

EN EL LIMBO DE LO INVISIBLE
IN THE LIMBO OF THE INVISIBLE

Carmen Arocena y Nekane E. Zubiaur

Universidad del País Vasco

Resumen:

La violencia sobre la mujer representada en los medios de comunicación adquiere diversas formas que no siempre se manifiestan de manera explícita. A través de las modalidades de manipulación descritas por Greimas y Courtés las imágenes contemporáneas imponen a la mujer un único canon de belleza aceptable y una engañosa representación de su goce mediatizada por el deseo y la satisfacción masculinas. La dialéctica entre lo visible y lo invisible que el ojo patriarcal ha instaurado en la sociedad occidental por medio de la tiranía de los medios de comunicación de masas, aún impiden a la mujer, en pleno siglo XXI, el acceso a una manifestación libre y fidedigna de su propia naturaleza física y sexual.

Palabras clave:

Violencia; manipulación; invisibilidad; mujer; feminismo.

Key words:

Violence; manipulation ; invisibility; women; feminism.

Abstract:

The representation of violence against women in the mass media adopts different forms that are not always explicit. Through the modes of manipulation described by Greimas and Courtés, contemporary images subject women to a single canon of acceptable beauty and a deceitful representation of their pleasure mediated by masculine desire and satisfaction. Well into the XXI century, the dialectic between the visible and the invisible, which the patriarchal eye has installed in western society through the tyranny of the mass media, still prevents women from having access to a free and reliable expression of their own physical and sexual nature.

La vida de todo ser humano puede ser entendida como una narración en la que cada uno se une o se desune con diferentes objetos de deseo. La semiótica de corte greimasiano así lo explica cuando define al esquema narrativo como “una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto que lo introduce en la vida, su “realización” por algo que «hace» y, finalmente la «sanción» -retribución y, a la vez, reconocimiento- que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser” (Greimas y Courtés, 1979:275). Por lo tanto, deseamos, actuamos y somos evaluados por ello.

La larga historia de las reivindicaciones feministas se podría entender como la unión de las mujeres, consideradas como sujetos genéricos, con diversos objetos de valor con los que se encontraban en disjunción (el voto, el acceso al mercado laboral, etc). Evidentemente, esta lucha de las mujeres hacia su unión con la libertad, es decir, la capacidad de fusionarse con cualquier objeto de valor permitido al varón en la sociedad contemporánea, no es tan soberana como parece, sino que el género femenino ha sido sometido a un proceso de manipulación -también previsto en toda narración- que en este caso está encarnado en un agente intangible, la tradicionalmente llamada sociedad patriarcal, que ha definido lo que las mujeres podían, debían, sabían y, en consecuencia, querían hacer. Greimas define la manipulación como “una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado” (Greimas y Courtés, 1979:251), en definitiva, un *hacer-hacer*. Se trata de una “comunicación (...) en la que el destinador-manipulador impulsa al destinatario-manipulado hacia una posición de carencia de libertad (*no poder-no hacer*), hasta verse obligado éste a aceptar el contrato propuesto” (Greimas y Courtés,

1979:252). Este *no poder-no hacer* equivaldría a la definición de obediencia del manipulado frente a su manipulador.

Las luchas por la igualdad han escalado un peldaño hacia la independencia, definida por Greimas como una posición marcada por un *poder-no hacer*. Pero la sociedad patriarcal actual, que en apariencia ha asimilado la emancipación femenina, disfraza engañosamente esta situación de independencia bajo el paraguas de esa libertad absoluta (*poder-hacer*) que se convierte en la meta soñada. En las siguientes páginas intentaremos demostrar esta falacia de libertad y cómo el patriarcado niega las competencias para entrar en conjunción con algunos objetos de deseo, utilizando el imaginario simbólico construido y extendido por las representaciones audiovisuales de los medios de comunicación de masas, lo cual es en sí mismo una forma tácita de violencia que no siempre, o no sólo, opera físicamente sobre la mujer.

El Diccionario de la Real Academia Española define la violencia, entre otras acepciones, como la cualidad de aquél “que está fuera de su natural estado, situación o modo” así como la de aquello “que se hace contra el gusto de uno mismo, por ciertos respetos y consideraciones”. La primera de estas definiciones implica que la sumisión a la obediencia del patriarcado significa la negación de atributos consustanciales a la naturaleza de la mujer. La segunda hace referencia a una futura fase de sanción en la que los comportamientos inadecuados serán juzgados por una instancia que no es otra que la sociedad patriarcal, quien dicta lo correcto y lo incorrecto, lo apropiado y lo inapropiado. La teoría semiótica elaborada por A. J. Greimas ha desmenuzado este proceso de la siguiente manera: “la manipulación actúa sobre la persuasión, articulando, así, el hacer persuasivo del destinador y el hacer interpretativo del destinatario.

El manipulador puede ejercer su hacer persuasivo apoyándose sobre la modalidad del poder: en la dimensión pragmática, propondrá entonces al manipulado objetos positivos (valores culturales) o negativos (amenazas); en otros casos, persuadirá al destinatario mediante el saber: en la dimensión cognoscitiva, le hará entonces saber lo que él piensa de su competencia modal en forma de juicios positivos o negativos. Así pues, la persuasión según el poder caracteriza a la tentación (donde se propone un objeto de valor positivo) y a la intimidación (que ofrece un don negativo); la persuasión según el saber es propia de la provocación (con un juicio negativo: “eres incapaz de...”) y de la seducción (que manifiesta un juicio positivo)” (Greimas y Courtés, 1979:252). En ambos casos el fin último perseguido por el destinador-manipulador es el de hacer aceptar como verdadero el mensaje transmitido mediante la intervención (*hacer-creer*) y el impedimento (*hacer-no creer*) para empujar al destinatario a ejecutar un programa narrativo (acción) determinado en detrimento de otros. La sociedad patriarcal ejerce su hacer persuasivo sobre la mujer tanto en la modalidad del poder como en la del saber, y utiliza a los medios de comunicación como actores delegados para llevar a cabo las cuatro formas de la manipulación mencionadas, con lo que en el terreno de las imágenes mediáticas el *hacer-creer* se intenta conseguir a través de un *hacer-ver*, y el *hacer-no creer* mediante un *hacer-no ver*.

No es momento de extenderse en el archiconocido asunto sobre la influencia que los medios de comunicación operan en el comportamiento social a través de los mecanismos de iconización. Lo que sí resulta interesante es analizar cómo desaparecen de los mensajes mediáticos ciertas representaciones femeninas y ciertas acciones que la literatura sociológica y psicológica consideran comunes,

y, en consecuencia, otros comportamientos se subliman transformándose en un patrón de conducta irreal y, por lo tanto, inalcanzable. Todos ellos están en relación con el deseo sexual de la mujer.

1. El objeto de deseo ideal: la belleza

La Historia de la Humanidad se ha caracterizado por imponer al sector femenino un objeto de deseo común, el de unirse a aquello que cada época denominaba “belleza” como medio para dominar la pregnancia del poder de la naturaleza que residía en la mujer y atemorizaba al varón. La obras de arte figurativizan el reflejo de lo considerado bello en el momento de su producción dotando así de significado al mundo. De lo que se deduce que “el papel del arte en la sociedad no es simplemente aportar al consumidor una gratificación sensible. El arte es una guía, un medio de instrucción, y diré casi de aprendizaje de la realidad ambiente” (Merquior, 1978:51). Por extensión, también las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación cumplen idéntica función. Camille Paglia, al considerar los inicios de la belleza, afirma que “no hay nada hermoso en la naturaleza. La naturaleza es la fuerza primordial, turbulenta y estridente. La belleza es el arma que tenemos para defendernos de ella; por medio de la belleza hacemos objetos, dándoles límites, simetría, proporciones. La belleza detiene y paraliza el flujo aniquilador de la naturaleza” (Paglia, 2006: 104-105). Es evidente que Paglia identifica a la mujer con la fuerza creadora de la naturaleza. En su opinión, “la solidaridad masculina y el patriarcado fueron las medidas a las que tuvo que recurrir el hombre para combatir la terrible sensación del dominio de la mujer, su impenetrabilidad, su alianza arquetípica con la naturaleza ctónica” (Paglia, 2006: 39). Sin embargo, aunque Dioniso es

quien gobierna las fuerzas ctónicas, sin embargo, Paglia observa que la civilización occidental, y en consecuencia *su ojo*, son en gran medida apolíneos, y están dominados por la razón y la lógica: “Yo creo que el sentido estético, como todo, es una forma de huir de las formas ctónicas. (...) El juicio del ojo es un juicio autoritario. Decide lo que hay que ver y por qué. En cada una de nuestras miradas excluimos tanto como incluimos. (...) Vemos demasiado y, por consiguiente, hemos de hacer una selección estricta de lo que vemos. La ansiedad y la duda acosan al deseo. La belleza, un éxtasis visual, nos droga y nos permite actuar. La belleza es nuestra modificación apolínea de lo ctónico” (Paglia, 2006: 44-45).

La belleza, por tanto, no proporciona a las mujeres ni control ni libertad, sino que se impone como una rejilla significativa que indica lo que en una determinada época es mostrable. Nos vemos así influidas por el hecho de que en el régimen contemporáneo de lo visible sólo aparecen cuerpos bellos y jóvenes, anatómicamente perfectos, delgados y armónicos. La mostración del envejecimiento corporal, de la deformidad cutánea o anatómica escapa a la regla y forma parte de ese espacio de lo no iconizable que, al no poder convertirse en un significante, deja de integrarse en el imaginario que refleja la realidad. Tal como resume Polly Young-Eisendrath, “no hay forma de permanecer completamente libre de este mensaje de que el poder femenino es belleza. Como niñas y mujeres, vivimos y respiramos esta atmósfera. Ésta impregna todo lo que hacemos y todas las formas en que se nos refleja. En los medios de comunicación, rara vez hay un logro femenino que no sea acompañado por una descripción de lo que la mujer llevaba puesto y/o qué aspecto tenía. Es como si debiéramos vigilar la apariencia de la mujer para encontrar la raíz de su éxito en

la belleza (de modo que pueda ser reducida a su apariencia) o, en su ausencia, explicar su éxito en función de su compensación por carecer de ese ingrediente esencial. Para la mayoría de las mujeres (...), la apariencia se convierte en la expresión central de la identidad personal” (Young, 2000: 50-51).

La identidad femenina oscila siempre entre las virtudes del ser y la tiranía del parecer¹ impuesta por las imágenes, que nos bombardean desde los medios y ejercen una violencia tan nociva como aquella que se exalta bajo el nombre de *violencia de género*, por cuanto afecta directamente al modo en que construimos nuestro imaginario simbólico y, por consiguiente, a nuestra forma de experimentar la realidad, haciendo que aquello que no es decible ni mostrable se convierta en inexistente. La sociedad patriarcal obliga a aceptar las reglas o cánones culturales definitorios de lo bello al forzar a la mujer a creer que su unión con el objeto de valor “belleza” será sancionada positivamente con la felicidad, el éxito o la satisfacción personal, mediante esa modalidad que Greimas denomina *tentación*, don positivo que el manipulador ofrece al manipulado.

La semiótica estructural ha adaptado al lenguaje icónico la famosa división de Hjelmslev entre el plano de la expresión y el plano del contenido: “*la materia del contenido* es común a todos los fenómenos semióticos puesto que sólo existe una materia del contenido que se identifica con lo que llamamos el sentido (el tejido semántico, el universo entero del sentido). Lo que varía de un sistema de significación a otro es la separación de ese tejido semántico en unidades pertinentes: *la forma del contenido*, es decir, el sistema propio de los

¹ No es casualidad que Greimas en el cuadrado semiótico sobre el que proyecta la categoría modal de la veridicción considere que *parecer* y *ser* son dos términos que se encuentran en relación de contrariedad (Greimas y Courtés, 1979: 434).

significados, la organización en un sistema de oposiciones y diferencias de la materia del contenido” (Zunzunegui, 1985:108-109).

En consecuencia, las mujeres somos materia sin una forma adecuada.

El hecho de que el patriarcado exhiba la belleza y la juventud como un valor positivo relega a la fealdad y a la vejez al ámbito de lo invisible situando a este objeto de valor bajo la amenaza de no formar parte de la sociedad, de no ser importante, de carecer de atributos humanos tan básicos como la capacidad de amar, de sentir o, en definitiva, de vivir. Esta actividad manipuladora que consiste en *hacer-no ver* utiliza, por tanto, las formas de la *intimidación* para imponerse.

Algunos artistas han aplicado la rejilla de la forma a la materia del contenido para visibilizar cuerpos considerados deformes según el canon de belleza tradicional (como los enanos, gigantes y *freaks* que desfilaron ante el objetivo de la cámara de Diane Arbus), con el fin de integrarlos en el terreno de la normalidad, exigiendo tolerancia, compasión e igualdad. Sin embargo, “en una sociedad en la que los desviados son supuestamente normales, donde hay que buscar algunas de las formas de lo raro es por el lado de la norma. Así como los gigantes y los enanos, atrapados por su objetivo en momentos ordinarios de su existencia, se humanizan, de igual modo el desfile de los cuerpos «normales», sorprendidos en el espacio público, destila rareza” (Courtine, 2006:256).

Este sería el caso de la fotografía de Les Krims titulada *My Mother Extruding Her False Teeth as Her Mother Did to Scare Children* (1970). La imagen recoge a la madre anciana del artista sentada desnuda junto a la ventana mientras se extrae la dentadura postiza de la boca. El hecho de convertir en materia mostrable un cuerpo anciano corriente pero desnudo realizando un acto



cotidiano es inevitablemente pervertido por la mirada del observador que sólo ve una monstruosidad grotesca en las mórbidas redondeces provocadas por la edad.

Estos valores que envuelven a la belleza nos son inculcados desde la

infancia, cuando nuestro ideario es aún terreno virgen en el que sembrar todo tipo de dictados que se marcarán de manera indeleble más allá de la edad adulta. Los cuentos de hadas son la herramienta más eficaz para ello. Cada vez que en los relatos infantiles aparece un personaje feo o monstruoso al que se nos anima a aceptar socialmente debido a sus buenas virtudes, acaba imperando la promesa de una conversión a un estado ulterior estéticamente aceptable. Así sucede en *La bella y la bestia* o *El patito feo*, argumento que recientemente adaptó para el medio televisivo la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999). Sólo la saga de animación subversiva *Shrek* (iniciada por Andrew Adamson y Vicky Jensen en 2001) se ha atrevido a transgredir estos principios e invertir el imaginario *políticamente correcto* creado por la factoría Disney, al proponer la fealdad como un valor no desdeñable. En la producción de Dreamworks no es la rana quien se convierte en príncipe sino que la princesa se transforma en ogresa para poder alcanzar una vida más satisfactoria.

Sin embargo, la ogresa transgresora aún dispone del valor estimable de la juventud. El envejecimiento femenino ha sido definido por Susan Sontag como “un proceso en que una se va convirtiendo en algo obsceno (...). El hecho de que

las mujeres viejas sean repulsivas es uno de los más profundos sentimientos estéticos y eróticos de nuestra cultura” (Kauffman, 2000:37), frente al que la espectadora femenina descubre la sensación gratificante de aún “no ser yo”. En la historia del cine la mujer anciana siempre se ha presentado vestida y asexualada, salvo en una reciente excepción que supone uno de las pocas transgresiones que el cinematógrafo nos ofrece en este sentido.



Se trata de la película de nacionalidad alemana *En el séptimo cielo* (*Wolke 9*, Andreas Dresen, 2008), que cuenta la historia de amor entre Inge (Ursula Wener) y Karl (Horst Westphal), ambos septuagena-

rios. Su relación comienza como un estallido sexual, que hace tambalear los sentimientos de Inge hacia su marido, Werner (Horst Rehberg), con el que lleva casada más de treinta años. Pese a ser incapaz de volver a su rutinaria existencia, el idilio con Karl continúa provocando un profundo sentimiento de culpabilidad en la mujer que la lleva a confesar el adulterio a su marido. Inge no obtiene ni la comprensión ni la absolución de éste, por lo que termina por romper el matrimonio y marcharse con su amante en busca de la felicidad. La cámara de Dressen dibuja los cuerpos ancianos, jugando en las escenas de sexo, con la fuerza de la iluminación y la blancura de los decorados para expresar la felicidad y plenitud de los dos amantes. No hay castigo para ellos sino un final feliz y luminoso que se opone a la oscuridad en la que se ha desenvuelto su

matrimonio, y en la que siempre se han mantenido las relaciones sexuales en la tercera edad en el imaginario socio-cultural.

2. La forma sexual del falocentrismo

Las relaciones sexuales entre ancianos no son las únicas invisibles en los medios de comunicación de acceso masivo en la sociedad contemporánea. La norteamericana Shere Hite revolucionó las teorías sociológicas a mediados de la década de los años setenta con la publicación del *Hite Report*, cuya intención era “mostrar y definir el sexo como una institución que refleje las diferencias de estatus entre hombres y mujeres dentro de la sociedad, el cual nunca ha tomado en consideración el cuerpo femenino” (Bouchard y Froissart, 2004). Shere Hite visibilizó el órgano sexual fuente de placer femenino, ausente no sólo en las representaciones del coito en el arte, la fotografía y el cine sino también en la literatura especializada, al descubrir que el setenta por ciento de las mujeres encuestadas para elaborar su informe, únicamente obtenían placer por medio de la estimulación del clítoris y no de la penetración (Hite, 1986). Durante mucho tiempo esta cuestión ha permanecido silenciada, aunque algunos manuales que todavía hoy cumplen la función de orientar sexualmente a las mujeres, como lo hace Sylvia de Béjar treinta años después de Hite, lo recuerdan periódicamente (Béjar, 2009). Sin embargo, algunos detalles nos hacen pensar que este proceso de silenciamiento responde a las necesidades de una determinada época cultural que se remonta al origen de los tiempos. La figura de Lilith², la primera esposa de Adán, ha sido eliminada por la tradición

² Las primeras referencias al mito de Lilith aparecen en un *Midrash*, texto que interpreta la Torá judía, del siglo XII.

Lilith aparecen en un *Midrash*, texto que

cristiana por su independencia y su voluntad de sentirse igual al hombre incluso en las relaciones sexuales, ya que la pareja formada por el primer hombre y la primera (y olvidada) mujer “nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal” (Bornay, 1995:25) o, lo que es lo mismo, de buscar su propio placer. La mitología la convirtió en un ser demoníaco que atacaba a parturientas y devoraba a los hijos nacidos de sus innumerables amantes, con lo que en un primer momento se identificó con la figura femenina que rechazaba la maternidad, para ser condenada después al silencio a favor de iconos más maternales como Eva, origen primigenio de todos los hombres, y María, arquetipo de la Madre por excelencia.

Si la mitología recoge la existencia de una primera mujer que buscaba su propio placer, éste no ha sido desconocido para los especialistas que, como recuerda Naomi Wolf, lo estudiaron científicamente durante el siglo XVI: “un científico veneciano, Renaldus Columbus, llamó al clítoris la «sede del deleite de la mujer» y proporcionó una descripción detallada del orgasmo por medio de su manipulación. A raíz de las extensas posibilidades de las mujeres para mantener el placer sexual, con frecuencia fueron descritas como el sexo con mayor impulso sexual. Médicos y comadronas recomendaban la estimulación sensible y total del clítoris en todas las ocasiones en las que se hiciera el amor, especialmente como incentivo y preparación para la concepción, como forma de satisfacer el deseo sexual femenino, de modo que las mujeres no quedaran agitadas e inquietas en un estado de deseo insatisfecho (...). La capacidad sexual de las mujeres era pregonada y temida; si las mujeres eran sexualmente

insaciables, ¿cómo podrían ser poseídas y controladas por un solo hombre?” (Young, 1996:76).

Freud convirtió al falo (su presencia, ausencia, y deseo) en la vara de medición de la sexualidad humana obligando a la mujer a una búsqueda incesante de aquello de lo que ha sido privada. El tema ha suscitado polémicas y debates aún no zanjados en el seno de la psicología, aunque parecen de sentido común opiniones como la que defiende C. Alzon: “En un sistema que en lo esencial hace derivarse el comportamiento de la sexualidad, resulta capital saber desde un principio en qué consiste ésta. Cabe pensar a priori que el hombre y la mujer, por tener una sexualidad diferente, tendrán un comportamiento diferente. Empero, no es esta solución de sentido común la retenida por Freud. Hecho enormemente raro en ese perpetuo dubitativo, Freud se atiene desde muy pronto, para no apartarse de ella a pesar de todas las críticas, a la concepción aparentemente insensata de que existe una única sexualidad: la de los hombres. (...) De haber dotado al hombre y a la mujer de dos libidos cualitativamente distintas, Freud los habría hecho iguales por naturaleza, arrumbando al poder masculino a la relatividad del hecho cultural. Pero al dotarlos de la misma sexualidad, la del hombre, establece una diferencia cualitativa, que condena para siempre a la mujer, desfavorecida por la naturaleza, a obedecer” (Alzon, 1982:17). El hombre se convierte en la medida del deseo, tanto del masculino como del femenino pese a sus diferencias biológicas, lo cual ha obligado a la mujer a negar su propia sexualidad en función de la del hombre. Las mujeres convierten las imágenes de la sexualidad visualizada en la forma deseable de su manera de vivir una relación carnal aunque ésta tenga muy poco que ver con su propia realidad. Catharine A. MacKinnon opina que “socialmente, la conversión

en mujer significa feminidad, lo que significa atractivo sobre los hombres, lo que significa atractivo sexual para los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son «atractivas», las malas «provocativas». La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad como identidad suya en cuanto mujeres. Y no es simplemente una ilusión” (MacKinnon, 1982:530-531). El cine, por su parte, ha convertido la penetración en el modo habitual de colmar la pasión sexual entre los protagonistas de sus obras, desterrando la representación del placer clitoridiano propiamente femenino en favor de la penetración coital falocéntrica, y sumergiendo en el terreno de lo elíptico todos los preliminares necesarios para favorecer el ardor femenino, que en las imágenes siempre sucede simultáneamente a la excitación masculina.

Por ello, Teresa de Lauretis ha señalado que “son los hombres quienes han definido las «cosas visibles» del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, el placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales. En el marco de referencia del cine masculino, de las teorías narrativas y visuales masculinas, el hombre es la medida del deseo” (Lauretis, 1992:110-111). La perfección de la química sexual desde el punto de vista masculino se ejemplifica en la tórrida cópula sobre la mesa de la cocina entre Jack Nicholson y Jessica Lange de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981), la utilización de la

mantequilla como lubricante en *El último tango en París* (*Last Tango In Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972) o los numerosos coitos que hicieron famosos a Kim Basinger y Mickey Rourke en *Nueve semanas y media* (*9 1/2 Weeks*, Adrian Lyne, 1986). Los medios de comunicación regidos por la sociedad patriarcal publicitan este tipo de coitos falocéntricos hasta la saciedad utilizando sobre las mujeres una modalidad manipuladora denominada *seducción* que da a conocer al mundo femenino cuál es la relación sexual perfecta a la que deben aspirar para su propio disfrute.

Pero en el cine todo es mentira y muy pocas veces los cineastas se han atrevido a reflejar la penetración como una experiencia carente de alicientes desde el punto de vista femenino. Los estudios de S. Hite confirman que “sigue habiendo una enorme distancia entre lo que las mujeres dicen que sienten en una relación sexual, cómo tienen un orgasmo, y lo que representa la imaginaria pública al respecto. El cine de Hollywood, los vídeos de sexo y la pornografía por Internet siguen mostrando a mujeres que imitan sexualmente al hombre y actúan como las fantasías masculinas sobre la mujer: intentan tener un orgasmo mediante la misma estimulación que el hombre (coito)” (Hite, 2002:42). Cabría destacar en este sentido dos ejemplos sumamente significativos que evidencian sendas reacciones diferentes pero bastante habituales en una relación sexual de cariz patriarcal que desdeña la existencia del órgano sexual femenino: el dolor y la insatisfacción.

El cineasta israelí Amos Gitai narra en *Kadosh* (1999) la vida paralela de dos parejas en un entorno ultraortodoxo en Jerusalén. La primera de ellas está formada por Meir y Rivka que, aunque se aman, se ven obligados a separarse ya que el rabino de la comunidad presupone que Meir es incapaz de engendrar



hijos. Rivka deberá elegir una nueva esposa con la que procrear, demostrando así su esterilidad. Por

otra parte, la hermana de Meir, Malka, será forzada a casarse con un integrista religioso, Yossef, a pesar de estar enamorada de un joven cuya vida va más acorde con los tiempos. Gitai disecciona con la cámara el primer encuentro sexual entre Yossef y Malka. Tras cortarse el pelo (símbolo de la belleza femenina, ya inútil en su nuevo estado), Malka yace en la cama mientras Yossef reza antes de emprender un encuentro sexual cargado de ineptitud y de violencia. No hay cuerpos desnudos, no hay caricias, tampoco besos. Yossef levanta el camisón de su reciente esposa, que en el simbólico acto del corte de pelo ha renunciado a sus deseos, y la penetra torpe y salvajemente mientras acalla sus gritos de dolor cubriéndole la boca. Amos Gitai rueda la escena en un único plano general sin que la cámara ose intervenir ni embellecer un ápice la frialdad y la crueldad del acto mostrado, generando así un profundo malestar en el espectador que sólo puede sentir compasión por Malka. La elección de Gitai de rodar la escena alejándose físicamente de ella, con un carácter próximo al documental, la convierte en expresión de denuncia contra el sexo sin placer para honrar a Dios, tesis sobre la que gira toda la narración de *Kadosh*, una película crítica con la ortodoxia judía que resalta la ausencia de libertad de las mujeres en todos los aspectos de su vida, incluido el ámbito del goce sexual.

Blissfully yours (Sud Sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002) es una muestra de cine contemplativo en el que sus tres protagonistas (una joven pareja, Min y Roong, acompañados por Orn, una mujer de mediana edad, enfermera del primero) se encuentran con sus instintos sexuales en la jungla tailandesa. Orn mantiene una relación con el guardabosques de la jungla.

Apichatpong Weerasethakul filma el acto sexual de manera similar a la elegida por Amos Gitai: en un plano de conjunto fijo sin intervención de la cámara. En esta



oportunidad, sin embargo, la mirada impertérrita del director no tiene ánimo de denuncia sino que se demora en la pura contemplación de un coito absolutamente realista alejado de las recreaciones fantasiosas del cine comercial norteamericano. Y lo que el cineasta tailandés refleja es la indiferencia de Orn a



lo largo de toda la escena rodada a tiempo real.

Cuando el acto termina, Orn, al igual que Eva, ofrece una manzana a su Adán,

tal vez para regalarle ese conocimiento sobre la naturaleza femenina del que él carece. Orn, insatisfecha, acaricia el ombligo de su compañero como ininteligible señal de que la relación aún no ha terminado para ella; acaricia después el suyo propio antes de esconder sus dedos entre las bragas para terminar guiando la mano de su compañero hacia su clítoris. Púdicamente, Apichatpong Weerasethakul rueda la escena en un plano corto que sólo recoge los rostros de los amantes, dejando fuera de campo sus maniobras sexuales, con la intención de centrarse en el rostro femenino que, por primera vez, refleja el inicio del goce. Un goce truncado por la actitud del varón, más preocupado por comer la manzana que por satisfacer a su compañera y, en un segundo intento, por la huida del guarda forestal hacia una muerte accidental. Para Orn, la satisfacción sexual resultará imposible como demuestran sus lágrimas hacia el final de la película.

El piano (*The Piano*, Jane Campion, 1993) es una de las películas que mejor representa simbólicamente la violencia represora que la sociedad patriarcal impone al deseo y el placer sexual de la mujer. Ambientada en el siglo XIX, *El piano* narra la historia de Ada (Holly Hunter), obligada a abandonar junto a su hija el hogar paterno y trasladarse a la salvaje Nueva Zelanda para casarse con Stewart (Sam Neill), un potentado al que ni siquiera conoce. Sometida desde niña a las convenciones de una sociedad opresiva, Ada decidió por voluntad propia dejar de hablar a los seis años y comunicarse únicamente a través de la música que arranca con pasión de su piano. Stewart impide a su nueva esposa tocar el piano (lo deja abandonado en la playa para no tener que trasladar el pesado bulto hasta su residencia) y ésta, a cambio, se niega a mantener relaciones sexuales con él. Inicialmente, el hombre acepta las reticencias de la

mujer como señal de una timidez y una desconfianza pasajeras derivadas de su nueva situación, pero cuando descubre que su esposa le es infiel con un maorí llamado Baines (Harvey Keitel) se desata su cólera.

La relación sexual entre Baines y Ada se canaliza a través del piano. El instrumento es la única vía de expresión que la mujer tiene para exteriorizar sus deseos y sentimientos. Baines se lleva el piano a su casa y le promete que se lo devolverá si ella supera unas pruebas, de carácter eminentemente sexual, mientras toca para él. Cada una de esas pruebas supone un avance en la liberación sexual de Ada. El primer día deberá permitir a Baines que acaricie el pequeño agujero de sus medias, única y minúscula superficie de piel desnuda que queda al descubierto; más adelante, el maorí le ordenará que se despoje de su encorsetado vestido negro hasta quedarse en ropa interior; y cuando al fin Ada entregue su cuerpo físicamente al hombre, se soltará la trenza que constriñe su cabellera en un gesto inverso al de Malka en *Kadosh*.



Los eróticos encuentros entre Ada y Baines alcanzan su cumbre metafórica antes de la consumación de la unión carnal, en la secuencia en la que Baines, completamente desnudo, rodea el piano acariciándolo tiernamente con su

camisa. El piano es el cuerpo de Ada, el volcán de emociones y deseos de donde ella extrae la música que expresa su goce más íntimo. Para que eso sea posible Campion nos muestra a Ada deslizándose sensualmente sus dedos por las teclas (puntos erógenos) de su piano-cuerpo. De modo que no es casual que cuando Stewart, enfurecido por el rechazo y la infidelidad de Ada, trate de hacer valer su poder sobre ella le seccione precisamente el dedo, fuente de placer sexual para Ada emparentado, incluso en su similitud física, con el clítoris. Nos hallamos, pues, ante una ablación simbólica en toda regla.



Esta ablación que en la película se presenta de manera simbólica forma prácticamente parte de lo real al proscribir a la invisibilidad cualquier tipo de relación sexual de corte clitoridiano, y ya sabemos que aquello que no se nombra no existe, a pesar de que S. Hite lleva mucho tiempo recordando que “es normal que las mujeres tengan un orgasmo gracias a la estimulación del clítoris, no es inmaduro ni disfuncional. La forma que tienen las mujeres de alcanzar el orgasmo es algo que debe celebrarse, no criticarse. No son las mujeres quienes tienen un problema sexual, sino la sociedad la que tiene problemas para aceptar y comprender la sexualidad de las mujeres” (Hite, 2002:43).

3. La miopía de las gafas pseudo-feministas

En el año 2007, el Observatorio de la Imagen del Instituto de la Mujer solicitó a la empresa de moda italiana Dolce & Gabbana la retirada de un anuncio publicitario por considerarlo vejatorio para la mujer. En la nota de prensa publicada por este organismo se aseguraba que del anuncio "puede deducirse que es admisible la utilización de la fuerza como un medio de imponerse sobre las mujeres", añadiendo que este tipo de imágenes "supone el refuerzo de actitudes que hoy día son un delito, atentan contra los derechos de las mujeres y denigran su imagen y en nada favorece al trabajo realizado durante muchos años para conseguir la igualdad con los hombres".



La historia de Roma ha sacado del anonimato a Mesalina, la esposa del emperador Claudio, conocida por su legendaria lujuria. La ninfomanía de Mesalina, según narra el poeta Juvenal,

la llevó a desafiar a las prostitutas de Roma en una singular competición que consistía en comprobar el número de hombres con los que una y otras podían acostarse en un día. La representante del gremio de las *mujeres de la vida*, Escila, consiguió tener relaciones sexuales con veinticinco. La leyenda afirma que Mesalina sólo quedó satisfecha tras yacer con doscientos varones.

No es el único caso. Erika Bornay menciona a Astarté, también conocida como Ishtar. "Es una de las diosas más relevantes de la mitología asirio-babilónica y

de la que tomó muchos de sus rasgos la Afrodita de los griegos. Cruel diosa de la fertilidad, pero también de la guerra, el amor y el placer, era irritable y violenta y en su calidad de hermana de la reina del mundo infernal, contribuyó a poblar esos lugares. La prostitución sagrada fue parte integrante del culto a Astarté, quien tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente sin embargo, para envilecer a los hombres con su funesto amor” (Bornay, 1995:166).

No es descabellado afirmar que Dolce y Gabbana actualizan el mito de Mesalina, una mujer que elegía a los hombres para disfrutar del placer. La interpretación de la imagen como un intento de violación grupal queda en entredicho si nos detenemos en dos detalles que el Instituto de la Mujer ha pasado por alto. Uno de ellos se refiere a la postura corporal de la mujer que, lejos de intentar huir de la acometida del hombre, arquea la espalda aproximando su sexo al del varón. El otro incide en el rostro de la hembra, deseante y en absoluto crispado, que dirige su mirada al joven vestido de azul situado en el extremo izquierdo del encuadre, señalándolo como su próximo amante.

En la interpretación de este anuncio se observan dos actividades manipulatorias diversas. La primera es la ejercida por el Instituto de la Mujer, que utiliza la *intimidación* frente a aquellos lectores aberrantes del anuncio, valorando como un don negativo la perpetuación de la mirada patriarcal. El Instituto de la Mujer adopta ante la imagen creada por los publicistas de Dolce y Gabbana una mirada patriarcal que castra el deseo femenino si no se atiene a ciertas reglas. Estas normas le permitirán disfrutar siempre y cuando no se trate de una relación polígama ni se emplee la violencia como juego erótico, que es lo que también parece proponer el anuncio. La otra forma de manipulación es la de los

creativos de la empresa italiana que emplean la *provocación* para obligar a las lectoras avezadas a pensar en lo que se esconde tras esta acción comunicativa transgresora (“quiero que realices esta acción y afirmo que eres incapaz de lograrlo”), abogando por una actividad sexual sin límites.

Desde la infancia la mujer ha sido advertida de los peligros que implica dejarse llevar por el principio del placer, de su propio placer. Esa es la tesis de uno de los cuentos de hadas más populares y repetidos durante la infancia y pubertad de las niñas, *Caperucita Roja*. El psicoanalista Bruno Bettelheim considera que los cuentos de hadas ayudan a los niños a “dominar los problemas psicológicos del crecimiento”. A través de los ejemplos y situaciones fáciles y comprensibles que plantean esas historias, los niños aprenden a superar sus frustraciones y complejos, “a renunciar a las dependencias de la infancia” y a “obtener un sentimiento de valoración e identidad y un sentido de obligación moral”. (Bettelheim, 1983:14). La caperuza roja de la protagonista de la célebre fábula simboliza la incipiente sexualidad de la jovencita que acaba de acceder a la adolescencia tras su primera menstruación. Según Bettelheim, durante la pubertad se reactivan los deseos edípicos de la niña hacia su padre, y surge una fascinación “fatal” hacia el sexo, que la jovencita experimenta simultáneamente con excitación y ansiedad. Sin embargo, Caperucita aún no es una mujer sexualmente madura que pueda decidir si lo apropiado es dejarse llevar por los deseos que han empezado a despertar en ella o por el *principio de realidad* que le dictan las obligaciones morales de la sociedad patriarcal. En este sentido, “*Caperucita Roja* externaliza los procesos internos del niño que ha llegado a la pubertad: el lobo es la externalización de la maldad que el niño experimenta cuando actúa contrariamente a las advertencias de sus padres y se permite

tentar o ser tentado en el aspecto sexual. Cuando se aparta del camino que sus padres le han trazado, se encuentra con la «maldad», y teme que él o el progenitor, cuya confianza ha traicionado, sean devorados” (Bettelheim, 1983:248). La moraleja, por tanto, es clara: no te apartes del camino que te ha marcado tu madre o correrás el peligro de ser devorada por el lobo. “La niña necesitaba temporalmente desviarse del camino recto, desafiando a su madre y al super-yo, para alcanzar un estado superior de organización de la personalidad. Su experiencia la convence de los peligros que comporta el dejarse llevar por los deseos edípicos. Aprende que es mucho mejor no rebelarse contra la madre y no intentar seducir o permitir que la seduzcan los aspectos todavía peligrosos de un hombre” (Bettelheim, 1983:254). Y Bettelheim tiene razón. Pero no es menos cierto que esa represión de los instintos necesaria para la correcta formación del yo ha conllevado un reiterado rechazo y temor a la expresión de los deseos sexuales de las mujeres que todas las representaciones gráficas y narraciones tradicionales patriarcales han alimentado y perpetuado en un acto de violencia silenciada contra la libertad femenina.

En cierto sentido, continúan vigentes las palabras de Elisabeth Lenk cuando afirmaba que “los hombres son siempre el primer sexo, el sexo auténtico. Las mujeres siempre son definidas según los criterios masculinos en cuanto a sus características, comportamiento, etc. En el orden masculino la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta. Como el orden cultural está gobernado por hombres, pero las mujeres siguen perteneciendo a él, utilizan también las normas de las que ellas mismas son objeto. Es decir, la mujer está a la vez involucrada y excluida en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer esto significa verse viendo que es vista y cómo es

vista. Ella ve el mundo a través de unas gafas masculinas (la metáfora «gafas» implica la utopía de una mirada liberada y sin obstáculos). Está fijada en una auto-observación refractada en la mirada crítica del hombre y ha abandonado la observación del mundo exterior a la amplia mirada de él. Así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal. Para encontrar su propia imagen debe liberar el espejo de las imágenes de mujer pintadas sobre él por la mano masculina” (Lenk, 1986:72).

En definitiva, el patriarcado confina a un régimen de invisibilidad ciertos objetos de valor, ejerciendo un proceso manipulador que puede adquirir las formas de la tentación, la seducción, la intimidación y la provocación para manifestarse y configurar así un determinado sistema de valores que rijan el comportamiento de la mujer contemporánea.

El patriarcado impone a las mujeres ciertos cánones de belleza bajo la promesa de una sanción positiva. Esa visibilidad extrema de lo bello origina un mundo no representable visualmente que encierra la fealdad y la vejez en una ceguera mediática, anclada en el terreno de la no existencia. La cultura patriarcal condena al ámbito de lo no visible tanto al cuerpo anciano como las relaciones sexuales en la tercera edad. De igual manera, oculta y destierra al limbo de la inexistencia la estimulación del clítoris, visibilizando en demasía las uniones sexuales basadas en el placer masculino, y negando la sexualidad propiamente femenina que siempre se representa en función de la del hombre. La mujer manipulada por la sociedad patriarcal y sus delegados, los medios de comunicación, debe ser bella y debe buscar su placer a través del goce de su pareja masculina. Cualquier otro tipo de mujer sigue siendo aún, en la era de la supuesta emancipación femenina, materia sin forma visible.

* * *

“Cuando la infinita servidumbre de la mujer desaparezca, cuando ella viva por ella y para ella, y el hombre, hasta ahora abominable, le haya devuelto lo que le pertenece, también ella será poeta. ¿Serán diferentes a los nuestros sus mundos de ideas? Encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las tomaremos, las comprenderemos.”

Arthur Rimbaud, Carta a Paul Domeny, Charleville, 15 de mayo de 1871.

4. Referencias bibliográficas

- ALZON, Claude (1982). *Mujer mitificada, mujer mistificada*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- BÉJAR, Sylvia de (2009). *Tu sexo es aún más tuyo*. Barcelona: Planeta.
- BETTELHEIM, Bruno (1983). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo [*The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975].
- BORNAY, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, col. Ensayos Arte.
- BOUCHARD, Julie y FROISSART, Pascal (2004). “L'événement médiatique *Rapport Hite*. Entretien avec S. Hite”. *MEI Médiation et information*, no. 20.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006). “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”. En *Historia del cuerpo, Vol III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, editado por Alain Corbin et al. Madrid: Santillana [*Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Éditions du Seuil, 2006].
- GREIMAS, A.J., y COURTÉS J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HITE, Shere. (1986). *El informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina*. Barcelona: Plaza y Janés [*Hite Report On Female Sexuality*, 1976].

- HITE, Shere (2002). *El orgasmo femenino. Teorías sobre la sexualidad humana*. Barcelona: Ediciones B [*The female orgasm*, 2002].
- KAUFFMAN, Linda S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, col. Frónesis [*Bad girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, 1998].
- LAURETIS, Teresa de (1992). *Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- LENK, Elisabeth (1986). "La mujer, reflejo de sí misma". En *Estética feminista*, editado por G. Ecker. Barcelona: Icaria.
- MACKINNON, Catharine A. (1982). "Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory". *Signs*, no. 3 (primavera).
- MERQUIOR, José Guilherme (1978). *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona: Destino.
- PAGLIA, Camille (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- YOUNG-EISENDRATH, Polly (2000). *La mujer y el deseo*. Barcelona: Kairós. (Women and desire, 1996).
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985). *Mirar la imagen*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.