntaba en qué se había diferenciado la escritura de las mujeres y de qué modo la propia femineidad había configurado la expresión creativa de las mujeres. A través de libros como *Literary Women* (1976), de Ellen Moers; mi obra *A Literature of their Own* (1977); *Woman's Fiction* (1978), de Nina Baym; *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar; y *Women Writers and Poetic Identity* (1980), de Margaret Homans, al igual que en cientos de ensayos y artículos, la escritura femenina se confirmó como el objeto central del estudio literario feminista.

Este cambio de énfasis también se ha producido en la crítica feminista europea. Hasta la fecha, la mayor parte de los análisis del discurso crítico feminista francés ha subrayado su diferencia fundamental respecto de la orientación empírica norteamericana, al igual que su poco frecuente relación con la lingüística, el marxismo, el psicoanálisis neofreudiano y lacaniano y la desconstrucción de Derrida. No obstante, y a pesar de todas estas diferencias, los nuevos feminismos franceses tienen mucho en común con las teorías feministas radicales norteamericanas por lo que respecta a su filiación intelectual y energía retórica. El concepto de *écriture féminine*, la inscripción del cuerpo femenino y la diferencia femenina en el lenguaje y en el texto, constituye una estructura teórica significativa dentro de la crítica feminista francesa, a pesar de que remite a una posibilidad utópica más que a una actividad literaria. Hélène Cixous, una de las principales defensoras de la *écriture féminine*, ha reconocido que, con pocas excepciones, «todavía no ha habido ninguna escritura que inscriba la femineidad», y Nancy Miller explica que la *écriture féminine* «sitúa en primera línea una textualidad de la vanguardia, una producción literaria de finales del siglo veinte, y por lo tanto es más bien una esperanza, o quizás un proyecto de futuro»¹⁴. A pesar de todo, el concepto de *écriture féminine* establece una forma de describir la escritura femenina que reafirma el valor de lo femenino, al tiempo que identifica el proyecto teórico de la crítica feminista como el análisis de la diferencia. Durante los últimos años, las traducciones de obras importantes de Julia Kristeva, Cixous y Luce Irigaray y la excelente colección titulada *New French Feminisms* han acercado mucho más la crítica francesa a las estudiosas feministas norteamericanas¹⁵.

La crítica feminista inglesa, que asume la teoría feminista francesa y la teoría marxista, aunque tradicionalmente está más orientada hacia la interpretación textual, también está dirigiendo su mirada hacia la escritura femenina¹⁶. En cada país el centro de atención es algo diferente: la crítica feminista inglesa, sobre todo la marxista, habla de la opresión; la crítica feminista francesa, básicamente psicoanalítica, subraya la represión; la crítica feminista americana, esencialmente textual, se centra en la expresión. Sin embargo, todas se han hecho ginocéntricas; todas luchan por encontrar una terminología que permita a lo femenino abandonar su asociación estereotípica con la inferioridad.

La definición de la diferencia específica de la escritura femenina, como han adelantado Woolf y Cixous, debe constituir una tarea exigente y resbaladiza. ¿Es la diferencia cuestión de estilo? ¿De género? ¿De experiencia? ¿O deriva del proceso de lectura, como sostienen algunas críticas textuales? Spacks habla de la diferencia de la escritura femenina en términos de una «refinada divergencia», que refleja la naturaleza sutil y fugaz de la actividad de escribir femenina. Sin embargo, la refinada divergencia del texto de la mujer nos exige reaccionar con parecido refinamiento ante las diferencias, pequeñas pero fundamentales, ante el peso acumulado por la experiencia y la exclusión que han marcado la historia de la escritura femenina. Antes de que podamos analizar esta historia, debemos hacerla salir a la luz, con paciencia y detalle; nuestras teorías han de tener una sólida base de lectura e investigación. A pesar de todo, la ginocrítica nos ofrece la oportunidad de aprender algo sólido, duradero y auténtico sobre la relación de las mujeres con la cultura literaria.

Las teorías sobre la escritura femenina en la actualidad parten de cuatro modelos sobre la diferencia: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural. Cada uno de ellos constituye un intento de definir y delimitar los rasgos de la mujer escritora y del texto femenino; cada modelo representa una escuela de crítica feminista ginocéntrica con sus propias preferencias en cuanto a textos, estilos y métodos. Aunque tienen puntos en común, vienen a constituir una evolución en el sentido de que cada uno absorbe al anterior. A continuación trataré de desentrañar las distintas terminologías y puntos de partida de estos cuatro modelos sobre la diferencia y de evaluar su utilidad.

LA ESCRITURA FEMENINA Y EL CUERPO DE LA MUJER

Más cuerpo, por lo tanto más escritura.

Cixous, *Le rire de la Méduse*

La crítica orgánica o biológica representa la afirmación más extrema de diferencia de género, de un texto con la marca indeleble del cuerpo: anatomía es sinónimo de textualidad. Asimismo, la crítica biológica constituye una de las formulaciones teóricas más sorprendentes y sibilinas dentro de la crítica feminista. El mero recurso a la anatomía supone un riesgo de volver al esencialismo crudo que antiguamente oprimía a las mujeres, a las teorías sobre el arte basadas en el falo y los ovarios. Los médicos victorianos pensaban que las funciones fisiológicas de las mujeres restaban cerca de un veinte por ciento de energía a su actividad cerebral; los antropólogos victorianos creían que los lóbulos frontales del cerebro del hombre tenían un peso y un desarrollo superiores a los de la mujeres, y por lo tanto las mujeres eran inferiores intelectualmente.

A pesar de que la crítica feminista rechaza la atribución de una inferioridad biológica en un sentido literal, algunas teóricas parecen haber aceptado las implicaciones *metafóricas* que la diferencia biológica de la mujer tiene sobre la escritura. En *The Madwoman in the Attic*, por ejemplo, Gilbert y Gubar desarrollan su análisis de la escritura femenina en torno a metáforas de paternidad literaria; afirman que «en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un creador, un patriarca estético cuya pluma es una fuente de poder, al igual que su pene». Ello les lleva a la conclusión de que, al carecer de autoridad fálica, la escritura femenina está profundamente marcada por la angustia causada por esta diferencia: «Si la pluma es metafóricamente un pene, ¿con qué órgano pueden las mujeres generar textos?»¹⁷.

Gilbert y Gubar no formulan respuesta alguna a esta pregunta retórica, que sin embargo constituye un problema grave para gran parte del discurso feminista. Aquellas críticas que nos oponemos a la analogía básica, entre las cuales me incluyo, podríamos responder que las mujeres generan textos con el cerebro o que el procesador de textos, con sus entradas y salidas y sus microprocesadores codificados, es un útero metafóricamente hablando. La

alegoría de la paternidad literaria, como señala Auerbach en su reseña de *The Madwoman in the Attic*, pasa por alto «una equiparación igual de histórica, pero que para mí es incluso más opresora, entre la creatividad literaria y el parto»¹⁹. De hecho, las metáforas de la *maternidad* literaria se impusieron en los siglos dieciocho y diecinueve; el proceso de creación literaria tiene muchos más parecidos con la gestación, el parto y el nacimiento del niño que con la inseminación. En su descripción del proyecto de Thackeray para la obra *Henry Esmond*, por ejemplo, Douglas Jerrold comentaba jocosamente «Supongo que te habrás enterado que Thackeray está enorme con sus veinte partes, y a menos que haya hecho mal las cuentas, el primer plazo lo espera para Navidad»²⁰. (¿Si escribir equivale metafóricamente a dar a luz, con qué órgano pueden generar textos los hombres?).

Algunas críticas feministas radicales, sobre todo en Francia, aunque también en los Estados Unidos, reiteran que hemos de interpretar estas metáforas como algo más que un juego, y que hemos de reconsiderar y redefinir seriamente la diferenciación biológica y sus implicaciones en la escritura femenina. Afirman que «la escritura femenina proviene del cuerpo, y nuestra diferencia sexual es también nuestra fuente»²¹. Adrienne Rich, en *Of Woman Born*, explica su opinión de que

la biología femenina... tiene implicaciones mucho más profundas de las que hemos llegado a entender hasta ahora. El pensamiento patriarcal ha encorsetado la biología femenina dentro de la estrechez de sus propios rasgos. Por estas razones la visión feminista se ha apartado de la biología feminista; creo que llegará a ver nuestra fisicalidad como un recurso, más que un destino. A fin de vivir una vida completamente humana, no sólo necesitamos el *control* de nuestros cuerpos... hemos de llegar a la unidad y a la resonancia de nuestra fisicalidad, el origen corporal de nuestra inteligencia²².

La crítica feminista escrita desde la perspectiva biológica suele subrayar la importancia del cuerpo como fuente de imágenes. Alicia Ostriker, por ejemplo, sostiene que las poetisas norteamericanas actuales utilizan unas imágenes anatómicas mucho más sinceras y amplias que sus homólogos

masculinos, y que este persistente lenguaje del cuerpo rechaza la trascendencia espúrea que se alcanza a cambio de negar el lado carnal. En un ensayo fascinante sobre Whitman y Dickinson, Terence Diggory muestra que la desnudez física, símbolo poético tan poderoso de autenticidad para Whitman y otros poetas masculinos, poseía connotaciones muy distintas para Dickinson y sus sucesoras, que asociaban la desnudez con el desnudo femenino convertido en objeto o explotado sexualmente, y que en su lugar se sirvieron de imágenes protectoras de un yo inmunizado²¹.

La crítica feminista que trata de ser en sí misma biológica, de escribir desde el cuerpo de la crítica, ha tenido un tono íntimo, confesional, que a menudo ha sido innovador en el estilo y en la forma. "Washing Blood", de Rachel Blau DuPlessis, que servía de introducción a un número especial de *Feminist Studies* sobre el tema de la maternidad, describe, en breves párrafos plenos de lirismo, su propia experiencia al adoptar un hijo, relata sus sueños y pesadillas, y reflexiona sobre la «unificación regeneradora del cuerpo y la mente, basada no sólo en las experiencias vividas de la maternidad como ente social... sino en el poder biológico que habla a través de nosotras»²². Este tipo de crítica se hace vulnerable de modo desafiante, y virtualmente se coloca la soga al cuello, dada la fuerza de nuestros tabúes profesionales en contra de revelar nada de nosotras mismas. Sin embargo, en aquellos casos en los que tiene éxito alcanza el poder y la dignidad del arte; su existencia es un ataque implícito contra aquellas críticas que siguen escribiendo, según Rich, «desde algún lugar fuera de sus cuerpos de mujer». Comparados con esta crítica que nos inunda con sus confesiones, la altisonante y desapasionada intelectualidad de textos como *Seduction and Betrayal*, de Elisabeth Hardwick, o *Illness as Metaphor*, de Susan Sontag, nos puede parecer árida y artificial.

No obstante, con su obsesión por «el origen corporal de nuestra intelectualidad», la biocrítica feminista puede también resultar cruelmente prescriptiva. En cierto sentido, la exhibición de heridas sangrantes se convierte en un rito iniciático, alejado y sin relación con la visión crítica. Y como señalan las editoras de la revista *Questions féministes*, «resulta... peligroso situar el cuerpo como centro de la búsqueda de identidad femenina... Los temas de la otredad y del cuerpo se confunden, pues la diferencia más visible entre el hombre y la mujer, y la única que nos consta que no cambiará nunca... es

desde luego la diferencia física. Esta diferencia ha servido de pretexto para 'justificar' el poder absoluto de un sexo sobre el otro» (de la trad. inglesa de Yvonne Rochette-Ozzello, *NFF*, pág. 218). El estudio de las imágenes biológicas en la escritura femenina mantiene su utilidad y su importancia, siempre y cuando recordemos que entran en juego otros factores aparte de la anatomía. Las ideas sobre el cuerpo son esenciales para entender la forma en que las mujeres interiorizan su situación dentro de la sociedad, mas no puede haber expresión física alguna que no esté mediatizada por las estructuras lingüísticas, sociales y literarias. Aquello que diferencia a la actividad literaria de la mujeres, por tanto, hay que buscarlo (en palabras de Miller) en «el cuerpo de su escritura, y no en la escritura de su cuerpo»²⁴.

LA ESCRITURA FEMENINA Y EL LENGUAJE DE LAS MUJERES

Dicen las mujeres que el lenguaje que habláis os envenena la garganta, la lengua, el paladar, los labios. Dicen que el lenguaje que habláis está hecho de palabras que os están matando. Dicen que el lenguaje que habláis está hecho de signos que, para ser exactos, se refieren a aquello de lo que se han adueñado los hombres.

Monique Wittig, *Les Guérillères*

Las teorías lingüísticas y textuales sobre la escritura femenina plantean si los hombres y las mujeres utilizan el lenguaje de modo diferente; si las diferencias sexuales en el uso del lenguaje pueden explicarse mediante la biología, la socialización o la cultura; si las mujeres pueden crear sus propios nuevos lenguajes; y si el habla, la lectura y la escritura tienen marcas sexuales. Las críticas feministas norteamericanas, francesas y británicas han puesto de relieve los problemas filosóficos, prácticos y lingüísticos del uso que las mujeres hacen del lenguaje, y este debate sobre el lenguaje constituye uno de los campos más interesantes dentro de la ginocrítica. Poetisas y escritoras han encabezado el ataque contra lo que llama Rich «el lenguaje del opresor», un lenguaje que unas veces se tilda de machista y otras de abstracto. Mas el problema supone algo más que los intentos de reformar el lenguaje eliminando sus aspectos discriminatorios; como expli-

ca Nelly Furman, «es el lenguaje el medio a través del cual definimos y clasificamos espacios de diferencia y similitud, que a su vez nos permiten abarcar el mundo que nos rodea. Las categorías centradas en lo masculino son mayoría en el inglés americano, y sutilmente condicionan nuestra comprensión y nuestra percepción de la realidad; por este motivo cada vez se presta más atención a los aspectos que en sí mismos suponen una opresión de la mujer dentro de un código lingüístico obra del hombre»²⁵. Según Carolyn Burke, el sistema lingüístico es el tema principal de la teoría feminista francesa:

El problema central de gran parte de la escritura femenina en Francia reside en encontrar y utilizar un lenguaje femenino adecuado. El lenguaje es el punto de partida: una *prise de conscience* ha de venir seguida de una *prise de la parole*... Según esta óptica, las mismas formas del tipo de discurso masculino dominante muestran la huella de la ideología masculina dominante. Por consiguiente, cuando una mujer afirma su existencia mediante la escritura o la palabra, se ve obligada a hablar en una especie de lengua extranjera, un lenguaje con el que quizás no se encuentre a gusto personalmente²⁶.

Muchas feministas francesas son partidarias de un «lingüismo» revolucionario, una ruptura oral con la dictadura del discurso patriarcal. Annie Leclerc, en *Parole de femme*, exhorta a las mujeres «a inventar un lenguaje que no resulte opresor, un lenguaje que no deje sin habla, sino que desate la lengua» (trad. inglesa de Courtivron, *NFF*, pág. 179). Chantal Chawaf, en un estudio sobre «La chair linguistique», une el biofeminismo con el lingüismo, al opinar que el lenguaje de las mujeres y una actividad creadora realmente femenina servirán para articular el cuerpo:

A fin de reunir el libro con el cuerpo y con el placer, hemos de desintelectualizar la escritura... Y este lenguaje, a medida que se desarrolla, no degenerará y quedará reseco, no volverá al árido academicismo y a los discursos serviles que rechazamos.

El lenguaje femenino debe, por su propia naturaleza, trabajar

sobre la vida de modo apasionado, científico, poético y político, para hacerse invulnerable. (Trad. ing. Rochette-Ozzello, *NFF*, págs. 177-178)

Sin embargo, las estudiosas que quieren que el lenguaje de las mujeres sea intelectual y teórico, que opere *dentro* del mundo académico, se enfrentan a lo que parece una paradoja imposible, como se lamenta Xavière Gauthier: «Mientras las mujeres sigan en silencio, quedarán fuera del proceso histórico. Pero si comienzan a hablar y escribir *igual que los hombres*, entrarán en la historia ya dominadas y alienadas; se trata de una historia que, en buena lógica, debería caer ante su discurso» (trad. inglesa de Marilyn A. August, *NFF*, págs. 162-163). Lo que necesitamos, como sugiere Mary Jacobus, es una escritura femenina que se desarrolle dentro del discurso «masculino», pero que «trate incesantemente de desconstruirlo, de escribir lo que no puede escribirse», y según Shoshana Felman, «el reto que tiene la mujer ante sí supone nada menos que 'reinventar' el lenguaje,... hablar no sólo en contra, sino incluso fuera de la estructura de reflejos falocéntricos, crear un discurso cuyo papel ya no estaría determinado por la falacia del sentido masculino»²⁷.

Dejando aparte la retórica, ¿qué nos puede aportar la investigación lingüística, histórica y antropológica sobre la posibilidad de un lenguaje femenino? En primer lugar, no es nuevo para la crítica feminista el concepto de lenguaje femenino; es muy antiguo, y aparece con frecuencia a nivel folclórico y mítico. En estos mitos, lo fundamental del lenguaje femenino es su carácter secreto, con lo cual lo que se está describiendo en realidad es la fantasía masculina sobre la naturaleza enigmática de lo femenino. Herodoto, sin ir más lejos, contaba que las Amazonas eran expertas lingüistas que dominaban sin dificultad las lenguas de sus antagonistas masculinos, aunque los hombres nunca podían aprender el idioma de las mujeres. En *The White Goddess*, Robert Graves crea la hipótesis fantástica de que existía un lenguaje femenino durante una etapa matriarcal de la prehistoria, y que tras una gran guerra de los sexos, el matriarcado fue depuesto y el lenguaje de las mujeres pasó a la clandestinidad, para mantenerse en los cultos misteriosos a Eleusis y Corinto y en los aquelarres de Europa occidental. Los viajeros y los misioneros del XVII y XVIII hablaban a la vuelta de sus viajes

de «lenguajes de mujeres» en Asia, Africa y entre los indios americanos (las diferencias estructurales que señalaban solían ser superficiales). Hay algunas pruebas etnográficas de que en determinadas culturas las mujeres han desarrollado una forma de comunicarse en secreto surgida de la necesidad de defenderse del silencio que les imponen en público. En las religiones estáticas, por ejemplo, las mujeres hablan lenguas extrañas mucho más que los hombres, lo cual atribuyen los antropólogos a su relativa falta de dominio del lenguaje religioso formal. Sin embargo, no ofrecen motivos para alegrarnos estos «lenguajes» femeninos ininteligibles y ritualizados; de hecho, si se quemaba a las brujas era debido a las sospechas de conocimientos esotéricos y lenguajes poseídos por el demonio²⁸.

Desde una perspectiva política, existen concomitancias interesantes entre la preocupación feminista por el lenguaje de las mujeres y la «cuestión lingüística» que ha aparecido constantemente en la historia general de las descolonizaciones. Después de una revolución, el nuevo estado ha de decidir qué idioma ha de ser oficial, si ha de ser el idioma «psicológicamente inmediato», que hace posible «el tipo de fuerza expresiva que permite la lengua materna», o el idioma que constituye «una puerta abierta a la gran comunidad de la cultura moderna», una comunidad que sólo permite acceder a los movimientos culturales a través de las lenguas «extranjeras»²⁹. La cuestión lingüística se ha planteado en la crítica feminista, de alguna manera, después de nuestra revolución, y muestra las tensiones en el seno del movimiento feminista entre las que desearían permanecer al margen de las estructuras de poder académicas y las que desean entrar en ellas e incluso conquistarlas.

La defensa de un lenguaje femenino constituye, por tanto, un gesto político con profundas connotaciones emocionales. Mas a pesar de su atractivo sentimental, el concepto de lenguaje femenino está plagado de dificultades. A diferencia del galés, el bretón, el swahili o el etíope, que son lenguas de grupos minoritarios o colonizados, no existe ninguna lengua materna, ningún sexolecto hablado por el sector femenino de la sociedad y que sea palpablemente diferente de la lengua dominante. Los lingüistas ingleses y norteamericanos coinciden en que «no hay prueba alguna de que los sexos estén programados de antemano para desarrollar códigos lingüísticos diferentes». Por otra parte, la multitud de diferencias específicas entre hombres

y mujeres en cuanto al habla, la entonación y el uso del lenguaje no pueden interpretarse como «dos lenguajes diferentes, determinados según el sexo», sino que han de describirse en términos de estilos, estrategias y contextos de actuación lingüística²⁰. Los intentos de realizar un análisis cuantitativo del lenguaje a través de textos masculinos o femeninos, como el estudio por ordenador de la narrativa actual realizado por Mary Hiatt, *The Way Women Write* (1977) fácilmente son rechazables por su tratamiento de las palabras aisladas de su significado y de su finalidad. A un nivel más amplio, los análisis que tratan de encontrar «estilo femenino» en la repetición de recursos estilísticos, figuras y estructuras sintácticas en la escritura femenina tienden a confundir las formas innatas con los resultados muy específicos de la elección literaria. El lenguaje y el estilo nunca están en un estado primario e instintivo, sino que siempre son la consecuencia de incontables factores, de género literario, tradición, recuerdos y contexto.

La labor que debería llevar a cabo la crítica feminista, en mi opinión, sería la de centrarse en el acceso de las mujeres al lenguaje, en la gama de recursos léxicos disponibles de entre los cuales se pueden seleccionar las palabras, y en los factores ideológicos y culturales de la expresión. El problema no estriba en que el lenguaje sea insuficiente para expresar la conciencia femenina, sino en que a las mujeres se les ha negado el uso de la totalidad de los recursos lingüísticos, y se han visto empujadas hacia el silencio, el eufemismo o las circunlocuciones. En una serie de borradores para una conferencia sobre escritura femenina (borradores que descartó o eliminó), Woolf se quejaba de la censura que impedía el acceso de las mujeres al lenguaje. Comparándose con Joyce, Woolf observaba la diferencia entre sus campos verbales: «Ahora los hombres se sorprenden si una mujer dice lo que siente (como hace Joyce). Mas la literatura que se pasa el tiempo cerrando ventanas no es literatura. Todo lo que tenemos debería expresarse, tanto la mente como el cuerpo, lo cual resulta un proceso increíblemente difícil y peligroso»²¹.

«Todo lo que tenemos debería expresarse, tanto la mente como el cuerpo». En lugar de querer limitar el campo lingüístico de la mujer, debemos luchar por abrirlo y ampliarlo. Los vacíos del discurso, los espacios en blanco, los huecos y los silencios, no son los espacios donde se muestra la conciencia femenina, sino las ventanas cerradas de una «cárcel del lenguaje». La lite-

ratura de mujeres sigue acosada por los fantasmas del lenguaje reprimido, y hasta que los hayamos alejado, no debería ser el lenguaje el que sustente nuestra teoría sobre la diferencia.

LA ESCRITURA FEMENINA Y LA PSIQUE FEMENINA La crítica feminista de orientación psicoanalítica explica la diferencia de la escritura femenina mediante la psique de la autora y la relación entre el género y el proceso creativo. Engloba los modelos biológico y lingüístico de diferencia sexual dentro de una teoría de la psique o del yo femenino, configurado por el cuerpo, por la adquisición del lenguaje y por la socialización que asigna papeles según el sexo. En este caso también abundan los obstáculos, pues el modelo freudiano precisa una revisión constante para que sea ginocéntrico. En un ejemplo inicial, rayano en lo grotesco, del reductivismo freudiano, Theodor Reik sugería que la mujer se queda bloqueada escribiendo menos que el hombre porque su cuerpo está diseñado para facilitar la liberación: «El acto de escribir, como nos dijo Freud al final de sus días, está relacionado con el de orinar, que fisiológicamente es más fácil para la mujer, pues tiene la vejiga más ancha»³². Sin embargo, por lo general la crítica psicoanalítica no ha hablado de la capacidad de la vejiga (¿será este el órgano con el que las mujeres generan los textos?), sino del falo ausente. La envidia del pene, el complejo de castración y la etapa edípica se han convertido en las coordenadas freudianas que definen la relación de las mujeres con el lenguaje, la fantasía y la cultura. En la actualidad la escuela psicoanalítica francesa, dominada por Lacan, ha elevado la castración al rango de alegoría global sobre la posición de desventaja femenina en la literatura y en el lenguaje. Lacan afirma que la adquisición del lenguaje y la entrada en el sistema simbólico se produce durante la fase edípica, en la que el niño/niña acepta su identidad sexual. Esta etapa requiere la aceptación del falo como significado privilegiado, que supone el desplazamiento de la mujer, como ha explicado Cora Kaplan:

El falo tiene como significante un papel central y esencial dentro del lenguaje, pues si el lenguaje es la manifestación de la ley patriarcal de la cultura, sus significados primarios remiten al pro-

ceso recurrente mediante el cual se adquieren la diferencia sexual y la subjetividad... De este modo, el acceso de la niña al mundo de lo simbólico, es decir, al lenguaje y sus códigos, siempre es negativo y/o está mediatizado por la relación intersubjetiva con un tercer elemento, pues se caracteriza por la identificación con la carencia¹⁹.

En la terminología del psicoanálisis, la «carencia» tradicionalmente se ha venido asociando con lo femenino, aunque los críticos lacanianos («críticos de la carencia») ahora pueden formular sus hipótesis con base lingüística. Muchas feministas piensan que el psicoanálisis puede resultar un instrumento de gran validez para la crítica literaria, y últimamente está reapareciendo el interés por la teoría freudiana. Mas la crítica feminista basada en el psicoanálisis freudiano y posfreudiano constantemente ha de enfrentarse al problema de la desventaja y la carencia de la mujer. En *The Madwoman in the Attic*, Gilbert y Gubar reinterpretan en clave feminista el modelo edípico de historia literaria de Harold Bloom, concebida como el conflicto entre padres e hijos, y aceptan la definición básica de la mujer artista como ser desplazado, desheredado y excluido. Bajo su punto de vista, la naturaleza y la «diferencia» de la escritura femenina reside en su relación problemática e incluso atormentada con la identidad femenina; la mujer escritora vive su género como «un obstáculo doloroso o incluso una incapacidad que la debilita». La escritora del siglo diecinueve traspasaba su propia enfermedad, su locura, su anorexia, su agorafobia y su parálisis a sus textos; y aunque Gilbert y Gubar se refieren específicamente al siglo diecinueve, su alusión supone por su amplitud una tesis más general:

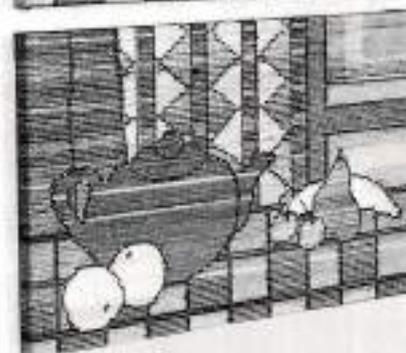
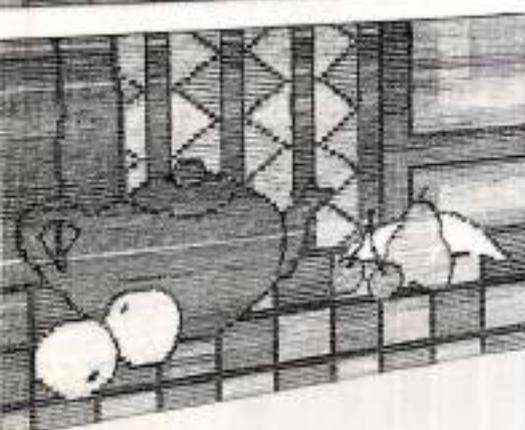
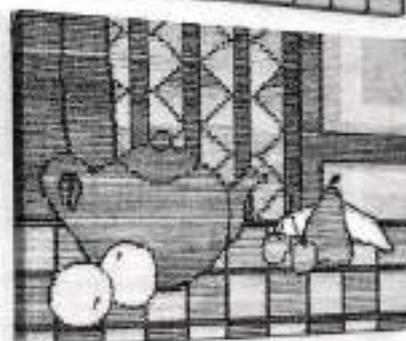
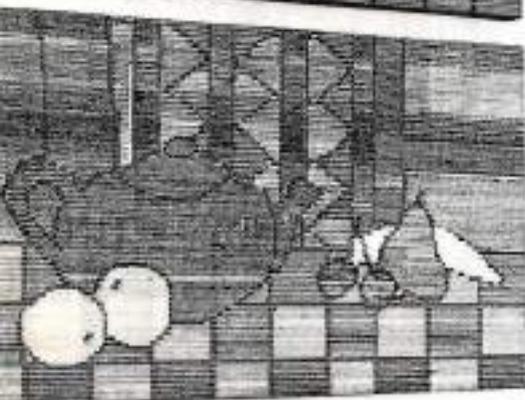
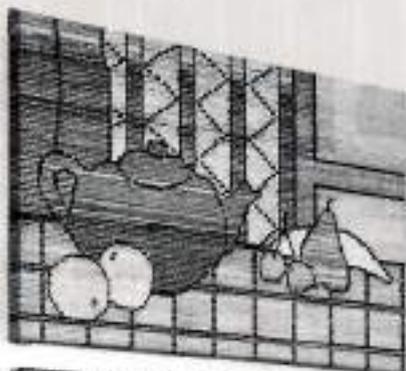
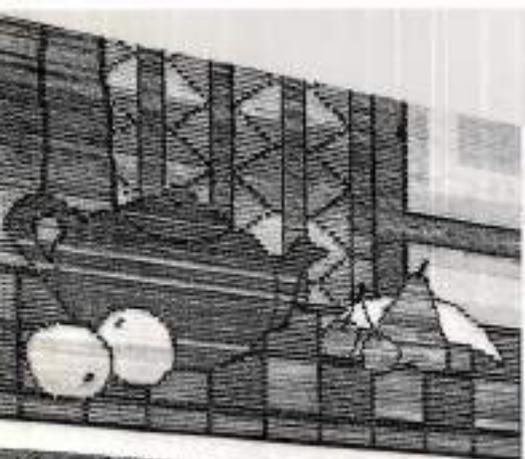
De este modo, fenómenos como la soledad de la artista femenina, su sentimiento de alienación respecto de sus antecesores masculinos unido a su necesidad de precursoras y sucesoras de su sexo, su sentido imperioso de la necesidad de una audiencia femenina unido a su miedo al antagonismo de los lectores masculinos, su timidez determinada culturalmente ante la dramatización de sí misma, su temor a la autoridad artística patriarcal, su preocupación por los problemas de adecuación de la creación femenina... todos estos

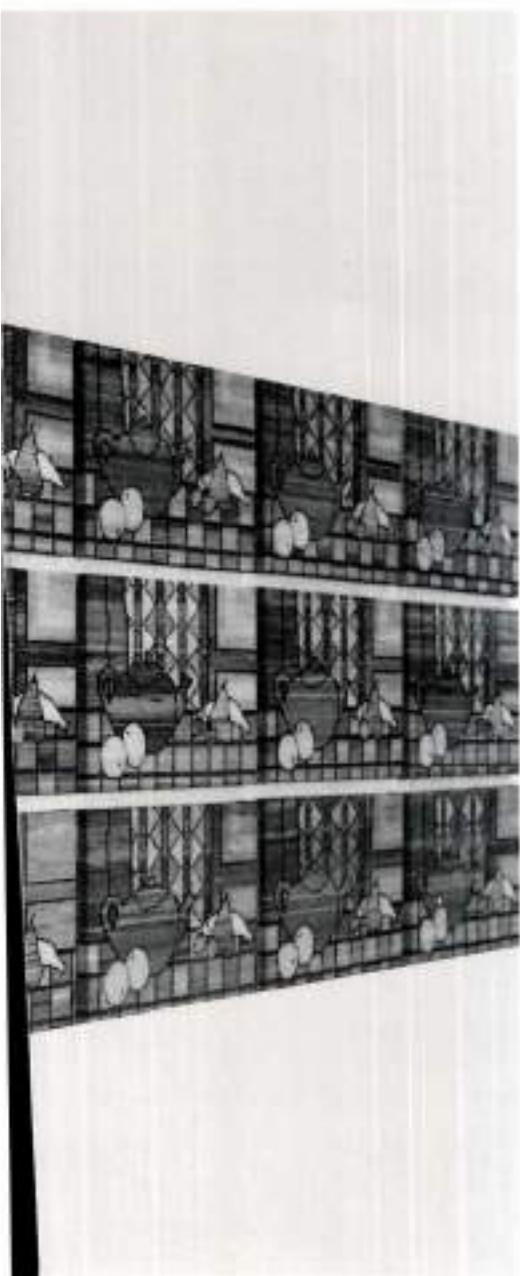
fenómenos de «inferiorización» condicionan la lucha de la mujer en pos de la autodefinición artística y distinguen sus esfuerzos por lograr una creación propia de los de su homólogo masculino³⁴.

En "Emphasis Added", Miller aborda desde una perspectiva distinta el problema del negativismo dentro de la crítica psicoanalítica. Su método pasa por ampliar la visión de Freud sobre la creatividad femenina y mostrar que frecuentemente la crítica de los textos femeninos ha sido injusta al basarse en las expectativas freudianas. En su trabajo "The Relation of the Poet to Daydreaming" (1908), Freud afirmaba que los sueños y deseos insatisfechos de las mujeres son mayormente eróticos, y que estos son los deseos que constituyen la trama de la novela femenina. Por su parte, las fantasías dominantes que configuran los argumentos masculinos son egoístas y ambiciosas, además de eróticas. Miller muestra de qué modo se ha otorgado o negado credibilidad a los argumentos femeninos según se adaptaran a este modelo falocéntrico, y que la lectura ginocéntrica revela una fantasía reprimida de egoísmo y ambición dentro de la escritura femenina, al igual que en la masculina. Las novelas de mujeres que tratan principalmente de fantasías de amor romántico pertenecen a la categoría que despreciaban George Eliot y otras novelistas, calificándolas de «novelas tontas»; el número más reducido de novelas femeninas que describen una fantasía de poder imaginan un mundo para las mujeres fuera del amor, un mundo que sin embargo resultaba imposible dadas las trabas sociales.

Así mismo, también se ha realizado una crítica literaria feminista interesante a partir de alternativas a la teoría del psicoanálisis freudiano: la historia de los arquetipos femeninos de Annis Pratt, basada en Jung; el estudio del ser dividido dentro de la narrativa femenina de Barbara Rigney, a partir de Laing; y el análisis eriksoniano del espacio interior dentro de la escritura femenina del diecinueve³⁵. Y durante los últimos años, las estudiosas han venido considerando la posibilidad de un nuevo psicoanálisis feminista que *no* reinterprete a Freud, sino que en lugar de ello subraye el desarrollo y la construcción de identidades de género.

Las aportaciones más dramáticas e interesantes al psicoanálisis feminista se centran en la etapa preedípica y el proceso de diferenciación sexual. La obra de Nancy Chodorow *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis*





Sin título. 1991. Oleo sobre linzo impreso a través de las fijas de una máquina de escribir, 21 piezas de 31x50 cm c/u.

El pintado. 1990. Maquillaje sobre papel de estraza, 41x31 cm c/u.





En las obras que en los últimos años ha realizado, de carácter pictórico y sentido, si bien útiles recursos técnicos muy peculiares, el tema de la mujer está presente. Pero no de manera directa sino que es lo que motiva la obra —cómo también lo motiva su condición de mujer-madre— y los dispositivos que para llevarla a cabo pone en marcha. Como Mercedes Carbonell dice, en su obra no hay nada que codificar e decodificar, ni hay significado claro alguno, sino que más bien la obra trata de aportar su dedicación personal dentro de un espacio que, entiendo, ha sido olvidado por la generación de los métodos de reproducción técnica, a la vez que intenta relacionar los distintos modos de hacer de la mujer secretaria o la mujer artista, por ejemplo. También su obra es una forma de supervivencia y una actividad contra la «espera».

La serie de cuadros pintados con máquina de escribir —los tipos o letras de la máquina están impregnados en óleo por lo que la imagen se forma con la combinación de letras de colores— o los dibujos sobre tela con hilo de algodón y un punzón bordador —de los

que ofertan en la telalenda— vienen programados por su propia situación vital, por el propio espacio de vivienda y trabajo. Ella era consciente de que la costura podía ser tanto una forma de expresión como una forma de expresión. También una terapia. Las estrate-

gias para reconciliar tanto su identidad de mujer como la de artista fueron válidas aunque ahora ella reconoce que fueron agotadoras. De una manera similar, a pesar de las diferencias, a una de las obras que es un claro referente del discurso pictórico feminista, *Documento Post-Partum* de Mary Kelly, el propio hijo de la artista si no es material de trabajo como lo fue para Kelly, es lo que la motiva. Previas al nacimiento del hijo, son unos dibujos en los que se manifiesta el proceso de la maternidad, «ese momento de la femineidad interpretado en el seno de procesos sociales». Y posteriores al nacimiento son las obras que representan juegos infantiles como la oca y las que mencionábamos, o los dibujos de caras de mujeres —todas iguales como expresión de lo genérico y cada una de ellas diferenciada en su expresión individual— realizados de manera rutinaria como quien se magulla o cocina con pinturas de labios o sombras de ojos. Todas labores que, por mecánicas, podía llevarlas a cabo compaginándolas con la maternidad u otros quehaceres domésticos; ciertamente había un interés explícito en llevar la obra artística al terreno de lo cotidiano.

Nace en Cádiz en 1963. Ha residido en Londres y en la actualidad vive en Sevilla donde se licenció en Bellas Artes. Ha realizado exposiciones individuales en la galería Mar Escada de Madrid y colectivas en galerías de Sevilla, Mahón, Palma de Mallorca, Los Ángeles, Londres.

and the Sociology of Gender (1978) ha tenido una gran ascendencia dentro de los estudios sobre la mujer. Chodorow modifica los conceptos tradicionales del psicoanálisis sobre la diferenciación, el proceso mediante el cual el niño comienza a percibir su existencia como ser independiente y a desarrollar las fronteras del yo y del cuerpo. Dado que la diferenciación se realiza respecto de la madre (la cuidadora principal), las actitudes hacia la madre «aflojan en el principio mismo de la diferenciación del yo»; «la madre, que es una mujer, se convierte ya en adelante para los niños de ambos sexos en el otro, o el objeto»¹⁶. El niño desarrolla la identidad sexual central de modo simultáneo a la diferenciación, aunque el proceso no es el mismo para los niños que para las niñas. El niño ha de aprender su identidad sexual de modo negativo, como un ser no-femenino, y esta diferencia precisa de un refuerzo constante. Por el contrario, la identidad central del género de la niña es de carácter positivo, y se construye sobre la igualdad, la continuidad y la identificación con la madre. Los problemas de la mujer con la identidad femenina llegan después de la etapa edípica, en la que el poder y la hegemonía cultural masculinas confieren a las diferencias sexuales un valor distinto. La obra de Chodorow sugiere que la paternidad compartida, en la que los padres colaboren en el cuidado inicial de los niños, tendrá profundas consecuencias sobre nuestra percepción de la diferencia sexual, de la identidad y de las preferencias sexuales.

Pero, ¿qué aporta el psicoanálisis feminista a la crítica literaria? Una de las consecuencias temáticas ha sido el interés crítico por la estructura madre-hija como fuente de creatividad femenina. El audaz estudio de Elisabeth Abel sobre la amistad femenina en la novela de mujeres contemporánea se sirve de la teoría de Chodorow para mostrar cómo la psicodinámica de los vínculos femeninos no sólo determina las relaciones entre los personajes femeninos, sino también las relaciones entre las escritoras. Abel también se enfrenta al paradigma de historia literaria de Bloom, mas a diferencia de Gilbert y Guber ésta observa un «esquema femenino triádico», en el que la relación edípica con la tradición masculina queda equilibrada con la relación pre-edípica de la escritora con la tradición femenina. Abel llega a la conclusión de que «del mismo modo que la dinámica de la amistad femenina difiere de la masculina, la dinámica de la influencia literaria femenina también es distinta, y merece que se elabore una teoría de la

influencia acorde con la psicología femenina y con la posición dual de la mujer dentro de la historia literaria»¹⁸.

Al igual que Gilbert, Gubar y Miller, Abel reúne textos de mujeres procedentes de literaturas de distintos países, insistiendo en «la presencia constante de determinadas dinámicas emotivas retratadas en distintas situaciones culturales». Sin embargo, el situar el género en primer plano supone no sólo la omnipresencia, sino también la inmutabilidad de estas dinámicas. A pesar de que los modelos de crítica feminista basados en el psicoanálisis nos pueden ofrecer interpretaciones notables y convincentes de textos determinados, y pueden poner de manifiesto similitudes extraordinarias entre la literatura femenina en diversos contextos culturales, no pueden explicar el cambio histórico, la diferencia étnica o el poder del género o la economía como condicionantes. Para analizar estos temas, hemos de dejar atrás el psicoanálisis, en busca de un modelo más flexible y más completo de escritura femenina que la sitúe en el contexto cultural más amplio posible.

LA ESCRITURA FEMENINA Y LA CULTURA DE LAS MUJERES

Considero la literatura de mujeres como una categoría especial, no por causa de la biología, sino porque es, en cierto sentido, la literatura de los colonizados.

Christiane Rochefort, "The Privilege of Consciousness"

Una teoría que se base en un modelo de cultura femenina puede ofrecer, en mi opinión, un método más satisfactorio y completo para describir la especificidad y la diferencia de la escritura femenina que las teorías que parten de la biología, de la lingüística o el psicoanálisis. Es cierto que una teoría de la cultura comprende ideas sobre el cuerpo, el lenguaje y la mente de la mujer, pero las interpreta según la clave del contexto social en el que están inmersos. Los modos de concebir las mujeres sus cuerpos y sus funciones social y reproductora están íntimamente ligadas a su contexto cultural. La psique femenina puede estudiarse como el producto o la estructuración de las fuerzas culturales. También el lenguaje entra en juego, a medida que tenemos en cuenta los factores y dimensiones sociales del uso del lenguaje,

la influencia de los ideales culturales en el comportamiento lingüístico. Una teoría cultural reconoce que existen importantes diferencias entre las mujeres como escritoras, pues la clase social, la raza, la nacionalidad y la historia son componentes de la literatura tan importantes como el sexo. No obstante, la cultura femenina constituye una experiencia colectiva dentro del universo cultural, una experiencia que une a las mujeres escritoras por encima del tiempo y del espacio. Lo que distingue a esta perspectiva de las teorías marxistas sobre la hegemonía cultural es la relevancia prestada al poder integrador de la cultura femenina.

Los antropólogos, sociólogos e historiadores sociales han desarrollado durante la última década teorías sobre la cultura femenina, a fin de escapar de los sistemas, jerarquías y valores masculinos y alcanzar la naturaleza básica y definida a sí misma de la experiencia cultural femenina. Dentro de la historia femenina se mantiene la controversia sobre el concepto de cultura femenina, aunque todos coinciden en su importancia como formulación teórica. Gerda Lerner explica la importancia que tiene examinar la experiencia femenina en sí misma:

Si las mujeres han quedado al margen de la historia, no ha sido por culpa de las malvadas conspiraciones de los hombres en general o los historiadores masculinos en particular, sino porque sólo hemos considerado la historia en términos centrados en lo masculino. Hemos dejado a un lado las mujeres y sus actividades porque hemos planteado preguntas históricas inadecuadas para las mujeres. Para enmendar esto, y para arrojar luz sobre zonas de oscuridad histórica, debemos, durante un tiempo, concentrarnos en una investigación *centrada en la mujer*, considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina *dentro* de la cultura general compartida por hombres y mujeres. La historia debe contar la experiencia femenina a lo largo de los tiempos, y debería mostrar el desarrollo de la conciencia feminista como un aspecto esencial del pasado de las mujeres. Es esta la tarea básica de la historia femenina. La pregunta más importante que plantea es esta: ¿Cómo sería la historia si se viera a través de los ojos de las mujeres, y se ordenara mediante los valores que ellas determinan?¹⁸

Al definir la cultura femenina, los historiadores distinguen entre, por un lado, los papeles, actividades, gustos y comportamientos que se prescriben para las mujeres y se consideran adecuados para ellas, y por otro, aquellas actividades, comportamientos y funciones que realmente se producen en la vida de las mujeres. A finales del siglo dieciocho y en el siglo diecinueve, el término «esfera femenina» designaba la visión victoriana y jacksoniana basada en papeles diferentes para el hombre y para la mujer, con pocas o ninguna coincidencia y con las mujeres en un papel inferior. La esfera de las mujeres fue creada y mantenida por los hombres, aunque las mujeres a menudo asumían sus preceptos en el «culto a la verdadera maternidad» norteamericano y el «ideal femenino» inglés. Sin embargo, la cultura femenina reinterpreta «la actividad y los objetivos de las mujeres desde una perspectiva centrada en la mujer... El término supone una afirmación de igualdad y una conciencia de la hermandad, de la comunidad femenina». La cultura femenina se basa en «la amplia comunidad de valores, instituciones, relaciones y formas de comunicación» que unifican la experiencia femenina del siglo diecinueve, una cultura que a pesar de todo muestra variantes significativas entre clases y grupos étnicos (*MFP*, págs. 52 y 54).

Algunas historiadoras feministas han aceptado este modelo de esferas diferentes y han descrito el paso desde la esfera femenina a la cultura femenina, y de ahí al activismo en pro de los derechos de la mujer como las etapas de un proceso de evolución política. Otras consideran que existe una negociación constante y más compleja entre la cultura femenina y la cultura general. En palabras de Lerner:

Es importante entender que la «cultura de la mujer» ni es ni debe considerarse como una subcultura. Dificilmente puede la mayoría vivir en una subcultura... Las mujeres viven su existencia social en el seno de la cultura general, y en aquellos casos en los que los obstáculos y la segregación patriarcales les obligan al aislamiento (que siempre tiene como finalidad la subordinación), convierten este obstáculo en complementariedad (la afirmación de la importancia del papel de la mujer, incluso su «superioridad») y lo redefinen. Así, las mujeres viven una dualidad, como miembros de la cultura general y como copartícipes de la cultura femenina. (*MFP*, pág. 52)

Lerner coincide en sus teorías con algunos antropólogos culturales; un análisis de la cultura femenina especialmente interesante es el que han realizado dos antropólogos de Oxford, Shirley y Edwin Ardener. Estos han tratado de definir un modelo de cultura femenina que no esté limitado históricamente y han intentado ofrecer una terminología para sus características. Edwin Ardener, en sus trabajos "Belief and the Problem of Women" (1972) y "The 'Problem' Revisited" (1975), sugiere que las mujeres constituyen un grupo *silenciado*, en el cual las fronteras de la cultura y la realidad se superponen, aunque no coinciden, con las del grupo (*masculino*) *dominante*. Es fundamental un modelo de la situación cultural de la mujer a la hora de entender tanto cómo la percibe el grupo dominante como la forma en que ellas se ven a sí mismas y a los demás. Tanto los historiadores como los antropólogos subrayan las carencias de los modelos androcéntricos de la historia y de la cultura, así como lo inadecuados que resultan estos modelos para analizar la experiencia femenina. En el pasado, la experiencia femenina que no se ajustaba a los modelos androcéntricos se consideraba desviacionista, o sencillamente se ignoraba; nunca podría ser lo mismo la observación desde fuera que la comprensión desde dentro. El modelo de Ardener tiene también mucho en común con la teoría literaria feminista actual, e incluso ha influido mucho sobre ella, pues las nociones de percepción, silencio y enmudecimiento son fundamental para los análisis de la participación de las mujeres en la cultura literaria⁴⁹.

Con el término «silenciado» Ardener sugiere que existen problemas tanto lingüísticos como de poder. Tanto los grupos silenciados como los dominantes generan creencias o ideas que conforman la realidad social a nivel inconsciente, pero los grupos dominantes controlan las formas o estructuras que permiten la articulación de la experiencia. De este modo, los grupos silenciados deben de hacer pasar sus creencias por el filtro de las formas permisibles de las estructuras dominantes. Dicho de otro modo, la totalidad del lenguaje corresponde al orden dominante, y las mujeres han de hablar a través de él, si es que hablan. En ese caso, se pregunta Ardener, ¿cómo se expresa el peso simbólico de ese otro enorme grupo de personas? Según su punto de vista, las creencias femeninas se expresan mediante los rituales y el arte, expresiones que puede descifrar el etnógrafo, sea hombre o mujer, que esté dispuesto a esforzarse por ver más allá de los velos tendidos por la estructura dominante⁵¹.

Veamos ahora el esquema de Ardener sobre la relación entre el grupo dominante y el grupo silenciado:



A diferencia del modelo victoriano, basado en esferas complementarias, los grupos de Ardener están representados por círculos con áreas de intersección. Gran parte del círculo silenciado Y queda dentro de los límites del círculo dominante X; también queda una zona de Y fuera del territorio dominante, y por lo tanto, en palabras de Ardener, sería «salvaje». Podemos concebir esta «zona sin civilizar» de la cultura femenina pensando en el espacio, la experiencia o la metafísica. Espacialmente constituye una zona que literalmente es un terreno no hollado por el hombre, un lugar vedado a los hombres, que tiene su paralelo en la porción de X que queda fuera del alcance de las mujeres. Desde el punto de vista de la experiencia representa los aspectos del modo de vida femenino que quedan fuera y diferenciados de los de los hombres; de nuevo, existe la zona correspondiente de la experiencia masculina ajena a las mujeres. Mas si concebimos esta zona sin civilizar en términos metafísicos, o pensando en la conciencia, no existe un espacio masculino similar, pues la totalidad de la conciencia masculina permanece dentro del terreno de la estructura dominante y, por tanto, permite el acceso del lenguaje con su poder estructurador. En este sentido, este «lado salvaje» es siempre algo imaginario; desde la óptica masculina, puede ser sencillamente la proyección del inconsciente. En términos de antropología cultural, las mujeres saben cómo es la zona masculina, incluso si no la han visto nunca, pues se convierte en materia de leyenda (como el desierto). Mas los hombres no saben qué hay en el terreno sin civilizar.

Para algunas críticas feministas, este lado salvaje o «espacio femenino» debe ser el objetivo de una crítica, una teoría y un arte verdaderamente centrados en la mujer; el proyecto que comparten supone sacar a la luz el peso simbólico de la conciencia femenina, hacer visible lo invisible, hacer hablar a las que callan. Las críticas feministas francesas desearían convertir este terreno sin civilizar en el fundamento teórico de la diferencia femenina; en sus textos, este terreno da cabida al lenguaje revolucionario de las mujeres,

el lenguaje de todo lo que está reprimido, y constituye el escenario de la escritura revolucionaria de las mujeres «con tinta blanca». Se trata del Continente Oscuro en el que habitan la risueña Medusa de Cixous y las *guérillères* de Wittig. Si entra por su propia voluntad en este terreno, como nos dicen otras feministas, la mujer puede escapar gracias a la escritura de los «estrechos confines del espacio patriarcal»⁴². Las escenas de este viaje ya abundan en novelas femeninas sobre la búsqueda y en ensayos sobre estas novelas. La escritora/heroína, a menudo guiada por otra mujer, viaja a la «madre patria» del deseo liberado y de la autenticidad femenina; el cruce hacia el otro lado del espejo, como el de Alicia en el País de las Maravillas, es frecuentemente una metáfora de este paso.

Multitud de manifestaciones del feminismo radical norteamericano también afirman, de modo un tanto romántico, que las mujeres están más cerca de la naturaleza, del medio ambiente, de un principio matriarcal biológico y ecológico. Obras que crean esta mitología feminista son *Gyn/Ecology*, de Mary Daly, y *Surfacing*, la novela de Margaret Atwood. En la literatura inglesa y norteamericana, las escritoras a menudo han concebido Utopías de amazonas, ciudades o países situados en esta zona salvaje o en sus fronteras. La dulce obra *Cranford*, de Elizabeth Gaskell, constituye una Utopía de amazonas, así como *Herland*, de Charlotte Perkins Gilman o, por citar un ejemplo más reciente, *Whiteaway*, de Joanna Russ. Hace unos años, la editorial feminista Daughters, Inc. trató de crear una versión empresarial de la Utopía de las amazonas; como comentaba Lois Gould en *The New York Times Magazine* (2 de enero de 1977), «creen que están creando el modelo operativo para la siguiente etapa crítica del feminismo, la independencia total respecto del control y la influencia de las instituciones «dominadas por el hombre»: los medios de transmisión de noticias, los sistemas sanitario, educativo y legal, los mundos del arte, del teatro y de la literatura, y de los bancos».

Estas fantasías que imaginan un lugar idílico representan un fenómeno que la crítica feminista ha de reconocer dentro de la historia de la escritura femenina. Sin embargo, hemos de entender también que no puede haber ninguna crítica ni literatura que esté completamente al margen de la estructura dominante; no hay ninguna publicación que sea completamente independiente de las presiones económicas y políticas de la sociedad dominada por los hombres. El concepto de texto femenino dentro de un área sin civi-

lizar no deja de ser un entretenimiento abstracto; en el mundo real en el que tenemos que fijarnos como críticas, la escritura femenina es un «discurso con una doble voz», que siempre encarna la herencia social, cultural y literaria tanto de las silenciadas como de los dominadores⁴³. Y desde el momento que numerosas críticas feministas también son mujeres que se dedican a la literatura, esta herencia precaria la compartimos nosotras; cada avance que realiza la crítica feminista en pos de una definición de la escritura femenina nos acerca también a comprendemos a nosotras mismas; cada descripción de una cultura literaria femenina y de una tradición literaria femenina tiene consecuencias paralelas por lo que respecta a nuestro propio lugar dentro de la historia de la crítica y la tradición crítica.

Las mujeres que escriben no están, por tanto, *dentro y fuera* de la tradición masculina; están al mismo tiempo dentro de dos tradiciones, que utilizando la metáfora de Ellen Moers suponen «corrientes submarinas» dentro de la corriente principal. De nuevo utilizando varias comparaciones al mismo tiempo, la hacienda literaria de las mujeres, como afirma Myra Jehlen, «sugiere... unas imágenes más fluidas de yuxtaposiciones que se entrecruzan, cuyo objetivo sería representar, más que el territorio, las fronteras que lo delimitan. De hecho, podría muy bien describirse el territorio femenino como una prolongada frontera, y la independencia de las mujeres no sería un país separado, sino una salida abierta al mar». Como sigue explicando Jehlen, toda crítica feminista agresiva ha de apostarse en esta frontera y contemplar la escritura femenina unida a su cambiante relación histórica con ese otro corpus textual que la crítica feminista identifica no ya como literatura, sino como «escritura de hombres»⁴⁴.

Por tanto, sólo puede entenderse la diferencia de la escritura femenina en términos de esta relación cultural compleja y de raíces históricas. Una faceta muy importante del modelo de Ardener es que hay otros grupos silenciados, aparte de las mujeres; la estructura dominante puede dar lugar a numerosas estructuras silenciadas. Una poetisa negra norteamericana, por ejemplo, tendría una identidad literaria determinada por la tradición dominante (del hombre blanco), por la cultura silenciada de la mujer, y por la cultura negra enmudecida. Estaría influida tanto por la política racial como por la sexual, una combinación que la hace única; al mismo tiempo, como señala Barbara Smith, comparte una experiencia que sólo su grupo posee:

«Las escritoras negras representan una tradición literaria determinada... desde el punto de vista temático, estilístico, estético y conceptual. Las escritoras negras abordan de la misma forma el acto creativo de la literatura, como consecuencia directa de la experiencia política, social y económica determinada que se han visto obligadas a compartir»⁶⁵. De este modo, la primera tarea de la crítica ginocéntrica ha de consistir en encontrar el lugar cultural exacto de la identidad literaria feminista, y describir las fuerzas que delimitan el área cultural de una escritora. La crítica ginocéntrica asimismo situaría a las escritoras respecto de las variables de la cultura literaria, como las formas de producción y distribución, las relaciones entre autor y audiencia, las relaciones entre el arte popular y el más encumbrado, y las jerarquías de los géneros literarios.

Dado que nuestras nociones de periodos literarios se basan en la escritura masculina, la escritura femenina ha de encajarse dentro de un esquema que no tiene mucho sentido; hablamos de un Renacimiento que no es tal renacimiento para las mujeres, un periodo romántico en el que las mujeres apenas intervenían, un modernismo al que las mujeres se oponen. Al mismo tiempo, la historia latente de la escritura femenina ha sido borrada, dejando enormes y misteriosos vacíos en el desarrollo de los géneros. La crítica feminista ya está a punto de ofrecernos una perspectiva diferente de la historia de la literatura. Por citar un ejemplo, Margaret Anne Doody afirma que «el periodo comprendido entre la muerte de Richardson y la aparición de las novelas de Scott y Austen», que «se ha considerado un periodo estéril, un tedioso espacio en blanco» realmente es la etapa en la que las escritoras del siglo dieciocho estaban desarrollando «el paradigma de la narrativa femenina del siglo diecinueve, que viene a ser casi el mismo paradigma de la novela del siglo diecinueve»⁶⁶. También se ha producido una recuperación feminista de la novela gótica femenina, una mutación de un género popular que en una época se consideraba marginal, pero que ahora se contempla como parte de la gran tradición de la novela⁶⁷. En la literatura norteamericana, la obra precursora de Ann Douglas, Nina Baym y Jane Tompkins, entre otras, nos ha ofrecido una nueva visión de la influencia de la narrativa femenina en la feminización de la cultura norteamericana del siglo diecinueve⁶⁸. Y gracias a las críticas feministas hemos descubierto que Woolf pertenecía a una tradición que no era la del modernismo, y que esta tradi-

ción aflora en su obra precisamente en aquellos fragmentos en los que hasta ahora no había encontrado más que zonas oscuras, evasiones, imposibilidades e imperfecciones²⁸.

Asimismo, habrá que analizar nuestras teorías actuales sobre la influencia literaria a la luz de la escritura femenina. Si el texto de un hombre, como han afirmado Bloom y Edward Said, tiene un padre, en ese caso el texto de la mujer no sólo tiene madre, sino madre y padre; posee antecedentes tanto paternos como maternos, y ha de hacer frente a los problemas y a las ventajas de ambos orígenes. Nos dice Woolf en *A Room of One's Own* que «la mujer que escribe se remonta en el pensamiento a través de sus madres». Sin embargo, la mujer que escribe inevitablemente se remonta a través de sus padres también, pues sólo los escritores masculinos pueden olvidar o hacer callar a la mitad de sus antecesores. La cultura dominante no necesita de la parte enmudecida, salvo si lo que quiere es atacar «el lado femenino» de sí misma. Por consiguiente, hemos de explicar la influencia de forma más sutil y flexible, no ya a la hora de analizar la escritura femenina, sino también a fin de entender cómo se ha resistido la literatura masculina a la influencia de sus antecedentes femeninos.

En primer lugar, hemos de dejar atrás la idea de que las escritoras, o bien imitan a sus predecesores masculinos, o bien se oponen a ellos, y dejar de pensar que esta dualidad simplista sirve para describir las influencias presentes en el texto femenino. En una ocasión comentaba I. A. Richards que la influencia de G. E. Moore había tenido una tremenda influencia negativa sobre su propia obra: «Me siento como la cara opuesta de él. Donde él tiene un agujero, yo tengo un bulto»²⁹. Con demasiada frecuencia el lugar de las mujeres dentro de la tradición literaria se expresa mediante la tosca metáfora del agujero y el bulto, de forma que Milton, Byron o Emerson son los oponentes abultados de un lado, y el otro lado contiene la literatura femenina, desde Aphra Behn a Adrienne Rich, una superficie lunar llena de cráteres de lagunas revisionistas. Una de las grandes ventajas del modelo basado en la cultura femenina es que muestra cómo la tradición femenina puede suponer una fuente positiva de fuerza y solidaridad, además de una fuente negativa de debilidad; puede crear sus propias experiencias y símbolos, que no son una mera inversión de la tradición masculina.

leer el texto de una mujer? Una de las consecuencias de este modelo es que la narrativa de mujeres puede leerse como un discurso con una voz doble, que contiene una historia «dominante» y una historia «silenciada», lo que Gilbert y Gubar denominan un «palimpsesto». En otra ocasión lo he descrito como un problema de objeto y campo, en el que hemos de prestar atención al mismo tiempo a dos textos alternativos y oscilantes: «En la crítica literaria feminista más pura... se nos ofrece un profundo cambio en nuestra mirada, una llamada a que encontremos un significado donde hasta ahora no había más que un espacio vacío. El argumento ortodoxo pierde fuerza, y aparece en un relieve visible, como la huella de un pulgar, otra trama, que antes había permanecido oculta por la anonimidad del segundo plano». Miller también observa «otro texto» en la narrativa femenina, «más o menos silenciado de una novela a otra», aunque «siempre está ahí para que lo leamos»³¹.

Otra posible estrategia interpretativa de la crítica feminista sería el análisis contextual que denomina el antropólogo cultural Clifford Geertz «descripción consistente». Geertz señala la necesidad de descripciones que traten de comprender el significado de los fenómenos y los productos culturales «desentrañando las estructuras de sentido... y determinando su fundamento y su alcance social»³². Una descripción verdaderamente «consistente» de la escritura feminista se centraría en el género de la mujer y en la tradición literaria femenina, entre las múltiples capas que configuran la fuerza significativa del texto. Hemos de admitir que ninguna descripción podrá llegar nunca a ser lo bastante consistente como para dar cuenta de todos los factores que constituyen la obra de arte. Pero podemos trabajar en busca de la integridad, aunque la veamos como un ideal inalcanzable.

Cuando sugiero que el modelo cultural de escritura femenina resulta muy práctico dentro del proyecto de crítica feminista, con ello no pretendo eliminar el psicoanálisis y convertir la antropología cultural en la respuesta a todos nuestros problemas teóricos, ni elevar a los altares a Ardener y Geertz como los nuevos santones en lugar de Freud, Lacan y Bloom. Ninguna teoría, por atractiva que sea, puede sustituir al profundo y amplio conocimiento de los textos femeninos que constituye nuestro objetivo fundamental. La antropología cultural y la historia social quizá nos pueden ofrecer una terminología y un esquema de la situación cultural de la mujer.

Mas las críticas feministas deben utilizar estos conceptos a la luz de lo que realmente escriben las mujeres, no pensando en un ideal teórico, político, metafórico o visionario de lo que las mujeres deberían escribir.

Comencé mi artículo recordando que hace algunos años las críticas feministas creían que estábamos peregrinando hacia una tierra prometida, en la que el género perdería su fuerza, en la que todos los textos serían asexuados e iguales, como los ángeles. Sin embargo, cuando mejor entendamos la especificidad de la escritura femenina, no como un subproducto pasajero de la discriminación sexual, sino como una realidad esencial y continuamente determinante, más nos daremos cuenta de que hemos entendido mal nuestro destino. Puede que nunca alcancemos la tierra prometida; pues en el momento en que las críticas feministas describen nuestra labor como el estudio de la escritura femenina, observamos que la tierra que se nos ha prometido no es la universalidad textual, serena y sin diferencias, sino el desierto tumultuoso e intrigante de la propia diferencia.

1. Carolyn G. Heilbrun y Catharine R. Simpson, "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue", en *Feminist Literary Criticism*, Josephine Donovan, ed. (Lexington: University Press of Kentucky, 1975), pág. 64. También he analizado esta distinción en mi obra "Toward a Feminist Poetics", en Elaine Showalter, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Nueva York: Pantheon Books, 1985), págs. 125-143; una serie de ideas que aparecen en la primera parte del presente artículo se formulan de modo más esquemático en dicho trabajo.

2. No aparece mención alguna de críticas feministas en la obra de Geoffrey Hartman *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1980), aunque sí describe un espíritu femenino llamado «La Musa de la Crítica»: «más gobernanta que Musa, la severa hija de los libros que ya no se leen bajo un árbol o en el campo» (pág. 175).

3. Ver mi reseña "Literary Criticism", en *Signa* 1 (invierno de 1975), págs. 435-60.

4. Annette Kolodny, "Literary Criticism", reseña publicada en *Signa* 2 (invierno de 1976), pág. 420.

5. Sobre la crítica negra, ver Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", en Elaine Showalter, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (New York: Pantheon Books, 1985), págs. 168-85, y Mary Helen Washington, "New Lives and New Letters: Black Women Writers at the End of the Seventies", *College English* 43 (enero de 1981), págs. 1-11. Respecto de la crítica feminista, ver el artículo del Colectivo de Literatura Marxista-Feminista "Women's Writing", *Ideology and Consciousness* 3 (primavera de 1978), págs. 27-48, un análisis colectivo de varias novelas de escritoras del siglo diecinueve que concede la misma importancia al género, a la

clase social y a la producción literaria como factores textuales.

6. Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980), pág. 10.

7. Josephine Donovan, "Afterward: Critical Revision", en *Feminist Literary Criticism*, pág. 74. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), pág. viii. Ver también mi artículo "Toward a Feminist Poetics", págs. 125-43. *The Authority of Experience* es el título de una antología editada por Arlyn Diamond y Len R. Edwards (Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1977).

8. Nina Auerbach, "Feminist Criticism Reviewed", en *Gender and Literary Voice*, Janet Todd, ed. (Nueva York: Holmes & Meier, 1980), pág. 258.

9. Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *On Lies, Secrets and Silence* (Nueva York: W.W. Norton, 1979), pág. 35.

10. Annette Kolodny, "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism", en Elaine Showalter, ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (New York: Pantheon Books, 1985), págs. 144-167. El ensayo de Kolodny contiene la argumentación teórica completa en favor de una hermenéutica feminista, incluyendo "Some Notes on Defining a 'Feminist Literary Criticism'", *Critical Inquiry* 2 (otoño de 1975), págs. 75-92; "A Map for Rereading, or, Gender and the Interpretation of Literary Texts", en Showalter, ed. págs. 46-62; y "The Theory of the Feminist Criticism", comunicación presentada en la Conferencia del Centro Nacional de Humanidades sobre la Crítica Feminista, Research Triangle Park, N.C., marzo de 1981).

11. Sandra M. Gilbert, "What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano", en Showalter, ed. pág. 36.

12. Christiane Makward, "To Be or Not to Be... A Feminist Speaker", en Hester Eisenstein y Alice Jardine, eds., *The Future of Difference* (Boston: G.K. Hall, 1980), pág. 102. Sobre Lacan, ver Jane Gallop, "The Ladies' Man", *Diacritica* 6 (invierno de 1976), págs. 28-34; sobre Macherey, ver el citado "Women's Writing" del Colectivo de Literatura Marxista-Feminista.

13. Patricia Meyer Spocks, *The Female Imagination* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975), págs. 19, 32.

14. Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", trad. inglesa de Keith y Paula Cohen, *Signs* 1 (verano de 1976), pág. 878. Nancy K. Miller, "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction", en Showalter, ed. págs. 339-60.

15. Existe una visión general en Donna C. Stanton, "Language and Revolution: The Franco-American Dis-Connection", en Eisenstein y Jardine, eds., *Future of Difference*, págs. 73-87, y Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, eds., *New French Feminisms* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1979). A partir de aquí, todas las referencias a esta última obra, abreviada con las siglas *NFF*, se citarán con el nombre del autor de la versión inglesa entre paréntesis.

16. Dos obras principales constituyen el manifiesto del Colectivo de Literatura Marxista-Feminista, "Women's Writing" y las actas de las conferencias en la Universidad de Oxford sobre mujeres y literatura, Mary Jacobus, ed. *Women Writing and Writing about Women* (Nueva York: Barnes & Noble Imports, 1979).

17. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*

(New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979), págs 6 y 7.

18. Nina Auerbach, reseña de *Madwoman*, *Victorian Studies* 23 (verano de 1980), pág. 506.

19. Douglas Jerrold, citado por Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Londres: Oxford University Press, 1961), pág.

39. James Joyce concebía el creador como femenino y la creación literaria como un proceso de gestación; ver Richard Ellmann, *James Joyce: A Biography* (Londres: Oxford University Press, 1959), págs. 306-8.

20. Carolyn G. Burke, "Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement", *Signs* 3 (verano de 1978), pág. 851.

21. Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Invention* (Nueva York: W.W. Norton, 1976), pág. 62. La crítica biofeminista ha influido también sobre otras disciplinas; por ejemplo, críticas de arte como Judy Chicago y Lucy Lippard han sugerido que las artistas se ven obligadas a utilizar una iconografía uterina o vaginal basada en la mirada centralizada, las líneas curvas y las formas táctiles o sensuales. Ver Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (Nueva York: E.P. Dutton, 1976).

22. Ver Alicia Ostriker, "Body Language: Imagery of the Body in Women's Poetry", en Leonard Michaels y Christopher Ricks, eds., *The State of the Language* (Berkeley: University of California Press, 1980), págs. 247-63, y Terence Diggory, "Aroused Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and Their Successors", Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, eds., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), págs. 135-50.

23. Rachel Blas DuPlessis, "Washing Blood", *Feminist Studies* 4 (junio de 1978), pág. 10. El número completo constituye un importante documento sobre la crítica feminista.

24. Nancy K. Miller, "Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification", en Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker y Nelly Furman, eds. *Women and Language in Literature and Society* (Nueva York: Praeger, 1980), pág. 271.
25. Nelly Furman, "The Study of Women and Language: Comment on Vol. 3, No. 3", *Signs* 4 (otoño de 1978), pág. 182.
26. Burke, "Report from Paris", pág. 844.
27. Jacobus, "The Difference of View", en *Women's Writing and Writing about Women*, págs. 12-13. Shoshana Felman, "Women and Madness: The Critical Phallacy", *Diacritics* 5 (invierno de 1975), pág. 10.
28. Sobre el lenguaje de las mujeres, ver Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (Nueva York: Schocken Books, 1976), pág. 24; Sally McConnell-Ginet, "Linguistics and the Feminist Challenge", en *Women and Language*, pág. 14; y Joan M. Lewis, *Ecstatic Religion* (1971), citado en Shirley Ardener, ed. *Perceiving Women* (Nueva York: Halsted Press, 1978), pág. 50.
29. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973), págs. 241-42.
30. McConnell-Ginet, "Linguistics and the Feminist Challenge", págs. 13 y 16.
31. Virginia Woolf, "Speech, Manuscript Notes", en Mitchell A. Leaska, ed. *The Fargiters: The Novel-Essay Portion of the Years 1882-1941* (Nueva York: New York Public Library, 1977), pág. 164.
32. Citado en Erika Freeman, *Insights: Conversations with Theodor Reik* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1971). Reik sigue diciendo (pág. 166): «¡Pero qué demonios de escribir! La gran labor de la mujer es traer un hijo al mundo».
33. Cora Kaplan, "Language and Gender", no publicado, Universidad de Sussex, 1977, pág. 3.
34. Gilbert y Gubar, *Madwoman in the Attic*, pág. 50.
35. Ver Annis Pratt, "The New Feminist Criticisms", en Joan I. Roberts, ed. *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, a New Reality* (Nueva York: Longman, 1976); Barbara H. Rigney, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Brontë, Woolf, Leavis and Aniswood* (Madison: University of Wisconsin Press, 1978); y Ann Douglas, "Mrs. Sigourney and the Sensibility of the Inner Space", *New England Quarterly* 45 (junio de 1972), págs. 163-81.
36. Nancy Chodorow, "Gender, Relation, and Difference in Psychoanalytic Perspective", en Eisenstein y Jardine, *Future of Difference*, pág. 11. Ver también Chodorow et al., "On The Reproduction of Mothering: A Methodological Debate", *Signs* 6 (primavera de 1981), págs. 482-514.
37. Ver, por ejemplo, Cathy M. Davidson y E.M. Bruner, eds. *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature* (Nueva York: Frederick Ungar, 1980); esta obra está más dedicada a los mitos y a las imágenes de linaje maternal que a la redefinición de la identidad femenina.
38. Elisabeth Abel, "(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women", *Signs* 6 (primavera de 1981), pág. 434.
39. Gerda Lerner, "The Challenge of Women's History", en *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History* (Nueva York: Oxford University Press, 1979); en adelante las referencias a este libro aparecerán en el texto con las siglas MFP.
40. Ver, por ejemplo, Tillie Olsen, *Silences* (Nueva York: Delacorte Press, 1978); Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's*

World (Nueva York: Penguin Books, 1974); y Marcia Landy, "The Silent Woman: Towards a Feminist Critique", en Diamond y Edwards, *Authority of Experience* (ver nota 7), págs. 16-27.

41. Edwin Ardener, "Belief and the Problem of Women", en S. Ardener, *Perceiving Women* (nota 28), pág. 3.

42. Mary McCarty, "Possessing Female Space: 'The Tender Shoot,'" *Women's Studies* 8 (1981), pág. 368.

43. Susan Lanser y Evelyn Torton Beck, "[Why] Are There No Great Women Critics? And What Difference Does It Make?" en Beck y Julia A. Sherman, eds. *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge* (Madison: University of Wisconsin Press, 1979), pág. 86.

44. Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism", *Signs* 6 (otoño de 1981), pág. 582.

45. Smith, "Black Feminist Criticism", cit. Ver también Gloria T. Hull, "Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey", en Gilbert y Gubar, *Shakespeare's Sisters*, págs. 165-82, y Elaine Marks, "Lesbian Intertextuality", en Marks y George Stambolian, eds. *Homosexualities and French Literature* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979).

46. Margaret Anne Doody, "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel", *Nineteenth-Century Fiction* 35 (diciembre de 1980), págs. 267-68.

47. Ver, por ejemplo, Judith Wilt, *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980).

48. Ver Anna Douglas, *The Feminization of American Culture* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1977); Nina Baym, *Women's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978), y Jane P. Tompkins, "Sentimental Power: *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History", en Showalter, págs. 81-104.

49. Ver, por ejemplo, el estudio sobre Woolf en Sandra M. Gilbert, "Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature", *Critical Inquiry* 7 (invierno de 1980), págs. 391-417.

50. I.A. Richards, citado en John Paul Russo, "A Study in Influence: The Moore-Richards Paradigm", *Critical Inquiry* 5 (verano de 1979), pág. 687.

51. Showalter, "Literary Criticism", pág. 435; Miller, "Emphasis Added", cit. Por tomar un ejemplo, mientras que *Jane Eyre* siempre se había interpretado desde una óptica implícita «dominante» narrativa y social, y por ello se había calificado de obra defectuosa, las lecturas feministas subrayan sus estrategias simbólicas silenciosas y analizan su credibilidad y su coherencia en sí misma. Las críticas feministas reinterpretan opiniones como la de Richard Chase, que califica a Rochester de castrado, con lo cual sugiere que la neurosis de Jane realmente se envidia ante el pene, y la de G. Armour Craig, que contempla la novela como la lucha de Jane por la superioridad femenina, y en lugar de todo ello consideran a Jane normal dentro de su propio sistema, es decir, una sociedad de mujeres. Ver Chase, "The Brontës: or, Myth Domesticated", en *Jane Eyre* (Nueva York: W.W. Norton, 1971), págs. 462-71; Craig, "The Unpoetic Compromise: On the Relation between Private Vision and Social Order in Nineteenth Century English Fictions", en Mark Schorer, ed. *Self and Society* (Nueva York, 1956), págs. 30-41; Nancy Pell, "Resistance, Rebellion, and Marriage: The Economics of *Jane Eyre*", *Nineteenth-Century Fiction* 31 (marzo de 1977), pág. 397-420; Helene Miglen, *Charlotte Brontë: The Self Concealed* (Nueva York: W.W. Norton, 1977); Adrienne Rich, "*Jane Eyre*: The Temptation of a Motherless Woman", *MS*, octubre de 1973; y Maurianne Adams, "*Jane Eyre*: Woman's Estate", en Diamond y Edwards, *Authority of Experience*, págs. 137-59.

52. Geertz, *Interpretation of Cultures*, pág. 9.

Nancy Miller

C A M B I A N D O

E L S U J E T O : E L

C O N C E P T O D E A U T O R ,

L A E S C R I T U R A Y E L

L E C T O R

El libro sexto de las *Metamorfosis* nos cuenta la historia de Aracné, la hija sin madre de un teñidor de algodón, que a pesar de ser «de extracción baja», había «alcanzado gran reputación [*nomen memorabile*] por su destreza [*studio*]». De hecho, sus logros en el «arte de hilar y tejer la lana» [*artis*] hacían pensar a los que venían a ver su «obra realizada» o a «verla trabajar» que le había enseñado la misma Palas Atenea (Minerva) (a pesar del origen latino del cuento, el nombre griego se ha hecho más conocido). Mas Aracné rechaza esta jerarquía implícita de talentos y se declara igual en destreza artística a la diosa. Disfrazada de anciana, Atenea viene a prevenir a Aracné para que no desafíe a los dioses, pero Aracné insiste en su atrevimiento, y las dos comienzan a competir en la representación: «Tejen con dócil hilo de oro, y trazan en la trama un cuento antiguo». Atenea «pinta [*pingit*] las colinas de Marte... y aquella vieja contienda sobre el nombre de las tierras. Allí se sientan doce dioses celestiales en altos tronos de suprema majestad, con Júpiter en el centro; pinta [*inscribit*] a cada dios con sus propios rasgos conocidos». Atenea también se representa a sí misma, armada y victoriosa. El despliegue central del poder del Olimpo se representa en los márgenes: «en las cuatro esquinas de la red teje cuatro escenas de lucha, cada una con sus propios colores, y diseñada en miniatura». En cada uno de estos «avisos pictóricos» se castiga a un mortal con la pérdida de la identidad humana por haber retado a los dioses. En mi opinión, estas pequeñas narraciones incrustadas pueden considerarse como comentarios de reflexión interna sobre el poder de la propia representación. De este modo, cuando acaba su trabajo en la hiladora, con un gesto final de autoría, la diosa firma su texto mediante una metonimia referida a sí misma, con un «ribete de rama de olivo de la paz... [de] su propio árbol».

Frente al equilibrio clásico teocéntrico del tapiz de Atenea, Aracné traza una protesta feminocéntrica: Europa, Leda y Antíope, cuyas historias teje, son los casos más conocidos de mujeres arrebatadas contra su voluntad por los «delitos divinos» del deseo de los dioses, al igual que Medusa, y de modo más oscuro Erigone, que según un relato, engañada por Baco, «se ahorca después de un árbol cercano»¹. Una vez Aracné ha acabado su figu-

Extractos de "Arachnologies" en Nancy Miller, *Subjects to Change* (Columbia University Press, 1988).

En inglés, *subject* significa tanto «tema» como «sujeto»; así, *Changing the Subject* también puede interpretarse como «cambiando de tema» (N. del T.).

ración «realista» de las antiguas heroínas de los relatos de seducción y traición más antiguos de occidente, ella también, como hizo Atenea, firma el producto acabado, pero la lectura de su firma es más ambigua: «el margen de la red con su estrecho ribete está lleno de flores y hiedra trepadora entrelazados» [*intertextos*]⁷.

Como habían adelantado los ejemplos de las esquinas del tapiz de Atenea, no es esta una competición en la que pueda vencer una mortal. Y de este modo, a pesar de que se considera que el producto es immaculado por lo que respecta al significante de su arte («dan ganas de pensar que son toros reales y olas reales»), su autora ha de ser castigada por el significado. Así, olvidando su condición de mujer, y mediante una identificación fálica con la autoridad del Olimpo, la diosa destruye el relato contracultural de la mujer: «rasgó la tela bordada con sus delitos divinos». De modo revelador (recordemos que Atenea no sólo se identifica con los dioses, sino con la cabeza del dios, la identidad cerebral masculina que evita lo femenino), no se conforma con mutilar el texto, sino que también destruye a su autora golpeándola en la cabeza con la rueca, el símbolo compartido por ambas⁸. Aracné, indignada, trata de ahorcarse, y en ese momento Atenea se compadece de ella y la transforma; seguirá colgada, pero vivirá: le encoge la cabeza, sus piernas se convierten en «delgados dedos», y virtualmente todo el cuerpo (la antítesis de la diosa) continúa el acto de tejer: «y ahora convertida en araña, ejerce su eterno arte de tejedora».

En la concepción del texto como hifología, la forma creativa tiene más importancia que el sujeto, cuya identidad supervisora queda disuelta en el trabajo de la red. Sin embargo, la historia de Aracné, como hemos visto, no es sólo la historia de un texto como tejido; evoca una sustancia física y una violencia para con el narrador que no queda expresada adecuadamente por la observación de una red rasgada. Tal y como la retrata el texto de Ovidio mientras vuelve a presentar las historias de la diferencia sexual como cuestión de interpretación, Aracné recibe el castigo a su punto de vista. Por esto, queda limitada a tejer fuera de la representación, en una reproducción que se vuelve sobre sí misma. Separada de la obra de arte, teje cual mujer. Barthes afirma en *S/Z* que «no existe una primera lectura»; que si nos comportamos como si «hubiera un comienzo de la lectura, como si todo no estuviera ya leído», nos vemos obligados a «leer la misma historia en todas

partes». Quiero con ello decir que la poética de lo «ya leído» se basa en la misma lógica que la del «sujeto perdido por entre el tejido»: en los dos casos el fundamento que anima el modelo crítico surge de la postura confiada de dominio que disfruta el sujeto poscartesiano respecto de los textos que componen su cultura. Como sostiene Annette Kolodny en "Dancing Through the Minefield", «leemos bien, y a gusto, lo que *ya sabemos* leer; y lo que ya sabemos leer depende en gran medida de lo que ya hemos leído (obras a partir de las cuales hemos desarrollado nuestras expectativas y aprendido nuestras formas de interpretación)» (la cursiva es mía). Sólo el sujeto que se posee a sí mismo y a la vez puede acceder a la biblioteca de lo ya leído puede permitirse el lujo de jugar a escapar de la identidad (como la pérdida de la «cabeza» de Aracné), algo que promete una estética del cuerpo descentrado (o más bien decapitado).

En lugar de ello, lo que quiero proponer como contrapeso a esta historia del sujeto desconstruido, incómodo con lo que ya conoce, es una poética de lo *infraleído* y una práctica del «exceso de lectura». Esta práctica tiene una doble finalidad. En primer lugar trata de socavar el modelo interpretativo que cree que sabe *cuando* está volviendo a leer, y qué hay en la biblioteca, enfrentando sus afirmaciones a la réplica de Kolodny de que «*aquello con lo que tratamos no son textos, sino paradigmas*». En segundo lugar, y con un gesto paralelo, esta práctica, al igual que la «relectura revisionista» de Kolodny, crea un nuevo objeto de lectura, la escritura femenina. Para ser exactos, este último proyecto supone leer la escritura femenina no «como si ya se hubiera leído», sino como si no se hubiera leído nunca, *como si* fuera la primera vez. (Esta idea ofrece la ventaja de que generalmente suele ser verdad). El exceso de lectura también implica prestar atención a fragmentos de la narración que, al hablar de la escritura misma, puede considerarse que representan la creación de la artista; puede ser ésta una escena como la de Aracné, que formula inequívocamente las condiciones de producción textual bajo las disposiciones clásicas de sexo y género de la cultura occidental, o representaciones más elaboradas de la autoría femenina del tipo que veremos en seguida. Leer en exceso también supone preguntarse, como reza la conocida frase de Woolf en *A Room of One's Own*, por las condiciones en que se produce la literatura: «la narrativa», nos dice, «es como una tela de araña, quizás adherida con toda delicadeza, pero adherida por los

cuatro costados a la vida... Cuando la tela se dobla, se engancha por el extremo, se rasga por el centro, recordamos que estas arañas no aparecen en el aire tejidas por criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren, y están prendidas de cosas vulgarmente materiales, como la salud y el dinero y las casas en las que vivimos»⁴. Cuando rasgamos la red de los textos femeninos descubrimos en las representaciones de la escritura misma las huellas del material vulgar, las trazas a veces brutales de la cultura del género; los reflejos de sus estructuras políticas.

EL CONCEPTO DE AUTOR, LA ESCRITURA Y EL LECTOR El problema del autor ha merecido el interés de los intelectuales y críticos literarios franceses al menos desde el año 1968, fecha que también supone una cierta toma de postura teórica dentro de las cronologías políticas y sociales. En 1968, por ejemplo, Roland Barthes afirmaba en "La Muerte del Autor" que el autor, tal y como lo conocíamos, ha perdido lo que se creía una autoridad «natural» sobre su obra. El autor deja paso a la *escritura*, una teoría y práctica de la textualidad que, como decía entonces Barthes, «coloca al propio lenguaje en lugar de la persona que hasta ese momento se pensaba que era su dueño». Desde ese punto de vista, la aparición de esta *escritura* incorpórea y sin dueño de hecho precisa la supresión del autor⁵. Dentro de los debates estructuralista y posestructuralista sobre la subjetividad, la autoría y el papel del texto que continúan ocupando y preocupando al mundo de la crítica, la historia de la desaparición del autor ha venido siendo moneda común. Ahora, dado que el Autor, según este discurso, se ha convertido en una especie de resumen de toda una serie de creencias sobre la función de la obra de arte como un monumento (de autoría paternal) dentro de nuestra cultura, posiblemente en su propio negociar con las hegemonías principales haya encontrado la crítica feminista que el lenguaje de estas afirmaciones se ha sumado a su posición. Al fin y al cabo, es el autor, objeto de antologías y convertido en una institución, el que con su presencia (canónica) deja fuera a las obras menos conocidas de mujeres y escritoras minoritarias, y el que mediante su autoridad justifica tal exclusión. Del mismo modo la importancia que la crítica feminista concede al lector, al formular la hipótesis de una lectora femenina, puede que haya encontrado afinidades en una

postura que concibe el Nacimiento del Lector como el contrapunto necesario a la Muerte del Autor (de hecho, Barthes lo expresa en términos mucho más apocalípticos: «el nacimiento del lector ha de producirse a costa de la Muerte del Autor»).

Sin embargo, todavía está por descubrirse el potencial político de esta alianza. La eliminación del autor, más que dejar sitio a una revisión del concepto de autoría, ha conseguido, a través de una serie de giros retóricos, reprimir e inhibir el análisis de cualquier identidad literaria en favor del (nuevo) monolito de la textualidad anónima o, en palabras de Foucault, el «anonimato trascendental». Por tanto, si la «escritura», como dice Barthes, «supone aquel espacio neutral, abigarrado y oblicuo donde nuestro sujeto se pierde, el negativo en el que se pierde toda identidad, comenzando por la identidad misma del cuerpo que escribe», ya no importa *quién* escribe. Igualmente, el movimiento que se ha producido en la atención de la crítica del autor al lector, del origen del texto a su destino, lejos de dar lugar a una multiplicidad de destinatarios, parece haber reducido la posibilidad de establecer cualquier diferencia entre los lectores: «el lector», afirma Barthes, «carece de historia, de biografía y de psicología». ¿Qué importa quién lee? El lector representa un espacio y un proceso. El lector no es más que «alguien» sobre el que se escribe. (Creo también que el fracaso de una alianza crítica efectiva se debe más bien a que la relación dentro de la esfera académica norteamericana entre la corriente principal del feminismo, por una parte, y las prácticas y posturas que han venido englobándose bajo la etiqueta de la desconstrucción o el posestructuralismo en los Estados Unidos, por otra, no ha sido de complicidad *operativa*, de lucha en las mismas batallas institucionales. Mas este tema merece analizarse por separado).

A pesar de todo, quiero establecer una distinción entre las exigencias asimétricas generadas por diferentes identidades creadoras, como la masculina y la femenina, o quizás para ser más prácticos, la hegemónica y la marginal. No se puede sostener que la desestabilización de la autoridad paternal (o más bien patriarcal) de la autoría (como la de Milton) que nos ha aportado la desconstrucción ha facilitado el trabajo a las críticas feministas. Sin embargo, no hace frente al problema de su «entidad» a nivel de formación de la subjetividad. El efecto de su identidad y autoridad sobre la identidad creadora femenina ya es otra cosa, y exige

diferentes métodos críticos. El peso psicológico que esta negociación en el ámbito de la literatura supuso para la escritora del siglo diecinueve ha quedado expresado con todo su dramatismo por Gilbert y Gubar en The Madwoman in the Attic. Aquí estoy tratando de reformular esta cuestión en el seno de la teoría misma, o más bien del discurso teórico sobre su propio proyecto.

Por tanto, ¿a qué recordar a Barthes, si este modelo de lectura y escritura por definición excluye el concepto de una identidad esencial para la teoría crítica feminista? Bueno, de entrada porque el interés de Barthes por la semiótica de la actividad literaria y cultural, con sus placeres, peligros, áreas y códigos de referencia, tiene puntos en común temáticos con la insistencia feminista en la necesidad de situar social y simbólicamente la práctica de la lectura y la escritura. Al igual que la crítica feminista, Barthes se mueve en el terreno de las complicadas relaciones a caballo entre lo personal y lo político, lo personal y lo crítico, lo interpersonal y lo institucional (como por ejemplo, su seminario). De forma seductora, Barthes extrae del pensamiento francés las obras más complejas de Derrida, Lacan y Kristeva, y las ofrece a la literatura o las convierte en literatura misma; y al mismo tiempo traslada metonímicamente fuera de la escena parisina (o de los departamentos de literatura estadounidenses) gran parte de los conceptos que animan a las feministas y a otros críticos literarios que no rechazan las historias de la teoría. Estos últimos están representados, en la actualidad, por las epistemologías posestructuralistas del sujeto y del texto, la construcción lingüística de la identidad sexual.

En su prólogo a *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Barthes vuelve sobre el problema de la autoría, y afirma: «pues sí, a través de una dialéctica enrevesada, el Texto, destructor de todos los sujetos, contiene un sujeto que se pueda amar —*un sujet à aimer*— ese sujeto queda disperso, casi como las cenizas que lanzamos al viento después de la muerte». Y sigue afirmando sagazmente en la misma frase que «si yo fuera un escritor, y estuviera muerto [*si j'étais écrivain, et mort*], cuánto me gustaría que mi vida, gracias al esfuerzo de algún escritor amable y neutral, hubiera de quedar reducida a unos cuantos detalles, a unas cuantas preferencias, algunas inflexiones, unos, digamos, 'biografemas'». Lo que me interesa en este caso, más que una nueva definición, otro código, es que Barthes reconozca la persis-

tencia del sujeto como la presencia dentro del texto, quizás no de alguien que podamos amar en persona, sino la huella de la necesidad de amor, la persistencia de un deseo especialmente humano (¿o humanista?) de establecer contacto. Es como si pensar en la vida de un escritor (una «vida» de Sade, una «vida» de Fourier que se añade a una lectura de sus obras) creara un pensamiento sobre sí mismo, pues Barthes se ve a sí mismo como «un escritor»⁶. Sin embargo, acabamos de ver que el escritor ya está muerto, sus cenizas perdidas al viento y su yo irremediamente diseminado. Por tanto, justo cuando se vuelve a asignar metafóricamente un cuerpo al sujeto mediante el amor, figurativamente queda disperso con la muerte. Si hemos de encontrar el sujeto, no estará en un solo sitio, sino que será modernamente múltiple y sin lugar fijo.

¿Y ella, qué?

Como trataré de demostrar, la decisión posmoderna que afirma la Muerte del Autor, y con él la del sujeto, no tiene por qué aplicarse a las mujeres, y les cierra el paso al concepto de autoría prematuramente. Dado que las mujeres no han tenido la misma relación de identidad con el origen, la institución y la creación que han tenido los hombres, creo que no han sentido (colectivamente) el peso de *demasiado* Yo, Ego, Cogito, etc. Al haber quedado el sujeto femenino excluido legalmente de la polis, y por lo tanto descentrado, «desoriginado», desinstitucionalizado, etc., su relación con la integridad y la textualidad y deseo y autoridad muestra importantes diferencias estructurales con aquella posición universal.

En Breaking the Chain, Naomi Schor recupera el análisis que hace Barthes en S/Z del discurso cultural de la «femineidad», que para su análisis sitúa en un fragmento de Sarrasine, de Balzac. Curiosamente, este es el mismo fragmento que sirve de cita introductoria a "La Muerte del Autor": «Esta era la mujer misma...» (etc.) Siguiendo el hilo de Schor, resulta interesante desentrañar las relaciones que, a juicio de Barthes, unen la écriture y «la mujer» dentro de una definición de textualidad que rechaza cualquier subjetividad coherente.

En "Mapping the Postmodern", Andreas Huyssen pregunta: «¿No estará la postura de la 'muerte del sujeto/autor' ligada, como una mera inversión, a la misma ideología que invariablemente adora al artista como a un genio, ya sea a efectos comerciales, ya sea por convicción o costumbre?... ¿No

estará el posestructuralismo, en el momento en que se limita a negar completamente el sujeto, perdiendo la oportunidad de hacer frente a la ideología del sujeto (en tanto que blanco, masculino y de clase media) al desarrollar nociones de subjetividad alternativas y diferentes?

En "Women Who Write Are Women", Elaine Showalter, contradiciendo la afirmación de Cynthia Ozick (que posteriormente reformularía Gail Godwin en la misma publicación) de que «la escritura trasciende a la identidad sexual, y que se produce fuera del orden social» acertadamente observa que dentro de la asimetría sexual de la cultura dominante «la observadora femenina, sea sensible o no, sigue sin aceptarse como primera persona universal».

Me parece, por tanto, que cuando se escenifica la supuesta crisis del sujeto, como suele pasar, dentro de un modelo textual, tal aparición debe volverse a analizar a través del cuerpo histórico, político y figurativo de la escritora femenina. (Naturalmente, eso será si aceptamos como modelo de trabajo la situación de la subjetividad de las mujeres dentro de la autoría femenina). Dado que históricamente el discurso de lo universal no ha podido englobar el testimonio de los otros, parece imprescindible cuestionar la nueva «doxa» de la subjetividad en esta encrucijada de su formación.

Por lo general, las críticas feministas de los Estados Unidos se han resistido a la historia de la desaparición del autor, basándose en que las teorías sobre la textualidad que parten de los universales, como el Autor o el Lector, realmente lo que hacen es articular estructuras marcadas y diferenciadas de lo que Gayatri Spivak ha denominado «psicobiografía regulativa masculina». Las críticas feministas, como afirmo en "The Text's Heroine", han contemplado el material del proyecto de autora femenina como la escena en la que quizás se está volviendo a escenificar de modo diferente el drama del sujeto autor. Sin embargo, ¿qué sentido tiene leer a la escritora femenina (o que lea la escritora femenina) cuando el Autor está Muerto? O, ¿de qué forma puede ayudarnos «leer como mujer» (una interpretación desconstruccionista de un proyecto de reconstrucción feminista) a reconsiderar el acto de leer como política? Me gustaría que se produjera un alejamiento más consciente y deliberado de lo que en mi opinión sigue siendo una *metafísica* de la lectura, en términos críticos dominantes. Como pregunta Foucault en "Qu'est-ce qu'un auteur": «Al conceder un papel fundamental a la

escritura (*écriture*), ¿no estaremos realmente reinscribiendo en términos trascendentales la afirmación teológica de su origen sagrado?».

En su presentación en las conferencias de Pembroke y Milwaukee, Spivak oponía la psicobiografía de la subjetividad masculina, basada en el acceso directo a las formas dominantes de poder, a la del «sujeto femenino posmoderno», creado durante el capitalismo tardío (símbolizado por la hegemonía del microprocesador): mujeres de color que el imperialismo concibe como mano de obra eventual eterna que hace el trabajo de alta tecnología para las multinacionales. La relación de ésta con las redes de poder se entiende mejor gracias al concepto de «mujeres dentro del circuito integrado», que describe Donna Haraway como «la situación de las mujeres en un mundo... reestructurado en lo más profundo a través de las relaciones sociales de la ciencia y la tecnología». No está claro cómo se manifestaría el testimonio dentro de semejante sistema.

Hablando desde un cierto «nuevo feminismo francés», Hélène Cixous defiende de modo similar la necesidad de reconocer una subjetividad desuniversalizada: «hasta ahora, y de forma mucha más amplia y represiva de lo que se sospecha o se admite, la escritura ha estado controlada por un sistema libidinoso y cultural, y por consiguiente político, y típicamente masculino». Esta definición de una «escritura marcada» sexualmente, que expresa y favorece el acceso masculino al poder, surge de la crítica del falocentrismo, aunque al ser parte de la red de operaciones derrideanas, permanece opuesta a los impulsos reconstructores de gran parte de la crítica feminista de los Estados Unidos, que consiste en el análisis de la formación y reformatión de la tradición mediante el estudio y la valoración de la escritura femenina.

Así, en su comentario final en el apartado de On Deconstruction dedicado a la crítica feminista, Jonathan Culler parte de las imágenes sobre la firma y la identidad que utilizaba Peggy Kamuf en "Writing as a Woman": «Para una mujer, leer como mujer no supone repetir una identidad o una experiencia dada, sino representar un papel que ella misma interpreta respecto de su identidad como mujer, que también es un constructo, de modo que la serie puede continuar, dándonos una mujer que lee como mujer que lee como mujer». El problema para la teoría crítica feminista reside en cómo imaginar una relación entre esta lógica del aplazamiento y las com-

plicaciones inmediatas de lo que llama Adrienne Rich «la política de situación» (Blood, Bread, and Poetry).

Quisiera ofrecer un ejemplo de lectura política mediante un fragmento de un conocido relato de una «psicobiografía» femenina. Lo considero un ejemplo de lo que se ha venido definiendo como el «momento inicial» o etapa inicial de la crítica feminista, una crítica que para Culler «se basaba en la presunción de continuidad entre la experiencia del lector y la experiencia femenina». Se trata de "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", de Adrienne Rich, un relato que, como afirma ella misma mirando hacia atrás, en un principio fue una charla sobre «La escritora en el siglo XX», dentro de una mesa redonda patrocinada por la Comisión sobre la Situación de la Mujer dentro de la profesión en el MLA, en 1971. Menciono aquí la vuelta de Rich al contexto de su charla para proponer que afrontemos estos asuntos tanto según la «hora femenina» como según la masculina, la medida horaria de las corrientes principales (estoy utilizando la visión personal de Elaine Showalter sobre la historia de la crítica feminista)⁷.

Rich afirma:

Actualmente se habla mucho de la influencia que tienen los mitos y las imágenes de las mujeres sobre todos los que somos producto de una cultura. Creo que ha sido un motivo especial de confusión para la joven o mujer que trata de escribir porque es especialmente susceptible lingüísticamente. Se vuelve hacia la poesía o la narrativa en busca de *su* forma de existir en el mundo, pues ansía encontrar guías, mapas, posibilidades; y una y otra vez... topa con algo que niega todo lo que ella es, pues se encuentra con la imagen de la Mujer según los libros que escriben los hombres. Encuentra un horror y un sueño, encuentra una hermosa cara pálida, encuentra a la Belle Dame Sans Merci, encuentra a Julieta o a Tess o a Salomé, pero precisamente lo que no encuentra es aquella criatura, absorta, volcada en su trabajo, confundida, y a veces inspirada, que sentada en una mesa trata de hilar frases.

Esta mujer «lingüísticamente susceptible» de Rich, como Roland Barthes, se dirige hacia la literatura como *sujeto que escribe*; sin embargo, no

encuentra en ella "un sujet à aimer", sino un terror y un sueño. Para encontrar «alguien a quien amar», como dice la canción, Rich, al igual que Barthes, tendría que encontrar alguien más o menos *parecido a ella* en su búsqueda de un lugar dentro del discurso del arte y la identidad, desde el cual podría imaginar y retratar una personalidad creadora, «absorta, volcada en su trabajo, confundida» sentada en una mesa. Para esta chica «lingüísticamente susceptible», las palabras han creado un abismo que no puede superar, constituido por la Mujer cuya imagen, cuya «hermosa cara pálida» ha situado en su lugar un sistema de reflejos y la ha dejado fuera de la creación⁸. La Mujer deja a la poetisa en el exilio.

En su artículo de 1983 "Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet" (en el que traza los límites de los escenarios literarios en Norteamérica y en Centroamérica), Rich vuelve sobre la biografía de su lectura, o la historia de su sujeto, para desarrollar en términos más claramente políticos las consecuencias del abismo entre la chica y la poetisa, «la chica que escribía poemas, que se definía a sí misma escribiendo poemas, y la chica que había de definirse a través de sus relaciones con los hombres». Rich sostiene que para cerrar «el vacío entre poetisa y mujer», la fragmentación del sujeto creador precisa el contexto de una «comunidad política». En opinión de Rich, en *esta* orilla de la identidad, el estado de dispersión y fragmentación que valora (y convierte en fetiche) Barthes no es un objetivo, sino algo que hay que superar:

Escribo para las partes que siguen fragmentadas dentro de mí, tratando de unir las. Escribo también para cualquiera que pueda leer y utilizar algo de esto. Escribo desde la conciencia plena de que la mayoría de los analfabetos del mundo son mujeres, que vivo en un país tecnológicamente avanzado en el que el cuarenta por ciento de la gente apenas sabe leer y el veinte por ciento son analfabetos funcionales. Creo que estos hechos están relacionados directamente con las fragmentaciones que sufro dentro de mí misma, que este problema es el de todos.

En "Blood, Bread, and Poetry", Rich traza el mapa político de una poética de su sexo. Esta visión de un contexto global de escritura femenina surge

de un programa de creación textual como proyecto colectivo. En los años sesenta, gracias a la idea de que lo político y lo personal eran lo mismo, la comunicación con la comunidad suponía escribir «directa y claramente como mujer, a partir de la experiencia de la mujer», utilizando a las mujeres «en serio como fuente y tema artísticos». En "When We Dead Awaken", Rich había señalado el contraste entre este giro eufórico hacia la producción feminocéntrica (un relato más prosaico, o más bien menos lírico, del proyecto que apoyaba Cixous en *Le rire de la Méduse*) y las preocupaciones de los años cincuenta, en los que, como ella misma dice, «empecé a sentir que mis fragmentos y retales tenían una conciencia común y un tema común, un tema que anteriormente no habría querido escribir porque me habían enseñado que la poesía tenía que ser 'universal', lo cual, naturalmente, significaba que no podía ser femenina». Ahora, en los ochenta, la equiparación «lo personal es lo político» precisa de una redefinición de lo personal para englobar en primer lugar un cuestionarse el etnocentrismo; una poética de la identidad que conecte con la «otra mujer». Si para la Rich de 1971 el acto de lectura femenina, como crítica de la literatura dominante, no era simplemente «un capítulo de la historia cultural», sino «un acto de supervivencia», en 1983 la actividad de la escritura femenina está estrechamente ligada a una definición más amplia del campo social en el que se localizan y fundamentan las prácticas lectora y escritora, al tiempo que una mayor atención hacia este campo. En estos momentos se plantea la pregunta: si la ética de la escritura feminista supone escribir para la mujer que no lee (llevando este modelo hasta el extremo), ¿cuáles son los requisitos para una lectura feminista responsable y que provoque reacciones? Esta pregunta quedará sin respuesta, y dará lugar a otras preguntas. ¿Supone la especificidad de la teoría feminista leer para la otra mujer? ¿Significa esto leer *como* la otra mujer? ¿O en su lugar? ¿Este concepto no restauraría un universal, o una idea de que las mujeres son intercambiables dentro de la categoría «mujer», con lo cual, como me dijo Denise Riley en la conferencia de Pembroke, «se acabaría con las diferentes temporalidades de las 'mujeres', que define como «las historias desiguales de las diferentes formaciones de categorías distintas de 'mujeres' desde el punto de vista de la política»? Hablando en términos más estrictamente literarios, he de decir que debemos pensar detenidamente en los efectos que sobre la lectura ten-

dría que uniese los fragmentos una poética de la transparencia, es decir, escribir directamente desde la experiencia propia, especialmente cuando se añade una ética de la integridad.

Rich habla en este artículo de su descubrimiento del mundo de las poetisas cubanas contemporáneas, dentro de un libro, editado por Margaret Randall, titulado Breaking the Silences. Y en parte por la lectura de este libro (su tolle e lege), decide ir a Nicaragua (decisión que da lugar a "Blood, Bread, and Poetry"). ¿Hasta qué punto crea este modelo activo y activista de la lectura los cimientos de una estética prescriptiva, del tipo de la que configuraba los argumentos de Barbara Smith y Sondra O'Neale en la conferencia de Milwaukee?"

Frente a la retórica necesariamente utópica de un arte desprovisto de alienaciones que encuentra Rich en las poetisas cubanas («la afirmación de una relación orgánica entre poesía y cambio social»), me gustaría en este momento volver al discurso con el que comencé este análisis de métodos críticos. En la solapa interior de *Sade, Fourier, Loyola* Barthes declara la «intención teórica» de su proyecto. Es una especie de desafío autorreferencial, basado en descubrir «hasta dónde se puede llegar con un texto hablando sólo de su escritura [*écriture*]; de cómo eliminar su significado para liberar su despliegue materialista». Se hace la siguiente pregunta retórica: «¿No se sitúa el efecto social que consigue un texto en el 'medio' de su escritura, más que en el 'mensaje de su contenido'?» En el prólogo, Barthes se enfrenta al problema de la «responsabilidad social del texto», afirmando que ya que no existe «hoy ningún lugar lingüístico fuera de la ideología burguesa», «la única contestación posible» contra, digamos, el sistema, no es «ni el enfrentamiento, ni la destrucción, sino más bien el simple robo, el fragmentar el antiguo texto cultural de acuerdo con fórmulas de disfraz, del mismo modo que se disfrazan [*maquille*] los objetos robados». En este momento observamos el doble recurso que vimos anteriormente en "La Muerte del Autor": por una parte dispersar el sujeto, y por la otra, fragmentar el texto, y volverlo a configurar con destino a otra forma de circulación y recepción.

La dispersión y la fragmentación, el robo del lenguaje y la subversión del estereotipo atraen a Barthes como estilos críticos de deseo y desconstrucción, ruptura y protesta. Ciertas escritoras francesas, como Hélène Cixous,

Luce Irigaray y, diría que paradójicamente también Monique Wittig, se han visto atraídas por este modelo de relación, que consiste en situarse en un ángulo deliberadamente oblicuo (o textual) respecto de la intervención. Concebida como imagen de subversión (como intertextualidad política), me parece que esta posición a la larga representa una forma de negociación dentro del texto social dominante, y al fin supone una operación local. Dado que también me da la impresión de que sigue siendo políticamente urgente volver a apropiarse de la cultura desde dentro de sus propias áreas de diseminación, volveré a formular mi pregunta anterior sobre el sujeto femenino en el seno de la teoría feminista para preguntarnos, ahora con más exactitud: ¿qué significa leer y escribir como mujer *dentro* de las instituciones que autorizan y regulan gran parte de la lectura y la escritura en el ámbito universitario?

"OUBLIEZ LES PROFESSEURS"

En *Villette*, de Charlotte Brontë, se presta mucha atención a la creación de la subjetividad femenina, y en especial a la forma en que el deseo femenino, como búsqueda, se alinea incómodamente con el problema del dominio (y dentro de este dominio, algo muy importante, el dominio de la lengua francesa), del dominio y del conocimiento dentro de una esfera académica que, en 1853, había de ser necesariamente femenina. En la escena que voy a analizar ahora, la heroína, Lucy Snowe, es llevada a rastras para que la examinen dos catedráticos, «Messieurs Boissec y Rochemorte» (naturalmente, la etimología tiene su motivación). Este examen, que Lucy percibe como un «juicio público» preparado para probar que realmente ella había escrito un excelente trabajo, que los hombres sospechaban que le había hecho su colega M. Emmanuel, el profesor y amigo de Lucy (falsificando la firma de ella para probar su autoría pedagógica), nos ofrece una imagen detallada de las estructuras de poder institucional que históricamente han configurado la experiencia femenina. Estos dos pedazos de inútiles interrogan a Lucy:

Empezaron con los clásicos. Un auténtico desastre. Siguieron con la Historia de Francia. Apenas sabía yo la diferencia entre Méro-
vée y Pharamond. Me preguntaron sobre distintas «ologías» y lo







La obra de Nuria Carrasco expresa aspectos, fenómenos o gestos de la vida cotidiana. Los cuadros —aunque más que pintura utiliza medios muy heterogéneos para componerlos, como papeles, gomas, sábanas— tienen algo de prótesis. Parecen estar constituidos por el procedimiento por el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él. Los materiales están elegidos tanto por sus valores emocionales y culturales como por su plasticidad. Como en la obra de otras artistas contemporáneas, por las propiedades físicas de los materiales se pueden establecer analogías con los estados psicológicos, aunque las correspondencias que existen entre la materia y sus connotaciones simbólicas más que explícitas, en su obra, son enigmáticas.

Junto a la materia, lo mecánico y lo procesual es parte constitutiva, como en la serie de obras que tras la recopilación de aguas de diferentes partes del mundo las vierte sobre planchas metálicas hasta provocar una oxidación.

En otra serie de obras su imagen es el motivo, como el zapato o el bote que contiene su

rostro apretionado y ligeramente defor-

mado, o el cuadro en el que se multiplica su cabeza cruzada por líneas de encicelograma, o en el que la silueta de su cuerpo deja ver los datos técnicos de su identidad social sobre los que está plasmada,

o incluso en el que el contorno del cuerpo ha dejado su huella en una sábana gastada por el uso diario. En estas obras, como en las que retrata a amigos o a personajes de la calle representándolos, en su diferencia y a la vez anonimato, en actividades de aseo personal o de alimentación, es constante la imagen del cuerpo como búsqueda de la identidad al intentar modelar el tiempo, el rostro, el sueño, la memoria, o la ausencia.

Como ha analizado Françoise Collin en su ensayo *Ética de los límites*, no hay ética que no sea una ética del sí mismo: en primer lugar uno debe ponerse de acuerdo con uno mismo puesto que el Yo es el primer interlocutor. Sólo bajo esta condición puede entonces buscar cómo podrá expresarse su deseo en el encuentro con otros deseos, con los deseos de los otros, y elaborar en ese encuentro, momentos de acuerdo siempre frágiles y siempre renegotiados. Tomar la propia medida es medir la propia finitud y sus límites. El diálogo es ese espacio en que, como dice Lavinas, se entra en relación -permaneciendo como absoluto en la relación-, y permanecer como absoluto en la relación no es solamente una posición ontológica; es también una tarea para las mujeres.

Nació en Huelva (Huelva) en 1962. Licenciada en Bellas Artes, en 1989, por la Universidad de Sevilla. Ha realizado estudios de grafismo electrónico. Su obra ha sido expuesta en la Iª Muestra Análisis para Jóvenes Artistas Plásticas en Málaga; en Añana, Cádiz; y en galerías de Sevilla, Huelva, y Jerez.

único que sacaron fue un meneo de cabeza, y un permanente 'Je n'en sais rien'.

Al no querer o no poder contestar, Lucy pide permiso para abandonar la sala:

No me dejaban irme; tuve que sentarme y escribir ante ellos. Mientras humedecía la pluma en el tintero con mano temblorosa, y contemplaba el papel en blanco con los ojos medio ensombrecidos por las lágrimas a punto de saltar, uno de mis jueces empezó a disculparse, con una afectada elegancia, por el dolor que me estaba causando.

Los examinadores dicen el tema: «la Justicia Humana».

¡La Justicia Humana! ¿Y qué iba a ocurrírseme a mí sobre ese tema? Una abstracción muda, fría, que no me inspiraba ni una sola idea...

Lucy continúa atascada hasta que recuerda que de hecho conoce a los dos examinadores, los «mismos héroes» que «casi [la] matan del susto» la noche de su llegada a Villette. Y de repente, pensando cuán poco merecían estos hombres su función actual como jueces y agentes de la ley, Lucy cae, como dice ella, «a trabajar».

«La Justicia Humana» pasó ante mí con atavío novelesco, una anciana azarosa y enrojecida con los brazos en jarras. La vi en su casa, la cueva de la confusión; se presentaban ante ella criados atendiendo a pedidos que no hacía y pidiendo ayuda que ella no les daba; los mendigos en su puerta esperaban y morían de hambre sin que nadie se diera cuenta; un enjambre de niños, enfermos y pelecónes, se arrastraban a sus pies y le gritaban al oído pidiéndole que les prestara atención, que les escuchase, les curase o les desagraviase. A la honrada mujer no le importaba nada de esto. Tenía un lugar caliente junto al fuego, disfrutaba ella sola con una pipa pequeña y negra y una botella de jarabe calmante de Mrs. Sweeny; fumaba y tomaba sorbos y disfrutaba de su paraíso, y

siempre que el grito de las almas que sufrían a su alrededor le atravesaba los oídos con demasiada fuerza, mi alegre dama cogía el atizador o la escobilla del hogar...

Escribiendo «como mujer», Lucy Snowe triunfa sobre las alegorías públicas de la justicia humana. Su justicia no es ciega (y con ello serenamente justa), sino sorda ante los gritos patéticos que invaden su espacio personal; mujer arbitraria y claramente interesada en sí misma, no simbolizada por la espada y la balanza de la iconografía neoclásica, la «anciana azarosa y enrojecida» fuma en pipa y toma sorbos de jarabe.

Por perverso que parezca, me siento tentada a tomar esta escena en la que una mujer se ve empujada a la lectura como metáfora (lo cual no significa como recomendación) de las condiciones de producción de la creación femenina (o la práctica de la crítica feminista). Al apropiarse de nuevo de la alegoría de la indiferencia intemporal, que se concreta a través de la identificación de los hombres y convertida en ficción a través del cuerpo imaginado de una mujer que envejece, Lucy al mismo tiempo supera el miedo a la página en blanco y debilita el régimen de autorreferencia universal.

Quizás debería haber dicho que el capítulo en el que se produce esta escritura comienza con unas palabras plenas de implicaciones para la conclusión de mi argumento: "Oubliez les professeurs". Ahora que ya estamos dentro de un contexto, este imperativo es un consejo que Mme. Beck le da a Lucy, para que no piense en M. Paul. Sin embargo, en este psicodrama colegial la relación con *él* no sólo supone una rivalidad femenina ni una trama amorosa; como acabo de sugerir, la escena plantea una pregunta más general, sobre la relación de las mujeres con la arbitrariedad de la autoridad masculina, con los fundamentos de su poder y sus leyes.

Lucy, como sabemos, no puede olvidar a su propio profesor, pues la amistad que él le ofrece la conmueve más de lo que ella quiere reconocer. Mas en su proceso de aprendizaje en el mundo del trabajo, ha aprendido a distinguir entre unas cosas y otras. El que acepte a M. Paul no significa que acepte el sistema de autorización institucional en el que se encuadra esta relación. Tampoco le escapa a M. Paul el detalle del trabajo de ella, su estilo; éste, tras leer el examen, la llama "une petite moqueuse et sans coeur". La burla de Lucy, que representa el lado irrespetuoso de su drama, también

puede verse como ironía, la cual es, a mi modo de ver, un recurso que gracias a ser una marca de distancia respecto de la verdad, conviene al método retórico de la crítica feminista¹¹.

El capítulo en el que se desarrolla la escena de la escritura se titula "Fraternidad", pues aquí es donde M. Paul le pide a Lucy que sea la «hermana de un hombre muy pobre, hecho pedazos, amargado y hundido». Su ofrecimiento de una «amistad verdadera», y de una «alianza fraternal», a pesar de su propia ironía, presagia no obstante una forma menos deprimente de relacionarse las mujeres con las autoridades institucionales que la de la «seducción de la hija» que diagnosticaba Jane Gallop, pues supone un punto de partida de igualdad¹². Al final de la novela de Brontë, gracias a las condiciones de la alianza, Lucy Snowe no sólo tiene un lugar junto al fuego, sino que también posee su propia casa y una escuela de niñas. Dentro de ese espacio, crea para Paul una «pequeña biblioteca», destinada a aquel cuya mente era una biblioteca para ella, a través de la cual «entró en la felicidad». Y naturalmente, en ausencia de él, y en su lugar, escribe la narración de *Villette*.

Dicho esto, sería aconsejable que en el análisis final devolviéramos al hecho fraternal su dimensión histórica. La idealización de lo fraternal que hacen las mujeres escritoras es parte de una larga y denostada tradición de discurso feminista sobre la igualdad y la diferencia, que motivó en 1949 las palabras con las que Simone de Beauvoir acababa *El segundo sexo* «Para alcanzar la victoria suprema, es necesario... que gracias y a través de su diferenciación natural hombres y mujeres afirmen de modo inequívoco su hermandad» [*fraternité*].

CAMBIANDO DE SUJETO

En 1973, en un artículo llamado "Toward a Woman-Centered University", Adrienne Rich describió su visión del futuro de los estudios feministas. En él leemos: "La universidad que estoy tratando de imaginar no me parece utópica, aunque los problemas y contradicciones que haya que afrontar para transformarla sean, naturalmente, reales y serios». Sin embargo, recordando los últimos diez o quince años de los Estudios sobre la Mujer, ¿podemos decir que se ha superado de verdad «la oposición masculina a la petición de

la mujer de que se le conceda la humanidad completa» (como Rich define el proyecto)? Nada menos cierto.

De hecho, creo que por mucho que tengamos nuestros programas de Estudios sobre la Mujer, nuestros centros, revistas y congresos, las estudiosas feministas no han conseguido hacer realidad las peticiones de transformación que formuláramos en los días entusiastas de mediados de los setenta. Con el apoyo de gente como William Bennett, los Rochemorte y Boisseac conservan toda su fuerza; siguen rechazando y atacando la idea feminista fundamental de que la escenificación de lo universal es inherentemente parcial y política, por extraño que parezca. Y los M. Paul, que al igual que Terry Eagleton *et al.* ofrecen la amistad y la promesa de «alianza fraterna» parecen decirnos al mismo tiempo: «el feminismo es débil en su aspecto teórico, o separatista. ¡Chicas, despertad!» (Spivak, "The Politics of Interpretations"). Quizás sea más grave, al apoyarse en la filosofía (creadora definitiva de universales) la incapacidad general de gran parte de los teóricos masculinos, entre ellos los más interesados en la «identidad femenina», para expresar claramente en los términos de su propio discurso lo que llama Rosi Braidotti «la conciencia radical de la propia complicidad con el mismo poder que tratamos de desconstruir» (manuscrito no publicado). Igual que los humanistas, no han empezado a cuestionarse sus puntos de partida, su propia relación con el «factor de diferenciación sexual» que habita en «cada voz» (Spivak), su propia diferencia respecto de lo universal, de la institución que los acoge y desde la cual hablan.

Naturalmente, hay que decir que nosotras somos también responsables de nuestra incapacidad para enfrentarnos de verdad a las «ologías» y sus autoridades. Lo que en los setenta constituía nuestra gran fuerza, a mi modo de ver, era nuestra experiencia, a través de la conciencia nascente, de la posibilidad de que existiera una identidad colectiva que se opusiera y al mismo tiempo estuviera íntimamente ligada a la Mujer, que de hecho es nuestro relato, análisis y valoración de la propia experiencia (de Lauretis expresa esto claramente al final de *Alice Doesn't*). Parece que nos hemos quedado atascadas entre dos tipos de autocensura, por motivos que no puedo explicar aquí en su totalidad, pero que tienen que ver en parte con la dificultad de formular teóricamente el discurso de la experiencia femenina, dificultad esta que en parte proviene del fantasma feminista del esencialismo (que

sólo puede entenderse pensando en un «antiesencialismo» ampliamente formulado) (Russo); y en parte, especialmente para las que trabajamos con asuntos franceses, con el prestigio de un régimen de relatos de subjetividades posteriores al sexo.

Ante la indiferencia institucional predominante respecto del problema de las mujeres, unida a la ideología imperante del sujeto que ensalza o ansía una forma más allá de la diferencia, ¿hacia dónde y cómo debemos avanzar? ¿Sobre qué bases podemos reconstruir la relación de los sujetos femeninos con el texto social? En el número de *Tulsa Studies* dedicado al estado actual de la crítica feminista (reimpreso en *Feminist Issues in Literary Scholarship*) existe al menos una llamada que empuja a olvidar a los catedráticos, a los teóricos masculinos y femeninos, a rechazar «los esquemas de la crítica formalista del hombre», en la creencia, como escribe Jane Marcus, de que «la práctica del formalismo convierte en profesional a la crítica feminista y la hace inofensiva a los ojos del mundo académico» ("Still Practice"). En mi opinión, debemos considerar esta afirmación demasiado simplista, y no sólo porque, como dice en el mismo número Nina Auerbach, «nos guste o no, vivimos en el mismo mundo, en el mismo país... en el mismo departamento universitario que los hombres», sino porque eso no es cierto. Si los Estudios sobre la Mujer han de provocar cambios institucionales mediante sus aportaciones críticas, no podemos permitirnos avanzar descartando por completo los modelos «masculinos». Más bien, al igual que hace Lucy en la obra de teatro de la escuela (una nueva actuación forzada), cuando se niega a hacer un papel de hombre vistiéndose con ropas masculinas y en cambio añade «además» de sus ropas de mujer los significantes de la masculinidad (la cursiva es mía), la eficacia de las aportaciones feministas en el futuro exige una manipulación irónica de la semiótica de la actuación¹⁷.

En un momento anterior de *Villette*, Ginevra urgía a Lucy que se explicara, que revelara alguna verdad más profunda que parece escapársele: «¿Quién sois, señorita Snowe?» Y Lucy, a la que divierte la sorpresa de aquella, contesta «Eso, ¿quién soy yo? Quizás un personaje disfrazado. Que pena que no me parezca al papel». Pero a Ginevra no le basta esta contestación burlona: «¿Pero acaso eres alguien?» Esta vez Lucy es ligeramente más directa, y al menos ofrece datos sobre su posición social: «Si... soy un personaje en ascenso; en un tiempo dama de compañía de una anciana, luego

gobernanta de una guardería, y ahora maestra de escuela». Ginevra insiste en pensar que hay más cosas en Lucy de las que ésta quiere contar, pero Lucy se niega a revelar nada más. Si aceptamos tal como viene el relato de Lucy Snowe sobre sí misma, sin empeñarnos como Ginevra en hacer una hermenéutica de la revelación que está configurada, como nos ha enseñado Barthes, sobre narratologías edípicas, empezamos a valorar el inmenso logro de Brontë en esta novela: ha creado una heroína cuya identidad se modula mediante las cadencias del trabajo, a través de los efectos de las instituciones. Con ello no queremos decir que la subjetividad de Lucy consista en una historia de trabajos, delimitados por las jerarquías clasistas. Antes bien, hemos visto que Ginevra está convencida de que, a pesar del marco institucional, Lucy de algún modo sigue escapándosele, no sólo porque Ginevra busca un lenguaje social que pueda entender («un nombre, una estirpe»), sino porque de un modo visible y turbador, Lucy, como el sujeto de Lacan al que se adelanta, también vive en otro sitio dentro del «campo del lenguaje» que representa su otredad ante sí misma (Mitchell).

Quisiera dejar flotando la idea, a modo de argumento final, de que cualquier definición que tratemos de formular del sujeto autor femenino, no concebido universalmente como Mujer, ha de incluir las ambigüedades de Lucy Snowe, dentro del trabajo y del lenguaje. Es este un proceso que reconoce lo que describe Elisabeth Weed como «la relación imposible de las mujeres con la mujer» y admite nuestras contradicciones en marcha, el vacío y el abismo interno (y quizás permanente) que hace que la identidad colectiva sea siempre un horizonte, aunque sea un horizonte necesario¹⁴. Sin embargo, se trata de una fragmentación que, como lectoras feministas, podemos utilizar y superar. Este es el movimiento resistente y creativo que permite a Lucy encontrar el lenguaje «como mujer» por encima del poder de las «ologías», por encima de la alegoría de la justicia humana.

Al final de "Femininity, Narrative, and Psychoanalysis" (1982), artículo en el que utiliza como ejemplo Cumbres Borrascosas, de Emily Brontë, Juliet Mitchell esboza una pregunta a fin de encontrarse una forma de acabar su análisis del sujeto (creador) femenino y la crítica de la valoración que hace Kristeva de la semiótica, el espacio heterogénero del sujeto en formación. Ante su propia pregunta sobre qué pueden significar la identidad y el texto entendidos según semejante modelo teórico («¿en el proceso de con-

vertirse en qué?»), Mitchell responde: «No creo que podamos vivir como sujetos humanos sin aceptar una historia de alguna manera; para nosotros, se trata principalmente de la historia de ser hombres o mujeres bajo el capitalismo burgués. Al desconstruir esa historia, sólo podemos crear otras historias. ¿En qué nos estamos convirtiendo?».

Mitchell hábilmente deja la respuesta abierta, pero como la que escribe este artículo soy yo y no ella, creo que es importante aventurar una respuesta. En la conferencia de Pembroke, acabé diciendo: espero que nos estemos convirtiendo en mujeres. Dado que semejante respuesta resultó demasiado irónica para ocupar el lugar privilegiado de la última palabra, diré ahora: espero que nos estemos convirtiendo en feministas. En ambas frases, no obstante, la esperanza que expreso de un futuro femenino es un deseo de todo lo que no sabemos sobre lo que puede representar ser mujeres más allá de la identidad de las Mujeres, eternamente dada de antemano, contra la que sólo podemos luchar; es la esperanza de que haya una negociación que a través del feminismo conduzca a un nuevo «sujeto social», como lo expresa de Lauretis en *Alice Doesn't*, y que he imaginado aquí como la obra de los sujetos críticos femeninos.

N O T A S

A excepción de los comentarios introductorios, que lei con una redacción ligeramente diferente en Milwaukee, los fragmentos que aparecen en cursiva se escribieron después de la conferencia, como notas finales discursivas, no tanto como asuntos secundarios, sino a modo de apartados que señalan los límites del espacio retórico del trabajo. Su colocación aquí, en forma de diálogo con el texto principal, es resultado de un experimento creado por el juicio crítico, siempre imaginativo, de Teresa de Laurentis, editora del volumen en el que apareció por primera vez, *Feminist Studies/Critical Studies*. Cuando lo vi impreso, decidí reproducirlo aquí del mismo modo, haciendo ligeras modificaciones de edición.

1. En "Ariadne's Thread" Hillis Miller explica la conexión de Erigone, vía Dioniso, con la historia de Teseo y Ariadna.

2. En su análisis de las *Metamorfosis*, William Anderson sugiere que Ovidio en general parece, aunque de modo ambivalente, sentirse atraído por el «tipo de composición» de Aracné, «más libre y amanerado, más dramático y distorsionado, menos didáctico». Interpreta la «repetición ordenada de modo retórico [*versus rannus... frenz veru*]» como «una nota del editor sobre el realismo» de la representación que hace ella del sins de Europa», y al mismo tiempo «una búsqueda de la aprobación de la audiencia». En el Bunting Institute (primavera de 1984) aprendí de Blair Tise, que es tejedora, que Ovidio, si bien es exacto en la mayoría de los detalles sobre el proceso del hilado, describe mal el encuadre del ribete que produce el efecto de una «firma». Dado que un tapiz asciende en la hiladora desde abajo, el ribete estaría integrado desde el principio. Me atrevo a interpretar que lo que hace Ovidio es insistir en la marca de la firma como emblema de la identidad creadora.

3. La propia Atenea crea problemas de identidad e identificación (¿de qué lado está?) que no he tratado de solucionar en este ensayo. Tampoco he analizado de qué modo esta es (sin dala) una historia que se desarrolla entre mujeres, en un

contexto creado por mujeres hiladoras y tejedoras. El Libro IV nos enseña que Atenea es adorada por tejedoras, las hijas de Minias, que prefieren contar cuentos antes que adorar a Baco. Por esto las convertirán en murciélagos. En general, además de con los signos de una identidad guerrera masculina (el escudo, el casco, etc.), Atenea se asocia también con los símbolos domésticos del huso y la rueca. Sobre las ambivalencias que poseen estos instrumentos para la tejedora que también quiere escribir, ver el análisis que hace Ann Jones de las poetisas renacentistas en *The Poetics of Gender*. Acerca de las relaciones entre los textos tejidos y escritos que transporta la propia figura de Atenea, ver también el estudio de François Rigolot sobre el papel que representa la historia de Aracné y Atenea para la obra de Louise Labé.

4. Este fragmento de Woolf es el que sirve de introducción al importante libro de Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Conste aquí mi agradecimiento por los comentarios, de extrema utilidad, que hizo sobre este trabajo en sus primeras fases.

5. El ensayo de Barthes debería leerse a la luz del análisis de las definiciones cambiantes del arte, junto con las leyes que regulan los derechos de autor en Francia, y en especial una ley de 1957 que intentó regular nuevas formas de producción artística y de autor que no estaban cubiertas por la ley de propiedad intelectual (*droits d'auteur*) de 1793. Agradezco a Molly Nesbit y su "What is an Author", por su explicación aclaradora de este material. Nesbit señala que la muerte del autor para Barthes parece significar «realmente el autor impresor de 1793»; también describe el momento que dio lugar al ensayo: «en 1967, en Estados Unidos, para la revista *Aspen*, números 5+6... dedicado a Stéphane Mallarmé». Está encajado (literalmente) entre todo tipo de «obras de autor, gran parte de ellas de base tecnológica». Ver también "Le Droit d'auteur s'adapte à la nouvelle économie de la création", en *Le Monde*, 3 de agosto de 1985. Estos son ejemplos de una historia de la crítica más contextualizada.

6. En el coloquio de Cerisy del que él fue el

"prétexte", este frase llamó bastante atención. Al comentar el significado de la frase Barthes situó su propia relación con el contexto histórico en el que escribió *Sade/Fouquier/Loyola*: «era el apogeo de la modernidad y del texto; hablábamos de la muerte del autor (yo mismo hablé de ella). No utilizábamos la palabra escritor [*écrivain*]; los escritores eran gente algo ridícula, como Gide, Claudel, Valéry o Malraux».

7. En "Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism", Showalter adopta la «genealogía» de la subjetividad de Julia Kristeva, de un espacio de creación que es al mismo tiempo «europeo y transeuropeo». Al escribir la historia de la crítica feminista norteamericana, quiere «subrayar su especificidad relatando su desarrollo en términos de las relaciones, continuidades, amistades íntimas e instituciones que configuran el pensamiento y la escritura de los últimos quince años». Como ejemplos de acontecimientos asimétricos dentro de estas cronologías descompasadas, Showalter sitúa frente a frente el congreso de 1966 sobre «la controversia estructuralista y las Ciencias Humanas» y la «primera sesión literaria feminista en el MLA de Chicago en 1970»; no asistí a ninguna de las dos. En 1971 yo leía a Roland Barthes, no a Adrienne Rich. El hallazgo de Rich, que en mí fue tardío, me llegó al meterme en un programa de Estudios sobre la Mujer; esta trayectoria, creo, representa un movimiento inverso a los hábitos de lectura de gran parte de la crítica feminista norteamericana general, al tiempo que se mantiene al margen de los esquemas clásicos de lectura de las mujeres en francés. Eso puede explicar o no la impresión que tiene la gente que estoy mezclando cosas, como Barthes y Rich, que más bien no tienen nada que ver. Lo que me preocupa es la forma en la que las conferencias sobre estudios literarios continúan por caminos separados, pues aunque a las mujeres las invitan al English Institute (para el que Showalter escribió este trabajo), a Georgetown, etc., y a los hombres los llaman a Pembroke o Milwaukee, todavía nada demuestra que la teoría crítica feminista haya influido sobre las organizaciones y las fórmulas dominantes.

8. Las historias sobre los lectores y los escritores provienen, tanto en Barthes como en Rich, de una política sexual de la diferencias sexuales y los cuentos familiares. Para Barthes, al igual que para Rich, el Autor es masculino, y patriarcal por sus efectos: «Como institución, el autor está muerto: ... al estar desposeído, la [identidad] suya ya no ejerce la poderosa paternidad sobre su obra que había de establecer la historia, enseñanza y opinión literarias... más en el texto, en cierto modo *deseo al autor*: necesito su figura (que no es ni su representación, ni su proyección)». En el modelo del deseo de Barthes, el lector y el escritor entran en un esquema asociativo que sitúa la experiencia masculina como central y universal. Este «yo» que desea al autor, y desea ser deseado por él, preocupado por el retorno del padre (tras haberlo eliminado), que se complace en una subjetividad fragmentada, desea, se preocupa, y disfruta dentro de un sistema como (naturalmente, él mismo lo dice) un hijo. La incapacidad de distinguir (el problema, por ejemplo, del deseo de la hija) supone algo más que una cuestión filosófica o estilística cuando se alinea junto a la autoridad (del intelectual, escritor, profesor) que era el que apoyaba el concepto de indiferencia. Sobre la política de la indiferencia, ver "Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault and Sexual Difference", de Naomi Schar.

9. Este cambio corresponde a la insistencia de Gayatri Spivak en "otro foco de atención simultáneo: no ya ¿quién soy yo?, sino ¿quién es la otra mujer? ¿cómo la estoy llamando? ¿cómo me llama ella a mí?" ("French Feminism in an International Frame"). Sobre la «otra mujer», ver también "Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer", de Jane Gallop.

10. Smith, en su artículo de 1977 titulado "Toward a Black Feminist Criticism", escribió este fragmento que leyó en la conferencia de Milwaukee: «Finalmente, quiero expresar cuánto más fáciles serían mis despertares y mis horas de sueño si existiera un sólo libro que me dijera algo determinado sobre mi vida. Un sólo libro basado en la experiencia feminista negra y la experiencia negra lesbiana, fuera una novela o

un ensayo. Nada más que una obra que refleja la realidad que yo y las mujeres negras que amo estamos intentando crear. Cuando exista un libro así, cada una de nosotras no sólo sabremos mejor cómo vivir, sino cómo soñar». Sobre la postura de O'Neale, ver su "Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction".

En *The New York Times Book Review*, del 2 de junio de 1985, Gloria Naylor, dentro de un repaso a los comienzos favoritos de los escritores, habla del inicio de *The Bluest Eye*, de Toni Morrison. Escribe Naylor: «Al tiempo que la novela trata de un asunto de peso, la conversión en inmoral de la belleza femenina negra en una sociedad racista [que también es el tema del artículo de O'Neale], *susurra* al estilo de la poesía minimalista, con lo que da lugar al denominador menos común de todos los clásicos, la capacidad para obsesionar. Despierta a mis estudiantes ante el hecho de que la novela debería hablar sobre la forma de contar historias, el 'por qué' de las cosas debería quedar para los sociólogos, el 'cómo' es más que suficiente para la tarea de los escritores...». Me parece que necesitamos urgentemente un debate, basado específicamente en los textos, entre las críticas y escritoras feministas negras y blancas, que hable de las relaciones entre el por qué y el cómo, entre la referencia y la representación. Sin este debate nos arriesgamos a una repolarización devastadora parecida a la que en algunos momentos produjo en la conferencia de Milwaukee comentarios amargos y acusaciones de racismo.

11. En la conferencia de Milwaukee Jane Gallop preguntó sobre el riesgo implícito que corremos de que la ironía acabe saliendo mal. En *A Handbook of Rhetorical Terms* Richard Lanhum define este problema con el término «ironía retórica». Este autor señala que «la relación entre persuadido y persuasor es casi siempre en cierto modo consciente de sí mismo», y continúa afirmando que «toda posición retórica, a menos que sea la más inocente, contiene un tinte irónico, parecido o distinto del *Ethos* del hablante». Desde el momento en que el *ethos* (el carácter, la predisposición) del feminismo ha rechazado

históricamente la doblez que supone «decir una cosa mientras se intenta hacer otra» (la que podría decirse la etiqueta de la femineidad clásica), puede que un discurso feminista irónico se encuentre fuera de lugar respecto de sí mismo (de su identidad para sí mismo), y de lo que la audiencia espera de su postura. Si es esto cierto, en ese caso la ironía, en el último análisis, puede ser una figura de eficacia limitada. Por el contrario, ya que el feminismo no irónico, sencillo, sincero y exhortativo está perdiendo su eficacia, puede que valga la pena correr el riesgo y probar este tipo de duplicidad en marcha. En "A Manifesto for Cyborgs", Donna Haraway, que pide un uso más extenso de la ironía «dentro del feminismo socialista», afirma: «la ironía trata de contradicciones que no se solucionan con ideas más amplias, incluso de forma dialéctica, y trata de la tensión que supone afirmar al mismo tiempo cosas incompatibles porque ambas o todas son necesarias y ciertas».

12. Para que tenga éxito la labor de «desfamiliarizar al padre», como lo expresa Gallop en *The Daughter's Seduction*, debe escapar de los límites del círculo familiar.

13. Si Lucy durante la clase sele gracias a la escritura de la humillación y entra en la autoría, sobre el escenario el uso del lenguaje se convierte en una cuestión de voz. Lucy descubre, en cuanto empieza a hablar, que la dificultad no estriba en la audiencia, sino en su actuación: «Cuando se me liberó la lengua, y mi voz recobró su altura verdadera, y halló su tono natural, no pensé en nada más que en el papel que representaba». En ambos casos, la subjetividad de la actuación de Lucy se estructura mediante un texto y en otro lenguaje. En los capítulos sobre *Corinne* y *The Vagabond* oficeo un análisis más completo de este fenómeno.

14. En "A Man's Place", una charla que pronuncié en la sesión del MLA de 1984 sobre «Los hombres dentro del Feminismo», publicada en el libro *Men in Feminism*, Elisabeth Weed adelantó brillantemente muchos de los asuntos entre los que me debatí aquí.

Janet Wolff

FEMINISMO Y

MODERNISMO

Allá por diciembre de 1910, cambió el carácter humano.

Virginia Woolf¹

La modernidad supone una cierta valorización de lo femenino.

Alice Jardine²

Virginia Woolf fue, por supuesto, una gran paladina de los modernos. Nos remitimos a su ensayo "Mr. Bennet and Mrs. Brown", escrito en 1924, en el que la escritora celebra «el sonido de la rotura y la caída, el estrépito y la destrucción... aquel sonido imperante en la época georgiana»³. Woolf compara los párrafos descriptivos de los novelistas eduardianos: prolijos, retorcidos y anticuados, particularmente en la obra de Arnold Bennet, con la promesa de abordar el carácter directamente que hicieran los nuevos escritores. Reconociendo que «los útiles de una generación son inútiles para la siguiente»⁴, James Joyce, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, E. M. Forster, Lytton Strachey e (implícitamente) la misma Virginia Woolf —los «georgianos»— iniciaron la tarea de crear una literatura acorde con la época.

Pero, ¿por qué diciembre de 1910? Virginia Woolf continúa diciendo que el cambio no fue repentino ni definido; tan sólo añade que «ya que debemos ser arbitrarios, fijemos la fecha allá por el año 1910»⁵. La muerte del rey Eduardo VII y la sucesión al trono de Jorge V aquel año constituye claramente el suceso simbólico central. Pero quizás resultó ser incluso más importante la primera exposición post-impressionista londinense, la cual, organizada por Roger Fry, amigo de Virginia Woolf, representó la primera introducción seria en Gran Bretaña de pintura modernista procedente de la Europa continental. La fecha conjuga así lo estético y lo político, explicando el significado real de las categorías literarias de «eduardianos» y «georgianos» señaladas por Woolf.

Son bien conocidas las simpatías feministas de Virginia Woolf; sus ensayos *A Room of One's Own* y *Three Guineas* han sido resucitados por el femi-

Este artículo se publicó por primera vez en *Feminist Studies* (University of California Press, 1990).

nismo contemporáneo como observaciones todavía actuales y reveladoras sobre la situación de la mujer en la literatura, la política, y la vida social. En alguno de sus ensayos críticos, no tan ampliamente leídos, Woolf trata la cuestión de la escritura de la mujer. Para ella, «el cambio en el carácter humano» y en literatura parecía ofrecer a las mujeres posibilidades efectivas de liberación de aquello que nos describe como «la frase construida por el hombre» —imprecisa, pesada, pomposa. La mujer escritora, dice ella, debe construir su propia frase «alterando y adaptando la frase ordinaria hasta llegar a escribir una que tome la forma natural de su pensamiento sin aplastarlo o deformarlo»⁶. Woolf descubre tal proceso en la escritura de su contemporánea, Dorothy Richardson:

Ella ha inventado, o, si no inventado, al menos ha desarrollado y aplicado a su propio uso, una frase que podríamos llamar la frase psicológica del género femenino. Posee un nervio más elástico que el viejo, capaz de estirarse hasta el extremo, capaz de suspender las partículas más lábiles, de envolver las más vagas formas⁷.

Las mujeres, incapaces de articular sus experiencias específicas y su perspectiva en el mundo en una lengua formada y modelada por el grupo dominante, los hombres, podrían tener ahora la oportunidad de trabajar con los nuevos útiles literarios y lingüísticos, apenas formulados, para así hablar por ellas mismas.

En el presente ensayo quiero examinar la relación entre modernismo y feminismo. Desde Virginia Woolf, otras feministas han apuntado que la revolución en las artes a comienzos de siglo ofrecía apasionantes oportunidades para las escritoras y artistas, y que la muerte del realismo significó la fragmentación de la cultura patriarcal. Sandra Gilbert y Susan Gubar sostienen que el modernismo puede contemplarse como un producto del feminismo de finales del diecinueve, y que sus textos pueden leerse como una lucha entre ambos sexos⁸. Alice Jardine, citada al principio de este ensayo, afirma que el modernismo permitió la «incorporación de las mujeres al discurso»⁹. El estudio de la «revolución en el lenguaje poético» llevado a cabo por Julia Kristeva ha sido recogido por feministas inspiradas por su indicación de que la escritura de vanguardia en la Francia de finales del diecinueve

ve articula lo «semiótico» (es decir, lo pre-simbólico) lo cual precede la entrada del niño en el lenguaje y en el patriarcado¹⁶. Y, en las artes visuales, la crítica feminista ha reivindicado el constante potencial radical de una práctica artística modernista en favor de las mujeres¹⁷.

Volveré más tarde a alguno de estos argumentos. Sin embargo, su diversidad misma debería prevenirnos contra afirmaciones simplistas y ponernos sobre aviso en cuanto a las complejidades existentes en este terreno. Una de las cuestiones que ha de aclararse es el concepto mismo de «modernismo». La mayoría de las autoras que he citado lo sitúan al final del siglo diecinueve; otros hablan, empero, de un periodo denominado «modernismo tardío» (posterior a la Segunda Guerra Mundial), así como a la *persistente* tradición modernista en las artes (aquellas actividades en arquitectura, baile, pintura, etcétera, que hacen frente al eclecticismo, populismo, y superficialidad de lo «posmoderno»). Perry Anderson ha señalado que «una considerable variedad de prácticas estéticas muy diversas —de hecho incompatibles» se ocultan bajo la etiqueta del «modernismo», incluyendo el cubismo, el futurismo, el simbolismo, el constructivismo, el expresionismo, el surrealismo y otros¹⁸. Advertiendo, además, que el término cubre un abanico de fechas y lugares, y que contrariamente a los términos «barroco», «romántico, y «neoclásico», no designa un objeto describable por derecho propio, Anderson concluye que «el *modernismo* como noción es la categoría cultural más vacía de todas»¹⁹. Por lo tanto, será importante clarificar los diversos sentidos en los que se usa el término en los debates sobre feminismo y modernismo.

También debería advertirse que los diversos argumentos a favor del modernismo dependen de teorías bien distintas, las teorías del género y las teorías de la representación. Éstas van desde las perspectivas post-estructuralistas/psicoanalíticas de Kristeva y Jardine, hasta la lectura más simplista de la literatura como expresión directa de la realidad social que se encuentra en la obra de Gilbert y Gubar. No obstante, creo que vale la pena dedicarse a la cuestión de la congruencia del modernismo y el feminismo, y sostendré al respecto que el modernismo (definido cuidadosamente) ha tenido y sigue teniendo potencial crítico y radical para escritoras y artistas.

Los libros que tratan del modernismo toman por lo general el periodo de 1890 a 1930 como aquel que abarca las mayores transformaciones del pensamiento social y filosófico, de los códigos y prácticas estéticas, y de la

teoría científica, que han constituido nuestra conciencia moderna¹⁴. Algunos discrepan en una década arriba o abajo¹⁵, y otros rastrean la historia temprana o prehistoria del modernismo¹⁶. La trayectoria del modernismo después de mediados de siglo se discute más enconadamente, sin embargo, tanto con respecto a su continuo radicalismo estético y político, como contra su aparente incorporación al seno de las instituciones y valores de la sociedad capitalista, así como con respecto a su relación específica con el posmodernismo (precursor, padre moribundo, aliado, rival, etc.). Por el momento voy a limitarme al periodo del modernismo temprano, desde alrededor de 1890, hasta 1930.

Dada la gran diversidad de movimientos, medios, localizaciones, y afiliaciones políticas implicadas, ¿cómo definiríamos el «modernismo»? Eugene Lunn ofrece una serie útil de características como los rasgos principales de este fenómeno, entendidos como una serie de «rebeliones múltiples contra el realismo y romanticismo tradicionales»¹⁷. Estas son: 1) conciencia estética o reflexividad propia; 2) simultaneidad, yuxtaposición, o montaje; 3) paradoja, ambigüedad, e incertidumbre; 4) «deshumanización» y rechazo de la personalidad, o sujeto individual integrado¹⁸. (Puede advertirse que estos rasgos de lo «moderno» son sorprendentemente similares a los identificados en los ochenta para caracterizar lo «posmoderno», aunque la relación entre ambos queda fuera del alcance del presente ensayo). Con este conjunto de rasgos que identifican un grupo diverso de prácticas estéticas anti-realistas, podemos considerar la propuesta de que el modernismo ofreció oportunidades especiales para la intervención cultural y política feminista.

Echar un vistazo a las historias clásicas del modernismo no resulta demasiado alentador. Como todas las historias del arte, se trata de historias acerca de los logros llevados a cabo por hombres, en las que las mujeres apenas aparecen. El libro de H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society*, que analiza la «reorientación del pensamiento social europeo» en el periodo que va de 1890 a 1930, comenta la obra de pensadores sociales, filósofos, psicoanalistas y escritores¹⁹. El libro se ocupa de veinticuatro hombres, pero de ninguna mujer. Alan Bullock, en un ensayo que investiga los orígenes del modernismo, y cataloga sus logros en las artes, las ciencias, y el pensamiento social, enumera ciento veinte innovadores modernos, de los cuales sólo cuatro son mujeres: una en literatura (Gertrude Stein), dos en baile

(Isadora Duncan y Pavlova), y una en la esfera científica (Marie Curie)²⁰. En su estudio de la literatura americana de los años veinte, Frederick Hoffmann incluye sólo diecisiete mujeres en las ciento treinta y cuatro entradas que comprende su apéndice biográfico²¹. No parece que el modernismo fuera un movimiento en el que las mujeres participasen muy activamente. Por ejemplo, a la mayoría de la gente le resulta difícil pensar rápidamente en escritoras modernistas, si exceptuamos (quizás) a Virginia Woolf.

Como han demostrado recientes estudios feministas, esta ausencia de mujeres del canon modernista constituye otro ejemplo de las tácticas excluyentes de la historia del arte y la literatura que de algún modo no toman en consideración a escritoras y artistas. Shari Benstock ha estudiado la vida y obras de escritoras en el París de los primeros cuarenta años de siglo, y explica de este modo su relativa oscuridad: «Las aportaciones por parte de mujeres al movimiento literario modernista han sido doblemente suprimidas por la historia, ya olvidadas por las historias clásicas de esta época, ya juzgadas sin trascendencia en memorias y biografías literarias»²². Su estudio reintegra escritoras como H. D., Gertrude Stein, Djuna Barnes, y Natalie Barney, y la editora Sylvia Beach. Al considerar a «las mujeres modernistas» de 1910 a 1940, Gillian Hanscombe y Virginia L. Smyers contribuyen así a esta obra de recuperación²³. El sujeto de su investigación lo constituyen las escritoras H. D., Bryher, Dorothy Richardson, Amy Lowell, Djuna Barnes, Mary Butts, y Mina Loy. El redescubrimiento de escritoras, un proyecto continuado de la crítica feminista, inicia así la tarea de re-escribir la historia del modernismo. Complementa la obra de las editoriales feministas durante las dos décadas pasadas, que han ido reeditando obras escritas por mujeres agotadas desde hacía largo tiempo.

En las artes visuales, las historiadoras feministas nos han proporcionado ya muchos textos sobre la «herencia oculta» de aquellas artistas que han sido borradas de los anales artísticos por la corriente principal de la historia del arte²⁴. Más recientemente, algunas de ellas han dirigido su atención al tema de las mujeres y el modernismo. Como en literatura, la relación ortodoxa de la historia del modernismo consiste en una larga lista de nombres masculinos. El linaje oficial comienza por Manet o Cézanne, sigue por Picasso, Mondrian, Man Ray, Dalí, y otros, y culmina en el modernismo institucionalizado de mediados de siglo de Jackson Pollock. Comenzamos ahora a

saber más acerca de las pintoras de finales del diecinueve como Suzanne Valadon, Mary Cassatt, y Berthe Morisot, marginadas en la mayoría de las historias del impresionismo o de la pintura francesa²⁵. Mediante la edición de libros y la organización de exposiciones sobre el surrealismo, artistas como Leonor Fini, Frida Kahlo, Lee Miller y Leonora Carrington han sido restituidas al lugar que les corresponde en la historia de este movimiento²⁶. En la historia de la pintura alemana de principios del siglo veinte, se conoce mejor de lo que se solía a Käthe Kollwitz y Paula Modersohn-Becker, y mujeres relacionadas con la pintura del momento conocido como modernismo tardío, como Lee Krasner, comienzan ahora a recibir la atención que se les había negado, mientras que sus maridos y socios masculinos habían sido expuestos, conmemorados y registrados para la posteridad²⁷.

La tarea de redescubrir mujeres artistas en la historia ha sido siempre esencial a la crítica feminista. Esta tarea, sin embargo, adolece de dos limitaciones serias. En primer lugar, está claro que, de modo importante, no ha afectado en lo más mínimo a las instituciones principales implicadas en la edición, exhibición, crítica, y educación, en tanto que continúan (re)produciendo una historia del modernismo distorsionada. El creciente ámbito del conocimiento sobre la mujer se reduce a cursos de estudios de la mujer así como a textos. Más aún, la cultura oficial persiste en centrarse en la obra realizada por hombres; la importante exposición de obras internacionales en la Royal Academy de Londres que tuvo lugar en 1981, *A New Spirit in Painting*, mostraba la obra de treinta y seis hombres, pero la de ninguna mujer. Griselda Pollock ha demostrado la dependencia, por parte del modernismo, de la noción del artista creativo masculino²⁸, y está claro que la crítica feminista del sistema tiene mucho más contra qué luchar que luchar contra una historia del arte sesgada. Como señala Andreas Huyssen, el modernismo siempre se ha caracterizado como masculino (frente a la cultura de masas «femenina»)²⁹. En otras palabras, el desmantelamiento de una ideología particular del modernismo habrá de ser una tarea necesaria. En segundo lugar, las historiadoras feministas no deben ignorar el hecho de que la historia del arte no tiene toda la culpa de la marginación de la mujer. Es igualmente importante examinar los procesos sociales que actuaron en detrimento de las pintoras del periodo moderno, y que explican asimismo su ausencia relativa de la producción cultural. En cada periodo de la historia de

las artes ha habido prácticas e ideologías particulares que se han constituido en obstáculo para la participación de la mujer. Hacia finales del diecinueve ya no se trataba de la exclusión de una clase de vida y de la pertenencia a las academias. Como tampoco se trataba de la participación de las escritoras en el mundo público (masculino) del café. ¿Cuáles eran los rasgos específicos de la vida cultural de la época que actuaban en detrimento de la mujer?

Shari Benstock sugiere que las mujeres, cuya experiencia no se encapsulaba en los temas centrales de la escritura modernista, habían de ser marginadas forzosamente por ésta. En particular, identifica a la Primera Guerra Mundial como uno de los temas principales, y a la psicología de la desesperación de posguerra, como el fundamento del movimiento literario³⁰. Pero esta idea del modernismo, como señala Benstock, privilegia automáticamente la experiencia masculina. La perspectiva diferente que las mujeres tenían sobre la guerra se consideraba secundaria, ya que ellas no escribían sobre las trincheras, el activismo y el compromiso, la proximidad de la muerte. Tampoco experimentaban el vínculo masculino que la guerra otorgaba, y que algunos autores han considerado central al modernismo. Así pues, la escritura femenina de la época, en gran parte tan innovadora como la masculina, simplemente no cuenta como «modernista», dada una definición particular de tal categoría, puesto que el modernismo se concibe tanto por lo que concierne a su contenido como a sus características literarias y formales. Huyssen, por razones similares, nos previene contra una reclamación demasiado entusiasta del modernismo para el feminismo: «La teorización general de la literatura modernista como femenina ignora sencillamente la poderosa corriente machista y misógina que existe en el seno de la trayectoria del modernismo»³¹.

Los temas centrales del modernismo pueden identificarse también en las artes visuales. De acuerdo con Griselda Pollock, la sexualidad masculina y su intercambio comercial en particular dominan las obras consideradas como los «monumentos fundamentales del arte moderno»³². (Ejemplos de un amplio género pueden ser *Una barra en el Folies-Bergère* y *Olympia*, de Manet o *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso). Esto está relacionado con los tipos contemporáneos de representación del espacio, como la calle, el bar, el café. Los espacios pintados por mujeres, a quienes se les negaba acceso equitativo a la esfera pública, eran sobre todo espacios domésticos. Una vez más, podemos

seguir este análisis para intentar explicar la ausencia de mujeres del canon modernista, cuyo contenido primario no había de tener límites para ellas. Pero, como ya indica esta referencia a los espacios públicos y privados, no podemos entender la diferenciación de género en torno al contenido sin relacionarla a su vez con las diferencias sociales en las que se daba. De lo que se trata es de las experiencias bien diferentes del hombre y de la mujer de lo que constituye «lo moderno». Eso no quiere decir que el modernismo sea simplemente el arte de la modernidad. El modernismo es un conjunto concreto de prácticas e ideologías de la representación; la modernidad es una experiencia específicamente histórica¹⁹. El modernismo data de finales del diecinueve; la modernidad se sitúa diversamente, ya en las mismas fechas, ya identificada como un fenómeno del siglo dieciséis, o localizada en algún lugar entre ambos. Baudelaire, a no dudarlo el poeta de la modernidad, ya que escribe sobre la experiencia de la era y de la ciudad modernas, no es por ninguna definición un escritor «modernista» en términos estéticos. Y sin embargo existe una relación entre los dos. Raymond Williams ha indicado que hay «lazos decisivos entre la práctica y las ideas de los movimientos de vanguardia del siglo veinte, y las condiciones y relaciones específicas de las metrópolis de este mismo siglo»²⁰. La experiencia de la ciudad, con sus antecedentes en el siglo pasado, se caracteriza por la alienación y el aislamiento entre una muchedumbre de extraños, y por la presencia del crimen y el peligro, así como, más positivamente, por la vitalidad y «posibilidades de unión» que ofrece la misma diversidad de la vida urbana²¹. El mismo modernismo se desarrolló en estas circunstancias, aunque Williams pone cuidado en no identificarlo con la experiencia de la modernidad. «No se trata de que los temas generales de respuesta a la ciudad y su modernidad compongan nada que pueda llamarse propiamente Modernismo. Es, más bien, la ubicación nueva y específica de los artistas e intelectuales de este movimiento dentro del cambiante medio cultural de la metrópolis»²². En otras palabras, el describir la modernidad en arte o literatura no constituye modernismo. Pero, como Williams continúa indicando, las transformaciones radicales *en* las artes fueron posibles en primer lugar por las mudables relaciones sociales e instituciones culturales, y en segundo lugar, por las dislocaciones del lenguaje efectuadas por la inmigración y, en consecuencia, la necesidad frecuente de una segunda lengua. Es posible ver, de tal manera, la relación entre la

experiencia de la modernidad, su articulación en la cultura, y las innovaciones formales en el lenguaje artístico que constituyen el modernismo.

Si el modernismo es, en este sentido, el arte de la modernidad, la ausencia de las mujeres del canon se hace algo más clara, ya que el contenido adoptado por las nuevas formas culturales es, ante todo, un contenido masculino. La experiencia del anonimato en la ciudad, los efímeros e impersonales contactos descritos por analistas sociales como Georg Simmel⁷⁷, la posibilidad del paseo tranquilo y de la observación, notada por primera vez por Baudelaire, y más tarde analizada por Walter Benjamin⁷⁸, eran experiencias por completo masculinas. Hacia finales del diecinueve, las mujeres de clase media estaban confinadas en la esfera privada (si no siempre en la realidad, sí en la ideología). El mundo público del trabajo, la vida urbana, bares y cafés estaba vedado a la mujer respetable⁷⁹. (Como muestra Rachel Bowly, a finales del diecinueve la compra constituía una importante actividad femenina, y la aparición y desarrollo de los grandes almacenes y de la sociedad de consumo proporcionaba una participación en público bastante legítima, si bien limitada⁸⁰. Pero, por supuesto, la literatura de la modernidad y los temas del modernismo no trataban de las compras, y las mujeres permanecían invisibles en la constante preocupación por los asuntos «reales» de la vida moderna. De un modo similar, la experiencia de las mujeres de la clase trabajadora de la época, excluidas por la necesidad económica del mandato ideológico que había de confinarlas a la domesticidad, y que seguían atravesando las calles de camino al trabajo, no forman parte de la nueva cultura).

Tres cosas están claras. Primero, la definición de lo moderno, y la naturaleza del modernismo, derivados de la experiencia del hombre y que, por lo tanto, excluían a las mujeres. Segundo, las mujeres, por supuesto, tenían su propia experiencia del mundo moderno, y se ocupaban de articular esto mismo en la literatura y la pintura. Y, tercero, no hay duda de que las escritoras estaban tan comprometidas con la revolución en los lenguajes literarios y artísticos como lo estaban los hombres. Por esto, es posible y esencial volver a escribir la historia del modernismo mostrando el papel de la mujer en el mismo. Esto quiere decir que hemos de mirar de nuevo los clásicos del modernismo, para así descubrir lo que podemos ahora contemplar como su perspectiva particular de «lo moderno». No es que los hombres no representaran a las mujeres. Pero la definición masculina de la modernidad

produjo una consideración sesgada, en la que las únicas mujeres visibles (aparte de aquellas en casa con la familia) eran mujeres «marginales» o relacionadas con ocupaciones poco respetables. Ya he aludido al extenso género de escenas de bar y prostíbulo comentado por Griselda Pollock y, aunque es siempre arriesgado seleccionar obras particulares para ilustrar una tesis, es instructivo comparar pinturas de la ciudad realizadas por hombres y mujeres pertenecientes al periodo del modernismo temprano. La *Strasse mit roter Kokotte* de Kirchner, de 1914-25 muestra la calle como el dominio de la prostituta. El *Café* de George Grosz, pintado en 1915 ilustra un tema similar, si bien ejecutado de modo más perverso. La pintura *Hutladden* (Sombrerería) de August Macke, pintada en 1913 representa a la mujer yendo de escaparates, cumpliendo así su respetable papel público (aunque ya que nos vuelve la espalda, difícilmente puede tratarse de un estudio de la experiencia femenina).

¿Cómo podrían las mujeres retratar lo público, dada su exclusión de la mayoría de sus instituciones y prácticas? Gwen John nos ofrece una posible respuesta. En su *Corner of the Artist's Room in Paris*, de 1907-10, se hace que el interior represente el exterior, la sombrilla y la chaqueta de la artista hace referencia a su reciente incursión en el terreno masculino, la ventana y el contorno desdibujado de un edificio indica la ciudad que ella ha escogido como hogar, pero en la que no puede encontrarse a gusto. Nos es familiar, en literatura y en pintura, la obra de mujeres que abandona el mundo público y muestra el ambiente doméstico. Pero el acceso particular de la mujer al público, e incluso su exclusión de él, puede ser retratado también de forma indirecta, como en el cuadro de Gwen John.

Griselda Pollock ha apuntado que las mujeres artistas pueden desplegar el espacio en su obra de un modo conforme a su experiencia del mundo diferenciada por el género. Examinando las pintoras impresionistas francesas, en particular Berthe Morisot y Mary Cassatt, advierte el tema recurrente en sus obras del balcón, el porche o el terraplén, y sugiere que el balcón (como, por ejemplo, en el cuadro de Mary Cassatt *Susan en el balcón sosteniendo un perro*, pintado en 1883 demarca «el límite... entre los espacios de la masculinidad y la femineidad descrito con relación a qué espacios están abiertos para los hombres y para las mujeres y qué relación tiene un hombre o mujer respecto a ese espacio y sus habitantes»⁴¹. La yuxtaposición de

dos sistemas espaciales en el lienzo es característica de los cuadros pintados por mujeres, mientras que cuadros similares pintados por hombres aparentemente permiten acceso libre al mundo más allá de la ventana o balcón. Es así posible acometer el análisis de la obra femenina que efectivamente representa o alude al ámbito «público», y de ese modo comprender la relación particular de las mujeres con esa esfera, y comenzar a ampliar nuestra noción de la «vida moderna» para así incluir en ella la experiencia femenina. Podemos releer aquellas historias de la literatura en las que las mujeres escriben acerca de su incursión en el ámbito público, o acerca de su visión del mismo desde la esfera doméstica. El relato breve de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway in Bond Street*, escrito en 1922/3, no es sólo una historia acerca de la compra de unos guantes; es al mismo tiempo una descripción de una mujer de clase media que callejea por Londres, observando y siendo observada por otros, que encuentra y conversa con un hombre conocido, y reflexiona sobre los cambios que han tenido lugar desde los días de preguerra¹⁶. Aquí, las estrategias modernistas (la ruptura de la corriente narrativa, la mudanza de lo objetivo a lo subjetivo, el seguimiento del movimiento azaroso de la mente del personaje, colocarse momentáneamente en el punto de vista de la otra persona, etcétera) facilitan esta nueva descripción femenina. Las percepciones de la señora Dalloway, sus pensamientos, su visión selectiva de aquello que la rodea son los propios de una mujer de su edad y condición, y proporcionan una descripción femenina de la ciudad moderna. La mujer gruesa del automóvil «ha sufrido toda clase de problemas», pero, sorprendentemente para la señora Dalloway, lleva joyas y orquídeas de buena mañana. Lady Bexborough le parece desarrapada, aún en su coche de caballos y con un guante blanco demasiado holgado para su muñeca. Advierte el carácter maternal y hogareño de la estatua de la reina Victoria, y piensa en la labor de la reina actual visitando hospitales e inaugurando bazares. Al atravesar Westminster y dejar atrás el palacio real, no le asalta ningún pensamiento sobre cuestiones de política o de guerra, exceptuando el recuerdo de la afligida madre que conoció en la tertulia de la noche anterior. Todo esto no subraya la superficialidad del pensamiento femenino, o su tendencia a llevar lo privado a la esfera de lo público, sino más bien sirve para reflexionar sobre el modo como la perspectiva de las mujeres transforma los espacios de la masculinidad.

En su mayor parte, sin embargo, las escritoras y artistas se especializaron de hecho en el retrato de la esfera doméstica, describiendo el mundo que mejor conocían, y al que tenían acceso ilimitado. Griselda Pollock opina que aquí también permitió el modernismo que las mujeres produjeran nuevas imágenes que dislocaban las ideas dominantes de la femineidad y del papel apropiado de la mujer. Por ejemplo, cuando los hombres pintan a las mujeres en el tocador o en el baño de la manera voyerista característica de Degas o de Manet, éstas pintan el mismo tema representando a la mujer como sujeto en lugar de como cuerpo⁴³. De un modo más interesante, la dislocación formal puede representar malestar social o personal. (Pollock considera el cuadro de Mary Cassatt *Niña en un sillón azul*, de 1878, en el que una joven, arrellanada en una silla grande, se contempla desde un ángulo extraordinariamente bajo, evocando, de acuerdo con Pollock, el sentido infantil del espacio de una habitación⁴⁴).

Ahora bien, es también concebible que los escritores y pintores masculinos puedan interpretar, a veces sin querer, el malestar de la mujer en la cultura patriarcal, inclusive en su prescrito papel doméstico. Eunice Lipton ha analizado las «desasosegadas imágenes de la mujer y de la vida moderna» de Degas⁴⁵. Podemos contemplar la obra *Niña en interior* de Vuillard (1910) como la representación de una mujer joven encerrada y atrapada en el entorno doméstico (la mesa puesta con los útiles del té, el cercamiento del espacio en el que ella se sienta, etcétera). Podemos comentar la penetración psicológica de Joyce o de Henry James al interior de la experiencia femenina en el mundo moderno. Podríamos querer decir que existen limitaciones en la comprensión masculina de esto mismo, o podemos alabar su habilidad para ver desde el punto de vista de la mujer. Pero el punto central es que la literatura y el arte del modernismo, como normalmente se define y categoriza, margina o excluye la experiencia de la mujer, concede prioridad al mundo público (con una serie de obras considerable que muestra la perspectiva masculina respecto al ámbito privado). Y ahora es posible cuestionar esta categorización, y mostrar cómo muchas artistas, al experimentar con la forma estética, estaban formulando la experiencia específicamente femenina de la modernidad. Las nuevas formas y estrategias literarias y visuales se inventaron y desplegaron con el fin de capturar y representar la situación modificada de la mujer en el mundo moderno, tanto en el terreno privado como en el público.

El hecho de que las mujeres están ausentes del canon modernista, por tanto, es razón para examinar críticamente ese canon, y no para aceptar a regañadientes que el modernismo resultó ser inaccesible a las mujeres. El que se traiga al primer plano temas y casos específicos (la guerra, la esfera pública, la sexualidad masculina, etcétera), no es de ningún modo esencial al modernismo como estrategia estética, como lo atestigua la participación de mujeres desde el impresionismo hasta el expresionismo abstracto. Volvemos, entonces, a la pregunta de si el modernismo, con sus estrategias deconstructivas e interrogativas, es particularmente apropiado a una práctica artística feminista —si la nueva «frase femenina» identificada por Virginia Woolf es capaz, de un modo del que las formas anteriores de escritura no lo eran, de expresar alternativas a la cultura patriarcal.

No puede haber una respuesta incondicionalmente positiva o, si vamos a eso, negativa, a esta pregunta. Tienen razón las analistas feministas al identificar el potencial político de las estrategias modernistas, y, si volvemos a las características enumeradas por Eugene Lunn (reflexividad propia, montaje, paradoja, «deshumanización»), queda claro que tales estrategias desestabilizadoras poseen la habilidad de desbaratar e interrogar los modos dominantes de percepción visual y de lectura, y, por lo tanto, de desenmascarar el carácter ideológico de la representación, cuestionando lo que hasta ahora se daba por sentado. Esto es cierto tanto por lo que se refiere a la práctica feminista, como para cualquier otra política cultural radical. Por otra parte, aquellas estrategias que se desarrollaron por primera vez en los años veinte no están pasadas de moda, como mucha gente asume. Es cierto que el modernismo como institución ha sido absorbido dentro de la academia, su política ha sido neutralizada, y sus técnicas despojadas de su valor de escándalo por su familiaridad misma con la cultura popular, pero el uso acertado del montaje, la des-familiarización, y otras tácticas modernistas, pueden conseguir todavía aquella dislocación de pensamiento a la que aspiraban los primeros modernistas políticos. Esto ha sido confirmado en los ochenta por dos exposiciones feministas: *Beyond the Purloined Image*, dirigida por Mary Kelly y expuesta en Riverside Studios de Londres en 1983; y *Difference: On Representation and Sexuality*, expuesta en Nueva York en 1984 y en Londres en 1985⁶⁶.

Las teorías psicoanalíticas y semióticas también demuestran que las estrate-

gias estéticas que subvierten las reglas de la lógica, la razón, y el realismo, pueden liberar la voz reprimida de aquellos a quienes se ha impuesto el silencio. Así, el análisis de Julia Kristeva del carácter «semiótico» de la escritura de vanguardia ha resultado ser extremadamente sugestivo para las feministas. Otras feministas francesas, abogando por una escritura que surja «del cuerpo», hablan también de la posibilidad de que la voz de la mujer halle su expresión en el libre juego del lenguaje modernista⁴⁷. Aunque ha de resistirse cualquier esencialismo latente en este análisis, el reconocimiento de que la entrada en el lenguaje y la entrada en la cultura patriarcal están íntimamente unidas (aunque no son idénticas, como han manifestado algunos), señala el potencial liberador de una escritura o un arte que proviene del subconsciente (o, en términos de Kristeva, de la *chora* semiótica)⁴⁸.

Pero hemos de plantear algunas reservas. En primer lugar, el modernismo como *institución* había perdido ya su potencial radical a mediados de este siglo⁴⁹. También hemos visto cómo las instituciones del modernismo (crítica, historia del arte, galerías, editoriales) excluían a las mujeres de su construcción del canon modernista. Tampoco podemos asumir que las estrategias específicamente modernistas identificadas por Lunn y otros son intrínsecamente progresistas. Como ha advertido Franco Moretti, la política de la ironía y la de la ambigüedad ya son parte de la cultura hegemónica por igual. «Existe una complicidad entre la ironía modernista y la indiferencia ante la historia»⁵⁰. Tampoco nos faltan ejemplos, como es bien conocido, de artistas y escritores modernistas cuyas afiliaciones políticas eran de derechas, o incluso simpatizaban con el fascismo.

En lo que todavía podemos insistir, sin embargo, es en el potencial radical de las estrategias deconstructivas de la cultura modernista, siempre que se funden en un análisis político e histórico apropiado. Es en este sentido en el que todavía podemos mirar con confianza hacia el futuro de la producción continuada de obras modernistas por feministas. Conjuntamente con la re-escritura pendiente de la historia del modernismo, esto habrá de asegurar que no se abandonará la fascinante complementariedad de la política feminista y la estética modernista por razones de amilanamiento ante los constructores del canon.

1. Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", en *Collected Essays*, vol. I (Londres: Hogarth Press, 1966), pág. 320.

2. Alice Jardine, "Opaque Texts and Transparent Contexts: The Political Difference of Julia Kristeva", en Nancy K. Miller ed., *The Poetics of Gender* (Nueva York: Columbia University Press, 1986), pág. 105.

3. Woolf, "Mr Bennett and Mrs Brown", pág. 334.

4. *Ibid.*, pág. 331.

5. *Ibid.*, pág. 320.

6. Virginia Woolf, "Women and Fiction", en Michèle Barrett ed., *Virginia Woolf: Women and Writing* (Londres: The Women's Press, 1979), pág. 48.

7. Virginia Woolf, "Dorothy Richardson", en Barrett ed., *Virginia Woolf: Women and Writing*, pág. 191.

8. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 1: *The War of the Words* (New Haven, Connecticut, y Londres: Yale University Press, 1988), pág. xii.

9. Jardine, "Opaque Texts and Transparent Contexts", Ver también su *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985).

10. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (Nueva York: Columbia University Press, 1984).

11. Mary Kelly, "Re-viewing Modernist Criticism", *Screen*, 22, 3 (1981); Griselda Pollock, "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice — A Brechtian Perspective", en su *Vision and*

Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art (Londres: Routledge, 1988).

12. Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 144 (marzo-abril 1984), págs. 103, 113.

13. *Ibid.*, págs. 102-3, 112.

14. Por ejemplo, Malcolm Bradbury y James McFarlane eds., *Modernism 1890-1930* (Harmondsworth, Penguin, 1976); H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890-1930*, (1959; St Albans, Paladin, 1974).

15. Por ejemplo, Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris 1900-40* (Londres: Virago Press, 1987); Gillian Hanscombe y Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910-40* (Londres: The Women's Press, 1987); Eugene Lunn, en *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno* (Londres: Verso, 1985), decide centrarse en "el periodo 1920-50, y especialmente 1928-40", pág. 4.

16. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Londres: Verso, 1983); T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Londres: Thames and Hudson, 1984).

17. Lunn, *Marxism and Modernism*, pág. 34.

18. *Ibid.*, págs. 34-7.

19. Hughes, *Consciousness and Society*.

20. Alan Bullock, "The Double Image", en Bradbury y McFarlane eds., *Modernism*, págs. 62-7.

21. Frederick J. Hoffman, *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade* (Nueva York: Collier, 1962). Citado por Benstock, *Women of the Left Bank*, pág. 26.

22. *Ibid.*, pág. 19.
23. Hanscombe y Snyers, *Writing for their Lives*.
24. Por ejemplo, Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* (Londres: Paddington Press, 1974); Karen Petersen y J.J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (Nueva York: Harper & Row, 1976); Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work* (Londres: Secker & Warburg, 1979).
25. Ver Rosemary Betterton, "How do Women Look? The Female Nude in the World of Suzanne Valadon", en R. Betterton ed., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (Londres: Pandora, 1987); Griselda Pollock, *Mary Cassatt* (Londres: Jupiter Books, 1980).
26. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Boston: Little, Brown & Co., 1985). Téngase en cuenta también la reciente publicación de los relatos de Leonora Carrington: *The House of Fear: Notes from Down Below* (Nueva York, E.P. Dutton, 1988).
27. Por ejemplo, en las exposiciones recientes de la obra de Lee Krasner, *Lee Krasner's Collages*, catálogo de la exposición (Nueva York: Robert Miller Gallery, 1986).
28. Griselda Pollock, "Feminism and Modernism", en Rozsika Parker y Griselda Pollock eds., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985* (Londres: Pandora, 1987), págs. 86, 105.
29. Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (Londres: Macmillan, 1988).
30. Benstock, *Women of the Left Bank*, pág. 26.
31. Huyssen, "Mass Culture as Woman", pág. 49.
32. Griselda Pollock, "Modernity and Spaces of Femininity", en Pollock, *Vision and Difference*, pág. 54.
33. Anderson ("Modernity and Revolution") aclara las diferencias y la relación entre estos términos, así como con el tercer, "modernización".
34. Raymond Williams, "The Metropolis and the Emergence of Modernism", en Edward Timms y David Kelley eds., *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art* (Manchester: Manchester University Press, 1988), pág. 13.
35. *Ibid.*, págs. 15-19.
36. *Ibid.*, pág. 20.
37. George Simmel, "The Metropolis and Mental Life", en Kurt H. Wolff ed., *The Sociology of George Simmel* (Nueva York: Free Press, 1950).
38. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traducción inglesa y edición a cargo de Jonathan Mayne (1863; Oxford: Phaidon Press, 1964). Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londres: New Left Books, 1973).
39. Ver "The Culture of Separate Spheres: The Role of Culture in Nineteenth-Century Public and Private Life", y "The Invisible Filibuster: Women and the Literature of Modernity" en *Feminist Studies*, (University of California Press, 1990).
40. Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola* (Londres: Methuen, 1985).

41. Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", pág. 62.

42. Virginia Woolf, "Mrs. Dalloway in Bond Street", en *The Complete Shorter Fiction* (Londres: Triad Grafton, 1987).

43. Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", págs. 80-1.

44. *Ibid.*, pág. 65. De todos modos, los problemas de una lectura feminista de este cuadro se me hicieron evidentes cuando lo mostré en una conferencia, y se me indicó que la perspectiva de la machacha, vista desde un ángulo bajo, y arrellanada en la silla con las piernas abiertas, podía ofrecer también una lectura pomográfica.

45. Eunice Lipson, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1986).

46. Como sostiene Griselda Pollock, Brecht seguía siendo muy importante para las feministas en los ochenta ("Screening the Seventies").

47. Para un comentario sobre este tema, ver "Women's Knowledge and Women's Art" en *Feminist Studies* (University of California Press, 1990).

48. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, págs. 40, 82-5.

49. Ver Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?* (Londres: Thames and Hudson, 1984).

50. Franco Moretti, "The Spell of Indecision", en C. Nelson y L. Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Londres: Macmillan, 1988), pág. 343.

Kate Linker

REPRESENTACION Y

SEXUALIDAD

A lo largo de la última década se ha producido en una serie de discursos un cambio notable en la forma en que concebimos el texto. La desaparición del autor como ente trascendente o como portador de significado ha traído consigo un rechazo del texto como objeto discreto o completo en sí mismo. En su lugar, se ha dirigido la mirada hacia un modelo que entiende el significado como resultado de los discursos que lo articulan, en un contexto interactivo formado por el lector y el texto. Frente al modelo expresionista, basado en la expresividad del yo y la empatía del lector, que reproduce significados ya existentes, la teoría más reciente nos presenta un lector preparado para recibir e interpretar el texto, un lector formado históricamente, configurado en el lenguaje y a través de él. Es éste un cambio casi sin precedentes, pues después de todo fue en los años treinta cuando Brecht insistía tanto en el carácter incompleto de una obra en la que no participaba el lector como en el papel fundamental de las condiciones sociales en el proceso de construcción del significado¹. Además, este movimiento no hace más que confirmar la antigua conciencia de que los textos «se leen» de modo diferente según la época, según los esquemas discursivos que estén en vigor; su significado depende de las condiciones de recepción que se den en ese momento, de las relaciones de contexto y uso, de los esquemas sociales existentes, en definitiva, de lo que Hans Robert Jauss denomina «el horizonte receptivo de la audiencia». La función de la ideología es delimitar tales significados como si fueran intemporales y eternos, por encima de las condiciones materiales. Este movimiento que abandona el análisis de los productos artísticos para abrazar el estudio de la creación de sentido puede considerarse, por tanto, como un resultado de la conciencia de que el consumo es el paso final de la producción, y que existe, en cualquier situación discursiva, un «lector en el texto».

Cuando hablamos de «lector» muy bien podemos referirnos a «espectador», del mismo modo que en lugar de «texto» podemos hablar de «fotografía», «película», «publicidad» o cualquier otra manifestación cultural cuya difusión sea fuente de sentido, pues lo que se viene observando es el papel de estas distintas representaciones, basadas en el lenguaje pero no limitadas por este lenguaje, a la hora de formar lo que conocemos como realidad. Dado

Este artículo se publicó por primera vez en *PsicoArte*, 32 (otoño 1983).

que la realidad sólo puede aprehenderse a través de las manifestaciones que la articulan, no puede hablarse de realidad fuera de la representación; con todos sus sinónimos, verdades y sentidos, es un hecho ficticio creado por sus representaciones culturales, un constructo que cobra forma y entidad discursiva mediante la repetición. Este proceso que define la realidad afecta en gran medida a este lector necesario, capturado en su gran tela de araña.

De hecho, el análisis crítico ha acabado por considerar que, en un proceso similar a esta creación cultural de la realidad, las relaciones sociales y las formas de subjetividad existentes nacen en la representación y a través de ella. Se ha convertido en un axioma el que no podemos desligar las cuestiones de sentido de las cuestiones de subjetividad, de aquellos procesos mediante los cuales el sujeto observador es al mismo tiempo prisionero, hijo y creador del significado. En estos procesos desempeña un papel fundamental el procedimiento de unión, que «une» el sujeto a la representación², llenando las ausencias y vacíos en la estructura de ésta para completar la creación de sentido. De este modo, el discurso continuamente se adueña del sujeto y, por ello, puede decirse que cualquier representación implica una toma de postura del sujeto; este sujeto inmediatamente se sitúa en el discurso o a través de él, y es interpretado en el discurso o mediante tal discurso. No obstante, y dado que el entramado de la realidad precisa de la repetición para fijar o dar estabilidad a los sentidos, gran parte de los textos que constituyen la cultura tienen como función confirmar y reiterar posiciones del sujeto. La representación, escasamente neutral, regula y define a los sujetos a los que va destinada, clasificándolos según su clase social o su sexo, asignándoles papeles activos o pasivos respecto del significado. Con el tiempo, estas posiciones se convierten en identidades y, de modo más amplio, en categorías. Por consiguiente, las manifestaciones del discurso son a la vez definiciones, limitaciones y formas de poder.

La obra más interesante elaborada últimamente sobre la subjetividad ha abordado una notable ausencia: la cuestión de la sexualidad. Al estudiar la relación entre los discursos dominantes (y los de instituciones presuntamente neutrales) y aspectos de lenguaje y significado, esta obra ha puesto de relieve la forma en que estos discursos se dirigen a sus destinatarios como sujetos dotados de género, creando y situando subjetividades al tiempo que protegen el sistema patriarcal. Estamos hablando aquí de una crítica



La saliva. 1993. Óleo sobre lienzo, 130x162 cm

Pintura, objetos escultóricos, a veces fotografía, son los medios más utilizados por Victoria Gil. La utilización de estos medios, aunque entre ellos esté el óleo, no es nada convencional sino que claramente son instrumentos para materializar ideas o representar imágenes que tomadas de los medios de comunicación o de revistas domésticas, y ligeramente manipuladas, connotan y extrañan, establecen analogías y desprenden fluidos, encubren ambigüedades y desvelan deseos sintéticos velados por la propia capa de pintura. *Maquillajes que cubren la piel.*

Hace unos años realizó un grupo de objetos entre los que había: guantes de fregar los platos, mangas de pastelero, carebros, aros o collares de panes con la intención de subvertir el estereotipo de la mujer como objeto y como objeto de labor y de enfatizar el papel de la mujer como hacedora; una trabajadora cultural en su propio derecho. Siem-

pre le ha dado un protagonismo a los materiales con los que ha construido los objetos o a los de los readymades reelaborados, compartiendo con algunos artistas de su generación las cualidades energéticas y simbólicas de la materia.

Si bien en ciertas obras potentiza el fenómeno de la discriminación, todavía vigente en nuestra sociedad patriarcal y muestra un desacuerdo con la territorialización del cuerpo tal como se ha presentado en la sociedad, igual que a algunas de las artistas europeas que le interesan —Rosemarie Trockel o Katarina Fritsch— no le gusta hacer explícito un supuesto arte feminista sino que más bien utiliza la provocación o la respuesta incómoda como instrumento diferenciador o como metodología. En su obra se suele dar una conjunción de imágenes, algo dadas y perversas, que produce cierto extrañamiento, que perturba la placidez de la mirada. Por medio de la manipulación de imágenes de los medios de comunicación o de las posibilidades de velar —ocultar— de la pintura, desvela mecanismos del poder dominante como en los cuadros *La suíva* o *Desde pequeña te han dicho que no debes llevarte cualquier cosa a la boca*, o en el que la imagen de un padre o de una madre con su hijo o hija está enmarcada con el lema «lo que tú quieras es lo que ellos prefieren».

Nació en Badajoz en 1964. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, en 1987, reside en esta ciudad. Ha realizado exposiciones individuales en la galería Astas Casas de Hamburgo y colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo y la Fundación Luis Cernuda de Sevilla.

Lo que tú quieres es lo que ellos prefieren





Desde pequeña siempre te han dicho que no debes llevarte cualquier cosa a la boca. 1993. óleo sobre lienzo, 162x130 cm

del patriarcado que, como observaba Freud, equivale a toda la civilización humana⁴, pues son las relaciones patriarcales las que regulan las formas de subjetividad presentes en las relaciones entre lector y texto⁵, cuya función es la de servir a los intereses existentes y mantener una tradición de opresión de la mujer. Dentro de la representación son abundantes (e incluso predominan) las formas mediante las cuales el sistema configura el sujeto como masculino, negándole a la mujer cualquier subjetividad. Esta estructura desautoriza y niega toda legitimidad a la mujer, que no representa, sino que es representada. Al asignársele un papel más pasivo que activo, más de objeto que de sujeto, es presa constante de la apropiación masculina en una sociedad en la que la representación tiene el poder de crear identidades.

Los ejemplos visuales recogidos en este proyecto dan pruebas sobradas del control de la sexualidad femenina. Pensemos, por ejemplo, en la mujer esclava de la reproducción, de la familia, o del sistema de la libido masculina tal y como aparece en la publicidad y en televisión. Si no, recordemos el papel de la modelo, como imagen idealizada para la mirada masculina o para la identificación narcisista de la mujer. Los estudios sobre el cine han analizado el uso de las estrellas y los estereotipos, así como el papel que en la narración tienen estos objetos pasivos del deseo del hombre. La tradición del desnudo femenino también está influida por esta identidad, según la cual el hombre es el observador y la mujer la observada, y en la cual la observación es una forma de dominación y control⁶; la historia del arte, aunque algo tarde, ha comenzado a hacerse preguntas sobre la marginación de la mujer y la definición de la creatividad como algo masculino⁷. Lo que se nos ofrece, pues, son numerosas pruebas de un ideal masculino que conforma y refuerza comportamientos, un ideal que, presentándose como norma, obliga a adaptarse a una situación existente. De este modo, «atrapadas» frente a este contexto, las mujeres han empezado a cuestionar lo que tiene de cierto o de real la sexualidad, para analizar el papel de la representación dentro del sistema que las oprime.

Esta visión nos viene confirmada por Jacques Lacan, que en 1958 afirmó que «no se pueden desligar las imágenes y símbolos destinados a la mujer de las imágenes y los símbolos de la mujer... Es la representación, la representación de la sexualidad femenina, la que condiciona su papel». De ella surge la consideración de la mujer, y por ella aprende la mujer a ocupar su

lugar (negativo). Por ello, no hemos de contemplar la diferencia sexual como un resultado del género, como una identidad previa o biológica, según el modelo fisiológico, sino como una entidad histórica, creada, reproducida y reafirmada mediante prácticas de sentido. Como escribe Stephen Heath, la sexualidad existe *a causa de* lo simbólico. Y es la ideología, por medio de la repetición, la identificación y el espejismo que caracteriza la sociedad burguesa, la que confiere a sus categorías naturales y variables el rango de verdades o esencias inmutables.

Tanto el predominio de estas imágenes como su fuerza a la hora de determinar la posición del sujeto, y su utilidad para configurar la identidad dentro del sistema patriarcal indican que la verdadera lucha política debería librarse en el terreno de la representación, para hacer frente a sus estructuras opresoras. Sin embargo, tales descubrimientos también han puesto de relieve la futilidad de las luchas por la igualdad de sexos o de oportunidades que formaban la política cultural de los setenta; tales estrategias, que buscaban el fin de la discriminación y el acceso en condiciones de igualdad al poder institucional, en ningún momento pretenden explicar las estructuras ideológicas de las cuales la discriminación no es más que uno de los síntomas. Como observa Jane Gallop, tratan de recuperar, en régimen de complementariedad y simetría, la apropiación estructural de la mujer hacia el mismo orden, según los parámetros de la sexualidad masculina¹⁹. De esta manera permanece intacto el sistema de valores a través del cual se oprime a la mujer; ha sido, pues, el deseo de entender la construcción de la subjetividad sexual el que ha llevado a los artistas al psicoanálisis, a fin de poder debilitar la posición del orden falocéntrico.

Mas se trata de un tipo muy especial de psicoanálisis. El modelo que ha adoptado la práctica contemporánea no ha sido la teoría de los años veinte y treinta, basado en la identidad genital y la preferencia «natural», encaminado hacia patrones de sexualidad normativa. La tendencia que encarnaban Horney, Jones y toda una serie de analistas, que creían en un sujeto potencialmente unificado, convencido mediante el psicoanálisis para que acepte los códigos sociales, ha sido contrarrestada por otra que se opone frontalmente a esta noción humanista. Este segundo modelo parte de un sujeto humano en proceso, en constante formación, y concibe el inconsciente y la sexualidad como constructos del lenguaje, a través de formas de representa-

ción que determinan nuestra relación con los otros. Según este punto de vista, la sexualidad no puede entenderse sin las estructuras simbólicas que la determinan y que dictan las leyes de la sociedad. El modelo se sirve de lo más interesante de la teoría de Freud, es decir, de su análisis de la formación de las categorías psicológicas de la sexualidad, y utiliza la ciencia lingüística y semiótica, de la que Freud no disponía; generalmente se asocia este modelo con la profunda reinterpretación de Freud emprendida por Lacan.

A la hora de analizar cómo se plantea la cuestión es importante entender las bases de esta teoría, pues sus fundamentos aparecen repetidamente en la obra de los artistas, del mismo modo que los últimos escritos de Lacan, con su insistencia en el carácter ficticio del constructo «mujer», ofrecen un punto de partida para la actividad política más reciente. En los últimos años se ha llevado a término un abandono de las lecturas freudianas biológicas y reduccionistas, que han dejado paso a un modelo completamente actual; mucho han tenido que ver las aportaciones de Freud sobre las estructuras psicológicas de la sexualidad, frente a la diferencia anatómica, y sobre la bisexualidad intrínseca de «los sexos». Al rechazar los conceptos de «masculino» y «femenino» («de los más confusos que existen en la ciencia»), Freud sostenía la existencia de relaciones «activas» y «pasivas», según las cuales la sexualidad surgía de la *situación* del sujeto¹⁵. Resulta determinante en este sentido el papel de estos «lugares», ya que la sexualidad está condicionada por la dirección del impulso, que históricamente se mueve del uno al otro. Esta movilidad se constata mediante la observación de la realidad que, como escribe Freud en una nota a *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* de 1915:

... muestra que no existe masculinidad ni femineidad alguna en estado puro en los seres humanos, sea el punto de vista psicológico o biológico. Antes bien, cada individuo presenta una mezcla de rasgos pertenecientes a su sexo y al sexo opuesto, y se muestra al tiempo activo y pasivo, independientemente de si estos últimos rasgos de personalidad coinciden con su biología o no¹⁶.

Por tanto, sólo puede hablarse de «masculinidad o femineidad pura» a través de convenciones, de significados determinados *por* el orden social.

Freud, y posteriormente Lacan, consideraban como clave de la identidad «socio-sexual» la presencia o ausencia del pene; en un momento crítico anterior al estado edípico, la mirada del niño clasifica a su madre como ser desprovisto de pene, carente de miembro masculino y, por consiguiente, «inferior» al hombre. Esta ausencia, que determina la entidad de la mujer como ser castrado dentro del sistema patriarcal, se basa en el predominio de la vista por encima de los otros sentidos, mas lo que evita que el concepto se convierta en determinismo anatómico es su conexión con un sistema de significados ya existente. De hecho, como se ha venido diciendo, «la presencia o ausencia del pene... sólo tiene importancia en tanto en cuanto es portadora de significados y posee un sentido determinado dentro de una concepción de la diferencia sexual»¹⁹. Los esquemas culturales del patriarcado determinan *a priori* tales posiciones sexuales, según las cuales el pene es portador de valor y su ausencia se define como... carencia.

Lacan supera a Freud, al hablar del pene como el sustituto físico inadecuado del falo, el significante predominante en nuestra sociedad. Desde su punto de vista, el falo es el centro en torno al cual se organizan la subjetividad, las leyes sociales y la adquisición del lenguaje; la sexualidad humana se establece, y por tanto se vive, según la posición que asume el ser provisto o carente de falo, lo cual también condiciona el acceso a sus estructuras simbólicas. De este modo se reinterpreta el concepto de la mirada freudiana, de manera que se considera la posesión o carencia de pene como determinante del lenguaje, pues el juego entre presencia y ausencia supone una articulación diferente. Dentro de este esquema, el falo adopta el papel de significante, o portador de sentido, frente a la ausencia, a la carencia. Este papel es el que corresponde a la niña, cuya relación con el lenguaje en este sistema falocéntrico podemos considerar como determinada por su género, y problemática en sí misma. La formulación de Lacan nos da una idea del problema de la mujer entendida como categoría según el código fálico, al mostrar cómo la ausencia tiene como fin afirmar y reforzar el poder de la presencia. Esta lectura de Freud según Lacan ofrece una explicación diferente de la sexualidad, por encima del inmovilismo de las oposiciones biológicas. En este razonamiento goza de gran importancia la mirada, la otredad, pues la identidad toma forma sólo mediante imágenes tomadas del exterior. Lacan afirma categóricamente que la sexualidad no es un término absoluto o «sig-

nificado», sino más bien la *consecuencia* de un significante condicionado por factores sociales externos. Su teoría parte de que el sujeto humano se forma a través del lenguaje, mediante una serie de divisiones que constituyen la subjetividad sexual, y cuyas represiones dan lugar al inconsciente; entre ellas destaca el complejo de Edipo, que sitúa al niño dentro de las estructuras sociales y sexuales del patriarcado. Freud y Lacan coinciden en que el complejo de Edipo es el que permite interiorizar el sistema que ordena la sociedad; como dijo Juliet Mitchell, el complejo de Edipo supone que «de este modo se garantiza que la ideología de la sociedad humana se reproducirá en el proceso de adquisición de los códigos por cada individuo»¹⁴.

La lectura que hace Lacan del complejo de Edipo precisa una reinterpretación del mito freudiano mediante un modelo lingüístico, según el cual el hijo hereda el Nombre del Padre, garantizando la supervivencia de la cultura patriarcal gracias al control de sus estructuras simbólicas. Para elaborar este modelo, Lacan se sirve de la explicación de Freud sobre los papeles edípicos; en ella, tanto el niño como la niña comparten en un principio la misma historia, una historia bisexual previa a la asignación de identidad sexual. Ambos tienen como objeto de deseo a la madre, que en sus fantasías equivale a poseer el falo, que es el objeto del deseo de la madre¹⁵. Esta etapa fálica, anclada en la fantasía de vivirse como completo sexualmente, acaba con la prohibición del incesto instituida por el Nombre del Padre; de este modo, el padre representa la intervención de la cultura, que rompe la asociación biológica «natural» y reprime el deseo mediante la amenaza de castración.

Según la resolución correcta del complejo de Edipo, cada hijo escogerá como objeto de amor a un miembro del sexo contrario y se identificará con alguien del mismo sexo; en este sentido, puede considerarse la sexualidad como la *consecuencia* desplazada y aplazada retrospectivamente de esta primera acción. Ante la amenaza de la castración, el niño trasladará su amor edípico por su madre a otro sujeto femenino, mientras que la niña trasladará su amor hacia su padre, que parece tener el falo, identificándose con su madre, que carece de él. La niña luchará por «poseer» el falo, creando el juego de la sexualidad heterosexual (que culmina en el sustituto fálico infantil), mientras que el niño tratará de «representarlo». Los deseos del complejo de Edipo quedan reprimidos dentro del inconsciente, y entre ellos el más importante y significativo, el más reprimido, es la propia madre fáli-

ca. Por ello el sentido, o el «lugar» dentro del esquema patriarcal sólo se alcanza a costa del objeto perdido; la castración supone la renuncia a la satisfacción, *necesaria* para asumir la identidad sexual¹⁶. En esta carencia, efecto de una ausencia primordial (la unión diádica con la madre), basa Lacan la instigación al deseo, que se distingue de la necesidad en que jamás queda satisfecho. El deseo, pues, es la desviación, algo ex-céntrico, constantemente «apartado de su objeto y empujado al desplazamiento»¹⁷.

De acuerdo con Lacan, el complejo de castración «...tiene la función de un nudo ... en ... el acto de imbuir en el sujeto una posición inconsciente» que prepara para identificaciones posteriores. Ofrece una explicación estructural de cómo el sujeto queda situado firmemente dentro del sistema patriarcal, adoptando una identidad como «él» o como «ella» que representa su sexualidad. Puede considerarse que es el lenguaje el que asigna y da forma a la diferencia sexual, actuando en el Nombre del Padre; por ello, se mueve dentro del registro simbólico, y conduce a la difusión interminable de identidades institucionalizadas, de categorías psíquicas de la sexualidad, basadas en la represión inicial.

Sin embargo, la castración fálica no es más que el ejemplo más importante de esta sumisión a la ley externa. El alumbramiento y la pérdida se abren camino a través de la subjetividad, dentro de la asignación de la sexualidad, la adquisición del lenguaje y el sentido del yo necesarios para la reflexión consciente. Lacan sitúa esta división en aquellos juegos lingüísticos que marcan la entrada del bebé en el sistema del lenguaje, haciéndolo pasar de un mundo de experiencias puras no mediatizadas a la esfera de los objetos ordenados por las palabras. Tiene un papel fundamental el juego *fort-da* que comenta Freud¹⁸, en el que se expresa el intento del niño de asimilar la experiencia de la falta de la madre mediante una oposición de fonemas, en la cual el símbolo de su desaparición y reaparición es la ausencia y presencia de un carrito de juguete. En esta oposición halla Lacan una condición *sine qua non* para el proceso simbólico, que permite comunicarse con los otros: sólo puede producirse la representación mediante la ausencia, mediante la pérdida de la plenitud de experiencia asociada al cuerpo de la madre, anterior a la sumisión al orden paternal. Por tanto, la representación es una pérdida, una carencia, y con ella comienza el juego del deseo. Lacan resume estas relaciones en tres términos, denominando *lo real* a aquella

inmediatez inalcanzable que escapa al dominio de *lo simbólico*, el reino del lenguaje y la representación, y cuya vuelta se conjura, mediante la fantasía y la proyección, en *lo imaginario*.

En toda su obra, Lacan vuelve a los círculos que describe el sujeto en torno a este espejismo de unidad, subrayando la condición dividida y fragmentada del sujeto y su dependencia fundamental del significante, al igual que su inestabilidad inherente, pues Lacan insiste en que este sujeto está en proceso, creado dentro de las modalidades del lenguaje y a través de ellas. Si se constituye mediante las etapas formativas que subyacen a la adquisición del lenguaje, no se trata de una estructura definitiva, pues el sujeto se está formando y re-formando constantemente, situándose y re-situándose en cada acto de habla. Este fluir del sujeto posee interesantes consecuencias para la ideología, que trata de presentar la imagen de un sujeto unificado, ocultando o enmascarando la división. Y algo que tiene grandes implicaciones en el terreno de las artes visuales: Lacan vuelve una y otra vez sobre el papel que desempeña la espectacularidad, y sobre la mirada como garantía de una supuesta autocoherencia.

Al contemplar un objeto del mundo exterior a su propio cuerpo, como dice Annette Kuhn, «el sujeto comienza a considerar el cuerpo como algo separado e independiente del mundo exterior», creando la división entre sujeto y objeto que se necesita para entrar en el lenguaje. Sin embargo, el momento privilegiado dentro del proceso de autoconciencia es la fase del espejo, cuando el bebé observa su imagen reflejada como una identidad independiente y cohesionada, situándose a sí mismo dentro de un sistema exterior y creando una referencia para identificaciones posteriores.

No obstante, Lacan subraya que la aparente unidad es un espejismo múltiple («...esta forma sitúa el ejemplo del *ego*, antes de su determinación social, en sentido ficticio...»), pues por un lado oculta o encubre la fragmentación y la falta de coordinación del bebé («todavía inmerso en su dependencia motora y su condición de niño de pecho»), creando una imagen completa, al tiempo que la propia imagen que da lugar al niño divide su identidad en dos, entre el yo y «el otro» convertido en objeto. Y por otro lado, este yo del espejo sólo se construye mediante un tercer término, la madre, un «otro», cuya presencia es fuente de significado y garantiza su realidad. Por ello, la madre «concede» una imagen al hijo, en un proceso de «referencia» que erosiona

la supuesta unidad del sujeto. Si la cohesión de la imagen reflejada ofrece un modelo para la función del ego, si sitúa al yo dentro del lenguaje, lo coloca en una relación de dependencia respecto de un orden externo, pues cambia según su posición y carece de identidad estable. El sujeto al mismo tiempo queda «excluido de la cadena de sentido y 'representado' dentro de ella»²¹. Así, este yo del espejo equivale al yo social, y el sujeto humano de Lacan, como dice Juliet Mitchell, no es «una entidad con identidad», pues sea cual sea su identidad sólo es un resultado de «la identificación de la percepción de los otros». El yo es siempre *como* otro.

Lacan otorga importancia a la fase del espejo porque muestra la naturaleza ficticia del sujeto centrado y «completo», demostrando que la imagen que primero reconocemos es una identificación falsa, una falsedad. Rápidamente el lenguaje sustituye a esta imagen, a medida que el significante adquiere un predominio sobre el sujeto y permite que este sujeto quede representado dentro del código de la comunicación social. De nuevo la división y la pérdida de las que hablábamos antes; la represión inicial, según Monique David-Ménard, vuelve a devaluar esta operación en la que «la situación existencial, oscurecida por el símbolo, cae en el olvido, y con ella desaparece la verdad del sujeto». Mas tal estado se mantiene en el mundo de la fantasía, al igual que esa verdad o certeza a los cuales el sujeto se remite para escapar a su división. Lacan se refiere a este campo del deseo del sujeto como el Otro, mantenido como un espejismo, opuesto a la movilidad del lenguaje como lugar de construcción de sentido y contrario al dominio del significante sobre el sujeto. Pues si el sentido de cada unidad sólo puede delimitarse haciendo referencia a otro, no puede hablarse ni de un sentido último ni de una verdadera certeza para el sujeto. Y si la sexualidad se construye mediante el lenguaje, la misma lógica nos dice que tampoco puede existir una identidad sexual fija. Sólo puede superarse la inestabilidad y la «dificultad» de lo sexual gracias a un falso esencialismo; como comenta Jacqueline Rose, sólo cuando «se considera que las categorías de lo masculino y lo femenino representan una división absoluta y complementaria... son objeto de una mitificación en la que se desvanece lo intrincado de la sexualidad, y «ocultar este vacío basándose en el poder de 'lo genital', solucionarlo mediante la maduración de la ternura... por buenas que sean las intenciones, no deja de ser un fraude». Los últi-

mos textos de Lacan se enfrentan a este esencialismo falso, a este «espíritu» opuesto a la «materia» del lenguaje.

Lacan hacia el final de su obra vuelve repetidamente a la pregunta, que no pudo contestar Freud, de «¿qué quiere la mujer?». Y lo que el pensamiento feminista encuentra de radical y de interesante en Lacan es su insistencia en la diversidad de posiciones que recorren el lenguaje y que lo crean constantemente, frente a la oposición convencional que se utiliza para representar la diferencia. En esto Lacan sigue a Freud, que rechazaba la idea de simetría en la formación cultural de los sexos, y sostenía que el lugar de la mujer dentro del patriarcado excluía la complementariedad. La negación de los deseos sexuales polimorfos que establece la represión edípica garantizaba que el papel dominante del padre en la sociedad sólo puede ocuparlo el hombre, el heredero cultural de sus leyes. Lacan, sin embargo, supera a Freud, al «borrar» a la mujer (*la Femme*) y declarar su inexistencia y su carencia de universalidad dentro del sistema falocéntrico²⁵; como dice él mismo, «no existe la mujer, sino que queda excluida por el orden del lenguaje, que viene a ser el orden de cosas». A lo largo de estas obras considera un fraude el sometimiento de la mujer a aquellas leyes que interpretan el sujeto como masculino, mostrando lo arbitrario y lo falso de esa postura.

El debate aquí gira en torno a dos cuestiones: una, la adaptación injusta de la mujer a los parámetros masculinos; y la otra, el papel determinado que representa como espejismo que mantiene esa convención arbitraria.

Resulta evidente en la obra de Lacan, como anteriormente en Freud, que la estructura que expresa la «complementariedad sexual» es masculina. La mujer se define (o «se deriva», como dice Stephen Heath) como la diferencia *del* hombre, juzgada según su masculinidad determinante. Tal definición de la mujer como no masculina, como «el otro», supone la renuncia a la especificidad femenina y elimina la heterogeneidad (o la verdadera heterosexualidad) sustituyéndola por la homogeneidad, el dominio del Uno²⁶. Al definirse como algo «negativo» en términos de polarización sexual, la mujer opera como categoría contra la cual afirma su presencia el privilegio masculino; el valor del dominio se incrementa gracias al papel negativo de ella. Y esta reducción de la pluralidad al modelo falomórfico supone que la mujer jamás podrá representar su diferencia, sino que servirá de espejo al sujeto masculino, despojando de otredad a lo mismo. Por este motivo,

según Lacan, no puede haber «relación» entre los sexos, sino una mera «unión de opuestos, una diferencia que se convierte en la unidad», en el sueño masculino de la simetría.

Superando las limitaciones de Freud, Lacan, gracias a su punto de partida lingüístico, atribuye este injustificado privilegio del falo a su función como significante que gobierna (y produce) el sujeto. Al mismo tiempo deja al descubierto la falsa interpretación que da lugar a ese privilegio. Lacan nos cuenta que el falo es «el significante que ha de designar como un todo los efectos de un significado, en el sentido de que el significante los condiciona por su presencia como significante». En este sentido el hombre está *tan* castrado *como* la mujer, es un ser parcial, como condición de la subjetividad, pues ambos son prisioneros del mismo «todo», del mismo modelo. En palabras de Jane Gallop, el falo

...representa tanto la (des)proporción entre los sexos como la (des)proporción entre, por un lado, cualquier ser sexuado por el mero hecho de tener sexo (ser parcial, tener partes), y por otro la totalidad humana. Así, el hombre está «castrado» por no ser total, del mismo modo que la mujer está «castrada» por no ser un hombre. Cualquier relación de carencia que pueda sentir el hombre, cualquier carencia en su ser o falta de él, todas se proyectan en la ausencia de falo y falta de masculinidad de la mujer. La mujer constituye por ello la imagen de la «carencia» fálica; es un hueco. Gracias a este sistema y a estas proporciones fálicas extremas, la totalidad es al hombre lo que el hombre es al hueco²⁸.

Dentro de la formulación de Lacan este «significante último» es el que designa la unión subyacente al deseo. Su imagen privilegiada, unida al objeto perdido tras la represión inicial, es la madre fálica, la madre pre-edípica, «aparentemente todopoderosa» antes del descubrimiento de su importante carencia²⁹. El hombre se dirige en sus fantasías a este primer objeto, desplazando el deseo a través de la cadena metonímica, intentando recuperar la totalidad, redescubrir la plenitud, superar su propia parcialidad lógica al proyectarse sobre el sustituto femenino. Lacan llama a este objeto *objet a*, refiriéndose a *l'Autre*, el Otro, este lugar de certeza por el que lucha la

subjetividad. Dentro del juego del deseo, por tanto, la mujer es un fetiche (lo que «llena el vacío», como dice Gallop), utilizado para contener la ausencia del objeto original. Como puente hacia la unión y la *negación* de la separación, la mujer se utiliza para dar cuerpo al sujeto masculino estable y unificado, que quiere olvidar lo efímero de su existencia. La relación entre el hombre y el *objet* es una fantasía ya que, como escribe Rose, la mujer se convierte en *síntoma* del hombre.

Al subrayar el control de la mujer por los códigos del patriarcado, Lacan muestra cómo la autoridad masculina depende a la larga de ese mismo papel negativo, y muestra su naturaleza infundada al probar lo arbitrario de la suposición, basada en «la apariencia» o el valor visible. De hecho, la mujer sólo se puede definir negativamente, elevada a la verdad y convertida en báculo del peso de la fantasía masculina en el momento en que esa misma oposición rígida establece los términos de identidad sexual. Como tal, la mujer se convierte en el objeto mitificado, el Otro mítico, la esencia opuesta al hecho material del lenguaje. Sin embargo, dado lo arbitrario de la identidad sexual, considerando la red intersubjetiva en la que se basa, y vista la incapacidad del falo, cualquier ser dotado de la facultad del habla, sea cual sea su sexo, tiene derecho a asumir el falo³¹, a situarse en cualquiera de los dos lados de la división. Como sujeto en proceso y que se mueve dentro del lenguaje, la mujer es libre para contrarrestar a la anatomía, y con ella las ideas clásicas de femineidad, liberando su yo de los términos de identidad mediante el reconocimiento de su producción textual. A esta movilidad Lacan opone la base teórica de la cultura falocéntrica occidental, con sus «efectos» encadenantes y opresivos, y la considera un engaño.

Muchos artistas han recogido el proyecto de Lacan como una llamada a «desfalizar», a hacer una lectura crítica del falo para limitar su poder, poniendo al descubierto los privilegios arbitrarios que lo sostiene. Esta práctica se basa en la adopción de una visión teórica que tradicionalmente se le había negado a la mujer en la sociedad occidental; sin embargo, hay que decir que algunos de sus practicantes son hombres, conscientes del papel de su propia sexualidad en las relaciones entre la representación y el poder. Las siguientes cuatro artistas son sólo algunas de las que se dedican a explorar aspectos de la subjetividad que habían permanecido ocultos de modo voluntario.

De gran importancia por su amplitud teórica, complejidad textual y profundidad de análisis es la obra de Mary Kelly *Post-Partum Document* (1973-79), un registro multimedia dividido en seis secciones y 135 partes, que recoge los primeros seis años de la relación de la madre con su hijo. Utilizando como material al propio hijo de la artista, la obra comienza con el nacimiento del bebé y acaba con su entrada en el sistema humano, rastreando la formación del lenguaje, del yo y la asignación sexual definida por la sociedad patriarcal. Por sus disposiciones ordenadas de tablas de biberones y pañales, sus camisetitas, diarios e inscripciones de palabras, puede considerarse al *Document* una historia simple, aunque obsesiva, del desarrollo del niño. No obstante, las notas teóricas de Kelly y el papel asignado a las fantasías maternas sitúan a esta obra en un contexto diferente, describiendo la maternidad como un *momento* determinado de la femineidad interpretado en el seno de procesos sociales⁵².

A lo largo de las seis partes las asociaciones entre la madre y su hijo, así como su posicionamiento social y psíquico, se mueven por la estructura de su relación, adoptando esquemas recíprocos según factores internos y externos. Así, las distintas etapas del *Document* describen la constitución de la identidad femenina a través de fases del desarrollo del niño; del mismo modo que vemos al niño como formado socialmente, provisto de un papel dentro del sistema humano mediante procesos decisivos de adquisición del lenguaje, el tratamiento que Kelly hace de sí misma nos sugiere que la subjetividad femenina no puede concebirse fuera del marco intersubjetivo en el que nace.

La renuncia de Kelly a realizar ninguna representación directa del cuerpo femenino tiene un doble objetivo. Por un lado, supone una protesta contra el uso del cuerpo como objeto, y contra su apropiación por parte de la doctrina que establece la femineidad clásica. Por otro lado, sitúa la femineidad dentro de la esfera del deseo, que se desarrolla mediante una serie de entregas psíquicas. Las innumerables representaciones verbales y visuales (especímenes animales y pedazos de edredón, moldes de los pies, camisetitas, y muestras de garrapateos infantiles) se constituyen en símbolos del deseo de la madre. De modo similar al discurso analítico, revisan y explican el cambiante itinerario de plenitud, parto y pérdida que resume la relación de una madre con su hijo.

Ciertamente, el *Document* asocia la femineidad maternal al placer narcisista de la identificación con el hijo, una identificación que, a través del falo, contribuye a reafirmar el papel negativo de la mujer. La experiencia de «poseer el falo» pertenece a lo imaginario, y deriva de la falsa concepción del hijo como perteneciente al cuerpo de la madre. Este espejismo de unión se desvanece ante la necesidad última de la división, resultado tanto del proceso de madurez del niño como de la prohibición edípica que imponen el Padre y la Ley. Por ello existe inestabilidad y dificultad en la relación, causadas por la incapacidad de la madre para aceptar al hijo como un «todo», no como una parte de ella misma, sino como algo aparte de ella. Para la madre la pérdida del hijo representa la renuncia a la plenitud, y la confirmación de su propia carencia, que tratará de remediar mediante la sustitución de lo Imaginario por diversos símbolos de deseo.

En una especie de criptograma de la femineidad maternal, Kelly reescribe el diagrama *S/S* como *¿Qué quieres?/S*, situando a la mujer en la posición del Otro, que goza del privilegio de responder a las exigencias del niño. Como hace ver en sus notas, esta fórmula constituye un síntoma involuntario del deseo de la madre de seguir siendo el Otro Todopoderoso del período pre-edípico; en las tres primeras secciones se va renunciando a la dependencia respecto del Significante, que recrean la separación postparto tal y como la describía Lacan. El destete, por ejemplo, aparece documentado en el Análisis de Manchas Fecales, que miden la ingestión gradual de alimento sólido. La segunda parte nos lleva del destete a la holofrase, en la que el discurso inicial, intersubjetivo y dependiente, con una madre que completa e interpreta los enunciados de una sola palabra del niño, es sustituido por la formación del habla independiente con un esquema determinado. La separación física (el alejamiento de la diada) se observa en la tercera parte, primero con la intervención del padre, y más tarde con la entrada del niño en el parvulario, que hace que todos los días deje a su madre. Las tres partes forman una secuencia global de divisiones que abarcan la sexualidad, la representación y el lenguaje. La superación de la holofrase, por ejemplo, culmina en el enunciado completo del niño «Mira el nene» (mirando al espejo), con el que termina su identificación imaginaria con la madre. Como ha observado Margaret Iverson, la formación del yo independiente en esta etapa implica una triple identificación con otro: con la fase

del espejo, con el lenguaje de otro, y con el padre, esta última expresada en el deseo del niño (y no de la niña) de ocupar el lugar de su padre²⁴. Todos estos signos influyen en la diferenciación del niño, y todos pueden percibirse como amenazas para la identificación narcisista de la madre.

El resto de documentos nos muestran la progresiva externalización del niño, así como la pérdida recíproca y la sublimación de tal pérdida por parte del otro. El proceso alcanza su cénit en la sexta parte, que recoge los intentos del niño por leer y escribir, y acaba cuando escribe su propio nombre, que indica tanto su adquisición del lenguaje como la conciencia de su lugar dentro del sistema de símbolos. En esta última parte se asigna a la madre y al hijo su posición definitiva en un marco de relaciones más sociales que psíquicas, caracterizado por la totalidad y la pérdida definitiva. Según Lacan, la situación maternal supone una reactivación de la experiencia infantil de la castración, una vuelta a la etapa de transición femenina por el tramo edípico y el reconocimiento de su papel negativo. Así, la obra de Kelly muestra los cambios psíquicos a través del lenguaje y la representación que dan lugar a la subjetividad, superando la certeza de la identidad. Sin embargo, lo más importante de este proceso viene dado por las implicaciones que tiene el *Document* sobre la naturaleza y el papel de la representación.

De acuerdo con el psicoanálisis, el fetiche es un objeto sustitutivo, que se utiliza para repudiar, y con ello reconocer, la realidad de la castración de la mujer. Aunque normalmente se entiende como una práctica masculina, el fetichismo se presenta aquí como un proyecto femenino, pues los moldes de las manos, trozos de edredón y palabras escritas simbolizan un intento de negar, mediante acciones psíquicas, la pérdida del niño—visto—como—falo. Los objetos que lo sustituyen aparecen como un esfuerzo de cerrar la herida, de superar, o calmar psicológicamente, la ansiedad producida por la castración.

Sin embargo, Kelly sitúa estas prácticas dentro de un contexto más amplio, al sostener la naturaleza fetichista de *toda* la representación, basada en una separación inevitable entre el sujeto y el objeto. Y dado que lo que otorga un lugar al niño y a la madre son esas representaciones, y ella queda en su situación final de carencia, el *Document* ofrece una alegoría del proceso de representación que otorga la posición social al sujeto individual²⁵. A pesar de que los primeros documentos reflejan la posición de la madre en la esfe-

ra de las relaciones familiares, mostrando que están basadas en la estructura inconsciente de la fantasía, las notas a pie de página de la sexta parte repasan su situación en el campo de los discursos y las instituciones sociales, entre colegios inadecuados, vivienda, y problemas económicos y de salud, que delimitan su responsabilidad como madre. La obra de Kelly, con su notable profusión analítica, lleva implícita, dentro de una sorprendente acusación contra la femineidad tradicional, una explicación de la construcción social de la subjetividad.

La aportación de Kelly debe entenderse como parte de la historia del Movimiento de Liberación de la Mujer, en aquella etapa a mediados de los setenta en la que las feministas británicas volvieron sus ojos hacia el psicoanálisis. De modo similar la obra de Victor Burgin históricamente se ha encaminado, gracias a prácticas conceptualistas y posconceptualistas y tras análisis surgidos de las revistas de cine británicas, hacia el estudio del papel del sujeto individual dentro de la representación. Aunque Burgin se había visto implicado en los setenta en la crítica de las relaciones de clase y de las estructuras ideológicas, últimamente su campo de acción se ha «desplazado» hacia el terreno de la sexualidad y el estudio de las relaciones entre la sexualidad y el poder³⁶. Su proyecto contiene un análisis detallado, basado en las prácticas significativas de la fotografía, del papel de las estructuras psíquicas en la creación de la realidad diaria, y de la aportación personal de la fotografía como aparato ideológico más importante. Este estudio gira en torno a dos cuestiones fundamentales: la primera, hasta qué punto los recovecos de la memoria, la fantasía y otras operaciones primarias influyen en el proceso de observación y delimitan su dimensión discursiva; la segunda, la forma en que el propio sistema de la fotografía refleja estructuras inconscientes de fascinación, con lo que el sujeto se interpreta y se confirma en su posición masculina. Esta práctica, por tanto, lleva implícita una duda sobre la neutralidad de la representación, una revelación de hasta qué extremo «la voz de la opresión sexual, codificada por el hombre, [es] el arquetipo de todos los discursos opresivos»³⁷, parte de la actividad significativa dominante dentro de nuestra sociedad.

Sin duda, la obra de Burgin se enfrenta a la idea, inherentemente formalista, de que la fotografía es un medio «puramente visual» y que la imagen obtenida es un reflejo transparente del sujeto. Esta noción da lugar al concepto de

neutralidad fotográfica, basado en la adecuación entre imagen y sentido. Aquí se le opone una imagen concebida como forma discursiva cuya «lectura» da lugar a «textos» psíquicos, sociales e institucionales, al tiempo que se entremezcla y se relaciona con ellos; tal punto de vista se apoya en una observación atenta de la creación de sentido y las relaciones entre fotografía y lenguaje. Como declara Burgin en una entrevista aparecida hace poco, «... incluso cuando miramos una fotografía en la que no hay nada escrito, ni dentro ni al margen, siempre se nos presenta un texto, como forma fragmentada, en la mente, en las asociaciones. Los procesos mentales intercambian imágenes por palabras y palabras por imágenes...», sirviéndose de los registros latentes de la fantasía para amplificar y transformar la «forma visual». Aprehendemos las fotografías *a través* del lenguaje, ya sea mediante las operaciones de ramificación que nos permiten «entender» las imágenes, ya mediante trayectorias inconscientes más complicadas que inevitablemente establecen conexiones. Este carácter «escrito-visual» de la fotografía define su función social³⁰, por encima de las limitaciones visuales o formales propias de su actividad artística. Lo que viene a decirnos esto es que el sentido no puede encontrarse dentro de la imagen, como si fuera una característica previa o expresa, sino que se mueve continuamente hacia un tejido intertextual, cuyos mecanismos son similares a los de los sueños.

Freud describía el sueño como una imagen enigmática, en la cual los elementos visuales podían descifrarse y podían hallarse sus formas inconscientes gracias a las actividades de condensación y desplazamiento, y mediante las consideraciones de representación y revisión secundaria. A partir de la parca estructura de los elementos visibles surgen cadenas de asociaciones y referencias en movimiento, que «...se extienden... dentro de la intrincada red del mundo de nuestros pensamientos, es decir, la conciencia, las alucinaciones subliminales, el pensamiento anterior a la conciencia, y el inconsciente, o la ruta de la fantasía» (de una de las obras de Burgin). Dentro de este contexto Burgin utiliza imágenes en blanco y negro, insistiendo en que la fotografía es un texto que hay que leer, y coloca la imagen y la copia superpuesta en una relación cambiante y desprovista de centro. Esta relación oblicua es un resultado y al mismo tiempo una crítica del uso de las fotografías en la publicidad y los medios de comunicación, en los que el texto verbal actúa como anclaje y regulador del significado, creando

la imagen como realidad *para* el sujeto. La conexión directa y redundante entre la imagen y el texto no otorga al lector un papel activo, sino pasivo, y en lugar de creador se convierte en consumidor de sentido. Esta confirmación y refuerzo de las posiciones del sujeto ha convertido a la fotografía en un instrumento ideológico fundamental, que mantiene el sistema de dominio. La estructura evasiva y básicamente disyuntiva de los textos de Burgin trata de activar la propia intertextualidad como fuente de significado, invitando al lector para que intervenga activamente en la obra.

Al negar el objeto estable y autosuficiente que constituye la imagen fotográfica, Burgin rechaza también su complemento, el sujeto trascendente, y con él el autor: «... lo que debe *re-presentar*, reactivar y reforzar son los significados que componen esta [compleja] red [psíquica]... el verdadero 'autor' es aquí el campo preconstituido de discurso, del cual tanto la fotografía como el fotógrafo son productos, así como lo es el espectador mediante el acto de observar»⁴⁰. El significado y el sujeto nacen de la representación, en función de operaciones textuales, con lo que volvemos al ya conocido tema del sujeto como *efecto* del significante.

No obstante, si hemos de analizar la formación de este sujeto, debemos tener en cuenta que el proceso se apoya en el propio sistema de representación. La actividad de unión, que liga al sujeto al discurso en un momento de identificación, es parte del sistema técnico y es condición previa para que funcione. El estudio de Burgin se cuestiona tanto la forma en que interpreta el sujeto el discurso fotográfico (y la cámara como su forma de representación) como la forma específica de subjetividad que se crea. A primera vista observamos que éste es el sujeto singular, unificado y central del discurso humanista, que adopta una situación de dominio y control sobre la imagen retratada. Al basarse en la *camera obscura* del Renacimiento, la representación fotográfica supone una escena o un objeto delimitados y un punto de observación que los controla. Mediante un «engaño sistemático», la perspectiva única de la lente «...organiza toda la información según las leyes de proyección, que sitúan al sujeto como origen geométrico de la escena en una *relación imaginaria con el espacio real*...» (la cursiva es mía). La escena surge de esta posición de control que ocupa la cámara y vuelve a ella, y mediante la mirada se otorga al observador la supuesta transparencia del medio, que crea el espejismo de la naturalidad, y oculta lo artificial de la imagen tras un velo de

objetividad. Ello permite afirmar a Burgin que «el sistema de perspectiva de la representación supone, antes que nada, *una mirada*»⁴¹, en la que participan el sujeto y el otro convertido en objeto.

Del mismo modo que la relación que tiene el observador con el objeto, también está prescrita su relación con la ideología, pues este campo, como hecho histórico, está ligado íntimamente a la ideología y al desarrollo del capitalismo. La visión capitalista de la naturaleza, y por ello de la humanidad, se basa en la noción de control del individuo, en el concepto del sujeto que domina por medio de mecanismos tecnológicos, sociales y legales; por ello, no es raro que encontremos este sistema de perspectivas configurado dentro de esos mismos mecanismos de reproducción —el cine y la fotografía—, trasuntos y apoyos de la ideología capitalista. Como observa Laura Mulvey, la cámara es una forma de crear «el espejismo del espacio renacentista», sometiéndolo al dominio de la mirada masculina y a «una ideología de la representación que gira alrededor de la percepción del sujeto»⁴². Mas la clave de esta eficacia y del predominio social de las formas de dominio mediante la conversión en objeto ha de buscarse mucho antes, en las estructuras psíquicas de la fascinación.

Freud nos dice que el acto de mirar no es indiferente, y siempre forma parte de un sistema de control. Freud describía los placeres sexuales de la mirada como un impulso independiente, la escopofilia, que puede asumir formas activas y pasivas. En *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* observó su coexistencia y alternancia en los niños, así como el predominio social de uno de ellos. De este modo, el *voyeurismo* supone el placer de situarse frente a otro, de someter al otro a una mirada que controla a distancia, mientras que el exhibicionismo se caracteriza por el deseo de ser al mismo tiempo objeto y sujeto de la mirada. Lo que constituye o diferencia un impulso de otro es la situación del sujeto dentro de su contexto.

Estas implicaciones psíquicas aparecen con más detalle en el análisis de la mirada de Lacan, en el que establece una diferencia entre el movimiento narcisista de la fase del espejo, que consiste en la entrega erótica a la imagen unificada de uno mismo, y el impulso básicamente sádico del mirón. Sin embargo, ambos coinciden en su rechazo, imaginario o alegórico, de la ausencia mediante la búsqueda de la propia coherencia; por ello puede considerarse que confirman un papel inherentemente fetichista.

La configuración social de la mirada se revela en las formas de autorretrato que impone la ideología; podemos observar, por ejemplo, la inversión narcisista en el consumo, que evoca una imagen ideal de uno mismo mediante la adquisición de objetos, y explota el brillo reflejado de las superficies fotográficas mediante la fascinación estructural por el espejo. Por otra parte, también podemos mencionar la ideología del espectáculo según lo permite el sistema dominante, un espectáculo en el cual una parte de la sociedad se muestra ante la otra, confirmando el dominio de una clase sobre otra⁴⁵. Como establece la división social del trabajo, es la mujer la que asume esta posición de «otredad», y las estructuras de ser y ser visto, con lo que suponen de protección y gratificación del yo, se organizan según la diferencia sexual. La formación de estas estructuras en la representación y a través de ella aparecen documentadas en estudios sobre el cine, en el que la mirada masculina basada en estrellas y estereotipos, así como la oposición entre mujer silenciosa y hombre activo, configuran a la mujer como el espectáculo, la imagen, la *escritura* del deseo masculino. Sin embargo, las consecuencias tienen un alcance mucho mayor, pues tanto en la publicidad, la fotografía de modas y el periodismo gráfico como en las instituciones artísticas y las reglas del decoro social existe un esquema repetitivo, la imagen cultural de las posiciones del sujeto. John Berger nos dice, al describir la im-posición de la mirada masculina, que «*Los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres miran cómo las observan»⁴⁶. Esta expulsión de la espectadora es paralela a la exclusión de la mujer del lenguaje. Por todo el tejido social, pues, encontramos una serie de repeticiones, entre sujeto y objeto, observador y observada, entre poder y opresión, emisor y destinataria.

La conciencia que Burgin tiene de la complicidad de la cámara en esta representación negativa de la mujer se pone de manifiesto en *Olympia* (1982), una de cuyas imágenes reproduce, en un juego interno, el famoso diagrama de Lacan sobre la asignación social de la diferencia. De las dos puertas de los servicios marcadas según el sexo, la de las mujeres permanece abierta, mostrando al fotógrafo con su cámara reflejado en un espejo, con lo que se transmiten al sistema fotográfico los atributos del voyeurismo. El brillo reflejado del espejo juega con el potencial narcisista propio de las fotografías, del mismo modo que el marco repite el papel de las fotogra-

fías como fuente de autoridad; la puerta abierta simboliza la apertura de la mujer, dentro de la sociedad patriarcal, que permite el sometimiento y la penetración de la mirada masculina. Esta posición se configura en la literatura y la pintura mediante una serie de referencias; en una, Burgin se apropia de un detalle del *Olympia* de Manet, mostrando el uso del desnudo femenino como objeto de contemplación y posesión; en otra se hace alusión a la muñeca mecánica y al mirón en *The Sandman*, de Hoffman, según lo analizaba Freud. En definitiva, *Olympia* nos habla del papel que representa la mujer, dentro de un sistema falocéntrico y mediante sus aparatos técnicos, en la confirmación de la unidad masculina.

Burgin se ha servido en otras obras de esta equiparación entre la mirada y el impulso sádico del mirón. En *Grenoble* (1981), el texto fotografiado en una imagen describe esta sumisión, así como la aceptación masoquista por parte de la mujer de la posición del hombre «...en las grandes fábricas las costureras eran observadas constantemente. *La capataz* y el ruido hacían imposible cantar o conversar» (la cursiva es mía). Una serie anterior, *Zoo 78*, describe esta vigilancia de la mujer como «la forma más visible y aceptada socialmente del control, menos conocido, de la sociedad en general por parte de los organismos estatales». La obra de Schlovski *Zoo, or letters not about love*, escrita en Berlín en los años veinte, nos ofrece la referencia textual de aquellas obras que comparan la ciudad dividida actual con la ciudad cargada de sexo anterior a la guerra. Ambos títulos evocan la zona del centro de Berlín, llamada «Zoo» por el *Zoologischer Garten*, un distrito ahora rodeado por el barrio chino y las cabinas del *peepshow* y pegado al Muro, una construcción plagada de ranuras de observación. La foto de la izquierda en *Zoo IV* cita y observa a una mujer desnuda sobre un escenario giratorio, rodeada de cabinas de mirones, mientras que el texto superpuesto nos remite a la descripción que hace Foucault de una cárcel de Panopticon. De este modo Burgin estudia las implicaciones de dominio y gratificación sexual de la mirada, «enmarcando» a la mujer, su objeto principal dentro del sistema capitalista, como el arquetipo de la opresión (masculina). Sin embargo, también se analiza el papel de la mirada en la difusión del deseo en la foto de la derecha, que muestra una pintura enmarcada de la Puerta de Brandenburgo, el símbolo del Berlín unificado de antes de la guerra. En calidad de imagen profundamente enraizada en la imaginación popular, la

Puerta simboliza un objeto perdido, y por ello su imagen funciona como un fetiche, que recuerda y al mismo tiempo repudia la división política. Los juegos con el marco de Burgin enlazan este espejismo de unidad con su trasunto sexual, pues las aperturas de las cabinas y del muro, las miradas por la cerradura y numerosos elementos internos asignan a la mujer y la puerta una función parecida en la sexualidad y la política. Mediante un proceso de analogía, Burgin se refiere a la mujer como objeto de deseo, un objeto de fantasía cuya función es cerrar la división y completar las carencias de la subjetividad masculina.

Silvia Kolbowski también analiza la creación cultural de posiciones del sujeto. Al apropiarse y manipular imágenes de los medios de comunicación, y especialmente de la fotografía de modas, pone al descubierto y critica la interpretación y la confirmación diarias de la sexualidad mediante los «modelos» sexuales de la sociedad. La aparente inmediatez de la imagen, así como su «naturalidad» o «verosimilitud», se ven contrarrestadas por las estrategias de mediación que llevan aparejadas, que nos remiten al papel mediador de la ideología y de las estructuras psíquicas inconscientes. Los juegos de imágenes de Kolbowski, configurados mediante secuencias de fotografías separadas, pero relacionadas entre sí, simbolizan un juego verbal, que muestra cómo ambos nacen en el lenguaje y están sujetos a sus leyes arbitrarias.

Tal y como aparece en esta obra, el cuerpo femenino jamás es algo neutro ni natural; siempre está delimitado, explicado y entendido mediante el lenguaje, siempre inscrito en un sistema de diferencias construido por el sistema de poder masculino. En la primera imagen dentro de una serie que fragmenta el cuerpo femenino *Model Pleasure*, Kolbowski encuadra la cuestión de la posicionalidad dentro del contexto de la observación, mostrando una mujer sometida al control de la mirada masculina. Como dice Lacan, la mujer aparece como «inscrita dentro de un sistema de términos de los cuales ella constituye el objeto», un sistema que «literalmente la somete»; de este modo, la conexión entre la figura femenina y la condición de verse observada indica la imposibilidad de la mujer de acceder a la subjetividad. Las diferentes fotografías de moda, reinsertadas en este contexto analítico, prueban el refuerzo común, naturalizado y representativo de una condición sexual creada. Cinco de las siete son imágenes veladas

de mujer, una detrás de una persiana, otras tras delicados entramados en forma de red. Esta cuadrícula o delimitación del rostro femenino define su superficie como lugar de operaciones ideológicas, mientras que la imagen del velo, como una rejilla o una ventana, subraya la condición de objeto de la mirada. Esta definición de la mujer desde el punto de vista del reflejo masculino se hace explícita en una única foto de un hombre que mira a una mujer, mientras que la visión de ella queda oculta (velada) tras unas gafas oscuras. La mujer puede recibir, mas no devolver la mirada, y es más bien quien soporta esta mirada y no su origen; esto queda claro en que sus ojos cubiertos por el velo se dirigen fuera del marco, quedan cortados o incluso, en la sexta imagen, están cerrados por completo, lo cual denota la mitificación de la mujer por parte del hombre. En este caso el marco simboliza la autoridad del otro, y tiene la función de proteger la coherencia masculina. Y el dominio de esta única posición se confirma en la séptima y última imagen, en la que una mano masculina pasa por encima de la boca velada y sonriente de una mujer. Así, la obra de Kolbowski contiene el mensaje inherente de que la mujer, dentro del patriarcado, no habla, sino que de diversas formas es contemplada, retratada y convertida en objeto⁶⁵, utilizada como significante para *su* otro. Sin embargo, Kolbowski también deja entrever que este voyeurismo se transforma, en el caso de la mujer que contempla la fotografía de modas, en narcisismo, a medida que la espectadora se identifica con el objeto de la mirada para reflejar el narcisismo típico de la sexualidad femenina.

En otras ocasiones Kolbowski ha tratado este deseo de ser «la imagen que atrae la mirada masculina»⁶⁶. En una serie sin título de 1983, de nuevo procedente de revistas de modas, aparecen imágenes de mujeres reduplicadas en espejos entremezcladas con imágenes de división sexual figurada. No cabe duda de que tal división del sujeto se produce a la sombra del ego masculino, como lo prueban las manos, sombras o pies masculinos (el sustituto clásico del pene) que aparecen en los alrededores del marco. La misma fotografía, repetida pero borrada dentro de una secuencia, muestra en la tercera imagen una división entre el vacío y la sombra masculina, y en la quinta aparece la sombra opuesta a un rostro femenino que baja la vista y cierra los ojos. Vemos que Kolbowski está analizando la situación *cultural* de la mujer, que le otorga una posición «sometida», sobre todo en la primera y la

última imagen, en las que aparece la mujer marcada, definida verbalmente o delimitada externamente de otras formas por la referencia masculina.

Lacan definía la relación de la mujer con el término fálico (y por ello, con la sexualidad en general) como una mascarada; esto es así porque el mismo proceso que, al crear la femineidad en relación con el signo masculino, confirma su falta de identidad, empuja a un esfuerzo proporcional para ocultar o *disfrazar* dicha carencia. De este modo, como se nos dice en *The Meaning of the Phallus*, «...la intervención de una 'apariencia' cede su lugar a la 'posesión', a fin de protegerla y al mismo tiempo ocultar su carencia, con el resultado de que las muestras típicas de comportamiento de los dos sexos... se ven empujadas por completo a la teatralidad». El deseo de la mujer de ser el falo, el significante del deseo del otro, la conduce a «refugiarse en esta máscara», con la «extraña consecuencia» de que «la propia muestra de virilidad aparece como femenina». De este modo el quebrantamiento o la insistencia de la femineidad que supone el vestirse o «disfrazarse» de objeto de la mirada masculina evoca, a través del velo, la ausencia fundamental de la mujer en el sistema patriarcal.

Las implicaciones de la mascarada como símbolo del deseo masculino se entienden a partir de la tercera obra de Kolbowski sobre objetos parciales, *The Everything Chain* (1982). En esta secuencia dividida en tres partes, que contienen imágenes del pie (aunque no exclusivamente), Kolbowski estudia la forma en que el sujeto femenino «se prepara» (*s'appareiller*) mediante referencias a aquello que hace a los cuerpos «emparejarse» (*s'appairer*)⁶⁷. El juego de palabras de Lacan, que incluye la apariencia, el aparato y la función de emparejamiento que subyace en la diferenciación aparece en el trasfondo del primer panel del tríptico, en el que una serie de partes del cuerpo femenino (dos pies, un cuello, una mano), quedan adornadas, disfrazadas o más o menos «femineizadas» mediante una cadena. La variedad de partes del cuerpo simboliza la pléyade de objetos sustitutivos recorridos por el deseo en su impulso narcisista, así como el origen del deseo situado en el (eternamente ausente) signo masculino. En este panel, por tanto, queda implícita la forma en que el significado se asigna o nace en el orden simbólico. Sin embargo, en el tercer panel esta «ordenación» de la sexualidad contrasta con su eterna inestabilidad y su deslizamiento hacia lo inconsciente, con el movimiento que dentro del lenguaje se aleja de las posiciones

de coherencia que llamaba Lacan *signifiance*. En una serie de fotos de modas aparecen pies que llevan zapatos de tacón alto que se deslizan, se ocultan bajo un vestido o resbalan peligrosamente por la calle, a la sombra de pies masculinos; por ello, puede considerarse que los dos paneles de Kolbowski ponen al descubierto la doble e «intrincada» dimensión de la sexualidad dentro del lenguaje, con su creación y refuerzo por una parte y su constante desaparición por otra.

El panel central pone de manifiesto el permanente carácter masculino del deseo, que se mueve dentro de una secuencia de desplazamientos metonímicos; a medida que el deseo avanza por la cadena de significantes y pasa por la mano, el cuello y el pie como objetos sustitutivos, describe un recorrido que convierte la pierna «lanzada» en pierna «esculpida», hasta que finalmente alcanza el rango de «ansiada». Estos objetos no son más que sustitutos, significantes del verdadero significado, el falo que, como afirma Lacan, «puede cumplir su función cuando está cubierto», cuando se aparta de su finalidad original. En la esquina inferior izquierda, una carta activa la impresión de que hay un sentido oculto: «Había algo que esculpía ansiaba; algo que lanzaba su derramar hechizo sobre mí, mientras que aún vuelta a mutilar permanecía oculta...». Al activar el falo, la carta encarna el discurso de la histérica que, al rechazar la estabilidad de la diferencia, oscila entre posiciones masculina y femeninas, amenazando con su heterodoxia la homogeneidad del sistema falocéntrico. Ella habla, a través de su cuerpo/lenguaje, del falo que «lanza» su hechizo, a costa de la especificidad femenina, sacrificando la satisfacción; habla de aquello que, en su acción «oculta» o velada, sirve para violar o mutilar a la mujer, excluida (o prohibida) dentro de la doctrina falocéntrica. Y también nos relata la primacía del orden masculino mediante la mirada, del predominio de los genitales «vistos» sobre los ocultos, que define a la mujer como un hueco, incompleto y carente. La imagen de una mujer que lee una carta en el tercer (e inestable) panel nos indica que se trata de un discurso femenino, formulado desde una posición inestable. Sin embargo, también puede verse como una repetición de la llamada de Lacan de prestar atención a la materialidad del discurso (más a la «letra» que al «espíritu»), evitando las oposiciones fijas de la sexualidad clásica). En consecuencia, la secuencia de Kolbowski realiza una llamada a las mujeres, para que hagan frente a las estrategias repre-

sentativas que dan lugar a la sexualidad, construyendo a la mujer como un conjunto de sentidos, y se opongan a la violencia que ello supone.

Barbara Kruger también intenta desfalzar, mostrando el indecente predominio de la autoridad masculina; en sus grandes fotografías en blanco y negro, basadas en posters, vallas e imágenes diversas de la prensa popular, hace volverse las convenciones gráficas y sociales contra sí mismas, para revelar la estructura patriarcal que hay detrás de la opresión. Estas obras llevan implícitos juegos con los códigos que operan tanto en la comunicación de masas como en las estructuras sociales, a fin de destruir lo que la fotografía ha consagrado como un significado estable, como una verdad. El tono acusador de los textos superpuestos erosiona las formas de identificación que establece el discurso dominante, cuestionando su interpretación del sujeto masculino unitario y permitiendo una reelaboración de la subjetividad femenina. De esta manera, puede considerarse que el proyecto de Kruger pertenece a un frente común contra aquellas convenciones institucionales que presentan la subjetividad masculina como la única postura posible, y que tratan de controlar la sexualidad de la mujer reduciéndola a los esquemas patriarcales.

Es necesaria aquí una breve descripción. Todas las obras de Kruger emplean imágenes tomadas de distintos medios, cultivadas y ampliadas hasta proporciones que a menudo resultan amenazadoras. Su carácter generalmente unidimensional, en blanco y negro, subraya su función como textos para leer, definiendo la naturaleza lingüística de la representación, de modo similar a lo que hacía Burgin. Las imágenes muestran a mujeres «retratadas» según los esquemas tópicos de la representación popular, como icono, espectáculo o prosa, como la «típica figura silenciosa que atrae la mirada masculina»⁴⁸. La mujer aparece aquí como resultado del «otro» social; lo que contienen estas formas estáticas o tumbadas, a menudo estilizadas según la «femineidad de moda», es la conversión de la mujer en fetiche para aliviar la castración, al igual que el papel que desempeñan las fantasías masculinas en la formación del ideal femenino. Los textos que se superponen a las imágenes expresan, en grandes letras, una llamada femenina, en la que el «nosotras» se opone al «tú» masculino (como «no haremos de naturaleza para tu cultura», «tú defines la categoría de personas desaparecidas» o «tu mirada me golpea en la mejilla») para destruir el placer masculino del

voyeurismo. Los perímetros de la imagen están enmarcados en rojo, como forma de atraer al espectador hacia las profundidades del problema, y para enmarcar el terreno de la imagen autorizada (o desautorizada). Estos mecanismos formales llevan aparejado un «proyecto» estratégico más amplio, que al mismo tiempo trata de interpretar, desconstruir y subvertir la posición de la mujer bajo el patriarcado.

Kruger, al utilizar estereotipos, trata de revelar las prácticas de las que se sirve la ideología para fijar la creación de sentido, reduciendo su pluralidad a una serie limitada de significados que coinciden con la verdad dentro del sistema social. No cabe duda que este proceso no es neutral, y de que representa los intereses de la sociedad patriarcal, como muestra la forma en que estas imágenes dirigen y refuerzan comportamientos. En este sentido, Kruger sostiene que esta relación con el lenguaje determinada por el género constituye el principal mecanismo de control del patriarcado, y que tiene como función (como había dicho Freud) mantener a la mujer en su lugar. Todas las obras se organizan mediante dicotomías (nosotras frente al «tú», la naturaleza frente a la cultura, posición tumbada opuesta a la vertical), con lo que reproducen e intentan eliminar aquellas operaciones que convierten a la mujer en el otro.

El ágil efecto naturalizador de los medios se une aquí a los atractivos espectaculares de la fotografía, como garantía de coherencia y de identificación masculina. Sin embargo, la crítica que hace Kruger de las convenciones del significante deriva sobre todo de la teoría del cine. En las películas, las dos manifestaciones más importantes de la visión de control son el voyeurismo y la voz autoritaria del narrador. La voz masculina es la que otorga la superioridad convencional al espectáculo, que en la publicidad se refleja en el texto con marcadores masculinos, o en la mujer que ensaya el punto de vista del hombre. El lenguaje sirve para regular la posición del espectador a través de las posiciones abstractas de la autoridad o el conocimiento, del mismo modo que sirve de anclaje y clave del significado al unir la imagen al texto. Y el uso de la voz femenina destaca más por la ausencia en el cine (y con él, en los demás medios) de voces femeninas que analicen, reflexionen o participen en la narración. El tono de afirmación y agresividad de su obra se opone a la falsa transparencia del código masculino. La disparidad entre el texto y la descripción masculina de la imagen contribuye a quebrar

el proceso de identificación, abriendo un abismo entre la imagen y el referente y evitando la clausura del significado. Se trata de un rechazo de la unión, que marca lugares de intrusión en la ideología dominante, que contribuye a dejar a la deriva la unidad de la perspectiva masculina, llevándonos a la proliferación de sentidos, de los cuales ninguno está centrado subjetivamente. Y entre el vacío que separa a la imagen del texto, al objeto ilusorio de la voz agresiva y contradictoria, se abre un espacio para que participe una subjetividad femenina, tanto tiempo negada en su condición de sometimiento.

Lo que producen las prácticas disyuntivas de Kruger, dentro del campo de la sexualidad, es algo parecido a la «observación de los nudos» de Brecht. Los modos de representación se ponen al descubierto y quedan destruidos, para superar el espejismo naturalizado del significante, y para desvelar los intereses determinados que hay detrás de su autoridad y su poder. No obstante, el uso que hace Kruger del lenguaje literal muestra su interés por la construcción social de *todas* las identidades. Sus juegos con los pronombres demuestran que no existe un yo básico⁹ ni una identidad fija, sino una interpretación en movimiento. La «posición» es una consecuencia del lenguaje, creada en una red intersubjetiva, a través de las determinaciones que oponen el «yo» al «tú», el «nosotros» al «ellos», o definen una conciencia en relación con otra. Estas oscilaciones muestran la fugacidad del sujeto, su constante recolocación y reestructuración en el proceso significativo. Lo que indican, tanto en la obra de Kruger como en la de otros artistas, es la movilidad del sujeto por entre esta pléyade de representaciones, basadas en el lenguaje pero no iguales a él, que dan lugar a nuestra supuesta realidad. Y en este movimiento reside la posibilidad de un antilenguaje, dirigido contra la rigidez opresora del lenguaje.

N O T A S

1. Ver Sylvia Harvey, "Whose Brecht? Memories for the Eighties", *Screen* 23, n.º 1 (mayo-junio 1982), págs. 55-56, que ofrece un análisis de Brecht y las relaciones generales entre el lector y el texto. A lo largo del presente artículo mi análisis parte de una serie de fuentes, de las cuales cabe destacar Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1982); Juliet Mitchell y Jacqueline Ross, trads. y eds., *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École freudienne* (Londres: R.W. Norton, 1982); Annette Kuhn, *Women's Pictures* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982); los diversos artículos de Judith Mayne publicados en *New German Critique* y la crítica fotográfica de Victor Burgin, sobre todo en la recopilación en Burgin, ed. *Thinking Photography* (Londres: The Macmillan Press, 1982).

2. Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. inglesa de Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).

3. Recomendamos, para estudiar el debate sobre esta unión, la lectura de Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981) y Stephen Heath y Teresa de Lauretis, eds., *The Cinematic Apparatus* (Nueva York: St. Martin's Press, 1980). En cuanto a un ataque contra la presentación de Heath basado en el concepto de unión, ver Noël Carroll, "Address to the Heathen", *October*, 23 (invierno de 1982): págs. 89-163.

4. Ver Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women* (Nueva York: Vintage Books, 1975).

5. Remitimos al análisis de este tema en Kuhn, *Women's Pictures*.

6. Los mismos términos que se emplean, a la inversa, en un ejemplo de Judith Mayne, "The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism", *New German Critique*, n.º 23 (primavera-verano 1981), pág. 31.

7. Existe una revisión de las ausencias de la historia del arte y las estrategias que hay detrás en Roszika Parker y Griselda Pollock, *Old*

Mistresses: Women, Art and Ideology (Nueva York: Pantheon Books, 1981).

8. Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality" (1958), recogido en Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, págs. 86-98. El resto de citas de Lacan utilizadas en este artículo provienen de *Écrits: A Selection*, editado por Alan Sheridan (Londres: Tavistock y Nueva York: Norton, 1975).

9. Stephen Heath, *The Sexual Fix* (Londres: The Macmillan Press, 1982), pág. 154.

10. Gallop, en su *Daughter's Seduction*, ofrece un excelente análisis de este fracaso. Ver especialmente el capítulo 2; también ofrecen Parker y Pollock un análisis de las estrategias en pro de la igualdad de oportunidades.

11. Existe un excelente estudio de la idea de sexualidad freudiana en Heath, *Sexual Fix*, capítulo 9.

12. Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. y trad. James Strachey (Londres: The Hogarth Press, 1962), vol. 7, pág. 220.

13. Gallop, *Daughter's Seduction*.

14. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, pág. 413.

15. Mi estudio del complejo de Edipo procede casi total y literalmente del excelente resumen de Mitchell, para cuyo argumento resulta fundamental el análisis que hace de la «lucha» del niño masculino «por representar» el falo. Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, pág. 7.

16. Gallop, *Daughter's Seduction*, pág. 28.

17. Remito a las obras de Freud sobre el tema recogidas en Gallop, *Daughter's Seduction*, pág. 28, en las que la autora, mediante un intrincado juego de palabras, también cita a Lacan a propósito de la «excentricidad» del deseo. Mi propio uso de estos términos proviene de aquí.

18. El juego *fort-da* ha sido objeto de frecuentes análisis. Esta explicación se basa en la de Victor

- Burgin, que lo relaciona con la referencia que hace Barthes al *nache* o «el encuentro con lo real» en *Camera Lucida*, y muestra su conexión con los términos lacanianos de lo real, lo simbólico y lo imaginario: "Re-reading *Camera Lucida*", *Creative Camera*, 215 (noviembre de 1982), pág. 731.
19. Kuhn, *Women's Pictures*, pág. 47.
20. La obra de Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, págs. 30-31, contiene la visión más clara del papel que representa la fase del espejo en la localización del sujeto dentro del lenguaje.
21. Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977), pág. 68.
22. Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, pág. 5.
23. Monique David-Ménard, "Lacanianism against Lacan", *Social Text*, n.º. 6 (otoño 1982), pág. 95.
24. Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, pág. 33.
25. El mejor análisis de esta «inexistencia» de la mujer, su asunción de los valores masculinos y la «desproporción» fálica que se comenta en los siguientes párrafos es el que hace Gallop.
26. Heath, *Sexual Fix*, pág. 114.
27. Gallop, *Daughter's Seduction*, pág. 66.
28. *Ibid.*, pág. 22.
29. *Ibid.*
30. Mitchell y Rose, *Feminine Sexuality*, pág. 48.
31. Sobre la «asunción» del falo, o la «desfalización» como imperativo feminista, ver Gallop, *Daughter's Seduction*, capítulo 8.
32. Aparecen estudios informativos del proyecto de Kelly en una entrevista con Paul Smith, publicada en *Parachute*, 26 (primavera de 1982), págs. 31-32; en Margaret Iverson, "The Bride Stripped Bare by her Own Desire: Reading Mary Kelly's Post-Partum Document", *Discourse*, 4 (1981-82), págs. 75-88; y sobre todo, en Elisabeth Cowie, "Introduction to the Post-Partum Document", *ibid.*, 5-6 (1981), págs. 115-123.
33. Ver Iverson, "Bride Stripped Bare", págs. 81-84.
34. *Ibid.*, pág. 81.
35. Ver Cowie, "Introduction to the Post-Partum Document", págs. 120-122.
36. Claude Ginz, ensayo no publicado sobre *Gradiva* de Burgin.
37. Tony Godfrey, "Sex, Text, Politics: An Interview with Victor Burgin", *Black*, 7 (1982), págs. 15.
38. *Ibid.*, pág. 8.
39. Las citas y el marco descriptivo que siguen (especialmente la relación de Burgin con la teoría de Freud) proceden de entrevistas y estudios críticos, sobre todo los contenidos en Burgin, *Thinking Photography*.
40. Burgin, "Photography, Fantasy, Function", *Thinking Photography*, págs. 206-207.
41. *Ibid.*, pág. 187.
42. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 (otoño de 1975), pág. 18. El ensayo de Mulvey sigue siendo la fuente principal para el análisis de las estructuras de la fascinación en el cine (reimpreso en Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Nueva York: New Museum of Contemporary Art, 1984), págs. 361-374).
43. Ver Kuhn, *Women's Pictures*.
44. John Berger, *Ways of Seeing* (Londres: Penguin, 1977), pág. 47.
45. Abigail Solomon-Godeau, "The Stolen Image and Its Uses", ensayo para una exposición, Syracuse, Nueva York, 1983.
46. Referencia de Kolowski a la obra crítica de Mary Ann Doane sobre la espectadora femenina.
47. Ver el análisis que hace Joan Copjec del juego de palabras de Lacan en "The Anxiety of the Influencing Machine", *October*, 23 (invierno de 1982), págs. 48-49.
48. Barbara Kruger, "Virtue and Vice on 65th Street", *Artforum* 21, 5 (enero de 1983), pág. 66.
49. Ver Jane Weinstock, "A Lass, A Laugh and a Lad", *Art in America* 71, 6 (verano de 1983), pág. 9.

Amelia Jones

EL « POSFEMINISMO » :

¿ VUELTA DE LA

CULTURA A LO

MASCULINO ?

Lo más importante... es si ... el feminismo queda limitado por estar unido a otros discursos que neutralizan su poder de transformación¹.

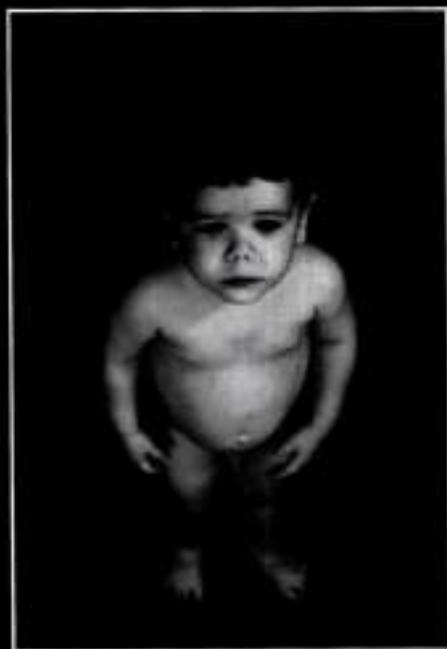
Tal y como se han desarrollado en los últimos veinticinco años, el feminismo, al igual que sus consecuencias, el arte y la crítica feministas, son enfoques críticos que ofrecen numerosas posibilidades y estrategias como instrumento para analizar y socavar los esquemas patriarcales en la política, la economía y la cultura. Por tanto, el fin crítico del feminismo no es otro que dismantelar las estrategias del patriarcado de represión ideológica e institucional; a la vista de estos objetivos, no es extraño el interés de los organismos patriarcales por reprimir o difuminar las distintas voces del feminismo. De este modo, no debería haberme sorprendido el título de un artículo sobre el arte posmoderno, aparecido hace poco, obra del crítico Dan Cameron: "el Posfeminismo"². No obstante, y a lo mejor debido a que estoy demasiado aislada por identificarme con la promesa teórica de distintas posturas feministas, me quedé algo desconcertada, y desde ese momento mi consternación ha ido creciendo al encontrarme con esta palabra cada vez más en los medios artísticos y la prensa popular. Pues, ¿qué significa «pos» sino la expresión de una especie de final, una alusión temporal a aquello que modifica que lo califica de acabado, agotado y obsoleto? Y lo que es peor, esta decisión de que el feminismo está acabado (que las más de las veces aparece en boca de críticos masculinos, que se sienten muy orgullosos de la atención que prestan al arte realizado por mujeres) está resultando ser parte de un proyecto discursivo más amplio, que parece extenderse como una plaga devoradora, y que quiere englobar al feminismo dentro de los proyectos más amplios de humanismo «universal» o posmodernismo crítico, de índole masculina. Esta apropiación, desde luego, es una forma de negar la fuerza política específica del feminismo, su poder para socavar las certezas teóricas en las que se siguen basando los discursos culturales americanos, entre los cuales parece que se encuentra el «posmodernismo», aunque este último se define como superación de estas certezas por su afán modernista.

Este artículo se publicó por primera vez en *MEDIA/NO/ING: Contemporary Art Issues*, 7 (mayo 1990).

Existen pruebas sobradas de esta reescritura insidiosa del feminismo, que ciertamente puede considerarse parte de un movimiento sociopolítico hacia una renovación del patriarcado en los años ochenta, «en el que la nueva masculinidad considera que asume el hecho femenino»³. Los textos que aquí veremos tratan de reforzar y (re)producir relaciones patriarcales cada vez más hegemónicas, dirigidas al dominio de toda la sociedad⁴. Son muestras del discurso cultural dominante del posmodernismo, que sigue extrayendo su fuerza de un «terrorismo estético»⁵ modernista; éste clasifica el arte según categorías de valor tradicionales y se sirve de diversos métodos para negar cualquier cosa que amenaza su hegemonía. Estos textos comienzan por incluir al feminismo dentro de una «gran corriente» universalista, o dentro del posmodernismo (como una de las estrategias transformadoras de las muchas que pueden atacar la pureza del modernismo); a continuación, tratan de anunciar el fin del feminismo, y celebran la fiesta de bienvenida al seno de la corriente humanista, o dentro de un supuesto proyecto a gran escala ya alcanzado de «crítica cultural» posmoderna.

Si bien es fácil entrever los orígenes de la primera postura en los sectores del centro o la derecha del discurso cultural, resulta más complicado identificar y hacer frente a la otra corriente, pues nos viene de críticos poco sospechosos que se consideran «de izquierdas». Incluso se unen a esta dinámica perspectivas feministas cuyos razonamientos, con la mejor de las intenciones, señalan al feminismo como una herramienta útil para el posmodernismo; así ambos quedan englobados dentro de una agotada categoría progresista del «anti-autoritarismo», que considera cualquier texto básicamente crítico si pertenece a esta esfera de «radicalismo»⁶. En otros casos se mete al feminismo dentro del mismo saco que los movimientos en pro de los derechos ciudadanos y otros por el estilo, como si fuera una simple «jerga» que se adopta como medio de lucha; de este modo, Fredric Jameson califica el feminismo como un ejemplo de la «sorprendente proliferación de códigos sociales en la actualidad, no sólo en las jergas profesionales y disciplinares, sino también dentro de las etiquetas de identificación étnica, racial, religiosa y de resistencia de clase»⁷.

Antes de analizar los caminos que este movimiento ha trazado dentro del discurso cultural, me permitiré aportar pruebas, sacadas de los medios de comunicación, de este plan de remasculinización y su asignación visual y





Enunciación, 1988. Fotografía de 6 300x150 cm y Cibacrome esteso on cù.

La artista agradece la colaboración
de los fotógrafos Javier Andrade, Vicente del Amo,
de los niños Alicia Sánchez-Lasú, Álvaro Morales
y de la guardería Miller de Sevilla

La fotografía es el vehículo que expresa, en la mayoría de las obras de Nuria León, un discurso de la ausencia, como ha sido, por ejemplo, el de la mujer o todos aquellos que por su virtual poder deslegitimizador —como también el discurso gay— se han visto reducidos a la prohibición, la inexistencia o el mutilado.

Conocedora de las teorías feministas actuales, su obra tiene como referentes tanto las voces de Giulia Coleizit, Patricia Violi o Julia Kristeva, la Kristeva que propone la desconstrucción de la identidad sexual, como la de Roland Barthes, el Barthes de hacer del texto un texto de goce y el que cuestiona la autoría, no ya sólo por la relación de éste con la autoridad patriarcal, sino porque «alargar un autor al texto equivale a limitar ese texto, a dotarlo de un significado final».

El arte como origen y producto, a la vez, de otros discursos, de otros textos, con los que está íntimamente ligado, entremado de relaciones intertextuales.

Recurrir a la transgresión, a la parodia, a la carnavalización —como hace en su obra— como elementos perturbadores de identidades son recursos para invertir jerarquías,

para liberar a los cuerpos, a las ausencias o diferencias. Con la utilización de imágenes que la sociedad quiere ausentes de la representación: la gitana, el semen, o la carne, por ejemplo, se abre un espacio de voces dialógicas, de la

alteridad, que desafían al lenguaje único que trata de imponer el discurso del poder. Lo carnavalesco, concepto sobre el que han teorizado las feministas, tomado del análisis de Bakhtin, plantea lo heterogéneo, las voces múltiples, la intertextualidad, la liberación de la conciencia. La parodia, según Bakhtin tiene la facultad de establecer una distancia ante el lenguaje y la realidad.

Su práctica artística, en un colectivo, pretende la desarticulación de una tradición que invoca al espectador como masculino, una tradición que, como el modernismo, ha posado una mirada sobre la mujer exclusivamente desde la sexualidad masculina.

Entendación plantea una crítica al feminismo institucional y a lo limitado y autoritario de la mirada que desde el «nuevo orden» se ha posado sobre la «nueva mujer». Como contrapunto a la imagen construida, desde el poder, como la de Hillary Clinton, los cuerpos desnudos de un niño y una niña proponen un marco —¿utópico?— de erosión de las fronteras entre los sexos, que, quizás, sin negar la diferencia conduzca hacia nuevos sujetos.

Los efectos del feminismo como una fuerza política ha llevado a forzar el reconocimiento de lo diverso y del carácter inesperado de la organización de las diferencias sexuales. El sueño es, por tanto, el más allá no sólo del número uno, el que determina la unidad, el yo, sino más allá del número dos que determina la diferencia y el antagonismo.

Nació en Costa en 1967. Licenciada en Bellas Artes, en 1991, por la Universidad de Granada, ciudad donde reside, en la actualidad como el doctorado en la Universidad Complutense. Ha recibido la beca de pintura de la Fundación Rodríguez Acosta y ha participado en diversas exposiciones con el colectivo Tesis Negras.

textual de papeles a cada género⁸. Sirviéndome de una visión aportada por las teorías culturales feministas, estudiaré un ejemplo de representación pública del hecho femenino para señalar los lugares de ruptura, en los que emergen contradicciones ideológicas en forma de confusión lógica y lenguaje inconscientemente discriminatorio.

¿Qué nos dice el artículo de portada de *Time* del 4 de diciembre de 1989⁹ sobre las interpretaciones actuales del feminismo? «Las mujeres ante los noventa», leemos en la portada en grandes letras amarillas, para seguir diciendo, ahora ya de modo menos favorable: «En los ochenta trataron de tenerlo todo. Ahora ya lo tienen. ¿Tiene futuro el feminismo?». Lo primero que debería hacernos sospechar debería ser el hecho de que este medio, portavoz de la «objetividad» reaccionaria periodística disfrazada de neutralidad, escoja como protagonista el feminismo (y su muerte).

Otra pista nos viene dada por la imagen que acompaña al título, a pesar de su ambigüedad intrigante: casi ocupando todo el marco rojo de la portada aparece un bloque de madera sobre el que hay dibujado un cuerpo de mujer muy cuadrado (casi podríamos decir «masculino»), por supuesto de raza blanca, vestido con un serio traje de ejecutivo. Tiene pies achaparrados, una cabeza cuadrada con rasgos bastante masculinos, y unas manos mal esculpidas, de las cuales una agarra un maletín, y la otra sujeta un niño también de madera, al extremo de un brazo ancho, de apariencia campesina. De este modo se nos ofrece gráficamente el dilema de la mujer de los ochenta (es decir, de la mujer blanca de clase media-alta): el que se presenta al tener que elegir, sin otra alternativa, entre tener un hijo, y por tanto escoger la vida de la carne procreadora, por un lado, y por otro, la (anti-)vida de rostro rudo y brutal, de cuerpo oculto bajo ropajes masculinos; estos son la muestra de lo que la mujer debe sacrificar y en lo que ha de convertirse para alcanzar el «éxito» (masculino). Mas esta imagen, una especie de figura votiva o de vudú mitificada, se nos representa con una forma popular de madera tallada y pintada, que une los dos elementos, lo «femenino» y lo atávicamente «primitivo».

Al abrir la revista encontramos una fotografía de partidarias del derecho al aborto en la zona de tiendas de Washington, con sus pancartas y sus puños al viento, curiosamente contenidas por una barrera humana (¿el equivalente en los noventa de la barricada del cuadro de Delacroix?). El pie de foto es

éste: «Con las supermujeres cansadas y la juventud complaciente, ¿tiene futuro el feminismo?»; con letra más pequeña prosigue: «...algunas echan de menos otros tiempos más sencillos, anteriores a la liberación de la mujer. Pero muy pocas querrían volver atrás...» La segunda frase, la de letras más pequeñas, hace suponer que quizás no está tan claro el «fin» del feminismo como hace creer toda la apariencia visual y textual del artículo. El texto presupone una respuesta a lo que se está preguntando, asociando la posible continuación del feminismo a la actitud «cansada» y «complaciente» de la mujer actual. Además, no cabe ninguna duda al autor de la mayor «sencillez» de la etapa feminista, y el que se diga como quien no quiere la cosa resulta aún más insidioso; aquí queda al descubierto la base masculina del razonamiento, pues son desde luego *los hombres* los que encontraban «más sencillo» el poder monolítico del patriarcado prefeminista. Las mujeres siempre hemos llevado una vida más difícil bajo el patriarcado por causa de nuestra reacción ambigua ante el dominio.

Cuando se habla aquí de «posfeminismo», se hace referencia al rechazo del feminismo por parte de las mujeres de las nuevas generaciones, al darse cuenta de que la mujer no puede tenerlo todo (¡como si no lo supiéramos!). Para justificar lo lógico de este rechazo, el artículo nos confirma que «la maternidad ha vuelto»; con ello, en la esperanza de transmitir una imagen de mujeres que abrazan con entusiasmo el discurso americano de lo familiar, el autor atribuye a estas mujeres el deseo de lograr una posición estable de femineidad (no lo olvidemos, es «más sencillo»). Al presentar los periodistas de *Time* estas ideas como hechos *a priori*, se evitan tener que afirmar que son ciertas; sin embargo, su forma de hablar manipula a la lectora, para que acepte este lenguaje que tan inocentemente reivindica la vuelta a una situación anterior «más sencilla». Al mismo tiempo que parecen preguntarse, de modo inocente, si «tiene futuro el feminismo», lo que hacen es descartar cualquier existencia de tal futuro al hablar de «posfeminismo».

El artículo acaba justificando lo sensato de este supuesto rechazo del feminismo, explicando que, al fin y al cabo, «el movimiento feminista está plagado de piernas sin depilar, y sufre el problema de que se las ve como escandalosas y chillonas. Vuelve la ropa femenina, vuelven los pechos...

parece haber pasado de moda sin remedio». O sea, que cuando se habla de mujeres, la cuestión sigue siendo el *aspecto exterior*.

El artículo de *Time* es uno de los incontables ejemplos de la interpretación que del feminismo hace la cultura popular en sus textos, y que lo considera un ataque deliberado y frontal a la familia americana¹¹. A su vez, esto hace preciso eliminarlo, para permitir la «vuelta» a un estado anterior de «sencillez», una vez han trascendido las carencias del feminismo. En este contexto, por tanto, el «posfeminismo» es sinónimo de antifeminismo, la apropiación del feminismo como tema y su represión posterior, como algo fracasado e implícitamente acabado.

Como era de esperar, esta dinámica tiene un paralelo en los escritos de los ochenta sobre el arte, en la que también se ha extendido por todas partes una apropiación y una negación discursivas del feminismo (calificado éste de «pos»), de ideología parecida. La década se abrió con el artículo de Mary Kelly "Reviewing Modern Criticism", que mostraba el poder de las teorías críticas y las formas artísticas feministas radicales a la hora de *desmantelar* los esquemas modernistas patriarcales de representación e interpretación, mediante la desconstrucción del sujeto centrado que otorga autoridad al modernismo histórico en el arte. Sin embargo, ya se había creado un precedente para hablar del arte feminista como una de las muchas formas de atacar al modernismo; incluso Kelly se refiere al feminismo únicamente hacia el final del artículo, cuando lo considera uno de los posibles parámetros de una «Crisis del autor artístico» más amplia¹². A su vez, ya estaban en marcha otros discursos de oposición, conservados desde la primera etapa de los modernismos, cuya labor era la de devolver el proyecto feminista a la corriente principal del proyecto (blanco, occidental y masculino) de la teoría humanista o crítica.

Conviene hacer una matización sobre esta idea de «corriente principal», un concepto que supone la aceptación de una «norma» masculina. El catálogo de una exposición reciente se titulaba *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream 1970-1985*¹³. Incluso dejando aparte las claras connotaciones fálicas de la palabra *mark*¹⁴, y el hecho, divertido y al mismo tiempo terrible, que tanto el catálogo como la exposición estaban patrocinados por Maidenform [una marca de ropa interior femenina], podemos preguntarnos: ¿cuáles son las consecuencias ideológicas del término

¹¹ La palabra *mark* se refiere, además de a un objetivo que se puede obtener, a la marca realizada con un estilete. (N. del T.).

«corriente principal»? Como decía el título de la exposición y del catálogo, todo el montaje se basaba en la premisa de que las artistas desean entrar en una «corriente principal». Y, aunque no representa un problema en sí mismo, el que se incluya dentro del mismo espectáculo obras de mujeres de posturas distintas, o incluso contradictorias (desde Miriam Schapiro a Sherrie Levine, pasando por Sylvia Sleigh), supone poner en tela de juicio el sentido y la eficacia política de la categoría «mujer» como una forma de clasificar obras de arte.

La crítica de esta exposición realizada en *The Nation* por Arthur Danto¹⁵ pone al descubierto las presuposiciones contenidas en la etiqueta «corriente principal», sacando a la luz los posibles problemas que presenta la exposición. Danto admite que el montaje, además de plantear preguntas sobre la «corriente», también se cuestiona «la relevancia artística de que las ochenta y siete artistas sean todas mujeres», aunque no va más allá de esta observación básica. Para Danto, la pregunta es «si este periodo determinado, y por lo tanto esta corriente, se ha hecho a la medida de las mujeres, incluso a pesar de que la obra puede que no tenga ningún contenido femenino ni feminista». Según este crítico, seguramente hubo «algo en aquella época, algún componente de la estructura del mundo artístico, que hizo este origen femenino posible e incluso necesario...»

Danto parece concebir a la artista femenina según una «corriente» patriarcal establecida de antemano. Esta norma, que él denomina «línea establecida», está formada por la dinastía americana de artistas masculinos, nacida con los expresionistas abstractos y continuada por los minimalistas. Aunque reconoce que Miriam Schapiro «encontró una cierta liberación de la idea de ésta [línea establecida] en el feminismo», sigue intacta la concepción de una «línea» marcada y preexistente. A los ojos de este crítico, Schapiro no se diferencia a la larga de todos los artistas (masculinos) de esta línea: «estaba surgiendo la misma revelación moral por todo el mundo del arte, si no a través del feminismo, sí gracias al descubrimiento de que no sólo habían muerto los antiguos dogmas, sino que había perecido el mismo concepto de dogma».

Finalmente, acaba por dejar en segundo plano el feminismo, junto con cualquier tipo de crítica «radical», al afirmar que lo que hizo que el feminismo fuera tan eficaz a la hora de cambiar el mundo del arte¹⁶ fue «la filosofía

posestructuralista, con su poder de crítica ultraradical»; sigue diciendo que «desde este punto de vista, las mujeres no se unieron a la corriente principal, sino que la redefinieron, y los *hombres* que se incorporaron a ella eran mucho más feministas de lo que podían haberse imaginado».

Danto nos cuenta que el feminismo precisaba del empuje añadido del estructuralismo para alcanzar su verdadera expresión, pero al mismo tiempo viene a decirnos que su objetivo *no* ha sido hacer frente a las jerarquías fálicas de la historia del arte, sino procurar para el arte de las mujeres un lugar dentro de la «línea» principal. Y a pesar de que admite que las mujeres han «redefinido» esta corriente, afirma que los hombres son también «profundamente feministas». Gracias a este recurso retórico, Danto encuadra a los artistas masculinos y femeninos dentro de un proyecto «crítico» más amplio (de nuevo, masculino). El feminismo, en opinión de Danto, no tiene un papel crítico determinado frente a la idea de la «línea principal», y no es más que una de las muchas reelaboraciones de esta línea, que queda así más o menos intacta.

Desde que apareció el artículo de Danto, *The Nation* ha publicado una carta de Kathy Constantinides que critica este artículo, seguida de una respuesta del autor¹⁷. Constantinides habla de algunos errores de redacción y contradicciones personales en la descripción que hace Danto de la exposición, y discrepa de él por su tendencia «a universalizar o, lo que es lo mismo, imitar el lenguaje estándar masculino».

La respuesta de Danto evidencia su deseo de mantener su autoridad crítica y su dominio sobre las voces feministas. Hábilmente responde a sus primeras quejas, pero ante la acusación de Constantinides, expresada con suma delicadeza, de que su lenguaje confirma de modo inconsciente los estereotipos sexuales, Danto afirma que «es posible elevar la conciencia hasta tal punto que todo lo que digan los hombres resulte una provocación; eso es lo que ocurre si el propio lenguaje que utilizamos todos se considera, por así decirlo, 'orientado hacia lo masculino'. El grado extremo que esto puede adoptar lleva, por ejemplo, a considerar la 'universalización' una expresión del discurso orientado hacia lo masculino».

Cuando afirma que las estructuras del lenguaje «están por encima de los sexos y nos alcanzan en lo más profundo de nuestra humanidad», Danto se muestra favorable a la reducción y la eliminación del feminismo, que queda

difuminado dentro de un proyecto humanista más amplio. Al hacer ver, de modo aparentemente involuntario, que no entiende el carácter sexuado del lenguaje y lo intencionado de la idea de una «corriente principal», da a entender que las mujeres deberían sentirse orgullosas de que se las consideren parte del proyecto humanista, no como autoras de discursos que puedan oponérsele, sino como objetos pasivos de su abrazo generoso, pero desprovisto de género.

Otra forma de negar el feminismo, relacionada con la anterior, es situar la teoría feminista como otra de las muchas estrategias «posmodernas» que atacan a las ideologías modernistas. Un ejemplo ilustrativo es el frecuentemente citado artículo de Craig Owens "The Discourse of Others: Feminists and Posmodernism"¹⁶. A pesar de que Owens presenta, de forma concisa y no exenta de polémica, varias de las facetas más importantes de la teoría feminista, el análisis que hace la incluye dentro del mismo campo que la «crítica posmoderna de la representación»; según esto, ambos discursos tienen aparentemente algo en común, con lo cual su artículo es un «intento provisional de analizar las consecuencias de esta coincidencia». De modo muy inteligente, exige que se reconozca al arte feminista como factor que socava los esquemas tradicionales de diferencias sexuales, al criticar (como hago yo en este artículo) a los escritores que «encuadran al feminismo dentro de toda una serie de movimientos de liberación o autodeterminación».

Sin embargo, la visión de Owens constituye un ejemplo de lo que hemos de considerar a la larga una estrategia de apropiación anti-feminista. Comienza por situar al feminismo y al posmodernismo en el mismo espacio, al hablar de «la insistencia de las mujeres en la incommensurabilidad» como «no ya algo similar, sino como un *ejemplo* de pensamiento posmoderno (la cursiva es mía)». A continuación, sigue difuminando los objetivos determinados del feminismo adoptando la terminología de Lyotard, cuando describe su intento de criticar «los grandes relatos» como un trasunto (y por tanto parte constituyente) de la finalidad del posmodernismo, y afirma que «esta postura feminista es también una condición posmoderna». Finalmente, reduce el feminismo a una más de las «voces de los vencidos» que, junto a las «naciones del Tercer Mundo» y «la rebelión de la naturaleza», se enfrenta al «deseo de Occidente de dominar y controlar cada vez más». Sin plantearse en profundidad su posición como crítico masculino, Owens adopta la postu-

ra que cree le ha otorgado el feminismo para justificar su propia interpretación de las áreas de coincidencia, que a la larga engloba al feminismo dentro de la crítica posmoderna contra «la tiranía del significante».

Existen complejos antecedentes de esta consideración del poder de *lo femenino* o del *feminismo* a la hora de acabar con la «pureza modernista», que en la mayoría de estos textos se entiende como la creencia de Greenberg en la autosuficiencia del significante modernista, que supuestamente posee un significado trascendental con independencia del contexto o la situación enunciativa en la que se encuadre. Esta consideración ha sido fundamental para la desconstrucción del modernismo que ha realizado el discurso artístico americano, y la interpretación que ha hecho del posmodernismo, que surge como alternativa radical y femineizada a las clausuras fálicas del modernismo del expresionismo abstracto¹⁶.

Las descripciones anteriores de obras que más adelante se calificarían de «posmodernas», como pueden ser los análisis del arte «neo-dadá» por parte de Susan Sontag y Calvin Tomkins, están estructurados mediante sistemas sexuados de oposiciones; así, en su conocido artículo sobre lo *camp*¹⁷, Sontag asocia el neo-dadá a lo que denomina la «sensibilidad *camp*», que para ella es un sentido homosexual de lo decadente, lo artificial y lo afeminado, opuesto a la seguridad viril de las ideologías del expresionismo abstracto. Las teorías sobre el modernismo más recientes, algunas de cariz claramente feminista, han asociado el posmodernismo a la fusión antifálica entre la cultura de masas femenina y lo que se denominaba «arte de calidad», y han considerado esta debilidad de los límites y esta destrucción de las dicotomías como un proyecto de inspiración feminista.

El artículo de Andreas Huyssen "Mass Culture as Woman, Modernism's Other" (1986)¹⁸, por ejemplo, habla del modernismo como una «criatura reaccionaria», surgida del miedo al «otro» femenino de la cultura de masas. Según Huyssen, el posmodernismo es un fenómeno específicamente americano, que comenzó en los sesenta¹⁹ y tiene el poder transformador de *dissolver* las barreras que el modernismo, como «cultura de calidad», establece para diferenciarse de lo que considera la cultura de masas femenina. Para este autor, el feminismo, como heredero del ataque de las vanguardias contra la estética de lo autónomo, es una de las muchas fuerzas que pueden dar lugar a un «posmodernismo resistente» (entre las que están el movimiento

ecologista, los nuevos movimientos sociales en Europa y las culturas no occidentales), que acabará con las jerarquías modernistas y permitirá una posición firme a los críticos (hombres) como Huyssen²⁵.

Si bien aportaciones como la de Huyssen han ayudado en gran medida al análisis feminista de la historia del arte modernista, no deja de ser cierto, lamentablemente, que estas visiones del feminismo como una estrategia *que forma parte* de un proyecto posmoderno más amplio han favorecido sin darse cuenta el que se haya incluido al feminismo dentro del posmodernismo o incluso, en palabras de Owens, como un ejemplo del posmodernismo. Esta inclusión es la que ha permitido el que se declare el fin del feminismo, de cuyas cenizas surgiría «el posfeminismo».

¿Qué supone el feminismo para el discurso artístico? Dan Cameron, que tiende a oscilar entre los términos «feminismo» y «posfeminismo», se sirve de este último para hablar en términos generales de todo el arte realizado por mujeres a finales de los ochenta que esgrime «el estructuralismo para atacar los esquemas sociales como formas de tiranía social», y lo considera una consecuencia, en parte, de «la progresiva transformación, que se ha producido a finales de los setenta, del mundo artístico en un producto, y la adaptación del capital mundial a un nuevo orden global, basado en la transmisión de datos mediante la tecnología más avanzada». Su análisis asigna la etiqueta de «posfeministas» a artistas tan distintas como Barbara Kruger y Susan Rothenberg. Cameron llega a afirmar que «no faltan, desde luego, artistas masculinos que parten de los mismos puntos de vista», lo cual considera un reconocimiento de la dudosa entidad del arte como lenguaje.

Podemos preguntarnos, en primer lugar, por qué Cameron utiliza el término «feminismo» para hablar de estas manifestaciones artísticas, y qué tiene este feminismo de «pos». Parece que nos encontramos ante otro ejemplo de la utilización del feminismo como una forma de radicalismo, que pasa a formar parte de un campo más amplio de crítica cultural. El «feminismo» de Cameron, o más bien su reencarnación como «pos», es cada vez más confusa; parece que cualquier mujer puede ser feminista (y quizás no le queda más remedio que serlo) por el mero hecho de ser mujer. Mas diríase que los hombres también pueden unirse a este radicalismo; Cameron descarta el elemento explícitamente feminista de su obra, al situar a estos artistas dentro de una generación masculinista de crítica de vanguardia, «que

sigue de cerca al pop». Así, se convierten en la inspiración de artistas masculinos como Jeff Koons, Peter Halley y Philip Taaffe, cuyas obras, como reconoce Cameron, tienen una repercusión mucho más «sonora» (lo cual no nos sorprende) que las de sus supuestas mentoras (¿y matriarcas?), las posfeministas.

El artículo de Andy Grundberg titulado "The Mellowing of the Post-Modernists"²⁴ nos ofrece un nuevo ejemplo de la limitación de los mensajes feministas, mediante su identificación con estrategias generales o incluso antifeministas. En él, entre claras muestras de alivio, Grundberg alaba a los artistas posmodernos por haberse «dulcificado», de modo que están «más dispuestos a permitir a su público algo de placer visual en estado puro», con nuevas obras que son «más fáciles de entender para el espectador que las de hace diez años». Qué suerte tenemos los espectadores, pues: Laurie Simmons ha «refinado y depurado» su «mensaje» (a lo mejor el del feminismo de «piernas sin depilar»), para elaborar un arte «más acabado». Estas nuevas obras «depuradas» son sus últimas fotografías de objetos cotidianos, con las piernas claramente *femeninas* de una muñeca (que Grundberg describe únicamente como «acogedoras y de forma humana»).

De nuevo queda borrado cualquier intento de mensaje feminista que quiera transmitimos Simmons, ya que ni es nuevo el ataque contra la idea modernista del cuerpo femenino como objeto convertido en producto a la venta, ni su visión es especialmente sutil. ¿Cómo puede esto escapar a Grundberg, a menos que lo ignore a propósito? Este crítico, más partidario de dejarse seducir por estos objetos «acogedores» y su voluptuosidad «más acabada», se niega a reconocer lo específico de su género²⁵, y llega todavía más lejos, al introducir en el mismo saco las fotografías de Simmons, que tratan directamente de los códigos de representación sexuales, y obras que no tienen nada de feministas, como la nostalgia del macho de Richard Prince, expresada en sus imágenes de capotas de coches de fibra de vidrio, o como la obra instalada hace poco por Louise Lawler en los estudios de la Metro en Nueva York, que habla de modo más metafórico del patriarcado.

Grundberg se apoya también en esta obra de Lawler, formada por una serie de fotografías y vasos de cartón con los nombres de los senadores que votaron a favor de la propuesta Helms de bloquear los fondos gubernamentales destinados a la información y a la lucha contra el sida. En su opinión esta

manifestación, bastante limitada a ojos del espectador, prueba que Lawler comienza a «albergar lo que algunos consideran un frío recato ideológico». Tanto si compartimos su interpretación del montaje de Lawler como si discrepamos de ella, no nos escapa que la seducción, aparentemente, está «de moda», y todo mensaje ideológico determinado queda oculto tras el placer que puedan producir los objetos.

Este crítico parece negar la posibilidad de que exista una obra de arte que sea *sensual* y, al mismo tiempo *conceptual* o crítica desde un punto de vista político; esta es una opción que vienen utilizando las feministas constantemente y que se han esforzado por mantener, pues una obra que reúna ambas características constituye una superación de las divisiones rígidas que precisa la noción de crítica modernista. Según lo expresa Grundberg, esta insistencia en la *seducción* hace que se conciba a la artista como una manipuladora sexual, como una provocadora que finalmente ha abandonado su «frío recato ideológico» (¿sus ideas feministas «chillonas»?) y actúa mediante su cuerpo como corresponde a una mujer. Si el arte es seductor, seductora es la mujer. Grundberg, al interpretar la obra de esta forma, pasa por alto los complejos retos conceptuales que esta obra lanza contra los centros de poder del patriarcado, así como su crítica a la postura beligerante del gobierno hacia los homosexuales, que representan la faceta del «otro» del sistema heterosexual, blanco y masculino.

Esta transformación de la artista en seductora, opuesta a todo lo cerebral, reafirma el dominio del «analista» intelectual masculino, y encuentra una colaboración inestimable en la crítica que menoscaba los ataques del arte feminista contra los esquemas de diferenciación sexual al interpretarlo en otros términos. Podemos citar aquí las agudas preguntas sobre el patriarcado de Barbara Kruger, como sus imágenes de 1981, con frases como «Tu comodidad es mi silencio» o «Vuestros deseos son órdenes para nosotras»; éstas se han interpretado a menudo como críticas generales contra los esquemas del modernismo, su originalidad artística y su concepto de unidad significativa de la imagen. También las hábiles destrucciones que realiza Sherrie Levine de los hinchados mitos masculinos del genio-autor-creador, junto a su audaz apropiación fálica de obras de maestros modernistas que reinscribe como propias, han quedado reducidas a una vaga crítica del concepto de autor. Se dice, así, que Kruger y Levine utilizan «la fotografía de modo con-

ceptual, para plantear interrogantes sobre el origen y la presentación de las imágenes en nuestra cultura²⁶; se afirma que la obra de Levine responde únicamente a un deseo de «representar el concepto de creatividad, re-presentar la obra de otro como propia en un intento de sabotear un sistema que otorga gran valor a la producción privilegiada del talento individual»²⁷.

Esta reinterpretación llega incluso a Cindy Sherman y su aguda crítica de la representación visual del hecho femenino, objeto convertido en cuerpo, que aparece en sus planos sin título como congelado mediante la fotografía en posiciones sexuadas que denotan su lado vulnerable; también afecta a sus obras más recientes, exageradas hasta lo monstruoso debido a la oscuridad convertida en lugar común de lo desconocido sexual, que apenas se ve y aparece reflejado en los cristales de gafas de sol tiradas en el suelo, un suelo sucio y lleno de excrementos y restos del acto sexual. Todas estas se interpretan como lamentos «universales» sobre la condición humana; como dice Donald Kuspit:

La obra de Sherman se suele interpretar como una desconstrucción feminista de los diversos papeles de la mujer, es decir, la indefinición de la identidad femenina, o *de cualquier identidad*, aunque la inestabilidad parece afectar más a la mujer que al hombre. [...] Sin embargo, esta interpretación constituye una visión muy parcial. *Sherman muestra la condición disgregadora del yo como tal, del yo previo a su identificación definida como masculino o femenino*, como podemos deducir del género indeterminado de muchas de las caras y las figuras que aparecen en estas fotografías, y la presencia de personajes masculinos o supuestamente masculinos en algunas de ellas. Los atributos femeninos, como por ejemplo las ropas de mujer de una obra sin título, no son más que eso, atributos de los que se puede prescindir, ropas que puede llevar cualquiera. Lo importante es cuál es la condición del yo que las vestirá... (la cursiva es mía)²⁸

En este artículo, cuyo título es un lógico "Inside Cindy Sherman" ["Cindy Sherman vista desde dentro"], y naturalmente se recoge en su libro *The New Subjectivism*, Kuspit demuestra lo que vengo diciendo con una pirueta

final. En primer lugar, considera que por estar «dentro» de la artista sabe más de ella que ella misma, pues si no, ¿cómo puede saber que lo que parecen ser atributos femeninos, como ropa de mujer, el nombre de una autora femenina, e incluso bragas ensangrentadas, realmente son cosas «que puede llevar cualquiera»? Incluso cree haberse introducido en ella mediante un enorme sistema de métodos metafísicos pre-estructuralistas, una especie de contador de radiación que mide las abstrusas verdades universales que abarcan y niegan la temática feminista de Sherman (al fin y al cabo, ¿qué es una «figura supuestamente masculina»? ¿y cómo se explica el que Sherman se introduzca obsesivamente en sí misma, de forma inequívocamente femenina, dentro de sus obras, o más bien como la propia obra?). Toda esta visión oculta la insistencia de Sherman en su otredad, entendida como síntoma de las dudas del macho sobre sí mismo, tras un discurso positivista universal (masculino, claro).

Kuspit nos confirma la confianza que tenemos en su habilidad para manipular los métodos tradicionales de la historia del arte, cuando nos resume en estos términos: «es este uso artístico, su deseo de sobresalir mediante una *cierta pureza artística* al tiempo que quiere crear con originalidad, el que expresa su voluntad de curar una *herida* en el yo mucho más importante que la que se le inflige por el hecho de ser mujer» (la cursiva es mía). Como mujeres, se nos anima a pensar que no tenemos por qué preocuparnos por esta sangrante HERIDA, pues todo el mundo la tiene. Sherman ha de considerarse afortunada de que, por una de esas ironías del error de la interpretación, Kuspit se sirva de su gran (y fálica) autoridad para calificar sus obras de «estéticamente puras». Así puede Kuspit felicitarse también por «entender» este arte no como feminista, sino algo mejor, algo que *se sale* de los angostos esquemas que supone el feminismo y entra en el amplio dominio de lo universal. Esta parece ser la conclusión a la que se llega interpretando el feminismo como «pos».

A lo largo de este artículo he repasado el avieso proyecto que en la actualidad está tratando de desarmar a las feministas, convenciéndonos mediante la adulación para que nos unamos al gran proyecto posmoderno para eliminar después cualquier traza de nuestro paso. A pesar de que se nos ofrece un «nuevo subjetivismo», esta invitación hace desaparecer nuestro sexo y nuestro anti-machismo al hacernos entrar, generosamente pero desprovis-

tas de género, en el tema «universalista» del arte de los ochenta (tema al que curiosamente se refiere Kuspit en su artículo mediante el pronombre «él»). Hemos de desconfiar de esta invitación, resistiéndonos a la seducción masculinista que sitúa al feminismo como parte de un proyecto crítico posmoderno o desprovisto de género. Debemos rechazar lo que Jane Gallop denomina el «aguijón» del patriarcado, cuya función es hacer volver la cultura a lo masculino reduciendo cualquier subjetivismo al «sujeto neutro, que [en sí mismo] no es más que una imagen asexual y sublimada de un ser de sexo masculino»²⁹.

N O T A S

1. "Introduction" de Lorraine Gamman y Margaret Marshment a *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (Seattle: The Real Comet Press, 1989), pág. 3. Este libro contiene dos artículos de especial importancia para el tema que nos ocupa: Janet Lee, "Care to Join Me in an Upwardly Mobile Tango: Postmodernism and 'The New Woman'", y Shelagh Young, "Feminism and the Politics of Power: Whose Gaze Is It Anyway?".

2. *Flash Art*, nº. 132 (febrero-marzo 1987), págs. 80-83.

3. Susan Jeffords habla de los años ochenta en estos términos, en su inestimable estudio de las operaciones de asignación de géneros de textos populares sobre Vietnam llamado *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pág. 138. Esta autora describe la pasada década como el clímax de la creciente «remasculinización» de la cultura norteamericana, iniciada a finales de los sesenta.

4. He tomado esta idea de «formación hegemónica» de Chantal Mouffe, que así la describe en "Hegemony and New Political Subjects: Toward a New Concept of Democracy", traducción inglesa de Stanley Gray en *Maoism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), págs. 89-101. Ver también su detallado estudio sobre formaciones hegemónicas en su libro, realizado en colaboración con Ernesto Laclau, *Hegemony and Social Strategy, Towards a Radical Democratic Politics*, traducción inglesa de Winston Moore y Paul Cammack (Londres: Verso 1985). Desgraciadamente, la propia Mouffe difumina su canto a la resistencia contra las hegemonías al incluir diferentes posturas resistentes, entre ellas el feminismo, dentro de una noción generalizada de «lucha democrática».

5. En su artículo "Figure/Ground" (en

M/E/J/A/N/I/N/G #6, 1989, pág. 18), Mira Schor presenta este concepto de «terrorismo estético», refiriéndose a la elaboración teórica de Klaus Theweleit sobre los textos de los partidos políticos europeos de izquierda. Theweleit analiza la dependencia de éstos de la exclusión para devaluar lo que amenazaba las fronteras fillicas de subjetividad de sus autores. Ver su obra *Male Fantasies Volume 2, Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pág. 413.

6. El ejemplo de esto lo encontramos en críticos como Hal Foster, que distingue dos líneas diferenciadas dentro del posmodernismo basadas en su actitud crítica implícita: el posmodernismo reaccionario del pastiche (normalmente vinculado a la arquitectura), y el posmodernismo llevado al extremo de las estrategias desconstruccionistas. A la larga su sistema de valores se basa en un razonamiento que vuelve siempre al mismo sitio, pues parte de un concepto de crítica que se entiende como immanente dentro de la obra, como planteado por un autor ausente, mas quien realmente decide la presencia estructural de este lado crítico es el propio/a intérprete gracias al poder que se le otorga. Ver "(Post)Modern Polemics", en *New German Critique* 33 (otoño 1984), págs. 67-78.

7. Fredric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 46 (julio-agosto 1984), pág. 65.

8. Una forma de contemplar las interpretaciones (o las negaciones) del feminismo que hace la prensa popular es la que propone Laura Kipnis, que sostiene que lo que ha permitido que la derecha se haga con los medios de comunicación de masas y los utilice para sus fines ha sido el abandono de la izquierda de los «discursos de liberación» y su desprecio por las manifestaciones culturales de masas, que rechaza por comerciales y por ende cómplices de la burocracia capitalista. De este modo, la derecha «ha ganado la batalla de la apelación a las masas, controlando la terminología del lenguaje popular, arrogándose

las nociones de la naturaleza, la familia, la comunidad y el feto, y apropiándose sin dañarlo del discurso tradicional de izquierdas de liberación y poder para reinterpretarlo». Ver Laura Kipnis, "Feminism: The Political Conscience of Postmodernism?", en *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, ed. Andrew Ross (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), pág. 164.

9. Ver, por ejemplo, el análisis que hace Tanis Modleski de la estructuración del hecho femenino en la cultura popular en su libro *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (Hamden, Connecticut: The Shoe String Press, 1982).

10. *Time*, 134, n.º 23 (4 de diciembre de 1989), págs. 80-82, 85-86 y 89.

11. La imagen de la responsabilidad de la mujer para con la familia aparece reforzada en los anuncios «neotradicionalistas» de la revista *Good Housekeeping*, que se ven en las paradas de autobuses y en revistas de clase alta como el *New York Times Magazine*. En estos anuncios se utilizan textos en grandes letras con mensajes como «¿Quién ha dicho que tienes que dejar a un lado tus propios valores para ser una madre americana moderna?» y «Cada vez más mujeres han llegado a la conclusión de que vivir de forma acorde con los tiempos no significa que hayas de renunciar a aquello que hace que la vida valga la pena, valores intemporales y duraderos como la familia, el hogar y la comunidad»; junto a ellos aparecen imágenes de una madre sobre un fondo doméstico, con uno o dos hijos. Ver también el extraño artículo de Pauline Bates Allen titulado "A Reluctant Education", en el que nos cuenta cómo se arrepiente de haber dejado que la insistencia del feminismo en el derecho de la mujer a «decidir» la convenciera para que no tuviera hijos; al acusar al feminismo de su propio deseo de seguir su carrera como escritora en lugar de tener hijos, considera la maternidad como «lo correcto», mientras que tilda al feminismo de imposición ideológica en contra de tal estado

natural. *The New York Times Magazine* (10 de diciembre de 1989), págs. 44, 83, 85, y 90-91.

12. Mary Kelly, "Re-viewing Modernist Criticism", en *Screen* 22, n.º 3 (otoño de 1981), reimpreso en *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (Nueva York: The New Museum, y Boston: David R. Godine, 1984). Otras manifestaciones de esta etapa optimista, que creía en el poder de las ideas surgidas del feminismo a la hora de cuestionar y derribar las jerarquías y sistemas de valores modernistas son: Norma Brode y Mary Gamard, *Feminism and Art History: Questioning the Canon* (Nueva York: Harper and Row, 1978); Griselda Pollock y Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Nueva York: Pantheon Books, 1981), cuyas ideas aparecen con más detalle en el libro de Pollock *Vision and Difference* (Londres y Nueva York: Routledge, 1988), ver, sobre todo, "Feminist interventions in the histories of art: an introduction", págs. 1-7.

13. Nueva York: Abbeville Press, 1989. A cargo de Randy Rosen y Catherine Brewer, esta exposición pasó por Cincinnati, Nueva Orleans, Denver y la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania.

14. Ver el análisis de Jacques Derrida sobre la aguja como «espólon» fálico en *Spores: Nietzsche's Styles*, trad. inglesa de Barbara Harlow (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1979) [traducido al español como *Espolones: los estilos de Nietzsche*, Valencia: Pre-Textos, 1981], o los análisis de Sandra Gilbert y Susan Gubar sobre la paternidad literaria y la relación entre la pluma y el pene en "The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women and the Metaphor of Literary Paternity", en su libro *The Madwoman in the Attic* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1979).

15. *The Nation*, 249, n.º 22 (25 de diciembre de 1989), págs. 794-796 y 798.

16. Aunque claramente con el uso constante que hace de conceptos de corrientes principales a priori y sus ideas simplistas de innovación él considera que el sistema apenas ha sufrido cambios desde el estado modernista de Greenberg.

17. *The Nation*, 250, n.º. 8 (26 de febrero de 1990), págs. 258 y 288. Todas las citas son de la página 258.

18. En *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983).

19. En la actualidad estoy estudiando esta configuración del posmodernismo en lo que respecta a Marcel Duchamp, del que a menudo se habla como su autor, en la tesis que estoy preparando para la Universidad de California en Los Angeles ("The Fashion(ing) of Duchamp: Authorship: Postmodernism, Gender").

20. "Notes on Camp", (1964) en *A Susan Sontag Reader* (Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, 1982).

21. Publicado en el libro de Huyssen *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

22. Estos son los términos que utiliza para conceptualizar el posmodernismo en su artículo "Mapping the Postmodern", reimpreso en *After the Great Divide*, y que apareció por primera vez en *New German Critique* 33 (otoño 1984).

23. "Mass Culture as Woman", pág. 61 y "Mapping the Postmodern", pág. 220. Griselda Pollock también se ha centrado en la utilidad de la visión feminista sobre el patriarcado dentro del proyecto de acabar con las nociones de originalidad y las jerarquías modernistas en las que invariablemente prima lo masculino. Para Pollock, el proyecto feminista viene dado por la utilización de la metodología marxista para atacar al modernismo, como un discurso burgués

ahistórico y decididamente masculinista. De este modo, el feminismo se convierte en el modelo que ha de seguir el posmodernismo como una nueva vanguardia o una política de ruptura. Pollock escapa a la negación del hecho específico femenino que desprende el texto de Huyssen al estructurar toda su investigación en términos de diferencias sexuales; el feminismo dicta el punto de vista mediante el que analiza el arte y el discurso artístico. Ver el artículo de Pollock "Screening the 70's" en *Vision and Difference*.

24. *The New York Times*, 17 de diciembre de 1989, cuaderno 2, pág. 43.

25. Grundberg llega a hablar del género como tema *una vez*, pero rápidamente lo niega incluyéndolo dentro de un concepto crítico más amplio: «En este caso, como en la mayor parte de su obra, el género pasa a un primer plano, y nos planteamos preguntas no sólo sobre la relación entre amo y esclavo, sino también sobre su contenido erótico reprimido». ¿A qué viene esta abstracción del mensaje de estas obras haciendo referencia a relaciones entre «amo y esclavo»? Parece que éstas son las únicas palabras con las que Grundberg puede reprimir su «contenido erótico», como si no tuviera que ver con el sexo sino, de modo alegórico, con relaciones raciales y/o económicas de dominio.

26. Richard B. Woodward, "It's Art, But is it Photography?" *The New York Times Magazine* (9 de octubre de 1988), pág. 31.

27. Thomas Lawson, "Last Exit: Painting", *Art After Modernism*, pág. 161. Apareció por primera vez en *Artforum* 20, n.º. 2 (octubre de 1981).

28. Donald Kuspit, "Inside Cindy Sherman", en *The New Subjectivism: Art in the 1980s* (Ann Arbor: UMI, 1988), pág. 395. Se publicó primero en *Artscribe* (septiembre-octubre 1987).

29. Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psycho-analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), pág. 36 y 58.

Abigail Solomon-Godeau

VIVIR LA

CONTRADICCIÓN:

PRACTICAS CRITICAS

EN LOS TIEMPOS DE LA

ESTETICA DE OFERTA Y

DEMANDA

Debería haber quedado bien claro en los últimos años que la función de la crítica, en su mayor parte, es servir como un aparato más o menos sofisticado de promoción o de relaciones públicas. Esto no es tanto una función del partidismo activo del crítico (por ejemplo, se asocia históricamente a Diderot y a Baudelaire con los artistas Greuze y Guys, a quienes apoyaron como modelos), como una consecuencia del hecho de que la mayor parte de la crítica de arte actual es inocente de su propia política, sus propios intereses, y su propia ideología. De hecho, el aspecto promocional de la mayoría de la crítica de arte proviene de las estructuras institucionales y discursivas del arte en general. La monografía erudita, la exposición temporal, la disciplina de la historia del arte y, en fin, el mismo museo, son, en cuanto a esto, entidades esencialmente conmemorativas. Arriesgándonos a declarar lo que es obvio, diríamos más aún que las instituciones y discursos que funcionan colectivamente con el fin de construir el objeto llamado «arte» se alían con las determinaciones materiales del mercado, que ellos mismos establecen, y confirman la categoría de objeto de consumo de la obra de arte.

El artista funciona normalmente en este sistema como un intermediario entre el pluralismo delirante del mercado y el tribunal sacralizado que es el museo. Recientemente, sin embargo, se ha evitado incluso este proceso mediador; artistas como Julian Schnabel, por poner un ejemplo particularmente notable, han sido impulsados de la oscuridad al panteón sin que un sólo texto crítico serio haya sido nunca escrito en apoyo de su obra. El aumento cuantitativo en la escala del mercado internacional del arte, la importancia inaudita de los marchantes en la administración de reputaciones y en la manipulación de la oferta y la demanda, la aparición de una nueva clase de «asesores artísticos», y la incorporación a gran escala de sociedades anónimas en el mercado del arte contemporáneo han contribuido a la redundancia real de la crítica de arte. Figuras destacadas del arte, e incluso «movimientos», acarreado listas de espera de impacientes compradores, aparecían en la escena antes de que muchos críticos supieran siquiera de su existencia¹. Sin embargo, esta redundancia de la crítica difícilmente puede entenderse como sola consecuencia de estos nuevos hechos; más bien, el estado actual de la mayor parte de la crítica de arte

*Este artículo se publicó por primera vez en *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Andrew Ross ed. (University of Minnesota Press, 1988).*

representa la disolución final de lo que, en cualquier caso, sólo era un frágil baluarte entre las fuerzas del mercado y su ratificación institucional, una membrana sumamente permeable que separaba el capital arriesgado, por así decirlo, de las inversiones fiables. Por consiguiente, la crítica de arte ha sido forzada a renunciar a su creencia ilusoria en la separación o desinterés del discurso crítico.

En el presente ensayo me ocupo principalmente de la condición —y posición— de la práctica crítica en la producción y crítica de arte en la era de Reagan. A diferencia del *negocio-como-promoción de arte habitual* y la producción de arte atávica, cínica y fútil, ejemplificada por el pseudoexpresionismo, la práctica crítica, por definición, debe ocupar un lugar antagónico. Pero, ¿cuál es ese lugar hoy en día?, nos preguntaremos. En el mapa del mundo artístico neoyorquino, ¿dónde está aquel lugar antagónico y a qué se opone? En segundo lugar —y unido de forma integral con el primer grupo de cuestiones— debemos preguntar qué es lo que define una práctica crítica y permite su reconocimiento como tal. ¿Qué constituye la diferencia entre una práctica crítica y una práctica identificable como política? Si artistas tan notablemente distintos como, por ejemplo, David Salle y Sherrie Levine, pueden ambos decir que su obra contribuye a una crítica del signo pictórico, ¿qué significados políticos corrientes, si es que existe alguno, deberíamos atribuir a la noción de la práctica crítica? Por último —y aquí es donde estoy implicada más directamente— ¿cuál es la naturaleza, los términos, la posibilidad incluso, de un ejercicio crítico en la crítica de arte? ¿No es tal ejercicio, forzosa e ineludiblemente, una parte del aparato cultural que busca cuestionar?

UN EJEMPLO: FOTOGRAFIA POSMODERNA

Cuando pienso en ello ahora, no creo que lo que Julian Schnabel estaba haciendo era tan diferente de lo que yo intentaba hacer.

Sherrie Levine, "Art in the (Re)Making", entrevista con Gerald Marzorati, *Artnews* (mayo 1986)

Mediante el examen de estas cuestiones, y por el interés de proporcionar algo de especificidad a la discusión, quiero concentrarme ante todo en la evolución y desarrollo de la producción fotográfica posmoderna desde finales de los setenta hasta el momento actual, usándola como un ejemplo en el

que explorar los resultados más destacados. Este conjunto de obras, identificado con sus estrategias de apropiación y pastiche, ahora enteramente familiares, su ataque sistemático a las ortodoxias modernistas de la inmanencia, autonomía, presencia, originalidad, y autoría, su compromiso con el simulacro, y su interrogación de la problemática de la representación fotográfica en los medios de comunicación puede considerarse paradigmática respecto a los intereses de un posmodernismo crítico, o lo que Hal Foster ha denominado «posmodernismo de oposición»². El calificativo «crítico» es importante, por cuanto que la conceptualización y descripción del posmodernismo en arquitectura —cronológicamente anterior— se conjugó de una manera bien diferente³. Allí indicaba, entre otras cosas, un nuevo historicismo y/o el rechazo de las aspiraciones sociales y utópicas de la arquitectura modernista, y una teatralización concomitante a la forma y significado arquitectónicos. En los estudios literarios, el término *posmodernismo* tenía otra valencia más, y apareció en la crítica literaria en fecha más temprana incluso⁴. En las artes visuales, sin embargo, se identificó la fotografía posmoderna con una postura específicamente crítica. Así, críticos tales como Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Rosalind Krauss y otros, teorizaron acerca de este aspecto de la obra fotográfica posmoderna como basado principalmente en el desmantelamiento de las concepciones reificadas e idealistas encerradas en la estética modernista, cuestiones que corresponden a la presencia, la subjetividad, y el aura. Hasta el punto de apoyarse y valorarse esta obra por su potencial subversivo (particularmente con respecto a su aparente satisfacción de las prescripciones barthesianas y foucaultianas referidas a la muerte del autor y, por extensión, su subversión de la categoría del objeto artístico como objeto de consumo), Sherrie Levine y Richard Prince constituían quizás *las* figuras emblemáticas. En cuanto a mí, como crítica de fotografía que escribe de modo contrario al mausoleo academizado de la fotografía artística del modernismo tardío, parte de mi interés en la obra de Vicky Alexander, Victor Burgin, Sarah Charlesworth, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman, Laurie Simmons, y Jim Welling (por citar sólo aquellos sobre los que he escrito), reside en la manera en que su obra desafiaba directamente las devociones y los cánones con los que la fotografía artística se había labrado un espacio precisamente como forma artística modernista⁵. Además, la

importancia feminista de esta obra, —particularmente en el caso de Kruger y Levine— representaba una desviación, teóricamente más sofisticada y necesaria, del esencialismo y literalismo predominante en gran parte de la práctica artística feminista que surgió en los setenta⁶.

Retrospectivamente, la producción de Sherrie Levine desde finales de los setenta hasta la actualidad revela tanto la fuerza como la flaqueza de esta variante de posmodernismo crítico como contramanoobra opuesta a las formas reinantes de producción y discurso artísticos. Los cambios en su práctica, y las variaciones en la manera en que su obra ha sido colocada discursivamente y recibida, son ellos mismos testimonio de la dificultad y contradicción que comportan las prácticas críticas que operan rotundamente en el marco de la producción de arte elitista.

La obra de Levine atrajo la atención crítica por primera vez a finales de los setenta, un periodo en el que el triunfo de la derecha era tan evidente en la esfera cultural como en la política. Como bien podía esperarse de una época de intensa reacción política, estos síntomas de pesimismo comprendían la resurrección en masa de la pintura de caballete, ejemplificada por el pseudoexpresionismo alemán, italiano y americano, una reducción general de gastos en detrimento de los modestos beneficios de las artistas feministas y aquellos pertenecientes a minorías, una represión (o distorsión) de las prácticas artísticas radicales de la década anterior, un deleznable restablecimiento de la mitología del artista (masculino y blanco) elevado a la categoría de héroe y, por último, la consolidación institucional y legitimación triunfante de la fotografía como una de las bellas artes, completamente «aurática», subjetivizada, y autónoma⁷.

Frente a este telón de fondo, un aspecto de la obra de Levine consistió en volver a fotografiar directamente reproducciones ya existentes de una serie de fotografías realizadas originalmente por algunos maestros canonizados del modernismo fotográfico (así, los estudios de desnudos que hizo Edward Weston tomando a su hijo como modelo, los paisajes en technicolor de Eliot Porter, o las fotografías FSA de Walker Evans, y presentar entonces la obra como propia. Con una deslumbrante economía de medios, las fotografías de Levine conmovieron diestramente las piedras miliarenses sobre las que se supone que descansa la integridad y la presunta autonomía de la obra de arte (autoría, originalidad, expresión subjetiva). Más aún, su selección de

imágenes robadas no era en absoluto arbitraria; se trata siempre de la obra de maestros masculinos canonizados, los contenidos y códigos de estas imágenes usurpadas habían sido escogidos por su densidad ideológica (el desnudo clásico, la belleza de la naturaleza, el indigente en la Gran Depresión), y son entonces sujetos a un examen demistificador permitido y movilizado por el mismo acto de (re)ponerlos entre comillas. Finalmente, la estrategia de apropiarse fotografía artística tenía una dimensión táctica, debido a que estas obras fueron producidas a raíz del llamado *photography boom*, que venía a significar no sólo el apogeo del mercado de reproducciones fotográficas de época, sino también la reclasificación general de todo tipo de fotografía para ajustarse a las nociones de estilo individual y presencia autorial derivadas de la *Kunstwissenschaft*.

Ni que decir tiene que la obra de Levine de este periodo, considerada como una práctica crítica (feminista, deconstructiva y literalmente transgresiva, las obras sobre Weston y Porter provocaron el envío inmediato de cartas amenazadoras por parte de sus respectivos abogados) podía manifestar su crítica sólo en el ámbito del mundo del arte; el espacio de la exposición, el sistema de mercado, la teoría y crítica del arte (o de fotografía). Más allá de este lugar especializado, un Sherrie Levine podía muy bien ser un «genuino» Edward Weston o un «genuino» Walker Evans. De hecho, este fue uno de los argumentos lanzados desde la izquierda con el ánimo de contrarrestar las reivindicaciones acerca de la función crítica de obras como las de Levine y Prince (en ese momento Prince se dedicaba a re-fotografiar imágenes publicitarias, tan sólo suprimiendo el texto). La fuerza de esta crítica radicaba en la estrechez de miras de la obra, su adhesión a, o falta de contienda con, el marco del mundo artístico, y —más directamente— su fracaso en articular una política alternativa, una visión alternativa.

En 1982, por ejemplo, Martha Rosler escribió un artículo titulado "Notes on Quotes", centrado en la ineficacia de la apropiación y de la cita como estrategia política adecuada: «¿Qué visión alternativa propone esa obra? [aquí se refiere específicamente a Levine] La obra no nos proporciona el espacio interior que nos permita entender cómo podrían ser las cosas de otro modo. Sólo podemos imaginarnos un respiro fuera de la vida social, la alternativa es meramente edénica o utópica. No hay vida social alguna, no hay relaciones personales, no hay grupos, clases, nacionalidades; no hay más produc-

ción que la producción de imágenes. A pesar de todo, una crítica de la ideología requiere un fondo materialista si es que ha de mostrarse superior a lo teológico³. El uso por parte de Rosler del término *teológico* en este contexto indica uno de los debates centrales en torno a la definición —o evaluación— de la práctica crítica. Para Rosler, el fracaso en basar la obra de arte en el «análisis social directo» reduce su gesto crítico al «realce» más que a «abordar cuestiones políticas que desafían... las relaciones de poder en la sociedad». Por otra parte, desde el momento en que la obra de arte «queda encerrada en las relaciones de producción de su propio ámbito cultural», y queda limitada a los términos de una interrogación de formas de dominación genérica más que específica, esta no puede realizar una función educativa, y mucho menos transformadora.

Pero «lo teológico», en su sentido oprobioso, posee doble filo. Constituye, de hecho, una noción «teológica» de lo político —quizás debería decirse una noción bíblica— que ha obstruido de modo efectivo, y hasta hace bien poco, las cuestiones de género y de subjetividad dentro de los límites de lo político. Las objeciones de Rosler están sujetas hasta cierto punto a una concepción relativamente tradicional de lo que constituye lo político en arte («fondo materialista», «análisis social directo»); así, por ejemplo, la calificación por parte de Rosler de una crítica de arte puramente interna como ineficaz porque lo teológico puede interpretarse, desde una posición ligeramente diferente, como una noción teologizada de lo político. Más aún, es importante señalar que, mientras los artistas políticos inequívocos (inequívocos por su elección del contenido) raramente desean su exclusión total de las consideraciones de género, los críticos de izquierda castigan frecuentemente a las artistas feministas por la insuficiencia de su contenido político. Sin embargo, el resonante grito del movimiento femenino —lo personal es político— no es sino una de las reorganizaciones del terreno político que han engendrado nuevos modos de pensar lo político, y nuevos modos de inscribirlo en la producción cultural.

Pero quizás de un modo más importante, desde el momento en que el arte mismo es un lugar discursivo e institucional, éste ciertamente entraña su propia práctica crítica. De hecho, se ha indicado recientemente que esto mismo constituye el significado y el legado de la vanguardia histórica⁴. Para Peter Bürger, la concepción kantiana de la autocrítica se entiende no

en el sentido de Greenberg de un *telos* de pureza y esencia, sino más bien como una operación crítica llevada a cabo en y sobre la *institución* misma del arte. Así, se entiende que movimientos artísticos como el dadaísmo y el constructivismo, y ejercicios artísticos como el collage, el fotomontaje, y el *readymade* de Duchamp, realizan una función específicamente política, hasta el punto de actuar con el fin de derribar enérgicamente la noción de autonomía estética, y volver a unirse con el arte y la vida. La vigorosa consideración que Bürger ofrece del arte *como* una institución en la cultura burguesa proporciona otra justificación para considerar a las críticas internas como la de Levine, como una práctica crítica genuina. Los lugares culturales y los discursos no son en teoría menos inmunes a los ataques, o menos capaces de proporcionar un terreno para la lucha y la transformación que cualquier otro¹⁰. Esto ha de ser «en teoría» admitido aquí porque el «éxito» subsiguiente de la fotografía posmoderna como un *estilo*, nos retrotrae, como voy a indicar, a problemas de función, de complicidad crítica, y a la dificultad extrema de mantener un afilado borde crítico entre los espacios inestables de la crítica interna.

En la primavera de 1982, dirigí una exposición titulada *The Stolen Image and Its Uses*, en un espacio alternativo en Nueva York. De los cinco artistas incluidos (Alexander, Kolbowski, Kruger, Levine, y Prince), Levine era con mucho la más polémica, y la que suscitó la mayor hostilidad. Fue, de hecho, la intensidad del escándalo que provocó su obra (y en ningún lugar como en las filas de los fotógrafos artísticos) lo que pareció, en ese momento, confirmar los efectos subversivos de sus estrategias particulares. Pero incluso mientras fuera de Nueva York se recibía con indignación tales exposiciones o conferencias sobre Levine, comenzaba a concederse reconocimiento teórico, a través de un amplio espectro de producción cultural, a un nuevo tipo de apropiación de imágenes ya existentes, provenientes principalmente de los medios de comunicación. Este tipo de apropiación difícilmente podía considerarse como motivado críticamente. Fredric Jameson, por ejemplo, podía en parte identificar su concepción del posmodernismo con las estrategias de apropiación, cita, y pastiche¹¹. Que pudiera decirse entonces que estas estrategias unían en un único campo de discurso la obra de Jean-Luc Godard y la de Brian De Palma constituye un problema para la práctica crítica. Tal modelo indiferenciado no sólo suprimía una conside-

ración crucial de la diferencia (política y estética); también implicaba la imposibilidad de la oposición cultural en el seno de un sistema totalizador, una postura a la que se le ha concedido un creciente prestigio intelectual en el mundo del arte gracias a los últimos escritos de Jean Baudrillard. Apoyada en tal estructura, una estrategia apropiacionista como la de Levine (aunque Jameson no menciona la práctica específica de la apropiación) sólo podía figurar como síntoma sinecdótico en el seno de una gran narrativa sobre el posmodernismo¹¹.

Allá por el año 1983, saquear las páginas de las revistas elegantes, fotografiar anuncios en la televisión, o «simular» cuadros fotográficos que pudieran provenir de cualquiera de estos medios de comunicación se había convertido en una actividad tan rutinaria en las escuelas de arte más sofisticadas como derramar pintura sobre lienzo. En enero de aquel año el Instituto de Arte Contemporáneo en Filadelfia organizó una exposición titulada *Image Scavengers*. Se incluía en la exposición representantes de la primera ola de apropiacionistas (Krugger, Levine, Prince, Cindy Sherman) y varios otros artistas cuya obra podía ligarse a la de los primeros sólo en virtud de sus recursos formales. Douglas Crimp, a quien se le ofreció contribuir con un artículo para el catálogo, quedó claramente alarmado ante la domesticación de lo que él mismo había teorizado como el potencial crítico de la apropiación fotográfica. Con el título "Appropriating Appropriation", su ensayo inició una reconsideración de la procedencia de la apropiación como modalidad crítica. «Si todos los aspectos de la cultura usan este nuevo modo operacional», escribió, «entonces el modo mismo no puede articular una reflexión específica sobre esa cultura»¹². De modo que, aunque las estrategias apropiacionistas y de utilización de citas de otros autores, se habían vuelto fácilmente identificables como el sello descriptivo de la cultura posmoderna, los términos por los que antes se podía entender que se estaba realizando una función crítica se hacían cada vez más oscuros y difíciles de justificar.

Por esta época, el ejercicio de Levine había sufrido varias alteraciones. En 1982 había abandonado en gran parte la apropiación fotográfica, y se hallaba confiscando obras del expresionismo alemán, ya volviéndolas a fotografiar a partir de reproducciones en libros, ya enmarcando las mismas reproducciones. En 1983 y 1984, sin embargo, esta artista empezó a hacer copias

a mano en acuarela y lápiz a partir de ilustraciones aparecidas en libros de arte, extendiendo su *oeuvre*, por así llamarla, hasta abarcar maestros modernos no expresionistas como Malevich y El Lissitski. Sus copias de dibujos expresionistas, como los desnudos contorsionados y cargados de angustia de Egon Schiele, representaban comentarios particularmente mordaces sobre el *revival* seudoexpresionista; los dibujos que son obras maestras gozan, después de todo, de privilegio especial por su condición de restos íntimos y reveladores de la subjetividad única del artista. En 1985, Levine realizó lo que podría ser o no ser considerado como una desviación radical de su obra anterior, y comenzó a producir a pequeña escala atractivas pinturas sobre tablas de madera. Estas eran abstracciones geométricas —tiras o listas en su mayor parte— las cuales, como si de Jano se tratara, miraban atrás a las obras del modernismo tardío o al minimalismo, y, hacia adelante, a la ola de más nuevo cuño en el mundo del arte, el *neo-geo*. Por añadidura, Levine acompañó su primera exposición de esta nueva obra con paneles de madera sin pintar en los que uno o dos de los nudos aparecía cuidadosamente dorado.

Mutatis mutandis, Levine se había convertido en una pintora, aunque, objetaría, una pintora algo singular todavía. Su obra, más aún, había pasado de la esfera relativamente marginal del *succès d'estime* a una nueva visibilidad (y respetabilidad), señalada, por ejemplo, por el artículo de portada que la revista *Artnews* le dedicó en mayo de 1986. En varios de los comentarios que hizo a las preguntas de su entrevistador, Levine explicó su necesidad de distanciarse del tipo de partidismo crítico que no sólo le había ayudado a establecer su propia reputación, sino —y más importante— que había desarrollado en gran medida su postura y análisis con relación a su obra. Su declarado malestar hacia un conjunto de escritos críticos que la establecieron como presencia crítica, y desde luego adversaria, dependía de dos factores. Al defender la obra de Levine como un ejemplo posestructuralista, o como un concurso de demolición sobre las relaciones de propiedad que subtienden la integridad del objeto de arte, los críticos (en su mayoría masculinos) que habían escrito sobre ella habían pasado por alto, o reprimido, la importancia distintivamente feminista de su obra¹⁴. Pero Levine también se opuso a una interpretación de su obra que subrayara su crítica materialista. Por lo que se refiere a esto, Levine insistía en que la suya era una práctica

estética que no implicaba una lucha particular con las determinaciones económicas de la producción cultural. Por consiguiente, en tanto que sus partidarios críticos habían recalcado aquellos aspectos de su obra que subvertían la condición de objeto de consumo de la obra de arte, y destruían aquellos valores que Walter Benjamin denominó la «teología del arte», Levine comenzó a creer que su actividad misma *como* artista estaba siendo reprimida: «Nunca pensé que lo que estaba haciendo se hallaba en oposición estricta con todo lo demás, yo creía que estaba destilando cosas, resaltando lo que estaba siendo reprimido. Ciertamente colaboré en una lectura radical de mi obra. Y la política era compatible. Pero estaba cansada de que nadie mirara la obra, se introdujera en el marco. Y me estaba cansando de que los hombres me representaran»¹⁵.

El reemplazamiento de la obra de Levine respecto a su significado (ahora presentado como una forma de agitado rito funeral, «la desasosegada muerte del modernismo»), y la naturaleza de su actividad (la creación de objetos de consumo), preocupa desde varios puntos de vista. En primer lugar, trae consigo sus propias formas de represión histórica. Así, en el artículo no había referencia alguna a la colaboración, de dos años de duración, de Levine con la artista Louise Lawler, realizada bajo el título «A Picture Is No Substitute for Anything»¹⁶. Lo que preocupa respecto a tal omisión es que es análoga —de forma completamente involuntaria, a no dudarlo— a las represiones institucionales y discursivas que construyen, en primer lugar, historias del arte parciales y falsificadas, en las que se destaca particularmente la exclusión de prácticas femeninas y radicales¹⁷. En segundo lugar, tal omisión reprimía el apoyo activo de la crítica realizada por mujeres como yo misma o Rosalind Krauss. Pero, de una manera más ominosa, representó un movimiento desde una postura de resistencia cultural perceptible, a una de adaptación a los medios existentes de producción, y una capitulación aparente a los deseos mismos que la obra anterior cuestionaba. Que haya de entenderse este movimiento estratégicamente (la necesidad de hacerse visible, la necesidad de sobrevivir), o evolutivamente (un desarrollo interno de la obra del artista) no es en sí una pregunta útil. Es mucho más importante que consideremos las fuerzas materiales y discursivas que a la vez superan y obligan al artista individual. Que los artistas escojan definir públicamente sus posturas contrarias a, o en alianza estratégica con, los

modos dominantes de la producción cultural, es importante sólo en tanto en cuanto tales definiciones pueden contribuir a un espacio de oposición colectivo. Pero, a falta de una esfera de oposición claramente definida, y ante la rareza extrema de la práctica de colaboración, cualquier tentativa de aclarar la naturaleza de la práctica crítica debe centrarse en la capacidad que la obra de arte posee de cuestionar, de contender, o de desnaturalizar los términos mismos en los que ella misma se produce, recibe, y circula. Así pues, lo que está en juego no es una ética o postura moral, sino la posibilidad misma de una práctica crítica en los términos del discurso artístico. Y, como condición fundamental de posibilidad, la práctica crítica debe ocuparse siempre de aquellas fuerzas económicas y discursivas que amenazan perpetuamente con erradicar su diferencia crítica.

Puede adquirirse cierta noción de la monstruosidad de estas fuerzas mediante una consideración de la suerte análoga de las primeras apropiaciones fotográficas de Levine y, en efecto, de la fotografía posmoderna en su conjunto. En 1985, por ejemplo, fueron organizadas tres grandes exposiciones conjuntas que presentaban fotografía posmoderna: *Signs of the Real*, en White Columns, *The Edge of Illusion*, en la Burden Gallery y, la más grotesca de todas, *In the Tradition of Photography*, en la Light Gallery. La naturaleza de los lugares de encuentro no era la menor de las ironías intrínsecas a la incorporación de la fotografía posmoderna al emporio de la fotografía, ahora ampliado: la Burden Gallery se fundó en enero de 1985 para que actuara de escaparate a *Aperture*, la revista fotográfica fundada por Minor White y consagrada de costumbre a la fotografía artística modernista; la Light Gallery, una auténtica catedral de la fotografía artística oficial, representa el sancta sanctorum de los maestros modernistas oficialmente canonizados, vivos o muertos. La aparición de la fotografía posmoderna dentro de los límites institucionales de la fotografía artística significaba que, cualquiera fuera la diferencia, y mucho menos crítica, que se le hubiera atribuido a la obra de Levine y otros, esta aparecía ahora plenamente recuperada bajo el signo de la fotografía artística sin que se apreciara costura alguna, una operación que puede caracterizarse como una desconstrucción a la inversa.

¿Cómo había llegado a ocurrir esto? El título de la exposición en la Light Gallery —*In the Tradition of Photography*— nos da una pista, ampliada en el ensayo que acompañaba la exposición. Se entiende en él que la fotografía

posmoderna es aquella que sigue a la moderna, de la misma manera que se cree que el posimpresionismo sigue al impresionismo. El primero de los dos epígrafes que presentan el ensayo se extrajo de la *History of Photography* de Beaumont Newhall, una frase que describe el conservadurismo de la fotografía artística pictórica, es decir, premodernista (aquella que precedió a los parroquianos de la Light Gallery). El segundo epígrafe consistía en dos frases de uno de mis artículos, "Photography after Art Photography", en los que afirmaba que las marcas que diferencian los dos modos constituyen una función de su posición con relación a sus respectivos espacios institucionales. Del mismo modo en que el hagiógrafo modernista Beaumont Newhall y yo resultamos igualmente útiles en la formulación de la tesis de que la fotografía posmoderna forma parte de un *telos* evolutivo que sólo tiene que ver con el desarrollo interno de la fotografía artística, así también el espacio de la galería construye y hace equivalentes ambas prácticas. Se da, pues, una reducción de diferencia a igualdad (siendo ésta una descripción taquigráfica que da cuenta del probable destino de la mayoría de las prácticas culturales que en principio son transgresoras), la cual quedaba representada emblemáticamente por el emparejamiento, una al lado de la otra, de una re-fotografía de un Walker Evans por Sherrie Levine junto a —¿qué, si no?— un «genuino» Walker Evans bajo el título de la exposición. Que la obra fotográfica posmoderna y la fotografía artística vengan a ocupar el mismo espacio físico (aunque, con la excepción de la pareja Levine/Evans, ambos estaban físicamente separados en la instalación) es un hecho unido de forma integral, por supuesto, a la naturaleza del espacio comercial en primera instancia. En último término, como en términos marxistas, el mercado es el legitimizador y nivelador definitivo. Así, entre la obra posmoderna, se podía encontrar extractos del proyecto de Martha Rosler publicado en 1977, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (publicado originalmente por The Press of the Nova Scotia College of Art and Design), la cual constituía, de modos diversos, una crítica inflexible a la fotografía humanista convencional de carácter documental y chismógrafo, una obra de arte texto/imagen, y un examen de las ausencias estructurales, así como de la carga ideológica de los sistemas figurativos. *The Bowery* se expuso en la Light Gallery entre la gama de fotografías posmoderna, a un precio de compra de 3.500 dólares (se exigía la compra de toda la colección). Pero lo

que finalmente resultaba más estrambótico que el efecto de ir desde la parte de la galería donde estaban colgados los Aaron Siskinds, los Cartier-Bressons y los Paul Strands, a la parte dedicada a los posmodernos, era la revelación de que la fotografía posmoderna, una vez concebida como práctica crítica, se había convertido en un *look*, una actitud, un *estilo*.

Dentro de esta unidad estilística recién construida, la crítica de una Rosler, o una Levine podía reconstituirse sólo con dificultad (y únicamente partiendo de un conocimiento previo). En gran parte, y en este caso en particular, esto era consecuencia de la inclusión de una «segunda generación» de fotógrafos posmodernos —Frank Majore, Alan Belcher, Stephen Frailey, etc.— cuya relación con las fuentes y el significado de sus estrategias apropiacionistas (sobre todo en publicidad) parecía ser, predominantemente, una función de la fascinación. En tanto que la fascinación pasmosa y entusiasta ocasiona una identificación con el mundo de imágenes de la cultura de consumo que no difiere de la mesmerización experimentada por cualquier consumidor, la posibilidad de crítica se ve realmente excluida. Un ejemplo de esto son las simulaciones de cuadros publicitarios de Frank Majore, que incorporaban *props*, tales como teléfonos de curas de adelgazamiento, copas de champán, perlas y bustos de Nefertiti, todos ellos congelados en un baño de vivos colores fotográficos a lo años cincuenta. Al reproducir los métodos comunes de la publicidad a color (con los que Majore está íntimamente familiarizado, como director artístico que es), y al proporcionar cambios suficientes con el fin de acentuar su carácter *kitsch* y su erotismo, lo que Majore consigue no es más que reintegrar el encanto de ciertos tipos de burdas imágenes publicitarias al seno del espacio artístico institucional. Pero, contrariamente a las estrategias de artistas como Duchamp, Warhol, o Levine, el mismo marco institucional es precisamente lo que *no* se pone aquí en duda¹⁶. La presteza con la que por 1985 se adoptó institucionalmente esta práctica, ahora plenamente academizada (ese año Majore protagonizó exposiciones individuales en el International Center of Photography, en la 303 Gallery, y en la galería Nature Morte), fue posible precisamente porque apenas se ponía nada en duda.

Aunque esta nueva cosecha de artistas posmodernos sólo podía salir a la luz —o hacerse vendible— tras el éxito de sus predecesores, el cambio del margen al centro tenía propósitos múltiples. Sin embargo, el «centro» debe

entenderse en términos relativos. El mercado estaba y sigue dominado por la pintura, y los precios de obras fotográficas, a pesar de la popularidad de las ediciones estrictamente limitadas y del uso de escala heroica, son intrínsecamente mucho más bajos. Con todo, el hecho es que en 1980 las obras de Levine o Prince eran invendibles en gran parte, y literalmente incomprensibles para todos excepto un puñado de críticos y un grupo no mucho mayor de otros artistas. Cuando esta situación cambió sustancialmente, esto no fue *ante todo* por la influencia de los críticos o los esfuerzos de los marchantes. Fue, más bien, el resultado de tres factores: el callejón sin salida que la fotografía artística se había creado ella misma, y que extinguía la capacidad de producir nada nuevo para un mercado constituido la década anterior; un mercado enormemente expandido con nuevos tipos de compradores; y la asimilación de estrategias posmodernas a la misma cultura de masas que en parte las había motivado. Puede decirse que este último hecho caracteriza la fotografía posmoderna, haciéndola tanto comprensible como atractiva, y apuntando simultáneamente su asimilación casi total a aquellos mismos discursos (la publicidad, la moda, los medios de comunicación) que criticaba declaradamente. La avalancha actual de anuncios de Dior, por ejemplo, que presentan una fotografía en blanco y negro de los años cincuenta sobre la que se ha montado un/una modelo actual (fotografiado/a a color), tiene al menos un parecido familiar con la obra reciente de Laurie Simmons. Pero si las imágenes de Simmons obtienen sus efectos ligeramente inquietantes de una tentativa calculada de desnaturalizar una convención publicitaria, la reaparición de la misma táctica de montaje en la nueva campaña de Dior marca la conclusión de un circuito que empieza y acaba en la creatividad ilimitada de la publicidad moderna.

El rizo cultural que se descubre aquí es también parte de la problemática de la práctica crítica. La domesticación y conversión en objeto de consumo más o menos rápida de las prácticas artísticas concebidas en un principio como críticas ha sido reconocido como una cuestión fundamental al menos desde la época de la Escuela de Frankfurt. Esto quiere decir que, con independencia de la intención artística o del efecto inicial, las prácticas críticas que no han sido calibradas específicamente para resistir su recuperación como objetos estéticos de consumo sucumben a este proceso casi de inmediato. Por lo que se refiere a esto, la única diferencia entre la suerte de la

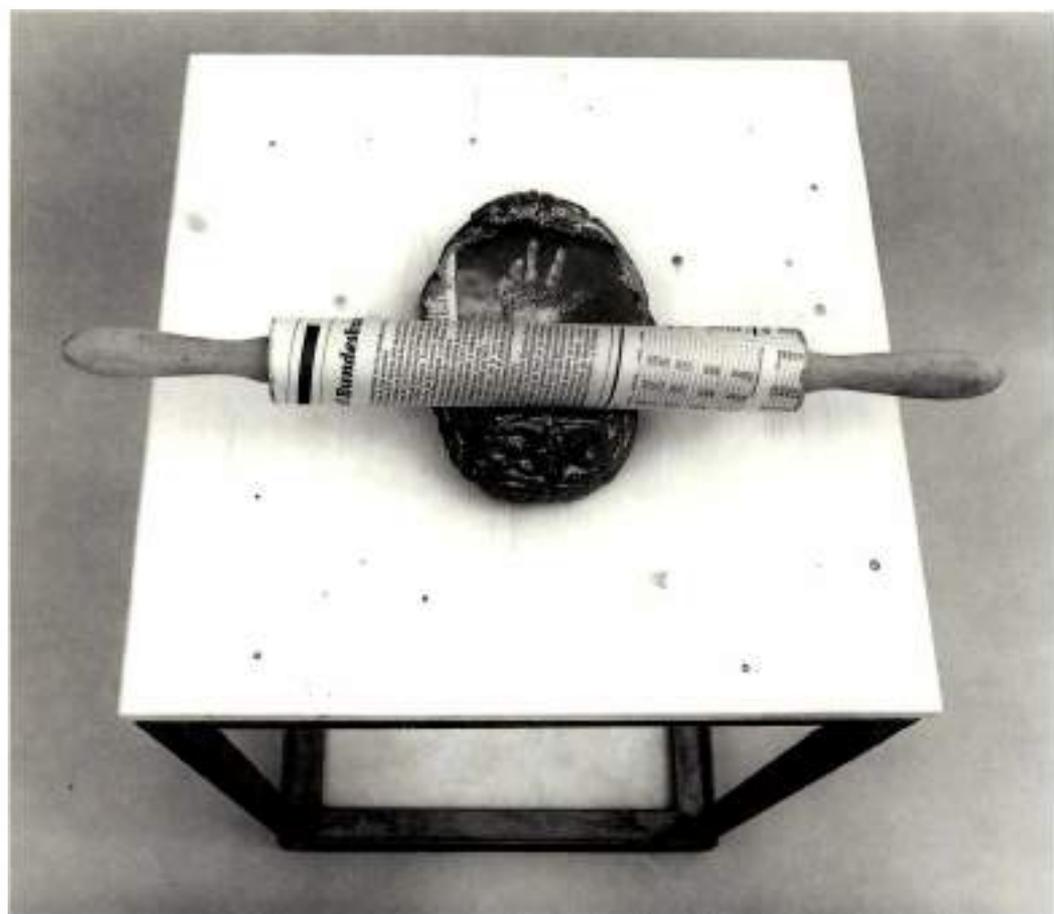


Nada en las manos. 1993. Plomo y madera, 30x85x20 cm

Poético corazón poético. 1993. Plomo, hierro y piedra maga, 150x40x40 cm

La mejor masa. 1993. Plomo, hierro y madera, 70x40x40 cm





En la serie de obras reunidas bajo el título *Son de mi raza*, Encarni Lozano presentó un conjunto de esculturas en las que predominaban las formas simples, a modo de mesas y lumbas; en este lenguaje formal confina significados emocionales y asienta sus respuestas ante el mundo. La elección y el tratamiento de los materiales, principalmente cemento y madera, y ahora también el plomo, vienen dados por, además de su cualidad para ser modelados, la posibilidad de potenciar el carácter simbólico de las piezas. Una de las formas constantes en sus esculturas es el huevo: forma pura y simple, origen y representación formal del ser, entendiendo a este como realidad y como proyecto. El huevo es, sin duda, uno de los símbolos de más variedad y cargada polisemia de la cultura

Nació en Málaga en 1962, ciudad en la que reside. Desde 1986 ha realizado diversas exposiciones en Málaga, Sevilla, Granada y Madrid. Su obra ha sido expuesta en la *II Bienal Andaluza para Jóvenes Artistas Plásticos* en Málaga y en *Adólastra arte de una década* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Ha expuesto individualmente en el Colegio de Arquitectos de Málaga.

humana, habiéndose utilizado desde las culturas más primitivas como representación de la vida, de la memoria genética, de la transición del caos al origen. Para Lozano, y especialmente tras su experiencia de

la maternidad, el huevo en su forma resume la belleza de lo inaprehensible, la rotundidad de un proceso que adivinamos pero que nunca vemos; es movimiento detenido, una forma poética por lo que aculta y por la capacidad que tiene de provocar en la imaginación la experiencia del «otro lado».

Las formas que ahora modela —el cerebro, el corazón, las manos— simbolizan la opresión, la igualdad, la victimización, la alienación o la expresión del yo. Lo orgánico como expresión y parte de un proceso, tanto el creativo como el personal. La incorporación de imágenes fotográficas —tomadas de la prensa— dan a las esculturas cierto carácter de totema contemporáneo. En obras anteriores, una foto suya y la de su hijo contrastándose a otras mujeres, de otras culturas, también madres, muestra su preocupación por la identidad, por su propia identidad proyectada en un contexto colectivo. En la obra *Las mejor mesa*, la foto de una mano víctima de la guerra del golfo, golpea en el cerebro, y potencia la obra concebida como reacción contra el silencio.

fotografía posmoderna, y las prácticas anteriores, es la rapidez del proceso y la facilidad, si no entusiasmo, con que tantos artistas se adaptaron a él.

Como ocurrió con sus predecesores del *pop-art*, la primera ola de fotografía posmoderna saqueó los medios de comunicación y la publicidad buscando su «sujeto», dentro del cual incluyó su temática, sus códigos, sus emblemas. Estos eran después reemplazados de diversos modos, buscando desnaturalizar las convenciones que codificaban su carga ideológica y, con ello, ofrecer estos mismos contenidos ideológicos a su escrutinio y refutación. Así, los fotogramas en blanco y negro de Cindy Sherman —en los que siempre aparece ella, pero nunca ella misma— imitaban la apariencia de diversos géneros cinematográficos con el fin de subrayar su convencionalismo, mientras que su infinita contabilización de las «imágenes de la mujer» que aquellos producían revelaban a la vez su condición de signos igualmente convencionales que crean una categoría (la mujer) y no un sujeto. Por añadidura, se desafiaba la noción tan mimada de la presencia del artista *en* la obra mediante la introducción literal de la autora y descubriéndola novelesca y ausente a la vez¹⁹. De un modo parecido, las re-fotografías que Richard Prince hizo de los anuncios del «hombre Marlboro», y que empezó a producir en los primeros años del gobierno de Reagan, hacían alusión directa al nuevo programa político conservador, y a sus invocaciones rituales de un pasado heroico. También aquí, el rechazo de la presencia del autor era parte integrante de un proyecto más amplio. Llamando la atención sobre la imagen del *cowboy*, —el icono individualista y masculino de la mitología americana— Prince ponía de manifiesto las conexiones entre la nostalgia cultural, el mito de lo masculino, y la política reaccionaria. El recolectar, re-fotografiar, y recontextualizar los «hombres Marlboro» permitía a Prince deshacer la amenaza, la agresión, y el atavismo de tales representaciones, y revelar su ligazón analógica con la retórica política en vigor.

En contraste con prácticas como éstas, obras como la de Majore renuncian a la crítica, al análisis, y a la intervención tanto en su supuesto objeto —la seducción ejercida por la cultura de objetos de consumo, el hechizo hipnótico de los simulacros— como en la definición material, discursiva e institucional de la misma práctica artística. No es sorprendente que la desaparición de un propósito crítico, aún habiéndose conjugado, se traduzca en la caída aparente de cualquier distinción rígida entre arte y publicidad. En el

pop-art, esta caída intencionada de lo estético a la función comercial llevaba consigo, ni más ni menos, una carga subversiva inconfundible. El desdibujo de los límites entre la cultura superior y la inferior, entre arte elitista y objeto de consumo, funcionó como un baño astringente en el cual disolver el legado trascendentalista del expresionismo abstracto. Más aún, el reemplazamiento estratégico de las imágenes y objetos de la cultura de masas en el seno de la galería o museo restableció la investigación y análisis de lo estético como una función ideológica propia de las estructuras institucionales del arte. El posmodernismo como estilo, por otra parte, elimina cualquier posibilidad de análisis en tanto que afirma complacido la intercambiabilidad, si no la co-identidad, de la producción artística y de la publicidad, aceptándola como hecho reconocido en lugar de como un problema.

Quizás uno de los ejemplos más claros de esta caída entusiasta fue una exposición organizada en otoño de 1986 en el International Center of Photography titulada *Art & Advertising: Commercial Photography by Artists*²⁰. Cuatro de los nueve artistas presentados venían de las filas de la fotografía artística (Sandi Fellman, Barbara Kasten, Robert Mapplethorpe, Victor Schrager), otras dos procedían de la primera ola de fotografía posmoderna (Cindy Sherman y Laurie Simmons), y otros dos de la segunda (Stephen Frailey y Frank Majore), además de William Wegman, cuya obra, que abarca tanto el vídeo como el conceptualismo, no pertenece claramente a ninguno de estos grupos. De igual modo que las numerosas exposiciones en galerías y museos organizadas en los años precedentes, el nuevo ecumenismo que reúne la fotografía artística moderna y la fotografía posmoderna funciona para establecer una armonía familiar, una elisión de la diferencia en provecho de todos.

Refiriéndose a la obra de Frailey, Majore, Simmons, y Sherman, el comisario de la exposición Willis Hartshorn dijo lo siguiente:

El arte de Stephen Frailey, Frank Majore, Laurie Simmons y Cindy Sherman comparte un interés por las actividades de representación de los medios de comunicación. Para estos artistas, trabajar comercialmente es dar una vuelta completa, desde el arte que se apropia de la imagen de los medios de comunicación, a las imágenes comerciales que vuelven a apropiarse el estilo de su arte. Sin embargo, que el espectador aprecie esta transformación implica

una relación consciente con el material. El espectador debe entender las funciones que se comparan a través de estos recursos de autorreferencia. De otro modo se perderán las yuxtaposiciones que parodian las convenciones de los medios de comunicación¹¹.

El maridaje de la fotografía posmoderna con el comercio, ahora firmemente afianzado dentro de los límites del estilo, aparenta parecerse más a una unión por amor que a un matrimonio de conveniencia. La desconstrucción se ha metamorfoseado en elogio de la transformación, mientras que el desenmascaramiento de códigos ideológicos se ha suavizado hasta convertirse en meros recursos de autorreferencia. Y en tanto que el museo, en la era Reagan, podía acometer y legitimizar ambas empresas —arte y comercio—, Hartshorn tiene toda la razón al señalar que se ha trazado un círculo completo. Para aquellos que difícilmente pueden alegrarse por esto, la historia de la fotografía posmoderna es una historia de escarmiento, más que ejemplar.

TRABAJAR CON CONTRADICCIONES Se sabe perfectamente que es difícil definir la noción de una práctica crítica, ya sea en la producción artística o en la misma crítica de arte. Y en tanto que las prácticas críticas no existen en el vacío, sino que derivan sus formas y significados con relación a sus cambiantes condiciones históricas, el problema de su definición ha de ser siempre articulado respecto al presente. Estimar la *eficacia* de las prácticas críticas es quizás más difícil todavía. Desde una perspectiva positivista, las portadas que John Heartfield realizó para AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) no tuvieron, a todas luces, ningún efecto perceptible respecto al aumento del fascismo, aunque este artista pudo inspirarse en dos condiciones históricas importantes inasequibles para los artistas contemporáneos (una audiencia de masas y una cultura de izquierdas definible). Aún así, la obra de Heartfield conserva una importancia crucial en cualquier consideración de la práctica crítica en tanto que satisface el propósito aún válido de hacer visible lo invisible, y engranar de forma integral la representación política con la política de la representación. En otras palabras, su función crítica aparece flexionada tanto externa como internamente.

Aunque Heartfield es claramente un artista político, pocos artistas contemporáneos preocupados por la práctica crítica se sienten a gusto con la denomi-

nación *político*: en primer lugar, porque ser definido de este modo significa ser recluido de manera casi inevitable en un ínfimo gueto dentro del mundo del arte; en segundo lugar, porque el uso del término como etiqueta implica que cualquier otro arte *no es* político; y en tercer lugar, porque el término lleva a sugerir una política de contenido y a minimalizar, si no desfigurar, la política de la forma. Es por todas estas razones que he escogido utilizar el término *práctica crítica* en lugar de *práctica política* a lo largo del presente ensayo. Dicho eso, todavía debemos tratar la dificultad inmediata de la definición, una dificultad que no es aliviada por el hecho de que una avalancha de prácticas recientes —así llamadas simulacionismo, neo-geo, fotografía posmoderna en todos sus avatares— reclamen el manto de la práctica crítica. Si hemos de tomar tales reclamaciones en sentido literal es otra cuestión. Pero si aceptamos que la práctica crítica asume conceptualmente una actividad y una posición, habremos de subrayar la función discursiva y la institucional. Con respecto a esto, la pregunta retórica que hiciera Walter Benjamin en 1938 es todavía pertinente: «Más que preguntar ¿cuál es la *actitud* de una obra respecto a las relaciones de producción de su tiempo?, me gustaría preguntar ¿cuál es su *posición* en ellas?»²². La pertinencia de esta pregunta radica en que recalca la necesidad de prácticas críticas para establecer un espacio de contienda en el que la *forma*, expresión o aplicación se refiera a los significados, valores y creencias, de otro modo irreconocidos o aceptados pasivamente, que la producción cultural reproduce y legitima normalmente. En tanto que las prácticas críticas actuales operan dentro de una sociedad en la que, como observa Victor Burgin, «el mercado no está *detrás* de nada, está *en todo*»²³, la noción de un «afuera» del sistema de objetos de consumo se hace cada vez más insostenible. Esto llevaría a pensar que la definición o evaluación de una práctica crítica ha de basarse en su capacidad de sostener la crítica desde el seno del sistema que pretende cuestionar.

Si hemos de conceder que una parte de la obra fotográfica posmoderna que surgió a finales de los setenta funcionó de hecho como práctica crítica en sus inicios, lo hizo en estos términos. En primer lugar, contrariamente a otras prácticas críticas contemporáneas que se situaron fuera del mundo del arte y buscaron audiencias distintas (por ejemplo, *Health and Safety Game* de Fred Lonidier, *Truisms, Inflammatory Essays* y la serie *Survival* de Jenny Holzer, el proyecto de los muelles de Londres, *Post-Partum Docu-*

ment de Mary Kelly, y *Form Follows Finance*, de D. Art, por mencionar tan sólo algunos)²⁸, la fotografía posmoderna en su mayoría operaba dentro de los parámetros de las instituciones del arte elitista. Como demuestra claramente la obra fotográfica de Sherrie Levine, la especificidad crítica de tal práctica es operativa —o puede movilizarse— tan sólo dentro de un contexto en particular. Su instrumentalidad, en otras palabras, es consecuencia de su compromiso con discursos (estéticos) dominantes cuyos términos constituyentes (y agendas ocultas) se hacen visibles entonces como condiciones necesarias para el análisis y la crítica. Al cambiar las circunstancias (por ejemplo, con la asimilación de la apropiación en la cultura en general), también se altera la posición de la obra de arte.

Pero dentro de la comprensiva categoría de la crítica inmanente, es importante distinguir entre aquellas prácticas que elucidan, se comprometen con, o incluso atacan su marco institucional, y aquellas que suspenden o postergan su crítica institucional en la creencia de que tal crítica está ya implícita en función de su enfoque en la política de la representación. Después de todo, la representación está ella misma determinada contextualmente, y los significados así producidos y difundidos son inseparables de las estructuras discursivas que les contienen y envuelven. Consistentemente con los términos de la formulación de Peter Bürger, existe ya una larga historia de prácticas artísticas del tipo anterior, que van desde aquellas de la vanguardia histórica hasta la producción más reciente ejemplificada por Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers (m. 1976), Hans Haacke, Louise Lawler, y Christopher Williams. Pienso que es bastante significativo que la obra de estos artistas haya resistido con más o menos éxito la reducción a estilística a la que la fotografía posmoderna sucumbió tan rápidamente. Esto es debido en parte al hecho de que, con la excepción de Buren, todas estas son prácticas *proteicas*, cuyas formas cambiantes se hallan determinadas por los temas que trata la obra, dónde tienen lugar, la ocasión, el momento histórico de su realización. Esta flexibilidad formal no sólo milita contra la fijeza de un estilo propio (*signature style*), sino que también subraya el aspecto táctico y contingente de la práctica crítica que define y se define a sí misma respondiendo a circunstancias particulares. Trabajar con contradicciones entraña no sólo una estrategia de posición como tal, también un cierto grado de capacidad de maniobra.

A su vez, esto supone que las prácticas artísticas que están basadas en la producción de estilos propios más que en intervenciones modificadas constantemente pueden ser especialmente vulnerables a la neutralización de su supuesta crítica. La historia de la fotografía posmoderna en su conjunto parecería confirmar este análisis. Como han indicado varios teóricos, una postura de resistencia no puede nunca establecerse de una vez para siempre, sino que debe rehacerse perpetuamente, y renovarse para tratar de forma adecuada aquellas condiciones y circunstancias que son su propia causa²⁵. Sin embargo, una cosa es que un crítico topografie lo que cree que son las condiciones necesarias para una práctica crítica, y otra que trate activamente, aprecie o articule una postura en relación con la obra a la que realmente se enfrenta. Aquí, tanto la analista como la artista, situadas en la restringida esfera de la alta cultura, se encuentran desde el principio mismo enredadas en una densa matriz de contradicciones. Una vez que se toma la decisión de operar dentro del espacio institucional del arte, más que fuera de él, la literatura crítica y el arte crítico están ambos atrapados y sujetos a las mismas condiciones contra las que tales obras pretenden luchar. Particularmente esto es así con la crítica de apoyo activo. La práctica crítica, si no quiere verse reducida al tedio (y moralismo) de la jeremiada, debe tratar igualmente el apoyo y la militancia. Mi propia crítica de la trivialidad y del conservadurismo de la fotografía artística oficial estaba íntegramente relacionada con mi apoyo a las prácticas fotográficas alternativas. Este apoyo, a su vez, se convirtió en una (pequeña) parte inevitable del aparato cultural de la promoción indiferenciada al servicio de la estética de la oferta y la demanda. El apoyo crítico activo, sin importar los términos en los que se expresa, es, o bien parte del sistema de objetos de consumo desde un principio (por ejemplo, en el formato del catálogo de un museo o de una exposición en una galería, o el ensayo o la reseña de la revista de arte comercial), o bien está integrado en él de forma secundaria (como en la asimilación de la literatura crítica en el periodismo artístico o en la publicación de la galería). Esto quiere decir que la literatura crítica, sin importar la política del escritor, no puede en modo alguno considerarse independiente del aparato cultural que pretende cuestionar. Esto no es, sin embargo, una afirmación de que no existen diferencias. Tampoco supone que la literatura crítica tenga que reducirse a los polos opuestos de la militancia o el ataque. Por el contrario,

la obra del crítico y la del artista —hasta el punto en que ambos conciben sus prácticas críticamente— son idealmente colaboraciones teóricas, si no reales. Como se da el caso en aquellas prácticas artísticas con las que tal crítica colabora, aprende de ellas, y comparte sus tareas, trabajar con contradicciones requiere un sentido práctico de lo que implican esas contradicciones, qué es lo que permiten y qué es lo que imposibilitan.

Así, aunque las condiciones actuales de la producción cultural difícilmente mueven al optimismo, tampoco provocan una desesperación total; después de todo, es la existencia misma de contradicciones discernibles lo que en primer lugar permite la existencia de prácticas críticas. Habiendo dicho esto, quizás la contradicción más desalentadora de todas las que la práctica crítica ha de negociar, sea la consecuencia directa de problematizar el concepto de lo político en el arte. Por lo que se refiere a esto, la obra de Brecht, la práctica de Heartfield, y las prescripciones de Benjamin no pueden ya considerarse el *vade mecum* de la práctica crítica. Porque si aceptamos la importancia de la especificidad como la condición de la práctica crítica, nos vemos arrojados a la especificidad de nuestras *propias* condiciones y circunstancias políticas en la esfera de la cultura. Hasta el punto de que éstas incluyen un rechazo de las dicotomías interior/exterior, («el mercado está en todo»), un cuestionamiento de la misma noción de prescripción (modos, prácticas, modelos autoritarios), un reconocimiento de la contingencia e indeterminación del significado, así como de la general e ineludible complicidad de todas las prácticas en el seno de la producción cultural, se hace entonces cada vez más difícil decir con algún rastro de convicción qué prácticas críticas deberían convenir real o idealmente. Ni que decir tiene que el cuestionamiento de las concepciones tradicionales de lo políticamente correcto, de las posturas de elocución fijas y determinadas, de los modos de crítica exhortativos o didácticos, han sido el proyecto exclusivo del feminismo y de una parte de la izquierda. La derecha reinante no conoce tal incertidumbre, al tiempo que consolida su posición con autoritarismo, represión y certidumbre crecientes. El problematizar de este modo las condiciones de la enunciación política en el seno de la producción cultural en un momento de reacción política extrema es, quizás, la contradicción más amedrantadora de todas.

N O T A S

Quisiera hacer constar mi agradecimiento por la orientación, las sugerencias, el buen consejo, y el apoyo prodigado por Rosalyn Deutsche durante la redacción del presente ensayo.

1. El «neo-grotesco», también llamado «simulacionismo», el último paquete artístico que ha resplandecido a través del firmamento del mundo artístico, es un ejemplo que hace al caso. Los artistas relacionados (Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Haim Steinbach, Meyer Vaisman —por citar sólo a los más prominentes), fueron desde el principio objeto de una promoción a gran escala en los medios de comunicación. Ver, por ejemplo, Paul Taylor, "The Hot Four: Get Ready for the Next Art Stars", *New York Magazine*, 27 de octubre de 1986, págs. 30-56; Eleanor Heartney, "Simulationism: The Hot New Cool Art", *Artnews* (enero 1987), págs. 130-137; Douglas C. McGill, "The Lower East Side's New Artists, A Garment Center of Culture Makes Stars of Unknowns", *The New York Times*, 3 de junio de 1986. La campaña de los medios de comunicación fue seguidamente ratificada por una exposición conjunta en la Sonnabend Gallery y, en el frente museístico, mediante una exposición en el Institute for Contemporary Art, Boston ("Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture", del 25 septiembre al 30 de noviembre de 1986) con un catálogo adjunto que incluía ensayos firmados por destacados historiadores del arte y críticos como Yves-Alain Bois, Thomas Crow, y Hal Foster. Ver, para una visión menos exaltada e intelectualizada de este fenómeno, el artículo "Mythologies: Art and the Market", una entrevista con Jeffrey Deitch, asesor artístico del Citibank, en *Artvoice Internacional*, (abril/mayo 1986), págs. 22-26. El interés de esta entrevista reside en el modo con que indica claramente las resoluciones y mecanismos que se dan en la fabricación y comercialización de un nuevo objeto de consumo artístico.

2. Ver Hal Foster, "Postmodernism: A Preface", en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), págs. ix-xvi. El concepto de postmodernismo en las artes visuales como práctica crítica ha sido constatado por los siguientes ensayos: Douglas Crimp, "Pictures", en *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (Boston: David R. Godine, 1984), págs. 175-87; "On the Museum's Ruins", en Foster, *The Anti-Aesthetic*, págs. 43-56; "The Photographic Activity of Postmodernism", *October* 15 (invierno, 1980), págs. 91-101; "The End of Painting", *October* 16 (primavera, 1981), págs. 69-86; "The Museum's Old, the Library's New Subject", *Parachute* 22 (primavera, 1981), págs. 32-37. Para una teorización del postmodernismo como procedimiento alegórico, ver Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", partes I y II, *October* 12 (primavera, 1980), págs. 66-86, y *October* 13 (verano, 1980), págs. 59-80, y Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Argosyon* (septiembre 1982), págs. 43-56. Ver, además, los importantes ensayos de Rosalind Krauss "Sculpture in the Expanded Field", en Foster, *The Anti-Aesthetic*, págs. 31-42, y "The Originality of the Avant-Garde", en Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), págs. 151-70. Para una sinopsis de los ensayos citados, ver Hal Foster, "Re: Post", en Wallis, *Art after Modernism*, págs. 189-201. Ver también mi ensayo "Playing in the Fields of the Image", *Afterimage* (verano, 1982), págs. 10-13.

3. Ver Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenor, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1972), y Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1977).

4. Irving Howe y Harry Levin usaban este término a finales de los cincuenta.

5. Ver mis artículos "Winning the Game When the Rules Have Been Changed: Art Photography and Postmodernism", *Screen* 25, nº 6 (noviembre/diciembre 1984), págs. 88-102 y "Photography after Art Photography", en Wallis, *Art after Modernism*, págs. 75-85.

6. Es significativa la omisión del feminismo en el debate postmoderno, comentada por Andreas Huyssen, entre otros. No es de ningún modo fortuito que muchas, si no la mayoría, de las figuras centrales al postmodernismo de oposición en las artes visuales, cine y vídeo, hayan sido mujeres, y que gran parte de la obra que han producido haya tratado directamente cuestiones feministas en tanto que éstas se cruzan con la problemática de la representación. Ver la nota 15.

7. Sobre las implicaciones e ideología del *revival* seudoespressionista, ver Benjamin H.D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Repression", en Wallis, *Art after Modernism*, págs. 107-36, y "Documenta 77: A Dictionary of Received Ideas", *October* 22 (otoño, 1982), págs. 105-26; Rosalyn Deutsche, "Representing the Big City", en *German Art in the Twentieth Century*, ed. Irit Riegoff y Mary Anne Stevens (Cambridge: Cambridge University Press, en preparación), y en colaboración con Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification", *October* 31 (invierno, 1984), págs. 91-111; Craig Owens "Honor, Power, and the Love of Women", en *Art in America* (enero 1982), págs. 12-15. Sobre la interpretación de la fotografía como arte "aurático", ver Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism" y "The Museum's Old, the Library's New Subject", y Abigail Solomon-Godeau, "Winning the Game When the Rules Have Been Changed".

8. Martha Rosler, "Notes on Quotes", *Wedge* 3 (1982), pág. 72.

9. Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde*, traducción inglesa de Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

10. La teorización de una "especificidad de situación" localizada para las prácticas críticas y de oposición, constituye uno de los legados de Louis Althusser y, con una modulación algo diferente, de Michel Foucault. Ver Michel Foucault, "The Political Function of the Intellectual", *Radical Philosophy* 12 (verano 1977), págs. 12-15, y "Revolutionary Action: 'Until Now'", en *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1977), págs. 218-33.

11. Ver Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (julio-agosto 1984), págs. 53-92. Una versión anterior, menos elaborada, titulada "Post-Modernism and Consumer Society", aparece reimpresa en Foster, *The Anti-Aesthetic*, págs. 111-25.

12. Para varias críticas de los argumentos de Jameson, ver Mike Davis, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism", *New Left Review* 151 (mayo-junio 1985), págs. 107-18; Terry Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review* 152 (julio 1985), págs. 60-73; y Douglas Crimp, "The Postmodern Museum", *Parachute*, en preparación.

13. Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation", en *Image Scavengers*, catálogo de exposición, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 8 December 1982-30 January 1983, pág. 27.

14. Una importante excepción es el artículo de Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en Foster, *The Anti-Aesthetic*, págs. 57-82.

15. Citado en Gerald Marzorati, "Art in the (Re)Making", *Artnews* 85, nº 5 (mayo 1986), pág. 97.

16. Las actividades, actos, y objetos realizados bajo la rúbrica de "A Picture Is No Substitute for Anything" sirvieron colectiva e individualmente para destacar los mecanismos de la producción, exhibición y recepción cultural. Mientras que el título apunta implícitamente —mediante su negación— a la categoría de fetiche de los cuadros, las mismas prácticas (por ejemplo, invitar al público al estudio de Dimitri Merinoff, un pintor expresionista recientemente fallecido, el envío por correo [y exhibición] de anuncios de galerías, exposiciones individuales de una sola noche en las que Levine y Lawler exponían y organizaban matutamente sus obras, la producción de libros estampados en relieve con la leyenda "A Picture Is No Substitute for Anything") se constituían como intervenciones tácticas en las estructuras del arte. Que éstas se inscribieran en los mecanismos de la publicidad, exposición, y comisariado, sirvió para dirigir la atención a las condiciones de la producción de arte, las cuales se revelan como integrales estructuralmente, más que complementarias a este campo en su totalidad. Ver, por ejemplo, Andrea Fraser, "In and Out of Place", *Art in America* (junio 1985), págs. 122-28; Kate Linker, "Rites of Exchange", *Argotium* (noviembre 1986), págs. 99-100; Craig Owens, reseña de la exposición de Levine/Lawler, *Art in America* (verano, 1982), p. 148; Guy Bellavance, "Dessaissiment Re-appropriation", *Parachute* (enero-febrero 1982-83), págs. 14-19; Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures", Louise Lawler and Sherric Levine, "A Picture Is No Substitute for Anything", *Wedge 2* (otoño, 1982), págs. 58-67.

17. Que la versión de museo oficial que heredamos del modernismo es, en todos los sentidos, parcial, y, todavía más importante, que está fundada en estas exclusiones y represiones, es un tema recurrente en los ensayos de Benjamin H.D. Buchloh. Ver también Rosalyn Deutsche, "Representing the Big City", y Douglas Crimp, "The Art of Exhibition" y "The Postmodern Museum". En este último ensayo, ciertos problemas de la

teorización de la cultura posmoderna de Fredric Jameson parecen derivar de su aceptación de la versión oficial, museológica y autocrática del posmodernismo.

18. Utilizo el término *marco institucional* en su sentido más amplio e inclusivo. Así, el punto en cuestión no es simplemente el espacio físico que ocupa la obra de arte, sino la red de discursos interrelacionados (crítica de arte, historia del arte), y el ámbito de la producción cultural en sí misma como un lugar de reproducción ideológica en el seno de la estructura social.

19. Este aspecto de la obra de Sherman tuvo una particular relevancia para críticos como Douglas Crimp. Para una interpretación de las fotografías de Sherman que enfatiza su crítica feminista, ver Judith Williamson, "Images of 'Woman'" *Screen 24*, n.º 6 (noviembre/diciembre 1983), págs. 102-16.

20. "Art & Advertising: Commercial Photography by Artists", International Center of Photography, 14 septiembre-9 noviembre, 1986.

21. Willis Hartsbom, folleto editado por la galería.

22. Walter Benjamin, "The Author as Producer", en *Reflections*, ed. Peter Demetz (Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1938), pág. 222.

23. "En el capitalismo contemporáneo, en la sociedad del simulacro, el mercado no está 'detrás' de nada, está en todo. Es así que en una sociedad en la que la conversión del arte en objeto de consumo ha progresado al mismo ritmo que la estetización del objeto de consumo, se ha desarrollado una retórica universal de lo estético en la que el comercio y la inspiración, el beneficio y la poesía, pueden entrelazarse estáticamente". Victor Burgin, "The End of Art Theory", en Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (Londres: Macmillan, 1986), pág. 174.

24. Sobre la obra de Fred Lonidier y el proyecto de los muelles de Londres, ver *Calveras in Contention*, ed. Diane Neumaier y Douglas Kahn (Seattle: The Real Comet Press, 1985). Sobre Jenny Holzer, ver Bruce Ferguson, "Wordsmith: An Interview with Jenny Holzer", *Art in America* (diciembre 1986), págs. 108-15. Sobre Mary Kelly, ver Mary Kelly, *Post-Partum Document* (Londres: Routledge & Kegan Paul,

1983). Sobre "Form Follows Finance", ver Connie Hatch, "Form Follows Finance", introducción por Jim Pomerooy, en *Obscura* 2, nº 5, págs. 26-34.

25. Para un excelente comentario de estas cuestiones, ver Victor Burgin, *The End of Art Theory*

Teresa de Lauretis

ESTETICA Y

TEORIA FEMINISTA:

RECONSIDERANDO EL

CINE FEMENINO

Cuando Silvia Bovenschen se planteó en 1976 la existencia de una estética femenina, la única respuesta que pudo dar fue, sí y no. «Ciertamente existe, si hablamos de conciencia estética y de modos de percepción sensorial; ciertamente no, si hablamos de una variante poco común de la producción artística, o de una teoría del arte laboriosamente construida»¹. Si esta contradicción resulta familiar incluso a quien sólo tiene un conocimiento un tanto vago del desarrollo del pensamiento feminista en el curso de los últimos quince años, ello es porque se hace eco de una contradicción específica, incluso constitutiva, del mismo movimiento feminista: una presión doble, un tirón simultáneo en direcciones opuestas. Por un lado, una tensión hacia los aspectos positivos de la actividad política, o una acción afirmativa en nombre de las mujeres como sujetos sociales; por otro lado, la negación inherente a la crítica radical de una cultura patriarcal y burguesa. También representa la contradicción de la mujer en el lenguaje, en tanto que intentamos hablar como sujetos de discursos que nos niegan o nos objetivizan a través de sus representaciones. Como lo expresó Bovenschen: «nos hallamos en una dificultad terrible. ¿Cómo hablamos? ¿En qué categorías pensamos? ¿Es lógico, incluso, tener un poco de astucia viril?... ¿Han estado eliminados hasta ahora nuestros deseos y nuestras nociones de la felicidad de las tradiciones y modelos culturales?».

No es sorprendente, por lo tanto, que una contradicción similar sea central al debate sobre el cine femenino, su política y su lenguaje, como se expresó en la teoría cinematográfica angloamericana de principios de los setenta. Tal contradicción existe entre el movimiento y política feministas, por una parte, y entre las prácticas artísticas de vanguardia y la cinematografía femenina, por otra. También las consideraciones sobre la cultura cinematográfica femenina de mediados a finales de los setenta tendían a subrayar una dicotomía entre dos inquietudes del movimiento feminista y dos tipos de obras cinematográficas que parecían estar reñidos: uno abogaba por la documentación inmediata en pro del activismo político, de la toma de conciencia, de la expresión propia, o de la búsqueda de «imágenes positivas» de la mujer; el otro insistía en la operación formal y rigurosa en el medio —o, mejor, en el aparato cinemático, entendido como tecnolo-

Este artículo se publicó por primera vez en New German Critique 34 (invierno 1985).

gía social— con el fin de analizar y desasir los códigos ideológicos incrustados en la representación.

Así, mientras Bovenschen lamenta la «oposición entre las demandas feministas y la producción artística» —el tira y afloja en el que las artistas se vieron atrapadas, y en el que tomaban parte, por un lado, quienes abogaban desde el movimiento por una representación en el arte femenino de las actividades de las mujeres, por la documentación de manifestaciones, etcétera; y por otro lado, las exigencias de «la actividad artística y su labor concreta con el material y con los medios de comunicación»—, así Laura Mulvey establece dos momentos sucesivos de la cultura cinematográfica feminista. En primer lugar, afirma, hubo un periodo marcado por el esfuerzo de cambiar el *contenido* de la representación cinemática (de presentar imágenes realistas de mujeres, de registrar mujeres comentando sus experiencias de la vida real), un periodo «caracterizado por una mezcla de toma de conciencia y propaganda»². A esto siguió un segundo momento en el que se hizo predominante la preocupación por el lenguaje de la representación como tal, y en el que la «fascinación por los procesos cinemáticos» llevó a los cineastas y críticos al «uso e interés por los principios estéticos y términos de referencia que la tradición vanguardista había proporcionado».

En este último periodo, el interés común del cine de vanguardia y del feminismo en la política de la imagen, o en la dimensión política de la expresión estética, hizo que la discusión girara en torno a los debates teóricos sobre el lenguaje y el empleo de imágenes que tenían lugar fuera del cine, en la semiótica, el psicoanálisis, la teoría crítica, y la teoría de la ideología. Por ello, se argumentó que, a fin de contrarrestar la estética del realismo, que estaba totalmente comprometida con la ideología burguesa, así como con el cine de Hollywood, los cineastas de vanguardia y feministas debían adoptar una postura de oposición contra el «ilusionismo» narrativo, y en favor del formalismo. El supuesto era que «el hecho de destacar el proceso en sí, de privilegiar el significante, rompe necesariamente la unidad estética y fuerza la atención del espectador hacia los medios de producción de significado». Si bien Bovenschen y Mulvey no renunciarían al compromiso político del movimiento y a la necesidad de construir otras representaciones de la mujer, el modo con que planteaban la cuestión de la expresión (una «estética femenina», un «nuevo lenguaje del deseo») se enunciaba en términos de

una noción tradicional del arte, es decir, precisamente la misma que había propuesto la estética modernista. Es crucial la apreciación de Bovenschen de que aquello que se expresa en la decoración de la casa y del cuerpo, o en cartas y otras formas personales de escritura, constituye de hecho los impulsos y necesidades estéticas de la mujer. Pero la importancia de esa apreciación se ve resaltada por los mismos términos en que se define: «los dominios de lo *pre-estético*».

Tras citar un párrafo de *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, Bovenschen comenta: «He aquí la ambivalencia, una vez más: por una parte vemos la actividad estética deforme, atrofiada, pero por otra hallamos, incluso dentro de esta esfera restringida, una serie de impulsos socialmente creativos que, sin embargo, no ofrecen ninguna salida para el desarrollo estético, ni oportunidades para el crecimiento... [Estas actividades] seguían estando ligadas a la vida cotidiana, débiles intentos para hacer esta esfera más agradable estéticamente. Pero el precio que se pagó por esto fue la intolerancia. El objeto nunca pudo dejar el ámbito en el que se originó, y quedó así ligado a la casa. El objeto nunca pudo liberarse e iniciar la comunicación». Del mismo modo que Plath lamenta que la preciosa alfombra de la señora Willard, trenzada en casa, en lugar de colgarse en la pared, se utilizaba para el fin para el que fue elaborada —con lo que se estropeó rápidamente toda su belleza, así también Bovenschen hace que «el objeto» de la creación artística abandone su contexto de producción y valor de uso para entrar en el «ámbito artístico», y así «iniciar la comunicación»; es decir, entrar en el museo, la galería de arte, el mercado. En otras palabras, el arte es lo que se disfruta en público más que en privado, posee un valor de cambio más que un valor de uso, y se le otorga ese valor de acuerdo con cánones estéticos socialmente establecidos.

Mulvey, a su vez, al proponer la destrucción del placer narrativo y visual como el principal objetivo del cine femenino, sigue una tradición establecida, aunque radical: la histórica tradición vanguardista de izquierdas que se remonta a Eisenstein y Vertov (si no Méliès) y que a través de Brecht alcanza su punto álgido de influencia en Godard y, al otro lado del Atlántico, en la tradición americana del cine de vanguardia. «El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones cinematográficas tradicionales (emprendidas ya por cineastas radicales) es liberar la mirada de la cámara hacia su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada de la audien-

cia hacia la dialéctica, hacia la imparcialidad apasionada»³. Pero por mucho que Mulvey y otras cineastas vanguardistas anunciaran que el cine femenino debía evitar una política de emociones, y buscaran cuestionar la identificación del espectador femenino con la imagen de la mujer que aparece en la pantalla, la respuesta a sus escritos críticos, como la aceptación de sus películas (co-dirigidas con Peter Wollen), no mostró consenso alguno. Las analistas feministas, los espectadores y los cineastas siguieron teniendo sus dudas. Por ejemplo, Ruby Rich: «Según con Mulvey, la mujer no es visible en la audiencia, la cual se percibe como masculina; según Johnston, la mujer no es visible en la pantalla... ¿Cómo formularemos la comprensión de una estructura que insiste en nuestra ausencia incluso ante nuestra misma presencia? En una película, ¿qué es aquello con lo que una mujer espectadora puede identificarse? ¿De qué modo pueden utilizarse las contradicciones como crítica? ¿Y cómo influyen todos estos factores en lo que alguien realiza como cineasta femenina o, específicamente, como cineasta feminista?»⁴. Las cuestiones de la identificación, autodefinición, los modos o la posibilidad misma de contemplarse a uno mismo como sujeto —algo que los artistas masculinos de vanguardia han estado preguntándose también, a su vez, durante casi cien años, incluso cuando su propósito era subvertir las representaciones dominantes o poner en duda su autonomía— son preguntas fundamentales para el feminismo. Si la identificación representa «no sólo un mecanismo físico entre otros, sino la operación misma por la que se constituye el sujeto humano», como lo describen Laplanche y Pontalis, entonces tanto más importante habrá de ser, teórica y políticamente, para las mujeres, quienes nunca nos hemos representado antes como sujetos, y cuyas imágenes y subjetividades —hasta hace muy poco, si es que lo han sido alguna vez— no han sido nuestras para formar, representar, o crear⁵. Hay desde luego motivos suficientes para cuestionar el paradigma teórico de una dialéctica sujeto-objeto, tanto hegeliana como lacaniana, que englobe los discursos específicos estéticos y científicos de la cultura occidental, puesto que lo que contiene tal paradigma, aquello sobre lo que descansan aquellos discursos, es el supuesto no reconocido de la diferencia sexual: de que el sujeto humano, el Hombre, es el varón. Del mismo modo que en la distinción original del mito clásico que nos ha llegado a través de la tradición platónica, se define la tradición humana, como todo lo que es humano

—la mente, el espíritu, la historia, el lenguaje, el arte o la capacidad simbólica— a diferencia del caos informe, la *physis* o naturaleza, contrastándola con algo que es femenino, matriz y materia; y sobre esta oposición binaria primitiva, se modelan todas las demás. Como indica Lea Melandri,

El idealismo, las oposiciones de la mente al cuerpo, de la racionalidad a la materia, se originan en un doble encubrimiento: el del cuerpo de la mujer y el del poder de la mano de obra. Cronológicamente, sin embargo, anterior incluso al artículo de consumo y a la mano de obra que lo ha producido, la materia que ha sido negada en su concreción y particularidad, en su «forma plural relativa», es el cuerpo de la mujer. La mujer entra en la historia habiendo perdido ya concreción y singularidad: ella es la máquina económica que reproduce la especie humana, y ella es la Madre, un equivalente más universal que el dinero, la medida más abstracta jamás inventada por la ideología patriarcal⁹.

Que esta proposición no sea menos cierta una vez probada en la estética del modernismo o en las corrientes principales del cine de vanguardia, desde el cine visionario al estructural-materialista, en las películas de Stan Brakhage, Michael Snow, o Jean-Luc Godard, pero no sea cierta en las películas de Yvonne Rainer, Valie Export, Chantal Akerman, o Marguerite Duras, por ejemplo; que siga siendo válida para las películas de Fassbinder, pero no para las de Ottinger, que lo sea para las películas de Pasolini y Bertolucci, pero no para las de Cavani, etcétera, me insinúa que quizás sea hora de cambiar también el planteamiento de la cuestión.

Preguntar acerca de este cine femenino: ¿qué registros formales, estilísticos o temáticos indican una presencia femenina tras la cámara?, y de ahí generalizar y universalizar, hasta el punto de decir: este es el aspecto y apariencia del cine femenino, éste es su lenguaje —sólo significa, al fin y al cabo, conformarse, aceptar cierta definición del arte, el cine y la cultura, y mostrar solícitamente cómo las mujeres pueden «contribuir» —y de hecho lo hacen—, pueden pagar tributo a la «sociedad». Dicho de otro modo, preguntar si existe una estética femenina, o un lenguaje específico del cine femenino, es seguir atrapado en la casa del amo, y, como nos advierte la

sugestiva metáfora de Audre Lorde, legitimar allí los programas ocultos de una cultura que apenas necesitamos cambiar. «Las herramientas del amo no van a desarmar nunca la casa del amo»; los cambios cosméticos, nos dice ella, no serán suficientes para la mayoría de las mujeres —mujeres de color, mujeres negras, y mujeres blancas también; o, en sus propias palabras, «la asimilación en el seno de una historia femenina (*herstory*) sólo europea occidental no es admisible»⁷. Ya es hora de escuchar. Lo cual no quiere decir que deberíamos prescindir del análisis riguroso y la experimentación sobre los procesos formales de producción de significado, incluyendo la producción de narrativa, de placer visual, y de posiciones del sujeto, sino más bien que es la teoría feminista la que precisamente debería comprometerse a redefinir el conocimiento estético y formal, por más que el cine femenino se haya comprometido a la transformación de la visión.

Tomemos, por ejemplo, *Jeanne Dielman*, de Akerman (1975), una película que trata de las actividades cotidianas y rutinarias de una ama de casa belga de clase media y de mediana edad, una película en la que lo pre-estético es ya completamente estético. Esto no resulta, sin embargo, de la belleza de las imágenes, la composición equilibrada de sus encuadres, la ausencia de tomas inversas, o el montaje perfectamente calculado de tomas instantáneas para constituir un espacio narrativo continuo, lógico y obsesivo. Son las acciones, los gestos, el cuerpo y la mirada de una mujer los que definen el espacio de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de percepción, el horizonte significativo disponible para el espectador. De modo que el suspense narrativo no está basado en la expectativa de «un suceso significativo», un acto socialmente trascendental (que sin embargo ocurre, aunque sentimos que de modo inesperado y casi incidental, hacia el final de la película), sino que lo producen los pequeños descuidos en la rutina de Jeanne, los olvidos triviales, las dudas entre gestos a tiempo real tan comunes e «insignificantes» como pelar patatas, lavar los platos o hacer café y luego no tomarlo. Lo que construye la película —de una manera formal e ingeniosa, por cierto— es un cuadro de la experiencia femenina, de la duración, de la percepción, de los sucesos, relaciones y silencios; un cuadro que de inmediato se siente indudablemente auténtico. Y en este sentido, lo «pre-estético» es estético más que estetizado, como es el caso en las películas *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, de Godard, *Repulsion*, de Polans-

ki, o *Eclipse*, de Antonioni. Por decirlo de otro modo, la película de Ackerman se dirige al espectador como mujer.

Chantal Ackerman asevera, en una entrevista sobre la filmación de *Jeanne Dielman*, que la cineasta realiza el esfuerzo de representar una presencia que es subjetiva, si bien codificada (y por ello reconocible) socialmente: el esfuerzo de representarla de manera formal, elaborando su conocimiento conceptual (y, diríamos, teórico), de la forma cinematográfica:

Pienso realmente que es una película feminista porque doy sitio a cosas que nunca, casi nunca, se habían dicho de ese modo, como los gestos diarios de una mujer. Son los más bajos en la jerarquía de imágenes cinematográficas... Pero por su estilo, más que por el contenido. Si eliges mostrar los gestos de una mujer de modo tan preciso, ello es porque los amas. De algún modo reconoces aquellos gestos que se han negado e ignorado siempre. Creo que el problema real del cine femenino no tiene nada que ver generalmente con el contenido. Es que casi ninguna mujer tiene la confianza suficiente para sostener sus propios sentimientos hasta el fin. En su lugar, el contenido es la cosa más simple y más obvia. Tratan con ello de olvidar buscar maneras formales de expresar lo que son y lo que quieren, sus propios ritmos, su propia manera de ver las cosas. Muchas mujeres sienten un desprecio inconsciente hacia sus propios sentimientos. Pero no creo que yo lo tenga. Tengo suficiente confianza en mí misma. Así que ésta es la otra razón por la que creo que es una película feminista, no sólo por lo que dice sino *qué* muestra y *cómo* lo muestra⁸.

Esta clara exposición de poética concuerda con mi propia respuesta como espectadora, y me ofrece una especie de explicación a mi reconocimiento, en estas imágenes cinematográficas poco corrientes, en aquellos movimientos, aquellos silencios y aquellas miradas, de los modos de una experiencia apenas representada, nunca vista antes en una película, aunque aprehendida lúcidamente y de modo inconfundible. Y así la afirmación no puede ser descartada con tópicos como la intención del autor o la falacia intencional. Como señala otra analista y espectadora, hay «dos lógicas» en movimiento

en esta película, «dos modos del femenino»: el personaje y el director, la imagen y la cámara siguen siendo distintas aunque constituyan posiciones interactivas y mutuamente interdependientes. Llamémoslas feminidad y feminismo; una se hace representable por la obra crítica de la otra. La una mantiene a distancia a la otra, la construye, la «encuadra», por cierto, y sin embargo la «respeta», la «ama», «le confiere espacio»⁹. Ambas lógicas quedan separadas: «la mirada de la cámara no puede construirse como la mirada de cualquier personaje. Su interés se extiende más allá de la ficción. La cámara se presenta, en toda su imparcialidad y previsibilidad, análoga a la precisión de Jeanne. Sin embargo la cámara sigue en todo su lógica; se rompe el orden de Jeanne, y el texto llega a su fin lógico con el asesinato, ya que Jeanne también se para entonces. Si Jeanne ha destruido el falo simbólicamente, su orden todavía permanece visible a su alrededor»¹⁰. Finalmente, pues, el espacio construido por la película no es sólo un espacio de visión textual o fílmico, dentro y fuera del encuadre —puesto que un espacio fuera de la pantalla se halla todavía inscrito en las imágenes; si bien, aunque no esté urdido narrativamente por la toma inversa, realmente se extiende hacia los determinantes históricos y sociales que definen la vida de Jeanne y su lugar en su marco. Pero, más allá, el espacio fílmico es también un espacio crítico de análisis, un horizonte de significados posibles que incluyen o se extienden hacia el espectador («se extienden más allá de la ficción») en tanto que éste es llevado a ocupar ambas posiciones a la vez, a seguir las dos «lógicas», y a percibir las como igualmente y al mismo tiempo ciertas.

Al decir que una película cuyo espacio visual y simbólico está organizado de esta forma *se dirige al espectador como una mujer*, sin importar el género de la audiencia, quiero decir que la película define todos los puntos de identificación (con el personaje, la imagen, la cámara) como mujer, femenina o feminista. Sin embargo, ésta no es una noción tan simple o evidente como la arraigada visión fílmico-teórica de la identificación cinematográfica, es decir, la identificación con la mirada es masculina, y la identificación con la imagen es femenina. No es evidente precisamente porque esa visión — que de hecho explica correctamente la obra cinematográfica dominante— se acepta en la actualidad: que la cámara (tecnología), la mirada (voyeurismo), el mismo mecanismo telescópico tienen rasgos de lo fálico y, así, son de algún modo entidades o figuras de un carácter masculino.

La dificultad de «probar» que una película se dirige al espectador como mujer se hace una y otra vez evidente en las conversaciones o discusiones entre audiencias y cineastas. Tras una proyección reciente de *Redupers* en Milwaukee (enero de 1985), Helke Sander respondió a una pregunta sobre la función del muro de Berlín en su película, y concluyó diciendo, si se me permite parafrasear: «pero por supuesto el muro representa también otra división que es específica de las mujeres». No dió más detalles, pero, una vez más, sentí que lo que quería decir estaba claro y era inconfundible. Al menos otra crítica y espectadora, Kaja Silverman, piensa lo mismo. Ella contempla el muro como una división distinta a la que el muro habría de dividir, pero de la que es incapaz, pues las cosas «fluyen a través del muro de Berlín (las ondas de radio y televisión, los gérmenes, las obras de Christa Wolf)», y así las fotografías de Edda muestran ambos Berlines «en sus similitudes cotidianas, más que en sus divergencias ideológicas». Los tres proyectos están motivados por el deseo de echar abajo el muro, o al menos impedir que actúe como línea divisoria entre dos opuestos irreductibles... *Redupers* convierte al muro en un significante que representa las fronteras tanto psíquicas como ideológicas, políticas, y geográficas. Funciona allí como metáfora de la diferencia sexual, de los límites subjetivos articulados por el orden simbólico existente en el este como en el oeste. El muro designa, pues, los límites discursivos que más que separar a aquellos que habitan un mismo país y hablan una misma lengua, separan a aquellos vecinos de un mismo espacio dividido¹¹. Quienes compartimos la misma percepción de Silverman hemos de preguntarnos si de hecho el sentido de esa otra división específica que el muro representa en *Redupers* (la diferencia sexual, una diferencia discursiva, un límite subjetivo) se encuentra en la película o en los ojos de nuestros espectadores.

¿Se encuentra realmente allí, en la pantalla, en la película, inscrita en su lento montaje de largas tomas y en la inmovilidad de las imágenes en sus encuadres silenciosos, o está más bien en nuestra percepción, en nuestra penetración psicológica, precisamente como límite subjetivo y frontera discursiva (el género), un horizonte significativo (feminismo) que se proyecta en las imágenes, sobre la pantalla, alrededor del texto? Creo que es esta otra especie de división la que se reconoce en el tropo de Christa Wolf cuando habla del «cielo dividido», por ejemplo, o en la «habitación propia»

de Virginia Woolf: el sentimiento de una distancia interna, una contradicción, un espacio de silencio, que se encuentra allí, juntamente con la atracción imaginaria de las representaciones culturales e ideológicas, sin negarlas o destruirlas. Las artistas, cineastas, y escritoras, reconocen esta división o diferencia tratando de expresarla en sus obras. Los espectadores y lectores creen que las hallamos en esos textos. Incluso hoy, sin embargo, la mayoría de nosotras estaríamos de acuerdo con Silvia Bovenschen.

«Por ahora», escribe Gertrud Koch, «la cuestión sigue siendo si el cine femenino realmente consigue subvertir el modelo básico en el que la cámara construye la mirada, si la mirada femenina al mundo, a los hombres, a las mujeres y a los objetos a través de la cámara, resulta esencialmente diferente»¹². Planteada en estos términos, sin embargo, la cuestión seguiría siendo fundamentalmente una pregunta retórica. He propuesto que el énfasis habría de alejarse de la artista que está tras la cámara, la mirada o el texto como origen y determinación del significado, hacia la esfera más amplia del cine como tecnología social; debemos desarrollar nuestra comprensión de la trascendencia del cine en otros modos de representación cultural, y de sus posibilidades tanto de producción como contra-producción de visión social. Propongo, además, que del mismo modo que los cineastas se enfrentan a los problemas que presenta la transformación de la visión, tratando todo código cinematográfico, específico y no específico, contra la dominación de aquel «modelo básico», nuestra tarea como teóricos consiste en articular las condiciones y formas de visión en favor de otro sujeto social, y aventuramos así en la arriesgada empresa de redefinir el conocimiento estético y formal.

Tal proyecto evidentemente supone volver a examinar y evaluar las primeras formulaciones feministas o, como ha resumido Sheila Rowbotham, «mirar atrás hacia nosotras, a través de nuestras propias creaciones culturales, nuestras acciones, nuestras ideas, nuestros panfletos, nuestra organización, nuestra historia, nuestra teoría»¹³. Y si podemos ahora añadir «nuestras películas», quizás haya llegado el momento de formular de nuevo el cine femenino como producto de una visión social feminista. Como forma de crítica política o política crítica, y a través de la conciencia específica que las mujeres hemos desarrollado con el fin de analizar la relación del sujeto con la realidad social e histórica, el feminismo no sólo ha inventado

nuevas estrategias o creado nuevos textos, sino que, de modo más importante, ha concebido un nuevo sujeto social: las mujeres, como oradoras, escritoras, lectoras, espectadoras, usuarias, creadoras o modeladoras de formas y procesos culturales. El proyecto del cine femenino, por lo tanto, ya no es aquel proyecto encaminado a la destrucción o desbaratamiento de la visión centrada en el hombre representando sus puntos flacos, sus huecos, o sus represiones. Cómo llevar a cabo otra visión constituye el esfuerzo y el reto actual: construir otros objetos y sujetos de la visión, y formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social. Por ahora, pues, la obra cinematográfica feminista parece centrada necesariamente en aquellos límites subjetivos y fronteras discursivas que señalan la división de las mujeres como específicamente de género, una división más elusiva, más compleja y contradictoria de lo que puede darse a entender en la noción común de diferencia sexual.

La idea de que *una película puede dirigirse al espectador como mujer*, más que representar a las mujeres de modo positivo o negativo, me parece muy importante en el esfuerzo crítico por caracterizar el cine femenino como un cine para mujeres, no sólo realizado por ellas. Es una idea que no se encuentra en los textos críticos que mencioné anteriormente, los cuales se centran en la película, el objeto, o el texto. Pero al releer hoy aquellos ensayos, puede verse, y es importante recalcarlo, que la cuestión de un lenguaje filmico femenino o de una estética femenina ha sido articulada desde el principio con relación al movimiento feminista: «lo nuevo surge sólo de la obra de confrontación» (Mulvey, pág. 4); «la imaginación [de la mujer] constituye el movimiento mismo» (Bovenschen, pág. 136); y en la concepción no formalista de Claire Johnston del cine femenino como contra-cine, una estrategia política feminista debería reclamar, en lugar de rehuir, el uso del cine como forma de cultura de masas: «Con el fin de contrarrestar nuestra propia objetivización tal y como se da en el cine, debemos liberar nuestras fantasías colectivas: el cine femenino debe expresar la obra a través del deseo, tal objetivo requiere el uso del cine de diversión»¹⁴.

Desde los primeros festivales de cine femenino en 1972 (Nueva York, Edimburgo), y la aparición de la primera revista de crítica cinematográfica feminista (*Women and Film*, publicada en Berkeley de 1972 a 1975), la cuestión de la expresión de la mujer ha sido una cuestión de expresión de la

propia personalidad, y de comunicación con otras mujeres, a la vez que de creación/ invención de nuevas imágenes y de creación/ empleo de imágenes que representan nuevas formas de comunidad. Si volvemos a formular de este modo el problema de la especificidad del cine femenino y de las formas estéticas —en términos de quién se dirige a quién, quién está haciendo una película para quién, quién mira y quién habla, cómo, dónde, y a quién—, entonces lo que se ha considerado como una brecha, una división, una escisión ideológica en el seno de la cultura cinematográfica feminista entre teoría y práctica, o entre formalismo y activismo, puede resultar ser la auténtica fuerza, el empuje y la heterogeneidad productiva del feminismo. En su introducción a su reciente recopilación de ensayos, *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams indican lo siguiente:

Si la obra feminista sobre cinematografía se ha vuelto cada vez más teórica y menos inclinada a la acción política, ello no significa necesariamente que la teoría sea contraproducente respecto a la causa del feminismo, ni que la forma institucional de los debates en el seno del feminismo haya reproducido simplemente un modelo masculino de competencia académica... Las feministas que comparten inquietudes similares colaboran en autorías y ediciones conjuntas, así como en cinematografía y arreglos de distribución cooperativos. Así, muchas de las aspiraciones políticas del movimiento feminista forman parte integrante de la estructura misma de la obra feminista sobre el cine, y en él mismo¹⁷.

La «re-visión» de su título, tomado del de Adrienne Rich («Re-visión, el acto de mirar atrás, de ver con ojos nuevos», escribe Rich, es para las mujeres «una acción de supervivencia»), hace referencia al proyecto de reclamar visión, de «ver la diferencia de diferente modo», de desplazar el énfasis crítico de las «imágenes de» mujeres, «al eje de la visión misma, a los modos de organizar la visión y el oído que se traducen en la producción de esa 'imagen'»¹⁸. Estoy de acuerdo con las editoras de *Re-Vision* cuando anotan que a lo largo de la década pasada, la teoría feminista ha cambiado «de un análisis de la diferencia como opresiva, a una delineación y especificación

de la diferencia como liberadora, ofreciendo la única posibilidad de cambio radical» (pág. 12). Pero creo que el cambio radical requiere que tal especificación no se limite a la «diferencia sexual», es decir, una diferencia de las mujeres con respecto a los hombres, de lo femenino respecto a lo masculino, o de la Mujer frente al Hombre. Un cambio radical exige una delineación y una comprensión mayores de la diferencia de las mujeres frente a la Mujer, lo cual significa, a su vez, *las diferencias entre las mujeres*. Y ello porque, después de todo, hay diferentes historias de mujeres. Hay mujeres que se disfrazan, y mujeres que usan velo; hay mujeres invisibles para los hombres en la sociedad de éstos, pero también existen mujeres que son invisibles para otras mujeres, en nuestra propia sociedad¹⁷.

La invisibilidad de las mujeres negras en las películas filmadas por mujeres blancas, por ejemplo, o del lesbianismo en la principal corriente crítica feminista, es lo que representa de modo más enérgico la película *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden, a la vez que construye los términos de su visibilidad como sujetos y objetos de la visión. Ambientada en un hipotético futuro no muy lejano, y en un lugar muy parecido al bajo Manhattan, con un aire documental a lo Chris Marker, y un regusto a novela de ciencia-ficción contemporánea (la pos-ciencia-ficción de nuevo cuño de Samuel Delany, Joanna Russ, Alice Sheldon, o Thomas Disch), *Born in Flames* muestra cómo una revolución cultural socialdemócrata, consumada con éxito y con diez años ya de existencia, vuelve atrás, lenta pero inexorablemente, a los viejos esquemas de dominio masculino, a la política de siempre, y a la indiferencia tradicional respecto a los «asuntos de la mujer» de la que hace gala la izquierda. Precisamente es frente a esta opresión específica de género, en todas sus formas, que distintos grupos de mujeres (negras, latinas, lesbianas, madres solteras, intelectuales, activistas políticas, artistas punk e intérpretes de espirituales, y un Ejército de la Mujer), han conseguido movilizarse y unirse: desde luego no ignorando, sino reconociendo sus diferencias.

Al igual que *Redupers* y *Jeanne Dielman*, la película de Borden se dirige al espectador como mujer, pero no por medio de retratar una experiencia que se siente de inmediato como propia. Por el contrario, su narrativa apenas coherente, su montaje de tomas y sonido a un ritmo rápido, el contrapunto de la imagen y la palabra, la diversidad de voces y lenguajes, y el

consciente marco de ciencia-ficción mantienen a distancia a la espectadora, proyectando hacia ella su ficción como un puente de diferencia. En suma, lo que *Born in Flames* hace por mí, como mujer espectadora, es que me permite precisamente «ver la diferencia de modo diferente», mirar a las mujeres con unos ojos que nunca había tenido antes, aun siendo los míos propios; puesto que, como subraya el énfasis en la «interdependencia de fuerzas diferentes» del feminismo (en palabras de Audre Lorde), la película también inscribe las diferencias entre mujeres como *diferencias en el seno de las mujeres*.

Born in Flames se dirige a mí como mujer y feminista que vive en un momento concreto de la historia femenina, los Estados Unidos hoy en día. Los sucesos y las imágenes de la película tienen lugar en lo que la ciencia-ficción llama un universo paralelo, un tiempo y un lugar en otra parte que se parece al aquí y ahora, y sin embargo no lo es, del mismo modo que yo (y todas las mujeres) vivimos en una cultura que es y no es la nuestra propia. En aquel universo improbable, pero no imposible, de la ficción filmica, las mujeres se unen en la lucha misma que las separa y diferencia. Así, lo que representa para mí, lo que provoca mi identificación con la película y me da, a mí como espectadora, un lugar en ella, es la contradicción con mi propia historia y la diferencia personal y política en el seno de mí misma.

«La relación entre la historia y los denominados procesos subjetivos», dice Helen Fehervary en una reciente discusión sobre cine femenino en Alemania, «no es una cuestión de aprehender la verdad en la historia como una entidad objetiva, sino hallar la certeza de la experiencia. Evidentemente, esta clase de inmediatez experimental tiene que ver con la propia historia de las mujeres, y la conciencia de una misma»¹⁸. El cómo, y por qué nuestras historias y nuestra conciencia aparecen diferentes, divididas, en conflicto incluso, es lo que puede analizar, articular, volver a formular el cine femenino. Y así puede ayudarnos a crear algo más que podamos ser, como dice Toni Morrison de sus dos heroínas: «Debido a que cada una había descubierto años atrás que no eran ni blancas, ni hombres, y que se les prohibía toda libertad y todo triunfo, se habían dispuesto a crear algo más que poder ser»¹⁹.

En las páginas que siguen haré a menudo referencia a *Born in Flames*, comentando algunas de las cuestiones que ha planteado, pero no con el

ánimo de realizar un análisis textual. La tomaré, más bien, como punto de partida —pues de hecho así lo ha sido para mí— en una serie de reflexiones sobre el tema del presente ensayo.

Es, de nuevo, una película, y el proyecto de un cineasta, lo que me vuelve a plantear con toda claridad la cuestión de la diferencia, esta vez con relación a factores distintos al de género, señaladamente los de raza y clase, una cuestión debatida de modo interminable dentro del marxismo feminista, y vuelta a articular por mujeres de color en editoriales y publicaciones feministas. No es sorprendente que esta cuestión hubiera de resurgir de modo urgente e irrevocable ahora, en una época en la que una regresión social grave, junto con estrecheces económicas (la llamada feminización de la pobreza), contradice la satisfacción experimentada por un feminismo liberal que disfruta de su modesta ración de legitimación institucional. Así son los tiempos actuales, la cosecha reciente de «películas femeninas» comerciales y realizadas por hombres (*Lianna, Personal Best, Silkwood, Frances, Places in the Heart*, etc.) sin duda se «autorizan», y se hacen económicamente viables mediante esa legitimación. Pero el éxito, aunque modesto, de este feminismo liberal, se ha comprado al precio de reducir la complejidad contradictoria —y la productividad teórica— de conceptos tales como la diferencia sexual, la noción de que lo personal es político, y el concepto mismo de feminismo, a ideas más simples y más aceptables, ya existentes en la cultura dominante. Así, para mucha gente hoy en día, la «diferencia sexual» apenas si significa más que el sexo (biológico) o el género (en el sentido más simple de la socialización femenina), o la base de ciertos «estilos de vida» privados (relaciones tales como las homosexuales u otras no ortodoxas); «lo personal es político» muy a menudo se traduce por «lo personal en lugar de lo político»; y tanto la academia como los medios de comunicación se apropian sin vacilar del «feminismo» como discurso, una variante de la crítica social, un método de análisis estético o literario entre otros, más o menos merecedor de atención de acuerdo con su grado de atractivo de mercado para con estudiantes, lectores, o espectadores. Y, ciertamente, se trata de un discurso perfectamente accesible a todos los hombres de buena voluntad. En este contexto, las cuestiones de raza o clase deben seguir concibiéndose como principalmente de índole sociológica o económica, y por ello paralelas al género, pero no dependientes de él, rela-

cionadas con la subjetividad, pero que no la determinan, y de escasa pertinencia a este «discurso feminista» que, como tal, no habría de tener competencia en este asunto sino tan sólo, y en el mejor de los casos, un interés humano o «progresista» para con los perjudicados.

Sin embargo, la importancia del feminismo (sin comillas) para con la raza y la clase, está expresada claramente por aquellas mujeres de color, negras, y blancas, que no son las beneficiarias, sino más bien los «objetivos» de la igualdad de oportunidades, que quedan fuera del «feminismo» liberal, o no son engañadas por él, o quienes entienden que el feminismo no es nada si no es político y personal a la vez, con todas las contradicciones y dificultades que ello comporta. Para tales feministas, está claro que la construcción social de género, de subjetividad, de las relaciones de la representación frente a la experiencia, tienen lugar de hecho en el seno de la raza y de la clase en la misma medida en que ocurren en el lenguaje y en la cultura, y a menudo a través de lenguas, culturas, y aparatos socioculturales. Así pues, no sólo se trata de que la noción de género, o de «diferencia sexual», no pueda acomodarse simplemente a las categorías preexistentes y carentes de género (o de género masculino) por las que se elaboran los discursos oficiales sobre raza y clase; también se trata de que las cuestiones de raza y clase no pueden englobarse simplemente bajo una categoría más amplia etiquetada como feminidad, sexo femenino o, en última instancia, Mujer. En su lugar, lo que se hace cada vez más claro, es que todas las categorías de nuestras ciencias sociales han de volverse a formular *comenzando por* la noción de sujeto al que se le asigna un género social. Y algo de este proceso de reformulación —revisión, reescritura, relectura, reconsideración, vuelta a pensar, «mirar atrás hacia *nosotras*»— es lo que veo inscrito en los textos del cine femenino, pero todavía no lo suficientemente determinado en la teoría cinematográfica feminista o la práctica crítica feminista en general. Este punto, como la relación de la escritura feminista con el movimiento de la mujer, requiere una discusión mucho más extensa de lo que pudiera emprenderse aquí. No puedo hacer más que delinear el problema, ya que me afecta con intensidad inusitada al contemplar la película de Lizzie Borden, y mi propia respuesta a ella.

Lo que *Born in Flames* acierta en representar es la siguiente concepción feminista: que el sujeto femenino es engendrado, construido y definido en

cuanto al género mediante múltiples representaciones de clase, raza, lenguaje y relación social; y que, por lo tanto, las diferencias entre mujeres son diferencias *en el seno de* las mujeres, lo cual explica por qué el feminismo puede sobrevivir a pesar de estas diferencias y, como sólo ahora comenzamos a entender, sólo puede seguir existiendo gracias a ellas. La originalidad del proyecto de esta película es su representación de la mujer como sujeto social y lugar de diferencias; diferencias que no son puramente sexuales o meramente raciales, económicas o (sub)culturales, sino todas ellas a la vez, y bastante a menudo en conflicto unas con otras. Lo que se nos queda tras ver la película es la imagen de una heterogeneidad en el sujeto social femenino, la sensación de una distancia de los modelos culturales dominantes, y de una división interna en el seno de las mujeres que permanece, no a pesar de la unidad provisional de cualquier acción política coordinada, sino de acuerdo con ella misma. Del mismo modo que la narrativa de la película queda sin resolver, fragmentada, y difícil de seguir, la heterogeneidad y la diferencia en el seno de las mujeres permanecen en nuestra memoria como la imagen narrativa de la película, su obra de representación que no puede colapsarse en una identidad fija, una igualdad de todas las mujeres como la Mujer, o una representación del Feminismo como imagen coherente y asequible.

Aparte de las que ya he mencionado, otras películas han representado acertadamente aquella división interna, o distancia respecto al lenguaje, la cultura, y el yo, que veo repetirse figurativa y temáticamente en el cine femenino reciente (también aparece representada en *Proceso a Caterina Ross*, de Gabriella Rosaleva, y en *Committed*, de Lynne Tillman y Sheila McLaughlin). Pero *Born in Flames* proyecta esa división en una escala social y cultural más amplia, recogiendo casi todas las cuestiones y poniéndolas en tela de juicio. Como se lee en el costado de los grandes camiones (robados) que llevan la nueva emisora de las mujeres liberadas, renacida como *Phoenix-Ragazza* (chica fénix) de entre las llamas que destruyeron las dos emisoras separadas anteriores, la película es «una aventura en movimiento». Como lo calificó la autora de una reseña, se trata de «una picaresca de acción, una fantasía de ciencia-ficción, un *thriller* político, un collage cinematográfico, un fragmento del *underground*: *Born in Flames* es todo y nada de eso al mismo tiempo... Un montaje a ráfagas de

quince segundos, claveteadas con un tropel de imágenes de vídeo superpuestas y parpadeantes... *Born in Flames* destaca por encima del hombro sobre aquellas reflexiones hollywoodienses sobre los medios de comunicación como *Absence of Malice*, *Network*, o *Under Fire*. No es esto tanto una cuestión de su sustancia (el argumento se centra en el sospechoso 'suicidio' carcelario a lo Ulrike Meinhoff, de Adelaide Norris, cabecilla del Ejército de la Mujer), como de su forma, que aprovecha una docena de facetas de los medios de comunicación que nos rodean cotidianamente»²⁰. Las palabras de la última frase, que se hacen eco del énfasis de Ackerman en la forma, más que en el contenido, son a su vez repetidas por Borden en varias afirmaciones impresas.

Ella también está vivamente interesada en su propia relación como cineasta respecto a la representación cinematográfica («Cuestionar la naturaleza de la narrativa..., y crear un proceso por el cual pudiera liberarme de mi cautiverio respecto a la clase social y a la raza fueron dos cosas a las que me comprometí con la película»)²¹. Y ella también, como Ackerman, confía en que la visión pueda ser transformada, porque la suya lo ha sido: «hace tiempo que ha acabado cualquier malestar que pueda haber sentido como cineasta blanca trabajando con mujeres negras. Fui exorcizada en el proceso de filmar la película». Así, respondiendo a la entrevistadora (Anne Friedberg), la sugerencia de que la película es «progresista» precisamente porque «exige un cierto malestar en la audiencia, y fuerza al espectador a enfrentarse a su propia postura o posturas políticas (o su ausencia)», Borden rechaza de plano la presunción implícita de la entrevistadora: «No creo que la audiencia sea simplemente blanca y de clase media. Era importante para mí crear una película en la que esa *no fuera* la única audiencia posible. El problema que existe respecto a gran parte del material crítico sobre la película es que aquél asume un público blanco de clase media lector de los artículos escritos sobre una película que, se asume, sólo ha de tener una audiencia blanca de clase media. Me siento algo desorientada cuando pienso en el malestar que puedan sentir los autores de reseñas. Lo que intentaba hacer (utilizando además el humor como una manera de intentarlo), era tener distintas posiciones en las que cada una tuviera un lugar en algún nivel. Cada mujer —con hombres sería una cuestión totalmente diferente— tendría cierto nivel de identificación con una posición en la película. Algu-

nos autores de reseñas se identificaron exageradamente con algo así como una posición privilegiada. Básicamente, ninguna de las posiciones de los personajes negros se hallaba *en contra* de ninguno de los espectadores blancos, sino que expresaba más bien una invitación: ven y trabaja con nosotros. En lugar de decirle al espectador que él o ella *no podían* pertenecer, el espectador aparecía como un depositario de todos estos puntos de vista y todos estos estilos retóricos diferentes. En el mejor de los casos, uno podría identificarse con una posición, pero podría evaluar cada una de las diversas posiciones presentadas en la película. Básicamente, sólo noto ese malestar en aquellos que se resisten a ello»²².

Esta réplica, a mi entender, delinea claramente un cambio en el cine femenino de una estética modernista o vanguardista de subversión, a una emergente serie de preguntas que interrogan acerca de una representación cinematográfica a la que puede aplicársele o no el término «estética», dependiendo de la propia definición del arte, del cine, y de la relación entre ambos. De un modo similar, si los términos «posmoderno» o «estética posmoderna» serían preferibles o no en este contexto, como ha sugerido Craig Owens acerca de la obra de otras artistas femeninas, es un tema demasiado extenso para ser tratado aquí²³. En cualquier caso, tal y como lo veo, ha habido un desplazamiento en el cine femenino desde una estética centrada en el texto y sus efectos sobre el sujeto espectador o lector —cuya coherencia cierta, aunque imaginaria, ha de verse fracturada por el mismo desbaratamiento que efectúa el texto sobre la coherencia lingüística, visual y/o narrativa—, un desplazamiento, pues, a lo que puede denominarse una estética de la recepción, en la que el espectador es la preocupación primaria de la película —primaria en el sentido de que está allí desde un principio, inscrita en el proyecto del cineasta e incluso en el mismo proceso de realización de la película²⁴. Una preocupación explícita con respecto a la audiencia no es por supuesto nueva ni en el arte ni en el cine, pues ya se daba con Pirandello y Brecht en el primero, y ha estado siempre presente de forma conspicua en Hollywood y en la televisión. Lo que hay de nuevo aquí, sin embargo, es la concepción particular de la audiencia, que ahora se concibe en su heterogeneidad y otredad frente al texto.

El uso poco común de la función elocutiva en la película de Borden, hace patente que la audiencia es concebida como una comunidad heterogénea. El

uso de la música y del ritmo junto con el lenguaje hablado, desde el *rap* a una variedad de jergas subculturales y hablas no estándar, no tiene tanto un valor documental o de *vérité* cinematográfica, como lo que en otro contexto se llamaría caracterización: están presentes para proporcionar unos medios de identificar los personajes, e identificarse con ellos, aunque no se trata de la clase de identificación psicológica que suele darse con los personajes principales, o «protagonistas» privilegiados. Borden habló así con otra entrevistadora: «Quise hacer una película con la que las diferentes audiencias pudieran relacionarse a distintos niveles, si es que querían ignorar el lenguaje, podían hacerlo. Pero no quería hacer una película que fuera un anti-lenguaje»²⁵. La importancia del «lenguaje» y de su presencia constitutiva en las esferas pública y privada se ve subrayada por la multiplicidad de discursos y de tecnologías de la comunicación —visual, verbal, y aural— destacada en la forma como en el contenido de la película. Si el muro del discurso oficial, los sistemas omnipresentes de elocución pública, y la estrategia misma de las mujeres al ocupar una emisora de televisión, hacen valer el lazo fundamental entre comunicación y poder, la película también insiste en representar los otros discursos sociales no oficiales, su heterogeneidad, y sus efectos constituyentes con respecto al sujeto social.

Por lo que se refiere a esto, indicaría que tanto los personajes como los espectadores de la película de Borden están situados con relación a discursos y representaciones sociales (de clase, raza, y género) dentro de particulares «límites subjetivos y fronteras discursivas» que son análogas, en su propia especificidad histórica, a aquellas que Silverman vio simbolizadas en el muro de Berlín, tal y como aparece en *Redupers*. Y ello es debido a que los espectadores también están limitados en su visión y comprensión, forzados por su propia situación social y sexual, como apuntan su «malestar» o sus reacciones diversas. El intento declarado de Borden, de hacer del espectador un lugar (un «depósito») donde converjan las diferentes perspectivas y configuraciones discursivas («estos diferentes estilos retóricos»), me sugiere que el concepto de una heterogeneidad de la audiencia también entraña una heterogeneidad en el seno del espectador individual.

Si, como pretenden algunas teorías recientes de la textualidad, el Lector o Espectador está implícito en el texto como efecto de la estrategia de éste —ya como la figura de una unidad o coherencia de significado que el texto





Cubiertos de grasa

1993. Madera, laca, cristal, plomo, cartón y grasa.
96x42x39 cm/112x52x39 cm/104x132x36 cm



En una instalación que Pepa Rubio realizó hace algunos años, un montón de platos rotos se alineaban en el suelo junto a objetos construidos en hierro. Romper los platos fue un gesto que demostraba el interés por ir más allá de los objetos que diseñaba, como ceramista. La experimentación exclusiva de formas o la mera recreación en el material no satisfacía todo el mundo de sensaciones e ideas que necesitaba expresar. A pesar de que el barro le estalló en el horno, en un sentido figurado clave, hizo del mismo barro el instrumento de trabajo, el signo y elemento constructivo de una obra escultórica, y el símbolo de un espacio de intimidad, de un universo cerrado al que solo se tenía acceso, a través de la mirada, por una rendija; al establecer una relación cómplice — voyeurista — con el espectador, fue significativa y diferenciador con respecto a su obra anterior. A pesar de su interés en trabajar espacios íntimos, y debido a que la construcción de las nuevas piezas las realizó en un taller de herrero, modeló un lenguaje formal influido por el contacto con el espacio «masculino». Pero fue precisamente el taller el que, en otra nueva vuelta de tuerca, la confrontó con su género.

A partir de esa experiencia, comenzó a considerar todas las vivencias que desde su con-

Nace en Sevilla en 1937; ha realizado estudios de Artes Aplicadas en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad donde reside e imparte cursos de cerámica. Ha trabajado de aprendiz en la Fundición Lazo Cerado. En los últimos años ha realizado obras como ceramista y diseñadora y ha enseñado en la Universidad de Columbia (Ohio). Ha mostrado su obra en la galería Paula Velázquez de Sevilla y en varias exposiciones colectivas como *El Barro X* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

dición e
intereses
como
mujer,
desde una
«habitación

propia» (haciendo referencia a la emblemática obra de Virginia Woolf) quería hacer explícitas. Partió de la autobiografía para crear otra memoria a la hora de modelar de nuevo el barro. El mundo de lo cotidiano, la política del capo, la pasión amorosa, los residuos, la ofrenda o el recuerdo implícito en los miles de pequeños objetos que nos rodean — desde las mismas tuercas o cuchillas de afeitar desparramadas por el taller, a los corcheros guardados en costureros — forman parte del nuevo material de trabajo con el que esculpe una poética personal, una corporeidad que explora la vida de la materia inerte y de las fuerzas inmateriales que encierra. Un material en el que excava y con el que elabora una arqueología de los sentimientos.

Fragmentos que «ordenan», y que en sus posibles composiciones azarosas, en las que interviene la voluntad y el estado de ánimo, cuentan una historia por la propia capacidad narrativa de esos objetos.

La obra *Cubiertos de grasa*, unos armarios encontrados en una vieja herrería para guardar útiles de trabajo, con platos o copas, expresa la separación entre una esfera doméstica — asociada a las mujeres — y una esfera pública — asociada a los hombres — tal y como se da en todas las sociedades conocidas, y cuestiona la separación de papeles, el antagonismo, que nos ha sido impuesto.

mismo construye («el texto del placer»), ya como la figura de la división, diseminación e incoherencia inscrita en el «texto de la *jouissance*»— entonces el espectador de *Born in Flames* está en algún otro lugar, resistente al texto y distinto a él. Este espectador no sólo *no está* urdido en un «texto» clásico por medio de la identificación narrativa y psicológica; tampoco está ligado al tiempo de la repetición, «en el límite de cualquier subjetividad fija, materialmente inconstante, disperso en el proceso», como ha descrito acertadamente Stephen Heath al espectador deseado por el cine vanguardista (estructural-materialista)⁶. Lo que ocurre es que este espectador no es capturable finalmente por el texto. Sin embargo uno se ve envuelto por la poderosa carga erótica de la película, responde a la investidura erótica que tienen unos y otros personajes femeninos, incluida la cineasta entre ellos, con algo que no es placer ni *jouissance*, edípico o pre-edípico, como se nos han definido los términos, sino con algo que es de nuevo (como en *Jeanne Dielman*) un reconocimiento, inconfundible y sin precedentes. De nuevo el espacio textual se extiende al espectador, en sus dimensiones cróticas y críticas, aludiendo, dirigiéndose, abriendo espacio, pero no (qué extraño y singular), halagando, exigiendo, seduciendo. Estas películas no me sitúan en el lugar del espectador femenino, no me asignan un papel, una imagen de mí misma, una posición en el lenguaje o el deseo. En su lugar, hacen sitio para lo que yo voy a llamarme a mí misma, sabiendo que no lo sé, y me dan espacio para intentar saber, ver, entender. Dicho de otro modo, dirigiéndose a mí como *una* mujer, no me ligan o me señalan (*appoint*) como Mujer.

El «malestar» de las personas que han reseñado la película de Borden puede localizarse exactamente en esta decepción del espectador y el texto: la decepción de no hallarse a uno mismo, no hallarse «interpelado» o abordado por la película, cuyas imágenes y discursos proyectan sobre el espectador un espacio de heterogeneidad, diferencias y coherencias fragmentadas que simplemente no tienen ni pies ni cabeza para un espectador individual, o un espectador-sujeto, burgués o no. No existe correspondencia exacta entre la heterogeneidad discursiva de la película y los límites discursivos de cualquier espectador. A la vez se nos invita y se nos mantiene a distancia, se nos interpela tan sólo intermitentemente, y nada más que como si pudiéramos ocupar el lugar del interpelado; por ejemplo cuando Honey, la pin-

chadiscos de la Phoenix Radio, se dirige a su audiencia con estas palabras: «Mujeres negras, estad preparadas. Mujeres blancas, preparaos. Mujeres pielrojas, seguid preparadas, pues ésta es nuestra hora y todos han de entenderlo»²⁷. ¿Qué miembro individual de la audiencia, hombre o mujer, puede sentirse interpelado separadamente como espectador-sujeto o, en otras palabras, puede sentir que se dirigen a él o ella de forma inequívoca?

Hay un momento famoso de la historia del cine, en cierto modo análogo a éste, que no por casualidad ha sido «descubierto» por analistas cinematográficas feministas en una película filmada por mujeres y que trata de mujeres: *Dance, Girl, Dance*, de Dorothy Arzner. Se trata del momento en que Judy interrumpe su actuación en el escenario y, encarándose a la audiencia de vodevil, se sale de su papel y se dirige a ella como mujer que habla a un grupo de personas. La novedad de este discurso directo, como han advertido las analistas feministas, reside no sólo en que rompe los códigos de la ilusión teatral y del placer voyerístico, sino en que demuestra que no puede establecerse ninguna complicidad, ningún discurso compartido entre la actriz (situada como imagen, representación, objeto) y la audiencia masculina (situada como la mirada controladora); ninguna complicidad, esto es, fuera de los códigos y reglas de la representación. Al romper los códigos, Arzner reveló las reglas y las relaciones de poder que los constituyen, las cuales a su vez se sostienen por ellos. A no dudarlo, la audiencia de vodevil que aparece en la película, mostró un gran «malestar» ante el discurso de Judy.

Lo que quiero decir es que el malestar ante el discurso de Honey también tiene que ver con los códigos de representación (de raza y clase como de género), y las reglas y relaciones de poder que los sustentan, reglas que también impiden el establecimiento de un discurso compartido, y de ahí el «sueño» de un lenguaje común. ¿De qué otro modo podrían ver los espectadores en esta película lúdica, exuberante, de ciencia-ficción, un esquema para la acción política que, según afirman, a la postre no va a funcionar? («Todos hemos pasado por esto. Como hombre, no me siento amenazado, porque todos sabemos que no funciona. Es una política infantil; estas mujeres se comportan como machos del modo como los hombres solían comportarse...»)²⁸. ¿Por qué, si no, habrían de ver la película, en palabras de Friedberg, «como una *prescripción* movida por la fantasía»? La opinión de Borden es que «la gente no se siente realmente molesta por cuestiones de

clase y raza. Lo que le perturba es que las mujeres son lesbianas. Eso es lo que le parece separatista»²⁸. Mi propia opinión es que la gente se ve perturbada por los tres: la clase social, la raza, y el género, y el lesbianismo es precisamente la demostración de que el concepto de género se halla a través de la raza y de la clase, en la estructura que Adrienne Rich y Monique Wittig han llamado, respectivamente, «heterosexualidad obligatoria» y «el contrato heterosexual»²⁹.

He desarrollado la noción teórica y cinematográfica de la condición del espectador en buena medida como intento de contestar a la pregunta planteada insistentemente por analistas feministas que se resume perfectamente en las palabras de Ruby Rich arriba mencionadas: «¿Cómo formularemos la comprensión de una estructura que insiste en nuestra ausencia incluso ante nuestra presencia?» Siguiendo con la divergencia primitiva de las feministas sobre la política de la imagen, la noción de espectador ha sido desarrollada en torno a dos ejes principales: uno que arranca de la teoría psicoanalítica del sujeto, y que emplea conceptos tales como primario y secundario, consciente e inconsciente, procesos imaginarios y procesos simbólicos; el otro que arranca de la diferencia sexual, y plantea preguntas tales como ¿cómo ve el espectador femenino? ¿con qué se identifica? etcétera. La infracción del código que cometió Arzner en *Dance, Girl, Dance* constituye una de las primeras respuestas en esta segunda línea de cuestionamiento, que por cierto parece haber sido, con mucho, la más fructífera para el cine femenino. *Born in Flames* es, para mí, la que elabora la respuesta más interesante hasta la fecha.

En primer lugar, la película asume que la espectadora femenina puede ser negra, blanca, india, de clase media o no, y quiere que ésta tenga un lugar en la película, alguna medida de identificación, «identificación con una posición», según especifica Borden. «Con hombres [espectadores] se trata de una cuestión completamente diferente», añade, obviamente sin demasiado interés en explorarla (aunque más tarde afirmaría que los espectadores masculinos negros respondieron a la película «porque no la ven simplemente para mujeres. La ven como instrumento para la obtención de poder»)³⁰. En suma, se habla al espectador como de género femenino, y múltiple o heterogéneo con respecto a raza y clase; lo cual significa que aquí, también, todos los puntos de identificación son femeninos o feminis-

tas. Pero, más que recalcar las «dos lógicas» del personaje y cineasta, como en *Jeanne Dielman, Born in Flames* subraya sus discursos diferentes.

En segundo lugar, como menciona Friedberg en una de sus preguntas, las imágenes de la mujer en *Born in Flames* están «antiestetizadas»: «Nunca se fetichiza el cuerpo mediante el disfraz. De hecho, la película parece estar des-estetizada conscientemente, lo que le da su calidad documental»³². Sin embargo, para algunos, aquellas imágenes de la mujer aparecen extraordinariamente hermosas. Si fuera así para la mayoría de las espectadoras femeninas, sin importar su posición social, nos enfrentaríamos al equivalente de una paradoja teórico-fílmica, ya que en la teoría cinematográfica el cuerpo femenino se construye precisamente como fetiche o disfraz³³. Quizás no sea inesperado que la respuesta del cineasta resulte sorprendentemente similar a la de Chantal Akerman, si bien sus películas son bastante diferentes visualmente, y la última se recibe como obra «estética». Según Borden: «Lo importante es filmar los cuerpos femeninos de un modo que nunca hayan sido filmados antes... Escogía a las mujeres para la postura que me gustaba. La postura es casi la *gestalt* de una persona»³⁴. Según Ackerman: «Doy espacio a cosas que nunca, casi nunca, han sido mostradas de ese modo... Si escoges mostrar los gestos de una mujer de un modo tan preciso, eso es porque las amas».

Lo significativo de estas referencias a dos películas que apenas tienen nada más en común aparte del feminismo de quienes las han filmado, es que subrayan la persistencia de ciertos temas y cuestiones formales sobre la representación y la diferencia, que yo llamaría estética, y que constituyen el producto histórico del feminismo y de la expresión del pensamiento crítico-teórico feminista. Como las obras de las cineastas feministas que he mencionado, y muchas otras cuyo número impide su mención aquí, *Jeanne Dielman* y *Born in Flames* están comprometidas en el proyecto de transformación de la visión mediante la invención de formas y procesos de representación de un sujeto social —las mujeres—, que hasta ahora ha sido prácticamente irrepresentable; un proyecto ya expuesto en el título de la película de Yvonne Rainer *Film about a Woman Who...* (1974), que, en cierto modo, todas estas películas han seguido elaborando.

La división específica de género experimentada por las mujeres en el lenguaje, la distancia de la cultura oficial, el deseo apremiante de imaginar

nuevas formas de comunidad así como de crear nuevas imágenes («crear algo más que poder ser»), y la conciencia de un «factor subjetivo» en la esencia de todo tipo de trabajo —doméstico, industrial, artístico, crítico o político— son algunos de los temas que se articulan en las relaciones particulares de la subjetividad, el significado, y la experiencia, las cuales engendran el sujeto social como mujer. Estos temas, resumidos en la frase «lo personal es político», han sido explorados formalmente en el cine femenino de diversos modos: mediante la disyunción de la imagen y la voz, la reelaboración del espacio narrativo, el desarrollo de estrategias de elocución que alteran las formas y equilibrios de la representación tradicional. Desde la inscripción del espacio subjetivo y de la duración dentro del encuadre (en *Jeanne Dielman*, éste viene a ser un espacio de repeticiones, silencios, y discontinuidades), a la construcción de otros espacios sociales discursivos (los espacios heterogéneos, pero que se intersectan, propios de las «redes» femeninas en *Born in Flames*), el cine femenino se ha comprometido en la redefinición de los espacios privados y públicos que bien puede venir a responder la demanda de «un nuevo lenguaje del deseo», o que puede ya haber respondido a la exigencia de la «destrucción del placer visual», si por tal se entiende una alusión a los cánones tradicionales, clásicos y modernistas de la representación estética.

Así pues, una vez más, las contradicciones de la mujer en el lenguaje y en la cultura se manifiestan en una paradoja: la mayoría de los términos mediante los cuales hablamos de la construcción del sujeto social femenino en la representación cinematográfica, incorporan en su forma visual el prefijo «des-», con el fin de señalar la desconstrucción o desestructuración, si no destrucción, de la cosa misma que se representa. Hablamos de una desesteticización del cuerpo femenino, de la desexualización de la violencia, de la desedipización de la narrativa, etcétera. Reconsiderando de este modo el cine femenino, puedo contestar provisionalmente así la pregunta de Bovenschen: existe una cierta configuración de cuestiones y problemas formales que han sido articulados de manera consistente en lo que denominamos cine femenino. El modo como han sido expresados y desarrollados, tanto artística como críticamente, más que apuntar hacia una «estética femenina», parece hacerlo hacia una *desestética* feminista. Ahora bien, si la palabra os suena estrafalaria o poco elegante...

N O T A S

Estoy muy agradecida a Cheryl Kader, quien generosamente compartió conmigo su conocimiento y perspicacia desde la idea inicial hasta el término de este ensayo, así como a Mary Russo, por sus penetrantes sugerencias críticas.

1. Silvia Bovenschen, "Is There a Feminine Aesthetic?", traducida del alemán al inglés por Beck Weckmueller, *New German Critique* 10 (invierno, 1977), pág. 136. [Publicado originalmente en *Aesthetik und Kommunikation* 25 (septiembre 1976).] En adelante, las referencias a esta obra se proporcionarán en el texto.

2. Laura Mulvey, "Feminism, Film and the Avant-Garde", *Framework* 10 (primavera, 1979), pág. 6. En adelante, las referencias a esta obra se proporcionarán en el texto. Ver también el artículo informativo de Christine Gledhill, "Recent Developments in Feminist Film Criticism", *Quarterly Review of Film Studies* 3, nº4 (1978).

3. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, nº 3 (otoño, 1975), pág. 18.

4. B. Ruby Rich, en "Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics", *New German Critique* 13 (invierno, 1978), pág. 87.

5. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, traducido al inglés por D. Nicholson-Smith (Nueva York: W.W. Norton, 1973), pág. 206.

6. Lea Melandri, *L'infanzia originaria* (Milán: Edizioni L'Erba Voglio, 1977), pág. 27. Para una discusión más desarrollada de las teorías semióticas del cine y de la narrativa, ver Teresa de Lauretis, *Alice Does't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), existe traducción al castellano en la editorial Cátedra.

7. Ver Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" y "An Open Letter to Mary Daly", en *This Bridge*

Called My Back: Writings by Radical Women of Color, editado por Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa (Nueva York: Kitchen Table Press, 1983), p.96. Ambos ensayos aparecen reimprimos en Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, Nueva York: The Crossing Press, 1984).

8. "Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*", *Camera Obscura* 2 (1977), págs. 118-19.

9. En la misma entrevista, Akerman dijo lo siguiente: "No abrigué ninguna duda acerca de ninguna toma. Estaba muy segura de dónde, cuándo y cómo poner mi cámara... Dejaba que ella [el personaje] viviera su vida en medio del encuadre. No me acercaba demasiado, pero tampoco estaba demasiado lejos. Dejaba que ella estuviera en su propio espacio. No estaba fuera de control. Pero la cámara no resultaba voyeurista en el sentido comercial, porque tú sabías en todo momento dónde me encontraba yo... Fue la única manera de filmar esa película, evitar cortar la acción en cientos de sitios, mirar cuidadosamente y ser respetuosa. El encuadre estaba concebido para respetar el espacio, respetarla a ella, y sus gestos dentro de él" (Ibid. pág. 119).

10. Janet Bergstrom, "*Jeanne Dielman*, 27 *Quai de Commerce*, 1080 *Bruxelles* by Chantal Akerman", *Camera Obscura* 2 (1977), pág. 117. Sobre la rigurosa consistencia formal de la película, ver también Mary Jo Lakeland, "The Color of *Jeanne Dielman*", *Camera Obscura* 3-4 (1979), págs. 216-18.

11. Kaja Silverman, "Helke Sander and the Will to Change", *Discourse* 6 (otoño, 1983), pág. 10.

12. Gertrud Koch, ensayo traducido.

13. Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World* (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), pág. 28.

14. Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema", en *Notes on Women's Cinema*, editado por Claire Johnston (Londres: SEFT, 1974), pág. 31. Ver también Gertrud Koch, "Was

ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik", *frauen und film* 11 (1977).

15. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, y Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Los Angeles: The American Film Institute, 1984), pág. 4. En adelante, las referencias a esta obra se propondrán en el texto.

16. Adrienne Rich, *On Lies, Secrets, and Silence* (Nueva York: W.W. Norton, 1979), pág. 35.

17. Ver Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", en *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, editado por Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, y Barbara Smith (Old Westbury, Nueva York: The Feminist Press, 1982).

18. Helen Fehervary, Claudia Lenssen, y Judith Mayne, "From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception", *New German Critique* 24-25 (otoño/invierno 1981-82), pág. 176.

19. Toni Morrison, *Solo* (Nueva York: Bantam Books, 1975), pág. 44.

20. Kathleen Hulser, "Les Guérillères", *Afterimage* 11, nº 6 (enero 1984), pág. 14.

21. Anne Friedberg, "An Interview with Filmmaker Lizzie Borden", *Women and Performance* 1, nº 2 (invierno, 1984), pág. 43. Sobre el esfuerzo por entender la relación de una misma, como feminista, frente a las diferencias raciales y culturales, ver Ely Bulkin, Minnie Bruce Pratt, y Barbara Smith, *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Sexistism and Racism* (Brooklyn, Nueva York: Long Haul Press, 1984).

22. Entrevista en *Women and Performance*, pág. 38.

23. Craig Owens, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*,

editado por Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), págs. 57-82. Ver también Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern", *New German Critique* 33 (otoño 1984), págs. 5-52.

24. Los actores y actrices no profesionales de Borden, así como sus personajes, forman en realidad parte de la audiencia deseada. "No quería que la película quedara atrapada en un gusto de películas blancas. Hice solicitudes por correo. Conseguí listas de mujeres negras, de gays, listas que traerían gente diferente al Foro Cinematográfico", (Entrevista en *Women and Performance*, pág. 43).

25. Betsy Sussler, "Interview", *Bomb* 7 (1983), pág. 29.

26. Stephen Heath, *Questions on Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), pág. 167.

27. El guión de *Born in Flames* está publicado en *Heresies* 16 (1983), págs. 12-16. Borden comenta en la entrevista de *Bomb* cómo se desarrolló el guión conjuntamente con los actores y actrices, y de acuerdo con sus habilidades y antecedentes.

28. Entrevista en *Bomb*, pág. 29.

29. Entrevista en *Women and Performance*, pág. 39.

30. Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs* 5, nº 4 (verano, 1980), págs. 631-60; Monique Wittig, "The Straight Mind", *Feminist Issues* (verano, 1980), págs. 103-11.

31. Entrevista en *Women and Performance*, pág. 38.

32. *Ibid.*, pág. 44.

33. Ver Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen* 23, nº 3-4 (septiembre/octubre 1982), págs. 74-87.

34. Entrevista en *Women and Performance*, págs. 44-45.

Elisabeth Dempster

LAS MUJERES

Y LA ESCRITURA DEL

CUERPO:

VEAMOSLA BAILAR

UN POCO

Cuando le pidieron su opinión sobre el nuevo director del colegio, un centroafricano le contestó a Carrington: «veámoslo bailar un poco»¹.

LA PROFESORA DE DANZA En la solapa interior del final, donde suele aparecer la fotografía de la cara del autor, hay una imagen de Susan Leigh Foster, autora y académica, bailando, en pleno vuelo de hecho. Es *Reading Dancing*² un libro sobre la danza, una obra sobre la teoría de la danza, y del mismo modo que a veces un libro de jardinería nos muestra al autor en plena faena en un huerto, podríamos pensar que este retrato de la autora-bailarina se ha escogido para prestar una cierta credibilidad al tema del que se trata. Mas esta imagen tiene otras cosas detrás, y hay algo más en juego.

Lo que pretende esta autora es entablar un diálogo entre las dos prácticas, los dos cuerpos disímiles que son la escritura y la danza. En *Reading Dancing* el lugar del discurso nos viene dado por un cuerpo definido de forma inequívoca, modelado hasta la más precisa articulación física. El cuerpo de la autora, que se afirma como presencia de la danza, va más allá de los confines de la página, para intervenir y exigir la participación del lector como espectador. Al definir una visión del movimiento del cuerpo en tanto que acto de escritura, y al retratarse como bailarina, Foster nos recuerda el fundamento físico de todos estos actos que supone leer, escribir, danzar y contemplar la danza.

Este artículo se publicó por primera vez en *Gráfica: Feminist Cultural Criticism*, Susan Sheridan, ed. (Verso 1988).

EL TROPIEZO, EL (E...NUN...) ENUNCIADO, Y OTRAS PERTURBACIONES

En la presentación original de este estudio se había sugerido otra unión de cuerpos, más disyuntiva que armónica. El artículo se presentó bajo la forma de una danza dividida en dos partes, una oral, otra que se movía a medida que avanzábamos. Se trataba de un dueto entre cuerpo parlante y cuerpo danzante, entre el silencio y la locuacidad. La intención era elaborar un juego entre dos voces, en el que ambas quedaban hasta cierto punto acalladas, lo cual era un síntoma de una perturbación de las relaciones entre el cuerpo y el habla. Sin embargo, al presentar la danza y el habla como elementos opuestos el estudio-baile parecía reafir-

mar lo imposible de establecer un puente entre las dos actividades. Entre tropezones y tartamudeos, la autora-bailarina se mostraba involuntariamente como una presencia innombrable y como un lugar nostálgico.

La bailarina es un lugar de duelo, en el que el lector trata de encontrar otro cuerpo perdido, placentero e inocente. La danza es un lugar mítico en el que se mueve el cuerpo, mudo y por mudo incorrupto. Bailar, al igual que hablar, es un acto social, resultado y parte de discursos ya existentes.

Laleen: Cuando pasó de la danza al cine, comentó que el cuerpo ya no basta en sí mismo.

Yvonne: Existen límites a lo que puede decir el cuerpo sin el lenguaje verbal, y por eso usaba yo tanto el habla en mi danza... sobre todo para contar historias. Solía hablar o planear textos, y más tarde utilizaba guiones más elaborados, entre ellos multimedia. Supongo que me impacienté ante las limitaciones de la expresividad del cuerpo. Por eso ya no me dedico a la especie de «investigación física» que había llevado a cabo con mi cuerpo.

Laleen Jayamanne, Yvonne Rainer⁵

Martha: [El cuerpo] es un instrumento con el que se expresan grandes verdades de la vida; debe estar dispuesto para el sufrimiento de la expresividad.

El movimiento no engaña nunca.

Martha Graham⁶

Los dos proyectos de coreografía opuestos de Martha Graham e Yvonne Rainer simbolizan dos periodos y géneros diferenciados en la danza del siglo XX: la etapa moderna y la posmoderna. Graham, para la que el cuerpo es lo superfluo de la expresión, diseña danzas que reflejan esta característica. Para Rainer, las insuficiencias y limitaciones del lenguaje del cuerpo precisan una readaptación; son otras prácticas más claramente discursivas las que otorgan contexto al cuerpo y a su movimiento.

Esta prolongada introducción terminológica, que trata el habla, la escritura, el texto y el cuerpo, pretende trazar un espacio de investigación en el que la pregunta ya no es sólo qué dice el cuerpo, sino cómo se escribe el cuerpo en la danza, de quién son las historias que se nos cuentan y qué cuerpos quedan acallados en este proceso de elaboración.

Durante los últimos años la teoría feminista ha prestado gran atención al tema del «cuerpo» y la forma en que el cuerpo queda encuadrado dentro de códigos culturales. Curiosamente, este cuestionarse el cuerpo y su representación, que tan importante ha sido en el desarrollo de nuevas corrientes críticas, se ha aplicado muy poco a la práctica de la danza, que posiblemente es la más corporal de todas las manifestaciones culturales. En este artículo trataré de repasar las formas de escritura del cuerpo en la danza, y el modo en que la danza, dentro de la tradición del teatro occidental, ha definido y cambiado la definición de los cuerpos, especialmente los de las mujeres. Este estudio que ofrezco es una lectura por fuerza esquemática, y en el mejor de los casos no va más allá de un diagnóstico preliminar, un boceto trazado en la superficie de un cuerpo enorme y silencioso, que abrirá caminos para análisis posteriores más profundos.

No sólo se puede leer el cuerpo y la danza, sino que también puede entenderse. Me serviré, con cierto atrevimiento, de la terminología y el método de la crítica literaria contemporánea, para establecer el cuerpo danzante como lugar de prácticas de sentido y poner de manifiesto la conexión recíproca entre el sujeto danzante-hablante y la danza-lenguaje. Dado que la danza no tiene otra existencia que la que le otorgan el cuerpo (o cuerpos) que la producen y la reproducen, pueden considerarse como textos escritos mediante y a partir de cuerpos muy delimitados.

Sin embargo, el cuerpo de la bailarina es algo más que una página sobre la que se escribe; sería más exacto describirla como un instrumento, hecho de carne, sangre, órganos, piel y huesos, elaborado lenta y meticulosamente. Los valores sociopolíticos no son algo que podamos añadir o injertar a un cuerpo-objeto neutro, como quien cambia de ropajes. Todo lo contrario: las ideologías se depositan y superponen de modo sistemático sobre el plano de la anatomía, o en otras palabras, sobre los sistemas nervioso y muscular del cuerpo de la bailarina; sólo podremos leer con exactitud este cuerpo si

la mirada del lector-espectador atraviesa la superficie brillante del cuerpo y no se desvía ante tal fulgor.

Y al lado de su atracción, también encontramos testimonios del miedo y el odio que despierta ese cuerpo: el bello aunque impuro, atractivo y empero peligroso cuerpo de la mujer (¿podemos decir que siempre es, de algún modo, el cuerpo de la madre?) se nos ha presentado con un halo de misterio y duplicidad, fuente de placer y alimento, pero también origen de la destrucción y del mal⁵.

Dentro de la tradición del teatro occidental, sobre todo desde la etapa romántica (frecuentemente denominada la «edad de la bailarina»), la danza siempre se ha venido asociando al cuerpo femenino. En este contexto cultural, el cuerpo danzante se interpreta como un cuerpo femenino, feminizado y sexualizado, un cuerpo como lugar y origen de pasiones opuestas y poderosas. Curt Sachs comienza su *World History of Dance* con la afirmación de que «la danza es la madre de las artes»; en *The Principles of Art*, Robin G. Collingwood habla de la danza como «la madre de todo el lenguaje»; en palabras del coreógrafo George Balanchine el ballet es «una mujer, un jardín de flores hermosas»⁶. El cuerpo de la bailarina se entiende como la tierra, la raíz de la que brotan todas estas maravillas. Son temas antiguos: el cuerpo de la mujer, la *mater* y la materia.

Si la danza es el espacio de «lo femenino» y de «lo maternal», la lógica del orden social del patriarcado exige que su poder, y con él el poder del cuerpo, hay que controlarlo, restringirlo, ocultarlo o incluso negarlo. Russell Dumas, bailarina y coreógrafo, habló de los mecanismos de control que actúan sobre el cuerpo y sus representaciones:

Las imágenes del cuerpo y de la danza que se nos presentan a través del cuerpo son objeto de un enorme control social. El control del cuerpo que se revela en esferas determinadas de la danza, como puede ser el sistema de calificación y titulación en baile clásico de la Royal Academy of Dance, no es más que una muestra de lo que constituye una omnipresente vigilancia y represión del cuerpo en nuestra sociedad.

El que quiera convertirse la danza en algo marginal y trivial se explica, en parte, gracias a que este tipo de actuaciones reprimen el cuerpo, al tiempo que controlan y disminuyen su poder⁷.

Se ha pintado la danza como un arte menor, secundario, derivado y producto de una desviación, un arte que no produce sus propios significados. Tradicionalmente se ha definido en relación con la música y el teatro, formas artísticas que se identifican con el macho, y por ello el poder y la fuerza de comunicación de la danza a menudo se suele entender, de modo erróneo, como esclavo de tal paralelismo. Según esta (falsa) interpretación, el cuerpo queda desprovisto de su capacidad para actuar de modo consciente. Las artes «masculinas», la música y el teatro, dominan el espacio de la mente y el espíritu; la danza, como forma identificada con lo femenino, es relegado al mundo inferior del cuerpo, inconsciente y desconocido. La danza puede ser la madre de todas las cosas, pero no puede ni conocer ni hablar de sí misma.

La danza se identifica con un cuerpo definido como objeto dependiente y contingente, que carece de autonomía, no puede hablar ni representarse de ninguna otra manera, y no posee función ni simbología trascendente alguna⁸. Esta idea del cuerpo niega su capacidad, y por extensión la de la danza, de hacer referencia a otras realidades o de crear nuevos espacios de ficción. Como ya dije en otra ocasión:

...la danza está dentro del mundo, y se refiere a él, pero también crea su propia realidad. No es un simple reflejo de la realidad social del momento, sino que puede constituir un gesto hacia alguna otra; puede delinear otras posibilidades, haciendo referencia a un futuro, a un pasado, y a un presente distinto⁹.

La danza puede ser una acción meditada, un movimiento de la mente hecha cuerpo. Concede la posibilidad de un modo de actuar diferenciado, basado en una concepción del cuerpo no contaminada por las formas intelectuales basadas en el dualismo cartesiano. Sin embargo, en el momento en que la danza deja de ser una práctica significativa en sí misma y se le asigna un papel secundario en el sistema cultural, tal capacidad diferenciadora permanece oculta, constreñida y debilitada. Algunas bailarinas no son responsa-

bles del sistema en el que se encuadra su obra; otras reconocen e incluso están dispuestas a aceptar los parámetros de la danza, su forma, su alcance y su papel, en los términos que determina el sistema. En su análisis de la obra de Balanchine, Ann Daly estudia la codificación de la dicotomía del género en el ballet clásico, y afirma que «la bailarina no es una mera imagen teatral, inofensiva y aislada», sino que constituye una representación de la femineidad que además de reflejar, determina el comportamiento de su género en la vida diaria¹⁹.

El ballet es, según Daly, «una de las manifestaciones más poderosas de la ceremonia patriarcal que hay en nuestra cultura». La bailarina, al participar de modo sumiso en la celebración de esta ceremonia, lo que hace de hecho es colaborar en su propia opresión y «confirma su propia subordinación». Daly sostiene que la patente codificación del género que se observa en la representación y uso del cuerpo femenino del ballet forma parte del ballet mismo, que dejaría de serlo sin estas determinaciones de género; por ello, llega a la conclusión de que en el ballet clásico las mujeres, si bien están delimitadas, no pueden representarse a sí mismas, al tratarse de una forma que niega a la bailarina femenina el poder de actuar de modo individual. Estas afirmaciones, que para los amantes del ballet pueden resultar controvertidas y desagradables, me parecen acertadas, convincentes y positivas. Más adelante volveremos sobre las afirmaciones de esta autora.

Si, como pretende Daly, hay bailarinas sumisas ante las ideas y las definiciones ya existentes, otras habrá que se opongan a tales esquemas e intenten modificar las condiciones del intercambio cultural al que han estado sujetas. Algunas de las manifestaciones artísticas más notables del siglo XX han sido obra de mujeres que se mueven en la esfera de la danza; estas bailarinas y coreógrafas han escrito —y siguen escribiendo— el cuerpo de forma distinta y diferenciada, contemplando «otras posibilidades» para el cuerpo y a través de él. A pesar de la práctica ausencia de estudios sociopolíticos profundos sobre la danza teatral de occidente, ésta no deja de ser una práctica social con profundas e inevitables implicaciones políticas. Por ello, cualquier historia de la danza, aunque no vaya más allá de un bosquejo de la imagen cambiante de las formas de utilizar el cuerpo en el espacio y el tiempo, habrá por fuerza de contener fragmentos de una historia política del cuerpo. A través de una lectura detallada, se puede analizar la historia de la

danza teatral de occidente de modo que afloren las huellas de acciones políticas y representaciones realizadas en el cuerpo, a través del cuerpo y sobre el cuerpo mismo.

En su obra *Toward a Sexual Politics of Contemporary Dance*, Roger Copeland nos presenta la obra de una serie de bailarinas y coreógrafas que se han enfrentado activamente a las prácticas establecidas de la danza¹¹; para este autor, la relevancia política de las innovaciones estéticas en la danza a lo largo de este siglo se debe al paralelismo entre los avances de la danza moderna y posmoderna y las distintas etapas y formas de teoría feminista. El análisis que ofrecemos a continuación de tres grandes géneros de la danza escénica (clásica, moderna y posmoderna) recoge algunas de las cuestiones que analiza Copeland en su estudio de la danza del siglo XX.

La historia de la danza permanece y se renueva continuamente en formas contemporáneas. En la actualidad coexisten múltiples textos y formas, y aunque las manifestaciones de la danza se adaptan y redefinen, podemos estudiar algunos ejemplos actuales como textos históricos, en los que están codificados los valores de la época en la que fueron creados. Los tres géneros que analizamos parten de concepciones claramente diferenciadas entre sí del cuerpo, y de formas de representación y periodos de aprendizaje completamente opuestos. Es a través de la participación en el discurso existente de un género, con sus clases de danza, ensayos y actuaciones, como se interpreta y delimita la forma característica de tal género. Con ello no queremos decir que el cuerpo de la bailarina sea únicamente una función de procedimiento discursivo o, dicho de otra manera, que puede alcanzarse una forma correctamente delimitada únicamente mediante la práctica. La forma del ballet clásico, por poner un ejemplo, se realiza sobre un cuerpo «natural» de características y dimensiones anatómicas determinadas.

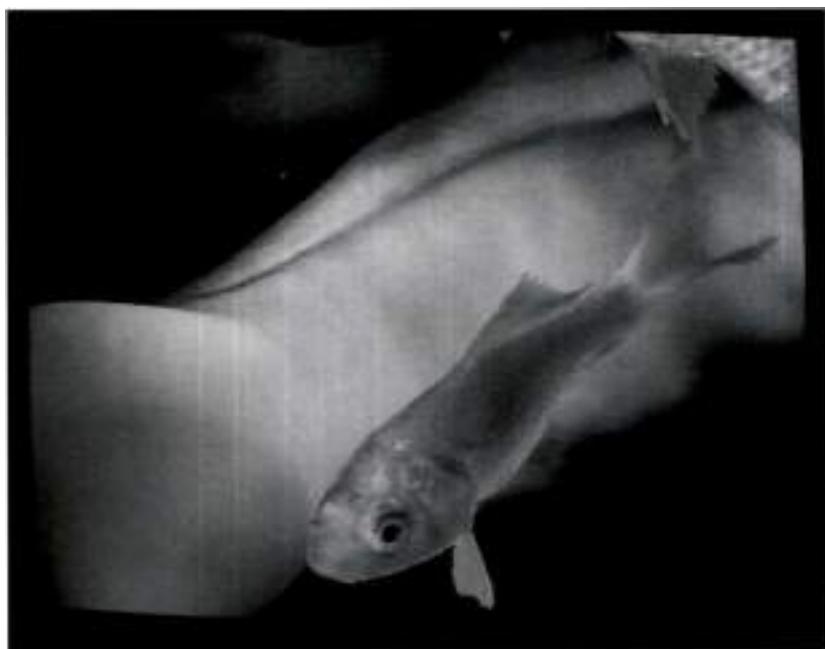
La introducción del arco del proscenio marcó la transición de la estética alegórica de la danza del Renacimiento tardío a la estética pictórica de la danza neoclásica del siglo XVIII. La danza neoclásica, sublimada y dentro de un marco como un cuadro, ofrecía «imágenes perfeccionadas de la sociedad humana» configuradas a través de una figura o un conjunto de figuras humanas ideales¹². La estética pictórica sigue caracterizando el ballet como género y determina la presentación y la definición de «cuerpos perfeccionados».

El ballet clásico establece un mundo ideal e idealizado, y constituye un constructo claramente artificial, basado en un sistema de movimientos abstractos muy delimitados y cuidadosamente predeterminados, y que introduce los gestos y porte estilizados de la corte francesa del XVI. A lo largo de una formación prolongada y rigurosa, que empieza en la niñez, se elimina del cuerpo cualquier elemento «natural», espontáneo, mundano o contemporáneo. El cuerpo de la bailarina clásica lo es en tanto que consigue el grado máximo de legibilidad frontal, según establece la «postura», a través de una voluntad de la verticalidad, la ligereza y la rapidez y, en palabras de Lincoln Kirstein, la voluntad de «vencer la gravedad del espacio aéreo»¹¹. La «postura», fijada por las cinco posturas de los pies, constituye la base del aprendizaje del ballet y resulta fundamental para la filosofía y la imagen de la forma del ballet:

pues la «postura» supone que la bailarina, sean cuales sean los movimientos de la danza, se muestra al espectador lo más posible. En el ballet, las pasiones humanas se expresan mediante las curvas graduales sin contorsiones y las líneas rectas del cuerpo humano en prolongación. No hay ni restos ni velos. El cuerpo humano queda sin ambiente. Todo está a la vista¹².

El cuerpo de la bailarina clásica es un cuerpo pensado para mostrarse y celebrar la exterioridad, pero tal apertura está sujeta a gran número de reglas y condiciones. El aprendizaje de la bailarina comienza a una edad temprana, en la que alma y cuerpo son más maleables, y es un proceso encaminado hacia la recreación, hacia la reproducción de obras maestras. El cuerpo de la mujer es objeto de una vigilancia constante, a medida que lucha para dominar el vocabulario, existente desde hace mucho tiempo, de unos doscientos pasos que configuran la gama de movimientos posibles. Si, como afirma Ann Daly, el ballet es una institución cultural que representa la ceremonia de la ideología patriarcal, la consecuencia es que este proceso de aprendizaje representa la iniciación de la bailarina en un sistema patriarcal de símbolos; en otras palabras, la asunción del lenguaje del padre.

El corpus de obras clásicas está sujeto a una profunda disciplina y reglamentación, y la bailarina disfruta de una libertad muy limitada en lo que



En una videoinstalación reciente Carmen Sigler abordaba el tema de la diferencia no sólo entendida como una forma de pensar y actuar de una determinada manera sino también como un proceso interactivo. La celebración de la diferencia como forma de transgresión. A pesar de las diferencias, sobre todo entre la mujer occidental y la del tercer mundo, ella explora los lazos comunes, las contradicciones. Las imágenes y espacios visuales que crea están cargados de tensas luchas, de sueños y deseos, de las consecuencias del tiempo en el cuerpo. Para ello trata de coriocircular los lenguajes visuales que con sus agudísimas estrategias intentan crear tipos determinados de mujer como la «mujer, blanca, occidental, clase media, guapa, independiente o casada felizmente». Ante este estereotipo, a Sigler le interesa indagar sobre la patente realidad de las diferencias que se dan entre los muchos grupos de mujeres, por raza, edad, situación social, etc. El video como soporte le permite entender, manipular y humanizar un medio que simboliza poder a la vez que le permite utilizar imágenes de la publicidad, de la televisión, o de la historia del arte para yuxtaponer situaciones diferentes a los modelos imperantes.

Nata en Ayemmo (Huelva) en 1960. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en 1987. Reside en Gernika donde trabaja como diseñadora y en producciones videográficas; también en esta ciudad ha realizado diversas exposiciones desde 1984.

El tema predominante en su obra —realizada en diversos medios como la pintura y el video—, también en su trabajo como diseñadora, ha sido la representación del cuerpo de la mujer. El diálogo con el cuerpo o lo que ella denomina el intento de entender la complicada y difícil relación de la mujer con su cuerpo,

exige un recorrido interior explorando la femineidad y su representación. Una experiencia que además de soportar algo tan horrible como la opresión también nos aporta grandes placeres.

La obra *El sueño velado* contiene imágenes narradas en video que se perciben sólo volviendo la mirada en el interior de una copa, cuya forma ha surgido de las trompas de Falopio, y a través del agua que contiene dicha copa.

En el fluir de las imágenes se narra un viaje poético y circular en siete secuencias o vías para reescribir y repensar el cuerpo y la sexualidad femenina.

En el ensayo *Castración o Decapitación*, Helene Cixous insiste en el papel específico del lenguaje como instrumento. «Las mujeres deberían empezar por resistir al movimiento de reapropiación que regula toda la economía... Tienen que afirmar su diferencia... Primero tienen que hablar... Hablar de su placer... para eliminar los sistemas de censura que tratan de anular todos los intentos de hablar de lo femenino... Debemos estar preparados para la 'afirmación de la diferencia', una aventura, una exploración del poder de las mujeres, de su potencia... un fluído sin fin de deseo, por encima y a través de la diferencia sexual... No mirar a la sintaxis sino a la fantasía, al inconsciente, cerca del lenguaje de la carne, no correr tras el significado, estar en la antena del sentimiento, estar en la lucidez».



El sueño velado. 1990. Copa metálica: 147 cm altura x 90 cm diámetro.

Monitor de vídeo: 13 pulgadas.

Agua: 20 litros.

Vídeo: BN y color, 2 canales de audio, 6 min.

Grabación en Betacam, edición en Umatic Hi8.

Cámara y montaje: Francisco L. Rivera.

Módulo técnico: Atco T.S.A.

Metaleta: Antonio Sánchez Zúñiga.



respecta a la representación y la forma de mostrar su cuerpo a la hora de actuar. Dentro de esta tradición es poco frecuente el paso a una posición de mayor independencia, como la que permite la obra coreográfica; de hecho, las clases de ballet ortodoxas tienden a eliminar precisamente las aptitudes de decidir y definirse por sí misma, que son fundamentales para la innovación y los avances coreográficos.

George Balanchine ha descrito el proceso coreográfico como una acción de la mente masculina, que otorga un orden y transforma la «naturaleza en bruto» encarnada en los cuerpos femeninos. Dentro de la tradición del ballet, la coreografía, o la *escritura* del movimiento, es privilegio y actividad exclusiva del hombre. La configuración clásica de la compañía de danza, a pesar de que sitúa en primera fila a la protagonista femenina, sigue limitando su participación en la definición y extensión del género, aunque según la visión de Daly es imposible por lógica que la mujer participe de modo más activo. Si la imagen de la dicotomía de género es imprescindible para el ballet como forma artística, cualquier revisión a gran escala que superara las desigualdades sexuales daría lugar a danzas que ya no se reconocerían como «ballet».

Una de las paradojas más sorprendentes del ballet como género es el que este tipo de danza, que precisa mejor constitución y mayor fuerza físicas, es el que encasilla la impresionante fuerza, resistencia y voluntad de la bailarina para ser vehículo de narraciones que expresan la pasividad, la dependencia y la fragilidad de la mujer. Chris Savage King se pregunta por qué las feministas contemplan con desprecio un género que ensalza lo femenino¹⁵; nos sugiere que, en lugar de dejarnos distraer por el argumento, nos fijemos en la bailarina y en el baile. Sin embargo, no es tan fácil olvidarnos del contexto de la actividad de la bailarina; a pesar del indiscutible y formidable talento y valía de muchas bailarinas, el espectáculo que parece girar en torno a ellas realmente está controlado y llevado por el ojo y la mano del hombre, y el poder de la mujer es más bien superficial. Aunque su cuerpo vibra en su expresión de vitalidad, no tiene derechos de autor sobre el texto que representa.

Las grandes innovaciones en la danza han surgido generalmente fuera de las academias de baile. La profunda redefinición de la danza producida a principios de siglo llegó de la mano de mujeres artistas que, paralelamente

a las estructuras tradicionales, trataron de elaborar nuevos lenguajes de expresión corporal. En sus comienzos, la danza moderna constituía un rechazo de las bases del ballet del XIX, entre las cuales estaba su insistencia en el espectáculo y la exhibición virtuosa. Se trataba de un movimiento claramente femenino, tanto en la forma de mostrar y representar el cuerpo como en los temas e imágenes utilizados. Las bailarinas de esta época premoderna postulaban una nueva forma de ver el cuerpo y su movimiento, así como el lugar y el contexto de la danza; en lugar de adoptar prácticas existentes, desarrollaron técnicas y formas coreográficas que en realidad eran dibujos y reflejos, nacidos de las posibilidades e inclinaciones de sus propios cuerpos.

En la década que comenzó en 1900, bailarinas como Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allen y Ruth St. Denis trazaron imágenes y crearon bailes mediante sus propios cuerpos, poco aptos para la danza, dando lugar a una escritura del cuerpo femenino completamente opuesta a las formas clásicas. Estas bailarinas, al crear nuevas terminologías del movimiento y nuevos modos de presentación, produjeron una ruptura que las liberó de los principios y las formas del ballet europeo. El género de la danza moderna se identifica en la actualidad más con la producción coreográfica de la segunda generación de bailarinas modernas (Mary Wigman, Doris Humphrey, Martha Graham) y los procesos de aprendizaje que crearon. El análisis que sigue estudia este corpus de obras.

No es la danza moderna un sistema homogéneo, sino un corpus de vocabularios y técnicas de movimiento interrelacionados, aunque diferentes, cuya evolución responde a los proyectos coreográficos de cada artista. Si hay algo que una a estas formas de danza contrapuestas, y que nos permite agrupar obras dispares bajo la categoría de «danza moderna», es la concepción del cuerpo como medio y vehículo para expresar fuerzas interiores; la estructura espacio-temporal de estas danzas gira en torno a imperativos emocionales y psicológicos. La lógica que da sentido a la danza moderna no es de tipo pictórico, como lo era la del ballet, sino de índole afectiva.

Para la bailarina moderna, la danza es la expresión de la interioridad, del sentimiento interno que determina las formas externas del movimiento del cuerpo. Doris Humphrey se refería a su danza como «un movimiento de dentro hacia afuera»¹⁶; para Graham era un proceso de «visualización del paisaje

interior»¹⁷. Sin embargo, esta articulación de espacios internos (y maternas) da lugar a formas que no son ni ideales ni perfeccionadas; el cuerpo de la bailarina moderna es lugar de encuentro de fuerzas opuestas, que caen y se rehacen, se contraen y se liberan. Es un cuerpo que se define mediante una serie de alternancias dinámicas, sujeto a movimientos tanto de rendición como de resistencia.

En la danza moderna, el cuerpo entra en una relación dinámica con la gravedad; para Humphrey el cuerpo alcanza su máximo de interés en los momentos de transición y de pérdida de gravedad, o dicho de otro modo, en la caída. La danza moderna ha recibido a menudo el calificativo de «terrestre», es decir, unida al suelo, y vuelta sobre sí misma; por ello ha sido menospreciada frente a la verticalidad aérea y a la apertura del ballet. No obstante, como pone de relieve Graham, «la bailarina cae para poder levantarse». Es la caída, y no el hecho de estar en el suelo, la que otorga la máxima expresión al cuerpo moderno.

Este cuerpo moderno, y la danza de la que surge, son lugar de conflicto en el que se desarrollan luchas sociales, psicológicas, espaciales y rítmicas, que a veces alcanzan el mutuo entendimiento. Este cuerpo, inequívocamente femenino, no es pasivo, sino dinámico e incluso convulso, según lo ve Deborah Jowitt:

En muchas de sus obras [de Graham] de los años cuarenta y cincuenta, se siente el temblor y las enormes convulsiones de la danza, sacudida por los cuerpos que se contraen y se expanden violentamente. La primera vez que vi a Graham en 1955 quedé sorprendida por los latigazos de su columna vertebral; a propósito, cuando representaba el papel de Medea en *Cave of the Heart* se retorció de rodillas de un lado a otro, devorando y al tiempo vomitando una larga hebra roja¹⁸.

Jowitt acaba diciendo que la danza de Graham no se parecía a nada de lo que había visto hasta entonces, «un lenguaje corporal hecho únicamente de epifetos».

La danza moderna nos ofrece un cuerpo natural en el que el sentimiento y la forma poseen un lazo orgánico; Graham, por ejemplo, sentía el cuerpo

como conducto, como un canal de respuestas a través del cual se revelan las verdades del interior. Este cuerpo tiene un poder revelador, por lo cual la técnica es el método mediante el cual las manifestaciones externas del cuerpo sintonizan con el mundo interior de la psique.

A lo largo de la historia, la adquisición de la técnica en la danza ha tenido un único objetivo, que era educar al cuerpo para que pudiera hacer frente a todo lo que le exige el yo interior, que es el que tiene la idea clara de lo que ha de decirse. El movimiento no lo inventa nadie, sino que se descubre. Lo que es posible y necesario para el cuerpo bajo el impulso del yo emocional es el resultado de tal descubrimiento¹⁹.

Según la descripción de Graham, el papel de la técnica en la danza moderna es el de quitarle al cuerpo su peso social y liberarle de cualquier traba que pueda obstaculizar su capacidad de emitir una «voz auténtica». Quizás, por irónico que parezca, esta imagen del cuerpo «natural» se difundió como parte de lenguajes de danza muy codificados y sistematizados, que trazan relaciones entre el cuerpo, el movimiento y el significado por fuerza convencionales y arbitrarias.

La insistencia de la danza moderna en «lo natural» y su asunción de un sujeto individual presimbólico no se daba en el método de aprendizaje clásico; este proceso da forma, controla, mejora y perfecciona la estructura física preexistente del cuerpo, con lo que quedan borrados tanto el cuerpo natural como el sujeto individual. A medida que los principios de la danza moderna se han ido sistematizando, no puede hablarse ya de un cuerpo «natural» y de un discurso preexistente. La danza moderna, lejos ya de las ideas de los que la concibieron, se transmite mediante programas de aprendizaje muy formalizados y, al igual que en el sistema clásico, este periodo supone la eliminación de los rasgos físicos y de los procesos de reinscripción naturales.

¿Cómo se escriben el cuerpo y «lo femenino» mediante los lenguajes diseñados por mujeres de la danza moderna? Las danzas de Graham elevan el cuerpo femenino a una categoría sagrada y mitológica, y hablan de un cuerpo preso de poderosos impulsos emotivos, inconscientes y de la libido. Según el análisis de Foster, es el cuerpo de la histeria:

La acción comienza en el abdomen, entendido como el lugar de los deseos libidinosos y primitivos; desde el abdomen estos contenidos simbólicos traspasan todo el cuerpo, retorciéndolo y domi-nándolo con su mensaje. Los personajes de Graham parecen estar presos del mecanismo psicológico de la represión; el mensaje poderoso de lo inconsciente se abre paso con gran dificultad a través de los centros emotivos e intelectuales de la persona en dirección al mundo exterior. Graham retrata la lucha encarnizada entre el cuerpo y la psique²⁰.

El lugar donde Graham sitúa «lo femenino» quizá se acerca demasiado para mi gusto al espacio que el patriarcado asignaba al cuerpo, a la mujer y a la danza. Sin embargo, sus montajes representan el mundo interior como una fuerza dinámica, conflictiva y dirigida hacia el exterior, según la cual «lo femenino» no es algo pasivo, sino un elemento voluptuosamente activo, a veces incluso violento. La obra de Graham refleja las preocupaciones psicoanalíticas de su época, mas la forma pública y activa en que Graham expresa estos temas y el poder que atribuye al cuerpo femenino separan notablemente su imagen de lo femenino de la habitual en la práctica previa. Ya en los años treinta Graham y otras artistas ofrecían al público una nueva definición de la danza, creando de este modo espacios para las mujeres y la danza que no existían con anterioridad. Mas este tipo de danza, que en su momento fue un movimiento de oposición, se ofrece en la actualidad como un segundo código que sirve de complemento al ballet clásico en la formación de bailarinas profesionales. En mi opinión, el hecho de que gradualmente la danza moderna se haya ido codificando y haya cobrado identidad como una técnica formulada ha favorecido su papel secundario; más que cualquier complicidad teórica, es esta codificación la que ha permitido que el ballet haya absorbido elementos de la danza moderna.

Lincoln Kirstein, el fundador del Ballet de la Ciudad de Nueva York, habla de la danza moderna como una «forma menor» dentro del teatro, y la considera atada a una época, nostálgica e incapaz de los «claros actos de habla» y la transparencia universal del ballet; es uno de los muchos críticos que han afirmado que el ballet es la única forma duradera de danza-espectáculo de Occidente²¹. Según la visión de Kirstein, el predominio del ballet está

garantizado desde el momento en que la danza moderna no ha podido establecer un código estable y por lo tanto carece de transcendencia.

No obstante, las percepciones de Kirstein no son del todo correctas, pues la danza moderna claramente ha elaborado un vocabulario y unas convenciones funcionales. Más encaminado habría ido si se hubiera referido a la danza posmoderna, que no es una redefinición del lenguaje de la danza, sino un sistema y un método de análisis que cuestiona y duda del mismo proceso de representación. Una vez se pone en tela de juicio la conexión entre el movimiento y su referente, quedan abiertos a la investigación los códigos y las convenciones de la danza. El enfoque posmoderno se caracteriza por el análisis, el cuestionamiento y la manipulación de estos códigos y convenciones que configuran el cuerpo en la danza.

Merce Cunningham, en los años 40, ya había comenzado a demostrar que la danza podía basarse sobre todo en el movimiento; de modo opuesto al expresionismo de la danza moderna, en el que se suponía que el movimiento tenía un significado en sí mismo, los montajes de Cunningham ponen de relieve lo arbitrario de la correlación entre significante y significado. Al desconstruir los códigos coreográficos existentes, Cunningham se enfrentó a la retórica de «lo natural», que rodeaba a la danza moderna; años después, algunos de los coreógrafos posmodernos han estudiado más directamente las implicaciones políticas de este intento de desconstrucción.

Susan Foster distingue dos formas de práctica posmoderna de la danza, coincidentes con dos etapas: la objetivista y la reflexiva. A pesar de que la primera es imprescindible para la existencia de la segunda, las dos formas se dieron simultáneamente en los años sesenta y setenta y el género viene dado por la presencia de ambas. Foster las distingue de este modo:

La danza objetivista se centra en el movimiento del cuerpo, y las referencias al mundo que puedan aparecer son una consecuencia secundaria de tal movimiento. La coreografía reflexiva [...] parte de que el cuerpo inevitablemente nos remite a otros hechos, y por ello se pregunta cómo se producen tales referencias. Mientras que la danza objetivista ha puesto al descubierto las leyes que rigen las representaciones que permiten al cuerpo hablar con lenguaje propio, la coreografía reflexiva parte de estas mismas convenciones

para mostrar la capacidad del cuerpo tanto para hablar como para servir de vehículo en multitud de lenguajes distintos²¹.

Al igual que Cunningham, los coreógrafos posmodernos que surgieron en los años sesenta se apartaron de la tradición clásica y de la danza moderna (ya consolidada en aquella época) al centrarse en el medio y la materia fundamental de la danza, el propio cuerpo en movimiento, que ya no tenía que aprender a interpretar o ilustrar nada más que su propia realidad. La danza posmoderna no ofrece formas perfeccionadas, ideales ni unívocas, ni cuerpos movidos por imperativos internos, sino cuerpos hechos de carne, hueso y músculo que hablan por sí mismos y de sí mismos.

El argumento de las danzas es aquello que parecen. Al ofrecer sencillamente individuos en movimiento, las bailarinas en ningún momento pretenden representar experiencias idealizadas comunes a todo el mundo²².

En *Work 1961-73* Yvonne Rainer escribe sobre la disparidad entre su cuerpo «macizo» y la imagen tradicional de la bailarina; en otro pasaje recuerda de un crítico de Boston, que se refería con desprecio a los cuerpos «descuidados» de las que luego vendrían a llamarse bailarinas posmodernas²³. La obra posmoderna de los sesenta y los setenta anunciaba una democratización del cuerpo y de la danza. Cunningham buscaba, mediante cuerpos educados en la técnica (que conservaban el «aspecto» de la bailarina), la desconstrucción de las convenciones coreográficas, mientras que las obras posmodernas de este periodo estaban protagonizadas tanto por bailarines profesionales como por algunos que no lo eran; como suele decirse, «cualquiera podía salir». Mediante recursos coreográficos muy frecuentes, como juegos basados en reglas y estructuras basadas en tareas asignadas o en la improvisación, se creaba un marco para la percepción y el disfrute del cuerpo en movimiento, ya fuera educado o improvisado, viejo o joven, grueso o delgado, masculino o femenino.

En las obras posmodernas de esta época se produjo una sistemática pérdida de relevancia del juego de oposiciones y estereotipos sexuales propios del ballet y conservados en la tradición de la danza moderna. En este proceso

quedaban reducidos o desaparecían la estructuración y la representación de los contrastes y oposiciones marcados en el movimiento. Rainer, hablando de *The Mind is a Muscle, Trio A* (1966), nos cuenta que

Los miembros del cuerpo no mantienen nunca una relación fija y estable, y sólo se extienden al máximo en momentos pasajeros, con lo que parece que el cuerpo está constantemente en transición. Otro elemento que suaviza la continuidad es que no hay parte alguna del proceso que adquiera más categoría que otra. Durante cuatro minutos y medio aparecen numerosas y variadas formas de movimiento, pero tienen todas el mismo peso específico y la misma importancia²⁵.

La variedad de movimientos y estilos del bailarín posmoderno no estaba determinada por el género, y los papeles para un sexo determinado no eran frecuentes, a excepción de una serie de obras de Yvonne Rainer²⁶, en las que se abordaban directamente temas relacionados con el género, la identidad sexual y la seducción en el espectáculo. La insistencia de las primeras manifestaciones posmodernas en el uso y la organización del cuerpo contrarios a toda jerarquía y asignación de género sigue presente en la danza posmoderna actual.

Esta danza posmoderna, como señala Foster, también supone un análisis y una lectura nuevos de formas anteriores de escritura del cuerpo, de forma que se recogen, citan, subvierten y manipulan códigos clásicos y de otras fuentes. Al hablar de la obra de Rainer *Trio A* (1966) y las de Trisha Brown *Accumulation* (1971), *With Talking* (1973) y *Plus Watermotor* (1977), Foster ha mencionado las tensiones que se producen cuando (como mínimo) dos modos de representación dispares se yuxtaponen o entran en diálogo²⁷. En estas obras, si bien el cuerpo aparece como un instrumento dedicado simplemente a la articulación física, al mismo tiempo también hace referencia a otros discursos. *Trio A*, de Rainer, contiene citas de formas de danza anteriores y la danza de Brown presenta el habla y la danza como textos simultáneos, pero independientes. El juego entre discursos contrapuestos y el uso de la cita en el proceso de creación posmoderno da lugar a obras para danza complejas y estructuradas en capas, que permiten múltiples interpretacio-

nes. Yvonne Rainer, conversando con Trisha Brown, habla de este efecto en la obra de Brown *Glacial Decoy* (1979):

Los trajes introducen otra dimensión... no exactamente un personaje dramático, sino una asociación con personajes creados en otro tiempo y lugar, entre *Lex Sylphides* y *Primitive Mysteries*, quizás incluso *Antic Meet*, que imita algo a *Primitive Mysteries*. Y el que produce esa asociación es el vestido. Hay una transformación repetida y fugaz, en la que un cuerpo en movimiento se convierte en una tenue imagen femenina. Creo que, al permanecer separado el vestido del cuerpo, la imagen en ningún momento se integra ni se unifica, con lo cual vamos de un lado a otro y vemos movimiento como movimiento, cuerpo dentro de un vestido, vestido fuera del cuerpo, e imagen de mujer-bailarina, que no es lo mismo que ver o no ver tu obra según tu condición femenina. La femineidad en *Glacial Decoy* es al mismo tiempo un hecho preexistente, como en tu obra previa, y algo que se superpone²⁸.

El proceso de desconstrucción y bricolaje que suele atribuirse a la danza posmoderna también indica una actitud ante el aprendizaje físico. Lo que podría llamarse el cuerpo posmoderno se desarrolla mediante un proceso de una cierta desconstrucción, un periodo en el que el/la bailarín(a) olvida sus estructuras y esquemas de movimiento aprendidos. Su entendimiento se traslada a la estructura física de su cuerpo, con especial atención a la relación entre la posición del esqueleto y los procesos fisiológicos y perceptivos. En este proceso el/la bailarín(a) reconstruye una articulación física basada en el entendimiento de lo que está presente en todos los cuerpos y lo que es único en el suyo propio. Nuestros cuerpos evolucionan a través de un diálogo con un complicado mundo físico y social, y por ello los métodos de aprendizaje que conforman la danza posmoderna se basan en una concepción del cuerpo como un organismo en flujo constante. El cuerpo posmoderno no es una entidad fija e inmutable, sino una estructura viva que constantemente se adapta y se transforma; la danza posmoderna desvía la atención de cualquier imagen determinada del cuerpo y se fija en el proceso de la interpretación de todos los cuerpos.

Si la danza posmoderna es una «escritura» del cuerpo, se trata de una estructura condicionada, circunstancial y sobre todo pasajera; es una escritura que se borra al mismo tiempo que se escribe. El cuerpo, y por ende «lo femenino» es en la danza posmoderna algo inestable, fugaz, tenue y pasajero, un sujeto de representaciones múltiples.

Cuando danza el cuerpo, escrito y receptáculo de escritura, ¿qué se dice y qué se recibe? El análisis de Laura Mulvey de la dinámica del espectador masculino ante el cine narrativo²⁷ resulta muy ilustrativo en el terreno del ballet narrativo y su audiencia. Una visión femenina, como la de Ann Daly, se centra en el análisis de las formas en las que el acto de mostrar y contemplar el cuerpo femenino en la danza reafirma el poder masculino. Sin embargo, ¿qué ocurre con la audiencia femenina? ¿qué ocurre cuando una mujer ve bailar a otra?

El intercambio que se produce entre la bailarina y sus espectadores supone una ambivalencia frente al cuerpo y un juicio del cuerpo propio. Shona Innes²⁸, bailarina y escritora, ha dicho que el aprendizaje del ballet ortodoxo prepara y encauza a la joven bailarina hacia el fracaso, pues se le anima a que se compare constantemente con la imagen de una perfección que nunca podrá alcanzar. Esta preparación para el fracaso es la que produce lo que vengo llamando el código de la vergüenza²⁹.

En la danza clásica, se invita a la espectadora a que contemple un mundo ideal y distante en el que la bailarina se muestra como una sílfide, algo sin importancia, una ausencia necesaria. La percepción del cuerpo como entidad natural y física queda impedida y eliminada por la distancia, no hay lugar para el cuerpo terrenal. De este modo, el ballet clásico crea un espacio que lleva al auto-olvido. En el cuerpo de la bailarina la observadora busca quizás otro cuerpo transformado; en la contemplación del virtuosismo distante se abre un espacio de olvido, en el que su propio cuerpo imperfecto queda subsumido por el cuerpo perfecto del otro.

Por el contrario, la danza inscrita en el espacio marcado por la apertura posmoderna no exige el olvido, sino la conciencia exacerbada de lo común de todos los cuerpos y de la especificidad de cada uno. Esta danza, que juega con una serie de formas de discurso simbólico, las adopta y renuncia a ellas, se escribe a través de un cuerpo normal; es una danza que insiste en la materialidad, la carnalidad (y por tanto, lo vulnerable y

lo mortal) de todos los cuerpos: el de la bailarina y, mediante una acción reflejada, el de la espectadora.

La danza posmoderna resalta las posibilidades del cuerpo terrenal; un cuerpo normal, de carne y hueso, compartido por espectadora y bailarina, aparece como el lugar de la danza. Esta presencia del cuerpo palpable como el terreno en el que actúa la danza deja atrás los criterios exclusivos de participación del ballet y se enfrenta a sus límites y condicionamientos. No hay en la danza posmoderna ni imágenes de perfección ni de unidad, ni jerarquías ni fracasos.

Por último, señalemos una diferencia más: en el género clásico está oscurecida la especificidad del cuerpo femenino, pues el cuerpo de la bailarina queda regularizado y abstracto, y la diferencia se sacrifica en aras de la igualdad. Por su parte, la danza posmoderna sitúa en primer plano los elementos kinestéticos y táctiles, negando el privilegio de una mirada universal. Al afirmar el lado material del cuerpo en movimiento, reafirma lo específico de cada presencia, de la experiencia vivida de cada cuerpo. El cuerpo posmoderno es plural, cambiante y polivalente. ¿Qué ocurre cuando esta danza se desarrolla ante una mujer?

El cuerpo en movimiento es un producto cultural, que mantiene una relación dinámica con la esfera sociocultural de la que forma parte, y las danzas son imágenes proyectadas de realidades sociales ya existentes (y no meros reflejos). La capacidad de la danza de proyectar imágenes del movimiento del cuerpo en el mundo la caracteriza como un medio con gran poder de transmisión de cultura; como he dicho antes, hay determinadas formas de danza y métodos de aprendizaje que tienden a reafirmar esquemas de relaciones sexuales y sociales de tipo patriarcal y falocéntrico. Posiblemente la constante atracción que las niñas sienten, en su etapa preadolescente, por las clases de ballet como actividad de tiempo libre muestra la persistente influencia de esta forma de danza en la socialización femenina.

Sin embargo, también puede ocurrir que el cuerpo, al bailar, desafíe y reinterpreté la cultura dominante. Las primeras manifestaciones de danza moderna buscaban un aprendizaje feminista de la danza que devolviera a las mujeres el verdadero cuerpo femenino. La obra de Isadora Duncan, quizás la más mitificada de estas bailarinas premodernas, ha venido relacio-

nándose con el movimiento de emancipación de la mujer de principios de siglo. Para ella, el cuerpo en movimiento constituía el paradigma de la libertad, y la liberación de las trabas que oprimían al cuerpo mismo (Duncan bailaba sin corsé y descalza) era importantísima dentro de su visión sobre la liberación social y política de la mujer. Como escribía ella misma alrededor de 1902, en *The Dancer of the Future*,

La bailarina del futuro... no bailará bajo la forma de una ninfa, ni de un hada, ni de una coqueta, sino con la de una mujer en su expresión más grande y pura. Será consciente de la misión del cuerpo de la mujer y de la santidad de todas sus partes. Bailará al son de la vida cambiante de la naturaleza, y mostrará cómo cada parte se transforma en otra. Cada parte de su cuerpo irradiará una inteligencia iluminadora, que traerá al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Bailará para celebrar la libertad de la mujer²⁵.

En términos de Isadora Duncan, el objetivo de la «danza libre», como se le denominaba a principios de siglo, era reflejar en su estado puro el cuerpo natural y no escrito de la mujer. Sin embargo, como señala Mary Ann Doane al estudiar la representación del cuerpo femenino en la filmografía feminista:

La complicidad ideológica del concepto de «lo natural» hace imposible el retorno nostálgico al cuerpo no escrito, pues son precisamente las frecuentes lecturas, escrituras y retratos del cuerpo femenino los que conforman y mantienen la jerarquía de la diferencia sexual, asumida como algo natural²⁶.

La visión que Duncan tiene de la danza del futuro presupone una vuelta sin problemas a un cuerpo inmaculado y natural y a una pureza esencial que, en su opinión, era característica de la mujer. Sin embargo, el hecho de que desde la perspectiva de los ochenta admitamos que esta visión, además de irrealizable, es en cierto modo cómplice del concepto de diferencia sexual «natural» no debe llevarnos a negar el poder de su discurso ni a menospreciar el gran impacto que su danza tuvo ante la gente de su tiempo.

Posteriormente, otras bailarinas modernas siguieron sirviéndose de la retórica de lo «natural», mas produjeron numerosos lenguajes y textos marcadamente femeninos, que podríamos calificar de «antinaturales». Parece ser que en alguna época la danza moderna podría haber constituido una forma viable de expresión de la mujer que la escribía y la interpretaba con su voz, pero una vez que se estableció, y el habla de una mujer se convirtió en «el lenguaje femenino», se hizo vulnerable a la colonización. A pesar de que la representación de lo femenino que realiza la danza moderna se opone a la del ballet, en cierto modo ha adquirido el mismo tono prescriptivo que en un principio quiso evitar.

La danza posmoderna, al no ser una redefinición del lenguaje de la danza, sino una pregunta sobre el propio lenguaje, ofrece la posibilidad de una práctica intervencionista²⁴. Esta danza reconoce la especificidad de cada cuerpo en movimiento, en tanto que ese cuerpo es una entidad física con determinados rasgos anatómicos y fisiológicos, y en tanto que se enmarca dentro de discursos específicos. El cuerpo, liberado de la enunciación de un discurso único, representa una fuerza con múltiples voces y poder destructor, que socava la unidad del discurso falocrático. Sin despreciar la danza del pasado, la danza posmoderna propone tácticas para que la bailarina se mantenga siempre un salto y un paso más allá de las prescripciones normalizadoras y restrictivas.

La práctica de la danza contemporánea, tal y como la hemos visto en los tres géneros que hemos repasado aquí, constituye un área fértil y muy poco explotada desde el punto de vista de la crítica feminista. Es al mismo tiempo almacén de imágenes del pasado, medida del presente y lugar en el que se trazan nuevas imágenes del cuerpo (así como imágenes de un cuerpo nuevo). Con esta exploración previa del terreno esperamos que otros cuerpos, otras lectoras, escritoras y bailarinas digan también: «veámosla bailar un poco».

Y si el objeto empezara a hablar, ¿qué?²⁵.

La danza contiene en sí misma intentos de disolución de la organización en dicotomías que forma la base de la tradición filosófica occidental. En plena danza, los límites se hacen borrosos y, libres de la estabilidad de la dicotomía, devienen términos vagos y etéreos como la mente y el cuerpo, la carne

y el espíritu, lo carnal y lo divino, lo masculino y lo femenino. Esta visión de la danza ya no es una utopía, sino la experiencia sentida, que de modo fugaz y efímero se produce en numerosos momentos y estilos de danza; es un potencial que, más que desconocido, está aún por representar.

Si bien a lo largo de este artículo me he servido de la terminología de la crítica literaria, ni las danzas son libros, ni el cuerpo una página sobre la que se pueda escribir; la danza exige ser observada en sí misma y de cerca. Es una tarea prolongada, y la «lectura» de la danza es una empresa que seguramente precisará del desarrollo de nuevos modelos críticos. La presencia del lenguaje en la danza, de la cual emerge la lectura política, comienza sin duda con la observación del cuerpo y su movimiento, con su gravedad, ligereza, espacialidad y ritmos. Cuando el objeto habla, cuando danza el cuerpo, quizás lo que hace falta no es observar, sino escuchar; y si hay que observar, la mirada ha de atravesar la superficie de la piel y permanecer allí dentro, escuchando sin esperar nada en especial. Hemos de aprender a contemplar el cuerpo que danza con un ojo crítico, resistiendo la seducción y el brillo de lo superficial y de las historias y cuerpos antiguos con ropajes diferentes. Vengo comparando esta observación atenta con un proceso de disección, pues es una mirada incisiva, que destruye la engañosa unidad del cuerpo en movimiento; mas al tiempo que se produce la incisión nace un cuerpo nuevo y evanescente.

El reino de la mujer «como debe ser» está constituido por el cuerpo, la danza y el lenguaje del hombre. Para hablar este lenguaje, la mujer abandona a su madre y entrega su cuerpo al academicismo. El resto de nosotras no podemos sino ser «lo que no hay que ser», hablar en dialecto, murmurar, tartamudear y taparnos los oídos para no oír el amargo reproche del hombre. Sin embargo, en un momento de descuido se abre a veces una fisura en el cuerpo que había permanecido en silencio, y de ella emerge una voz incontenible y poderosa al tiempo que lanzamos nuestros cuerpos irreflexivos al espacio.

1. Walter Ong, *Orality and Literacy* (Londres: 1982), pág. 55.
2. Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (Berkeley, 1986).
3. Laleen Jayamanne con Geeta Kapur e Yvonne Rainer, "Discussion: Modernity, 'Third World and The Man Who Envied Women'", en *Art and Text*, 23:4 (1986), págs. 41-51.
4. Martha Graham, "Martha Graham Speaks", *Dance Observer* (abril 1963), págs. 53.
5. Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture* (Cambridge-Londres: 1986), pág. 1.
6. Curt Sachs, *World History of the Dance* (Nueva York: 1937); Robin Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: 1938). Roger Copeland habla de la «proclamación notoria» de Balanchine en estos términos: «El ballet es una cosa puramente femenina: es una mujer, un jardín de flores hermosas, cuyo jardinero es el hombre». Roger Copeland, "Towards a Sexual Politics of Dance", *Contact Quarterly*, VII 3/4 (1982), pág. 48.
7. Elisabeth Dempster, "Profile: Russell Dumas", *New Theatre Australia*, 1 (1987), págs. 47-49.
8. Vid. Luce Irigaray, *Divine Women* (Sidney: 1986).
9. Elisabeth Dempster, "Profile: Russell Dumas", pág. 48.
10. Ann Daly, "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers", *The Drama Review*, vol. 31, 1 (1987), págs. 8-22.
11. Copeland, págs. 45-50.
12. Podemos encontrar un análisis detallado de las formas de representación y las convenciones coreográficas del Renacimiento y la danza neoclásica en *Reading Dancing*, de Susan L. Foster.
13. Lincoln Kirstein, "Classical Ballet: Aria of the Aerial" en *Playbill* (mayo 1976). Reimpreso en Roger Copeland y Marshall Cohen, eds. *What is Dance?* (Oxford: 1983), pág. 239.
14. Adrian Stokes, *Tonight The Ballet* (Nueva York: 1935). Reimpreso en *What is Dance?*, pág. 247.
15. Chris Savage-King, "Classical Muscle", *Women's Review*, 2 (1985), pág. 28.
16. Vid. Selma Jeanne Cohen, *Doris Humphrey: An Artist First* (Middletown, Connecticut: 1972).
17. Martha Graham, "Martha Graham is interviewed by Pierre Tugal", *Dancing Times* (octubre de 1950), págs. 21-22.
18. Deborah Jowitt, "Monumental Martha", en *Dance Beat: Selected Views and Reviews, 1967-76* (Nueva York: 1978).
19. Martha Graham, "The Modern Dancer's Primer for Action", reimpreso en Selma Jeanne Cohen, ed. *Dance as a Theatre Art* (Londres: 1974), pág. 139.
20. Foster, *Reading Dancing*, pág. 81.
21. Vid. Lincoln Kirstein, *Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing* (Nueva York: 1933).
22. Foster, *Reading Dancing*, pág. 188.
23. *Ibid.*, pág. 185.
24. Trisha Brown e Yvonne Rainer, "A Conversation about *Glacial Devoy*", en *October*, 10 (otoño de 1979), págs. 29-37.

25. Yvonne Rainer, *Work 1961-73* (Nueva York, 1974), pág. 67.
26. La obra de Yvonne Rainer *Work 1961-73* contiene descripciones y partituras de *In the College* (1972), *Lives of Performers* (1972) y *This is the story of a woman who...* (1973).
27. Foster, *Reading Dancing*, pág. 186.
28. Fokine, *Les Sijahides* (1909), Graham, *Primitive Mysteries* (1931), Cunningham, *Anti-Meer* (1958). En Brown y Rainer, *October*, 10, pág. 32.
29. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 (otoño 1975).
30. Vid. el artículo de Shona Innes, "The Teaching of Ballet", *Writings on Dance* 3 ("of Bodies and Power") (verano 1988).
31. Dempster, "The Economy of Shame", *Spectator Barnes*, 1 (octubre 1987).
32. Isadora Duncan, "The Dancer of The Future", reimpreso en Selma Jeanne Cohen, ed., *Dance as a Theatre Art* (Londres: 1974), pág. 129.
33. Mary Ann Doane, "Woman's Stake: Filming the Female Body", *October*, 17 (1981), pág. 24.
34. Los métodos de creación posmodernos no están basados en la oposición. En su análisis de las estructuras coreográficas reflexivas, Susan Foster hace una distinción entre las formas resistentes y formas reaccionarias de danza posmoderna; la forma resistente busca desconstruir la tradición de modo crítico, y más que exponer los códigos culturales, los cuestiona. La forma más habitual posmoderna, la reaccionaria (Foster cita la obra de Twyla Tharp) juega con los lenguajes y tradiciones de la danza sin analizarlos, sirviéndose de los códigos convencionales, pero sin hacerse preguntas sobre ellos.
35. Luce Irigaray, *Speculum of The Other Woman* (Ithaca, 1985).

Jose Miran Salas, Japan
Carrera de Cultura y Medio Ambiente

With the evolution of the work of 12 Argentine women artists, the Carrera de Cultura y Medio Ambiente wishes to make a low-contribution to the support of new artists, especially when, in this occasion, it had been deliberately decided should come from women.

It hardly seems right to talk about artistic discrimination at the threshold of the 21st century, especially in view of the fact that Spanish legislation is among the most advanced in the respect. However, the visible marginalization in which women have been subjected because of their condition as such has meant that there are still certain infrastructures and procedures which we of our gender exhibitions should try to overcome.

In the world of art, the over-representation of women artists in exhibitions, as well as their very limited presence in public galleries, is one of the consequences which justify the view which we think will be beneficial of bringing together an interesting representation of Argentine women artists of the last two generations.

All of them, via a variety of techniques and media (sculpture, collage, photography, painting and video) dialogued art with a common discourse, from their condition as women. The everyday world, intimate space, the body itself, memory, marginality are all starting-points from which to re-affirm their identity and their difference.

The continuity and artistic quality of the proposals are of prime importance, but from this point of view we believe that their contribution to contemporary art is extraordinarily dynamic and exciting.

PRESENTATION

Laura López Miran

During my time at the Instituto de la Mujer a decade ago, I had the opportunity of taking part in several events related to the marginalization of women, and always recognizing links with the exhibition of a work. I would wish that the day would soon come when such meetings were unnecessary, because there would be nothing relevant to demand with a view to the incorporation of women into an egalitarian society.

The reputation of the work after the above context of an economic crisis was entirely to women, and the question of whether in the 90s there is any sense in regarding this as an important event, had led me to reflect further on the subject.

We must not forget that the active participation of women in the world of art was very limited, quantified even, and

the appearance in the 70s of the women's liberation movement. And this was not because there were no women artists of note, or that there had been none throughout history. The explanation is complex and universal in nature. Traditionally, the dominant patriarchal society attached greater value to the masculine than to the feminine, and regarded women as the complement of men, rather than an individual in their own right.

The use of a masculine beauty myth to hide their identity or fear that society might not attach the same value to art produced by women, had been common practice throughout history. Even in the 80s, Elaine de Kooning and Lee Krasner, because Picasso's partner preferred not to reveal their female identity, and signed their work with the initials: Geopie Halftgen signed with the pseudonym George, in homage to George Braut and George Elser.

Even since the returned movements of the 19th century, women have been caught between two choices. On the one hand, the consciousness of the patriarchal nature, the responsibility of the masculine, to minimize differences in what is foreign to their culture, or on the other hand to rebel, to re-assert what they are, to reflect their femininity, to be proud of their sexual difference, to come at last to themselves to a level of equality and to try to study the male framework of society instead of an existing accommodation of values.

This second option, applied to the world of art, arose, but in the 70s there was a gradual appearance of women with alternative artistic proposals to the predominantly masculine modern art of the time, proposals with a specifically female discourse. Social aspects such as sexism, racism or pollution were reflected in works of great conceptual complexity and expressive force. We can recall here works of the intellectual and artist collective of Lucio Sanguino, Nancy Spero, Judy Chicago, Mary Kelly, Jenny Holzer, Rosemary Trocker, Barbara Kruger and a long list of others. They use a wide variety of media and techniques, including installations, performances, photography, video, collage and to a lesser extent painting and sculpture. They also make use of techniques traditionally considered to be feminine, such as embroidery, the manipulation of dolls, and so on. With all this they expressed their own world, language, the body, female space, the relationship with nature. For the first time they were the protagonists of their own artistic activity.

At the same time the struggle carried on by feminist groups is factor of a greater presence of women in galleries and a greater representation in public galleries has been undertaken and exemplary, especially in North America.

In spite of the fact that the inequality of supports at

of our intellectual capacities, whether our verbal skills. The word would be enriched by:

1. *Shelley the Beauvillain*, in *Discourse 2004*, *Quintessence*, 1949, p. 16.
2. Whitney Chantwick, *Whitman, Art and Society*, *Thomas and Nelson*, 1906, p. 308.
3. Henry M. Sayre, "Whitman and the Art of the Seventies" in *The Art of Performance: The University of Chicago Press*, 1988, p. 91.
4. *Twain Works on the Web* by Jules S. Galbraith with Barbara Kruger in *LitLit*, n° 73, p. 34.

1905:

Wit Vilenskaya

In her 1971 essay, "Why Have There Been No Great Women Artists?" the American art critic Linda Nochlin declared that in 1871 there was no such thing as a feminist history of art. Like other forms of historical discourse, it had to be constructed and it would have to be retrospective since it would be an attempt to lay bare the structures and operations which led to marginalize one kind of artistic production while privileging other kinds. The aim was to create a form of analysis which would make the invisible visible. Like any revolution, the feminist one, ultimately must learn to grapple with the intellectual and ideological basis of its various. Intellectual or scholarly disciplines (theory, philosophy, psychology and sociology), in the same way that it questions the advantages of present social institutions. Nochlin wrote: "The problem has more to do with some females' -notions of their femininity, or, not rather with their masculinization—aligned with the public, at large—of what art is, with the value idea that art is the finest, purest expression of individual emotional experience, a liberation of genius in its most terms. Art is almost never that: grapple art never is. The making (if at all) involves a self-effacement language of form, stock or less dependent upon or free from, given temporarily defined adventures, schemes, or systems of notation, which have to be learned or worked out, while through working, assimilating, in a long period of individual experimentation. That art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, -inherited- by previous artists, and more vigorously and spontaneously, by -social forces-, but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art object and in the nature and quality of the work of art itself, about in a social situation, are integral elements of the social structure, and are mediated and determined by specific and determinate social institutions, be they art

academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, either as he-man or social institution. The arguments put forward by the art historian over two decades ago are ultimately relevant to our own time and place. Her witty remark that the fact that there are no composers of jazz music in Lithuania or no bebop hornists players seems that the problem does not lie in the female hormones or in women's menstrual cycles, but in our institutions and the way we are brought up. This seems an approach to an understanding of the necessity of creating an institution of artists who showing world by women artists.

The late 1905 is the first due to the necessity of showing the work of exclusively female artist. It certainly holds other meanings and is partly provocative—laying claim to the right to a percentage of equality—but it gestures, at the same time, towards a mode of reference which, though it is still following tradition of present, does constitute an aim for the languages of art to aspire to and head towards in this desire to liberate society. We are aware that these -femin- histories -of art or otherwise- are still awaiting construction.

In recent decades, the question has been raised whether -the female- is a biological, a social or a cultural construction. Perhaps because of the regressive tendency of the present time, and out of a fear that feminism may become institutionalized or may turn into an authoritarian discourse, we would like to think that the construction of the female is a task that is still pending or is in a process of continuous transformation. The issue of given the paradox of the ground lost by the feminist movement and the poverty of its accomplishments in the 1970s, on the one hand, and on the other hand, the attempt being made from within the circles of power to -domesticate- it.

It remains to such contemporary issues as whether female art is created by gender or by historical, social and artistic circumstances. 1970s also to weave a complex of connecting threads and to emerge a possible force-field in which works of art could be presented, thus providing a framework for discussion—in the title, a framework to be assembled out of feminist discourse—since we believe that artistic activity is an experience of reality which must be analyzed in accordance with the capacity for critical response it generates. The intention is also an attempt to make a spatial situation within the Aristotelian art scene, namely the representational space created by women and the conditions and causes of its development.

1970s, product of our belief in the need to create the conditions in which we will be enabled to explore our own diversity and our own way of looking at things, which is different from the common way of seeing things. For technical reasons, the exhibition is confined to the work of Aristotelian artists, though we believe it to

later discussion which sets on fire a reflection on the dual reality of the movement, starting with the varied demands imposed, in 1788, by Mary Wollstonecraft, in the name of enlightened reason and of the idea of equality for all. The author then moves to to analyse the state of the Enlightenment and, including the failure of the Enlightenment to take up the feminist project, and to the debates concerning equality and oppression between, *notae secularity*, the relation between patriarchy and women, gender identities, and sexuality, etc.

The problem now regards and difference which is recognizing the difference between the male and female identities, understood as a cultural product which, having to women's subordination to men. The construction of an equal subject in the mystique of femininity were also the starting point for Betty Friedan in *The Female*.

Friedan based on difference that entered the domain into the politics raised by (Bourdieu) Friedan's a question that during in the early and state of the subordination of women and her questioning of the impact, not of female nature, their nature, which would make possible come to subordination by women.

Though it is now recognized that the equal to struggle to explain social structures is an essential position, it was a useful strategy in its time, when analysis of human nature, and developing two cultural responses or responses, the one scientific and corresponding to the male temperament, and the other of emotional and emotional corresponding to female temperament. To be, the author tries to find the features.

The theories of philosophers like Aristotle, Cassano and Deleuze and the writings of Aristotle and Aristotle, identified the theoretical framework to so-called difference in culture, wherein, which brings together some very essential theories and certain others, which regard the relation between biology is social relations. The author's perspective is:

...differentiated psychology that the sexes are often different, but thinking through the difference fact of femininity, living as a starting point, certain experiences specific to the female body, particularly, sexuality, motherhood, pregnancy, childbirth and breastfeeding, all of which were seen as particular problems derived from a unique experience. The development of femininity was and will always of women's lives to find through the difference and gender inequalities, and also to consider differences between women with regard to their origin, social conditions of upbringing, and so on... it is the specific aspects between the specific and the general. In the case of women, Marxist and feminist anthropologists studied the huge variety of the female spirit by women in different cultures, which like told us the aspect of

biology. Gayle Rubin' raised the issue is formulate a theory which would help explain the oppression of women in as a cultural, social and religious identity. In the most recent debates, discussion is focused on the -social construction- of sexuality, i.e. the importance of social and biological construction in the construction of the male and the female. Sexuality is considered as a social rather than a biological phenomenon, while gender identity, social relations and femininity, or heterosexuality and homosexuality, are viewed through the interaction of political, social and cultural forces, which vary through time and from one culture to another. Sexually and gender categories are different, though overlapping, fields. These developments point the need for feminism to formulate a critique of gender, since the gender system based the basis of inequality. They also recognize that, while the patriarchal system based gender and sexuality, it is the analytical lack of feminist to differentiate between them. Feminists must fight on the political front, bring about changes that will allow women and men to enjoy a sexuality free will to participate and make free from the conditions of gender; the changes will include the right to abortion, all work to women's heterosexuality, etc.

The studies in *White Paper* questioned the concept of equality and identity provide cues for the evaluation of the importance of social and biological construction in the recognition of the male and the female. Cases, in the construction of Freud, has borrowed from Freud's analysis of the formation of the psychological categories of sexuality, which are, at the same time, of biological and biological to describe a subject in a constant process of formation and in rapid eyes on the interconnection with sexuality as constructs of language. While in the writer knows biology is the production of femininity is presented as a deviation from gender development, it now moves on, as a result of the process of self-formation of gay identity both socially and individually, it has been explained rather as an outcome of the different choices of object sexuality than as a result of gender-associated differences. Lorde's and her methodology has studied by applying to it the same assumptions as have been thought to give an male heterosexuality, but the question is now being raised as to whether it should be viewed as a social identity that is peculiar to women, who regard themselves as women or in constructing a political identity common to all women. Adrienne Rich' has identified what she calls the -women's movements-, which covers a wide range of feminist experiences, and not just social inequalities, including the sharing of funds of money. This position has been criticized by including a social and economic categories of social hierarchy and sexism in an essential view to femininity. Critics of political feminism have focused on the fact that it

has generated a lively source of questions concerning the role of art and of the artist—male and female—in society. Many artists have elected not to represent the established culture or to rebel but to take action in an attempt to subvert the forms of power which turn them into mere instruments, to represent a culture of demands and resources. In the words of Iranian literary theorist Nafiz Abidin, "the prescribed modes are of no use to me as an artist or to the people who have been subdued. We must question the domination by the patriarchy of any kind of discussion about society, its type or political structure."¹

When marginal groups meet in defining their own identity, the inevitable structure of the so-called centre is reestablished, since the power of the centre depends on its authority remaining unchallenged. It is this authority as a prevailing system which I believe has not been challenged in Spain, and I see this as one of the reasons why no feminist discourse has yet been articulated in the plastic arts.

In the eighties, postmodernist discourse in the visual arts, especially the arguments of theorists like Craig Owens, suggested that feminist discourse was particularly important.² Owens drew attention to the political implications of the juncture between the feminist critique of patriarchy and the postmodernist critique of representation, echoing the sexual of the woman and the issue of sexual difference. At first, Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster and Owens himself were aware only of the importance of the writing numbers of female artists, but they also went on to stress the feminist discourse of their artists. Feminism added a political twist to postmodernism, despite the presence of Bauhausian, Postmodernism could not be regarded, finally as a fragmented and extended discourse.

Influenced by nostalgia for a lost cause, Andrew Ross also pointed out that feminism, together with anti-capitalism, the ecological movement and the awareness of the presence of the West in other, non-European cultures had created a resistance movement within postmodernism. What feminism brought to postmodernism was the political guarantee it needed to maintain its self-respect as an avant-garde activity: and it thus transformed itself into a theoretical discourse on the heights of a culture which had traditionally been an exclusively male preserve.³ Consider that discourse all-important: it is what has made a discourse both significant and political—processes which feminist discourse has aimed for postmodernism. Generally speaking, in the work of Spanish female artists prior to the generation born in the sixties (to which most of the artists included in 100% belong), feminist discourse—the theme of the body, for example—does not have its place. We might even say that we are dealing here with an impulsive discourse turning,

the dominant language. The plastic language used by female artists fits in with the sort of awareness and commitment which we might consider to be in line with egalitarian feminism. Thanks to the privileged position their creative work earned for them, they succeeded in being considered—*what?*—to be more colleagues, but also—*different?*—as they contributed an exception, in numbers at least, with regard to their female colleagues. If we examine the discourses of some of the Spanish women artists whose work has won recognition, we can see that their aesthetic practices share the dominant language. I mention this not as something which detracts from the value of their work, but as a precaution regarding revision. This is the case with Susana Solano, Eva Lootz, Cristina Iglesias and Angeles Marco. And also with Soledad Sevilla, despite the development of her work despite her willingness to search for a space that we might define as a female space. I shall arrange comments on the topic of her work because of its paradigmatic value. She starts from the firmest premises of the so-called geometrical art of the sixties, and by the eighties she is making occasional nods into the three-dimensional space of the exploration and the physical and cultural space of a purely Spanish tradition. It is in becoming aware of this cultural space, i.e. the space of identity, that she becomes aware of herself as a woman-artist. Curiously enough, her work can be traced and analysed as a patriarchal system in her field of geometrical art in which she lays claim to a localized but female space.

One result of this is the installation entitled *Loche y Sangre* (Milk and Blood), whose symbolic and dramatic language goes beyond the mark made in form. The work is wisely motivated by her condition as a female for gender, the symbolic language of flowers, integral to the work, associates, among other things, the feeling words of nature with the female body and also with the reception of her work in the world of art. She traces a female space and a female symbolic work, though they are not conceptualized or theorized. Even in her latest piece of work, *Mayo 1904-1907* (May 1904-1907), she takes over a public monument and projects into it the record of an expedition, of a memory, to emphasize the character not of a historical space but of a space of desire. She might well echo Lily Lippard's remark: "I have to create a cultural awareness out of a technological awareness."⁴

This is not the place to embark on a revision of the work of other Spanish female artists, but I would like at least to point out the need to contextualize their work in an intellectual setting, to analyze how they experienced, and reacted to the widespread questions in their time, and how they worked and exhibited their work in a context controlled by male artists. From the seventies generation we could mention such names as Estrella

4. See Patricia Orla, "Ingeniería y des-ingeniería en el ámbito del psicoanálisis lacaniano", *Forma 32*, julio-abril 1992.
5. Marcel Proust, "Sensibilidad humana, cuestiones y temas en desarrollo", *Revista de la Uned*, 1982.
6. Shulamith Firestone, *La revolución del sexo*, Nueva Barcelona, 1976.
7. Clara Maleno, "The Tactile in Women", in Susan H. Rubin ed., *Towards and Anthropology of Women*, Harbinger Books Press, New York, 1972.
8. Camilo S. Valera and Nili Eilat Soltes, "Clases de género: la sexualidad de los debates acerca de la reproducción genital (el feminismo: Una revisión epistemológica)", in María Casterán and Ricardo Ocasio eds., *Mujer, Sexo y Poder*, Instituto de Psicoanálisis, CIBC.
9. Cecilia Giménez, "Escripciones de género y sexualidad", *Intercambios* vol. XXIII Feminist Group.
10. Alberto Rull, "Heterosexualidad obligatoria y existencia erótica", *Neurosis*, vol. 3, Madrid.
11. *Unpublished*, pp. 28.
12. Nancy Fraser and Leslie J. Gordon, "Clases sociales de género: los argumentos acerca de feminismo y el postfeminismo", in Leslie J. Gordon ed., *Feminismo Postfeminista*, Feminismo-Español, Buenos Aires, 1992.
13. Luis Salvat, "What is Female Imagery?", in *From the Center: Postcolonial Essays on Women's Art*, SP, Dallas, New York, 1976.
14. Harold Ferguson, "Introduction: Inside/Center", in R. Ferguson, W. Claster, M. Tucker & N. Fraser eds., *Discourse: Conversations in Postmodernist and Culture: The New Measures of Contemporary Art*, New York: The MIT Press, Cambridge, Mass.
15. Rosa Acker, "Violence, Death, Thrills: An Interview with Rosa Acker", in *Space Relations*, Dordrecht, Dordrecht, 1983.
16. Craig Owens, "The Distance of Objects: Presence and Possibility", in *Space Relations*, Dordrecht, Dordrecht, 1982.
17. See Susan Rubin Sussman, *Subversive Pleasures: Comics, Politics and the Adult-Games Industry*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1992.
18. See Craig De Cigo, *El cuerpo en el espacio*, La Bata de la Médica, Montevideo, Uruguay, 1982.
19. See Rosa Acker & Paul Smith, *Men in Furniture*, Routledge, New York/London, 1987, and Craig Owens, "Objects: Gay Men in Furniture" in *Space Relations*, Dordrecht, Dordrecht, 1982, pp. 28.
20. "Happening: What We Have to Say We Speak, A Conversation Piece" and "Feminist Film Practice and Pleasure", in R. Ferguson, W. Claster, M. Tucker & N. Fraser eds., pp. 28.
21. Oswald Neelock, *Auto-Gesto Gestures, 1880-1920*, Thames & Hudson, London, 1982.

SEEING, LOOKING, FORGETTING AND RECONSTRUCTING YOURSELF

Cecilia de Cigo

seeing — The child's gaze travels upwards the length of the mother's belly. Her face crossed in time above, her outstretched legs, and then, a little further up, something catches her attention, or rather the look of something, which will be negatively absent or the look of another's, hidden in the central process of her being stopped as she goes. Faced with two obstacles and the act of looking up, she comes against an outstretched leg and sees, he believes to emphasize, as he watches, the uterine spot, thus seemed supported by a sort of surgery, and a new, again, appearance as a whole body but only as a series of fragments broken up by the observer. The mother will insist on the cracks and stockings, the part for the whole.

It is, unfortunately, in these years that Lacan (rather, another) processes, to explain why cracks and stockings are recurrent themes in many female films, observed by himself, or at least by those who know the career. Clara Maleno's role of child which traces Pleasure and Norman O. Brown's idea of the pleasure as a starting point for later theories who, for her, have needed this dimension of visual pleasure. The kind of description — as opposed to the life content in Maleno's case — cannot be otherwise the way in which visual pleasure settings in the time field, from which on the rest is opposed. This visual pleasure of the top of power is also off (though) seated in the peripheral part of the eyes in the female body — always the body of one — which exceeds the seeing eye but it is not absent in the work. For it is always accompanied by the female, compression of the at something it makes and helps to at the same time, but, above all, as a differentiated quantity.

In this way, in order to other visual pleasure — it would perhaps even try to get away from pain — a language necessary to rethink the other (pre)gender, to think it will arise by accident (more to the center or the peripheral, or to a surgery of the marginal, the surgery of representation which, just like the vice-masters of the film are discussing the lack of something, steps at the end when pain is absent or is produced by the look of looking the in-between.

Female bodies always and all have what the view of power would see it is not to connect, adding and following things, as necessary, adding women of the world is supposed to be the only thing they ever possessed, the whole history has add pain it has we've women, free spaces. Different procedures, the technical the high, symmetricals, ... always the body as structure of pain, but I suppose that's like that, making,

the its catalogue of otherness in a binary democratic process, one of those which has become so formalized at the end of history.

Looking at it from the here and now, I am not so sure if I can learn such a good thing to talking to the new hegemony—though the affidavit does not seem much of a subtle affair, and I am sad to end, once again, the inevitable aporia. Women, together with all the other others, have become visible at a time when all that had remained hidden should have become visible, all that had previously existed in opposition to the center. Yet it seems to me, in the last analysis, that movement will wait until a different regime, which is why I have referred above to a false-democratization which could come to the observing eye.

At the end of the last decade the French conceived a new arbitrary formalized order: the appearance of the femininity, and which, though it grows aggressive, is finally taught in an school as just another curious form of the new modernism. I am not suggesting that we should resurrect Greenberg and his sense of maximum certainty of hegemony—though I am surely tempted to do so, because the visible interaction between which accompanied each of the contradictions was most fruitful. What women tell about the whole process is whether the hegemony has taken into account this or one trap, a particular genre in which things were only seen, without being looked at.

They had looked, perhaps, we would have realized that the hegemony can be a new modernism, but above all we would have known that it is perhaps not sufficient to subject the looking eye, we have to count it. We have to count it to please because we have spent centuries looking with eyes that are not our own. The important thing is not what we see but how we look at it. And this is something which women, as always happens with minorities, have seen at last, though killing other small things too.

remember: I can recall the story of a secretary who worked for the John Deere company and who, some time in the 70s, stroked her bottom in Marina Abramovic. The event would never have assumed any importance if it had not hit the headlines or her doing that when her boss discovered her in the act of unsuccessfully trying to re-read her own body. Later, the history of an obsession, the look of the watches and eyes—having learned the lesson of Bata and Werber, and even of Pollock's accidental suicide—would be deconstructed and transformed her into the involuntary representative of an art form which revealed to be essentially unrepresentable. The photocopy of secretary, however striking a case, was not to be an isolated one. Driven by myth-creating urges, very much in line with its Oriental experiments of the 70s, Tokyo

spent a whole night in a kind of ritual ceremony to rid her of the burden imposed on her image as a woman. The ritual consisted of photocopying different parts of her body in a systematic manner, to remove it as later considered as a stock for stability—the way the male eye usually considers it—and sometimes as a distorted deformed mass—an undeniable truth.

This was a way of ridding her from historical contradictions, by revealing their rhetoric, and at the same time was a quick way of self-mutilation without any other aim except the mutilation itself. One could almost say that it was a self-managed mutilation in which the body's own parts would never come together again. Each of these parts would be printed on a piece of paper, and would lose intensity and texture with the passage of time, just as bodies do.

This kind of mutilation was very common in the 70s, a decade in which the body became a constant place for transformation, not only for women artists, but also for two male colleagues. That was the age when, produced, for instance, the work of Jerry Deane, a man an artist whose *General Works-Books*, composed of the common spread of pieces of paper and their disposition by past, were to gain for him the curious reputation of being the artist who most mutilated for the sake of the history of art.

April took an unexpected benevolence with body fluids—what would shock every because of what it might imply in terms of homicide—what is most intriguing about these particular examples is how the use of the body itself and its implications is different in each case. Deane uses it to re-orient himself, to re-mutilate himself. However, a second look shows that both are doing that which is usually expected of them as a kind of the case of the male, affirming his sexual identity in the case of the female, submitting her presence. Even so, the shared intention of the two artists is to witness physically that which is expected of them through decenteralization, forcing the eye to see something which is not its object in a place where it never expected to find it.

This kind of trick is without any doubt one of the most frequently used by artists of the last few decades, who have failed not distracting, wandering gaze and have finally faced it, sometimes violently, to look. Trapped in an inevitable aporia full of tension, females have opted to engage, not just to disguise themselves, but also to engage the look, a kind of symbolic optical illusion whose ultimate aim, even though sometimes unconscious, is to deviate rather than to obey the act of seeing, already a conformist into a way of looking. The aporia to which I refer is a man face, a truth which has become obvious in the ecology of women, to descend to the dust of that is feminine—also reprocessing it, and in particular when embracing it with a new practice.

incident, people are used to seeing troubling things, but surprising things that are unexpected. They are not used to seeing things which are serious and sometimes threatening. Through her descriptions of hardships, such as eggs and other venison, Pines also narrates all the other aspects of power, including that of the female body that is a recipient of the offered.

They, on the other hand, should be included among those who see the body as a site to talk about the body, the appeal or stage as a subject, resistance and difference, and comes up through the spectacle with an accusatory rhetoric that berates and denigrates them—this time they will finish up having an orgasm. And when I get them off their top they may have become human beings. That's what women have been obliged to do for centuries and I have taken up the only weapon available to women, and I have used it. Her body, the visible trap, attracts the look which, once there, must turn to things I would never have appeared to take in and as without recourse to national pride—women's weapons.

The final option, using the body itself to talk about the body itself, is one of the most complex and at the same time the most outrageous, giving rise to powerful misunderstandings in those interpretations whose unanticipated complexity reveals the recognition of the latter's-women look. Within this category of activities I would single out as emblematic the Frenchwoman Chien who starts away with any last vestiges of ambiguity—and perhaps negates the misunderstanding—by taking the explicit lookers of the luxury of appropriation right over the recording machine, using physically upon her body and revealing the process of adaptation to the screen as the source of dissection, cuttings and stitching together again.

The French performer has undergone extensive plastic surgery campaigns to years, in order to make Zhou's mouth a complete reality: the most beautiful woman will be the one who is made up of the most beautiful parts of the most beautiful woman. In this way, one's physical flaws are taken in by her body and she constructs her entire identity from the most beautiful parts of the most sophisticated paintings of high culture—the Mona Lisa's smile, Goya's woman's skin... she will therefore be the most beautiful woman made up of the most beautiful parts of all other women—not only beautiful but also clever, and therefore primarily beautiful—who in turn are the fruit of a careful hegemonic selection. The objectives are always carried out under cultural conditions so that she can remain conscious and be not only a witness but also the narrator of the transformation. Chien Cui will herself up as the subject and the object of the cinematic journey through the screen. Furthermore, the spectators when allowed for the utterly necessary to see it may also see the mirror

with successive operations more dangerous, suggesting a line of access to power through a suitable performance whose risk and fragility come into play. It is a possible kind of death but in any event a self-managed one in a self-made difficult place, dying not only to the eyes of art but also the very sake of the history of art itself.

Clear away what she can do, look at how it can be done, forget the risks and uncertainties involved in a step like going to the eye of power, what you have observed of what you have transformed into history, I have made reality and converted into story, as they and I will. And through this account she makes it clear at the gesture in the operating theater that wasn't the end, they weren't the day of it.

PI LA & BARRACIN

Over the years, the body has played a particular and distinctive social role, reflected symbolically in the different values of each era. The body and self-responsibility constitute the central thread which Pilar Barracín has wanted her work, and hence as a ground for experimentation, photography, painting, video and performance as the media employed by the artist. Her own body is the territory of a performance work and of a series of photographs that document it. On other occasions, as in a series of paintings, she captures fragments of her audience on prints left behind on the streets. Marina Abramović's photographs or her videotape, especially that transitivity is one of the greatest challenges in women's-body gender differences. As Cristina Barreda has analyzed in several essays on the subject, cultural feminism has extended the fact that sometimes copy and reproduce gender stereotypes—on the one hand invented by men to accuse their femininity in the name of the social, in direct competition with women on their own grounds, at the same time transgression—women's social stereotypes leading to their women's subordination to their traditional role, securing the very traditional nature of womanhood—photography for appropriation of femininity—. However, femininity can also be seen as questioning such gender differences and thus, in particular feminist terms there exist some pictures or body of it. In the same way as traditions are broken in an attempt to destroy copies of the existing differences not only concerning them, but someone's sexuality in general.

According to some feminist theories, transvestites subvert completely the distinction between male and ultra-specific bodies while raising copies of a new gender identity, and questioning the (history) of sex and male. In its most complex sense, this transvestite is

a white woman stating 'that appearance is illusion'—
—the external appearance is feminine but my inner self
(the body) is masculine—, while simultaneously
embodying the opposite inversion—my external
appearance is masculine but my inner self feminine—.
The idea of an origin is parodied. Thus combining
gender reveals that the original identity from where
gender is formed is in itself an invention without an
original. The continuous shifting constitutes a flow of
identities that point the way open to recognition and
reidentification, as well as presenting hegemonic
culture and its stress from adopting essentialist
expectations about gender identity.

MARIA JOSÉ BELBEL

Conscious of the power of established imagery, María
José Belbel draws its meanings and messages,
deconstructed by means of combination and juxtaposition,
as well as altering text, the multiplicitous image.
The alternative images created from the process of
recombination, are based on literature—English,
English and American—, punk rock, and her involvement
in left-wing feminist politics.

Images printed and—white or yellow as well as those
etched in bronze, ink and pencil to use the female
body—, its manipulation by society, and the real
need for its self-determination appear to depend from
the advertising word and the made as a whole.

Furthermore, her images question the notion of a model
—woman—, not draw our attention to the powerful and
generating reasons hidden behind—can—acceptable
moods, do she (play) with, for example, fear of femininity
in the government of attitudes—, or the appearance of
government that perpetuates the loss of identity in the
contemporary woman, despite her—liberation—.

Images or record of them are used as ideological
binary opposition able to rethink the conventional and
monstrous rules of gender identity in society.

The aim of the work is clearly didactic, it contains a
brochure taken from graffiti with the tickety of
Quevedian systems. She employs cultural references,
critiques of the need for solidarity among women as
well as the talk-ethic to avoid reproducing an
imposed and essentialist ideology, at the same time as
she vindicates rights such as abortion or
non-conventional sexuality.

Her poetry during the last few years—in which
predominantly the themes of race, sex and gender—, has
been expanded in her work to a multi-disciplined
scheme in which visual poetry, poems, images or music
represent the media through which the discourse is
addressed. For example, by re-recording songs—pop-

rock, punk— made by women, she draws our attention to
the variability of music as a way of enhancing political
culture, as well as to the poetry, drama and some of
humour contained both in the music and lyrics,
expressing moods we all can share. Some of these
emotional moods can tentatively be expressed by women
without fear due to the historically submissive role they
have been forced to adopt, while those moods provoked
by confronting real situations, can now be driven by the
strength and—noise— of their voices. She uses an artistic
language enriched by an enormous capacity to talk
about love, marriage or the one-way

SALOME DEL CAMPO

Although being outside the field of historical
questioning and tension of gender, the work of
Salome del Campo's most recent paintings arise from a
reflection over her condition as a woman. Her work is
characterized by monocolorism—she eliminates colour
to emphasize the drawing process—, presenting the
body as a unique magic moment, within the course of
the series she includes a composition of a completely
different nature, a painting depicting femininity cultural,
learn from a great photo. As a recombination of
moments in themselves, these singular paintings are
the starting point of a search in the past, other images
rather than time—whether it be matter or memory—,
these figure images represent contemporary and the
process of waking. Witnessed in their composition, they
walk a fine line, neither dramatically nor happily but
rather with a hopeful optimism. They announce what is
about to happen or are what close witnesses of what has
already been.

They compose the landscape in virtually structural
elements, but vertical or horizontal planes they are in
themselves a participating of highly differentiated
structures—perhaps molecules or fibers—, it changed
with a scenographic, female quality conveying a certain
degree of balance or balancelessness. If the space created
by the lines is—dark—, in black, the horizon that can be
glimpsed through it is even darker. The density of the
image is in direct relation to the possibility of being
rippled within, but also to the impossibility of it remaining
calm.

The work is currently not an explicit representation of the
lower, nor the type of space—hall—, to us in everyday.
Helena Casas in *La Jirón-Na* depicts *The Sleeping
Beauty* as the most allegorical story of feminine space:—If
you dig deep in to take the Woman has been
integrated in patriarchal culture, there is one position it
will not be hard to find her, in bed, in bed and asleep.
The sleeping beauty is awoken by a man because as we
have been told, women do not wake up on their own.

than that of weaving. The weaving loom is not just an empty sleeping chamber and the blueprints indicate its design (see). However, Sabina de Campo has regarded the idea of the loom not so much as a spatial form within a hierarchy but rather as a space representing the past and the right. Thus we could also read from right to left (Paraloid; for example, corresponds to the idea of arrival and return) and the weaving, even in its repetition as it is passive, there is no time but the idea of time, so that comes out her endless activity of weaving and unwinding, doing and undoing. Finally, there is no time, knowing project takes place in it, for in Hylas's dream, there can be no precise story for Polixena.

MERCEDES CARBONELL

The woman as a subject is present in the work Mercedes Carbonell has produced in the last few years, works characterized by their pictorial and verbal qualities and the use of highly personal references. "The woman" has also influenced her working procedure, however this has not appeared in a direct way in her work but rather in the extended time period it is the same way as her mathematical condition. As Carbonell says, "It is not willing to easily or instantly, there is no way weaving behind her work at all. It takes upwards to finished her personal relationship to a space that, as she says, has been triggered by the presence of technical reproduction methods, while at the same time trying to make the different elements of, for example, the geometric woman or the female atom. Furthermore, her work is a form of survival and an activity against the attitude of "waiting". A series of paintings (back with the use of a typewriter—the steps of the machine stamped in or gone create an orange trail) up of a combination of coloured lines—or the drawings in water with letter traces and atmospheric media—one of these advanced on the "only steps"—are determined by her own position in life, by her own work and being asked. She was aware that weaving could be regarded as both a form of oppression and expression, as well as a therapy. The strategies used to reconcile between her identity as a woman and an artist were valid, although she admits they proved to be exhausting.

There are two tensions between the composition and *Four-Partin Document* by Mary Kelly, a clear reference work for feminist poster diffusion, the main difference being that Carbonell uses her chair as inspiration rather than machine in the art work, is spite of the strategy, practices before the birth of her child, the maternity process is shown, and instead of freedom is imposed when the cause process. When after giving birth, the compositions include children's games but it not the games games as well as these

repeated ideas, of the drawings of woman's face —as if as a comment on the game but each differences by new technical exposures— spotted with splashes of red—(drawn in a horizontal way as if it would look a put down—up, her painting, created in the movement, why could that be increased with making it show details (there is a variety of), her work an effort related to taking the work of art into the realm of the operating.

MUNA CARRASCO

Muna Carrasco's work reflects aspects, phenomena and expressions from daily life, her paintings—although the work is very heterogeneous media such as paper, fabric, wood, rather than paint itself—have a aesthetic of great form. They were created by the same process that heretofore taking eggs are artistically rejected.

Materials are chosen both for their emotional and cultural value and for their plasticity. As is the work of other contemporary artists, strategies can be made between the physical attributes of materials and psychological codes, although the constant looking between nature and its symbolic connotations make that exist in her compositions, which are organic.

Aside from the substance, the mechanics and process form a distinctive part of her production. This is expressed in a series of works in which water, stretched from different parts of the world, is then passed over these fabrics and a form of trace is formed. In another series of compositions, the motif is represented by her own image as if it were in a jar containing her face (enlarged and slightly distorted) as if a painting in which the head is multiplied and moved by an unpredictable flow, or that where two busy people is superimposed with various details of her whole identity, or even that where the contour of her body has left to appear on a sheet worn out by daily use.

Throughout all these works, as well as in those whose threads or other objects are depicted, both in their effectiveness and serenity, is a vision of daily personal rhythms of using, the image of the body persists as a search for identity in an attempt to reach the face, the sign, the death, the emptiness of the absence.

As Françoise Collin has analyzed in an essay: "Two to six days which is not an work of the self, butly, one has to agree with oneself (and --) is the first address. Only when the condition has been fulfilled can one really be the expression of oneself in the company of other persons, of the desires of others, and first in that fleeting moments of accord, though fragile and always, however. To accept your individuality is to measure yourself with the world and to know its limits. The dialogue

ENCARRI LOZANO

In the series of works contained under the title *Don't be on time* (*Thinking Paper*), Encarrí Lozano presented a group of sculptures characterized by simple lines, in the shape of necks and shoulders, in two formal language with crossed emotional readings and the affirmation of not belonging to the world. The choice and treatment of materials, mainly cement and wood (rice and wheat), were selected both for their modeling qualities as well as for the potential symbolic character of the work. One of the principal forms in her sculpture is the egg, plain and simple form, the origin, and the formal representation of being — something it both of a reality and a project. The egg is, undoubtedly, one of the symbols containing the greatest variety of meanings in human culture, having been used since the most primitive cultures as a representation of life, of genetic memory, and symbolizing the transition from Chaos to Order. For Lozano, particularly after her pregnancy, the egg is the form that up the beauty of the character, the effectiveness of a process that we guess had its roots also in her. It is movement in time, a poetic form for what it rises as well as its capacity to provoke in the imagination-experiences of the other side.

The shapes that she is currently creating — the brain, the face, the hands — symbolic expressions, equality, difference, attention and the expression of self; the object as experience and part of both a routine and a personal process. The position of prototyping shapes — taken from the press — grant to the sculpture a certain character of contemporary cinema. In previous works, a child of her self and of her child having worked from other cultures, abstractedly, reveals the subject for identity to her own projected identity in a collective context. In the work *La mujer negra*, the fruits of a video found from the *Dark Web*, talks as with other readings and discovers the power of a work, conceived as a machine against chance.

PEPA RUBIO

In his discussion carried out by Pepa Rubio some years ago, a set of bronze plates, were tied up on the floor next to some objects made of iron. Showing the plates, words gesture reflecting an interest for going beyond. Thus, space she had designed as a moment. Neither the new experimentation with iron nor her working with the material could suffice the truly sensitive and show that she wanted to capture. Regardless of the fact that her clay was attacked in the kiln, in a negative sense of course, she turned the kiln into the main object of her work, so becoming both the stage and constructive element of her sculpture, as well as a symbol of an

intense space, of a closed world that could only be accessed by passing through a crack. Establishing a complex relationship with the viewer — as viewer — proved to be a starting point in relation to her artistic work. In spite of her interest in writing in abstract spaces, and due to the fact that the construction of these new works was undertaken in a blackroom's workshop, she shaped a formal language influenced by her contact with this — material — space. But it was precisely within the workshop that, in another critical moment, she was confronted with the final nature of her art in the workshop, finding anthropologists affirmed that there was a division between private and public life among all societies and that the domestic was more often associated with women, while the public sphere was largely related to men. Taking this experience as a starting point, Pepa Rubio began reflecting on those experiences she wanted to bring to the top: the point of view of her plates and engravings as a woman; her work as her own, referring to Virginia Woolf's emblematic work. On studying as modeling, she started off from sculpture (it seems strange saying that). The world of daily routine, the process of doing, approach passion, the desire of education, the memory or the rapid memory of the thousand of any objects that surround us, all these form a part of the new material of her work — from the initial rule and drawings that suffer her attention to the clouds and give form to sewing his. This approach together — outwardly by her, although random, which is this people's voice contributes to a story in the way of a legend, by the very materialness of these objects themselves. Driven by chance and order as well as by her interest in finding the — mythical —, she investigated and probes these objects, with which she examines, as she herself has put it, an archaeology of human beings.

The offering as part of life is the thread running through her work — thoughts of traces of other steps or steps were worked in a cluttered art as happens in the draft, as in the details of disposable shaving blades which proceed to with both an analogical and personal image of us to form a personal poetry, a reality that explored the life of quiet reader and of the exchange faces without effort.

Culture as grace (Covadonga Covadonga) questions, the choice, the engagement exposed openly, represented by some blacksmith's success used to keeping workers, in which she has placed objects supported from the human world, such as plates or glasses. As Covadonga Felgue discusses in *Video and Difference*, signs of femininity operate not only at the level of what is represented — as in traditional, by the sewing iron or the pan — but rather it is in her spaces femininity whose femininity is found to be alive, as in the taking of a statue in discussion or some practice.

In a recent essay-translation, Carmen Siegliger deals with the subject of race identity, not only understood as a particular way of thinking and behaving, but also as an exclusive practice: the construction of identity as a form of transgression. She explores the complex lines and contradictions between women in western society and in the global world in spite of their differences. The essay will reveal aspects that our perceptions are caught with binary levels, shades and degrees, another sign of aging in the body. To achieve this, she incorporates visual languages that, through color strategies, try to connect and relate topics such as +women, white, western, middle-class, youth, independence or happily married+. Color will not camouflage, she argues, but it is working for obvious differences that exist among all groups of women, in terms of their race, age, class status etc. The color format allows her to understand, negotiate and translate a world that symbolizes power as well as giving her the opportunity to incorporate images from advertising, television or art history in order to justify her different situations or established modes.

The representation of the female body has been the predominant theme of her work, as he found in various fields such as painting and video, as well as in her work as a designer. This theme is expressed by a dialogue with the body, in what she refers to as an attempt to comprehend the structural and difficult relationship between a woman and her body. The dialogue originates in their journeying and femininity and its representation. The work *Chromie resides* (The White Dress-Chromie) uses images which can be viewed only by seeing through water held within a glass, the form of which reminds us of Pollock's tubes. The body appears as a single entity where presence and memory lie at a place where all beings intertwine, forging a symbiosis of futuristic forms. In the line of stages, a point and cyclical journey within the body is perceived in seven segments: in an attempt to relate and relate (see the *White Lady* and *Artemis* essays).

In the essay *Calculation or Declaration: History, Chromie*, aside on the specific role of language as an instrument, "Women should begin by rejecting the misadventure of representation that controls the whole meaning. . . They must assert their difference. . . And they must speak out, also saying they haven't got anything to say. Talk about their pleasures. . . Wipe out certainty that tries to reveal all attempts to speak of the female. . . We must be directed by the ambiguity of difference . . . an admission an exploration of the power of women, of their potential, a continuous flow of being that runs both as a result of sexual difference and desire. . . Don't look at the system, look at the binary, at the unconscious, closer to the

language of flesh, don't chase after systematic signs in the abstract of language, in the bottle."

ARCHAEOLOGIES: INTRODUCTION

I need (to) read

Writing about women and sexuality in the early nineties is not just a matter of presenting questions, methods and examples—generally as yet unheard of in Spain—but mainly of taking part in a lively, varied and fascinating debate. Part of the interest generated by this debate undoubtedly stems from the non-accidental nature of female pleasure, from its stimulating character and its wealth of metaphorical resources. But feminist studies have also provided us with analysis and critical reflections which have not only offered convincing solutions but have also brought us awareness which encourages us to keep ahead.

Although the anthology does not promise only, its aim was to exhibit some fundamental aspects of some of research over the last few decades, uncovering the variety and complexity of a current of thought which, in the words of Jonathan Culler, "was sophisticated one of the most powerful forms of knowledge in contemporary culture". Having the most spectacular results of the last few decades we should give special mention to the profound interest of historiographical events, which has allowed us to rediscover a wide range of artists, authors, sculptors and writers who had hitherto been ignored, in the history of art, for instance, names like Luciana Curjato, Adriana Casanova, Myrtales Ochoa, Angela Kaufmann, May Casado, Elizabeth Seldin, Nidia Pineda or Paula Murolo-Rucker. Individually, it is hard to find, but to mention them, on the other hand, just as has happened in other disciplines, by this theory or philosophy, this critical movement has gone beyond the simple demand for its own status within writing, themselves, as Quilo Costello says, "it is a matter of re-thinking the historical value of these. Forward . . . and, in consequence, of carrying the debate beyond the area of social demands to that of a third, diverse and more radical epistemological discovery".

The essays contained herein present various aspects, and topics which we have considered most vital and significant in feminist studies, and aim to explore a range of questions which it must be said, have hitherto been ignored or insufficiently debated in Spain. Suffice it to say in this regard that previously nothing of this sort, type of material has been translated, when considering that America's cultural demand that "feminist issues" do not to mean a separate dialogue or discussions—like feminism defined by her opponent—as a posthumous

