

## **Mujeres malvadas en la historia del arte**

por **Belén Gache**

<http://belengache.net>

Mucho se ha estudiado cómo, a lo largo de los siglos, numerosas culturas han asociado el concepto de femineidad al mal. También se ha repetido que la “femineidad” es cosa de hombres, es decir, la construcción de un “otro” por parte del hombre, en el cual éste ha volcado sus propios miedos, deseos y necesidades. La mujer, vinculada a las nociones de perdición, perversión, pecado, abyección, irracionalidad, destrucción ha sido reiteradamente considerada un ser poco fiable, traicionero, manipulador y vengativo. Así, el orden de las sociedades patriarcales depende de que la mujer permanezca dominada, subordinada, relegada a “sexo segundo”, a “sexo débil”, neutralizada. Esta situación busca ponerse en evidencia de todas las maneras posibles. Una de ellas es en la representación plástica (teniendo en cuenta que, como nos señalan las Guerrilla Girls en una campaña de 1989, menos del 3% de los artistas del Metropolitan Museum de Nueva York son mujeres pero, en cambio, el 83% de los desnudos en las obras son femeninos). En las artes visuales, la mujer será representada como ser vulnerable (desnuda) o castrado (virgen). Aquella que no se halle subordinada al hombre será considerada demente, monstruosa o malvada.

### **Desnudas, castradas, malvadas**

El tópico de la mujer malvada ha adoptado diferentes simbologías a lo largo de la historia del arte. Están las brujas y las hechiceras. También hay seres abstractos tomados de leyendas y mitologías como las gorgonas, medusas, lamias, harpías, sirenas.

Las harpías, por ejemplo, eran genios maléficos con cuerpo de ave de rapiña, rostro de mujer, orejas de oso y garras. Causaban tempestades, pestes e infortunios. Las sirenas, por su parte, solían atraer con sus cantos a las naves hacia los escollos para que los marinos perecieran y así, devorar sus cadáveres. Estas, junto con las ninfas y las nereidas, dedicaban su tiempo a cautivar a los hombres, ya sea desde el mar o desde fuentes, cascadas y manantiales. Todas ellas eran hermosas y tenían especial cuidado en cuanto a su aspecto se refiere: las sirenas llevaban espejos y peines de coral; las nereidas, que atravesaban las aguas montadas en caballos de mar, tenían los cabellos sembrados de perlas. Sus cabelleras, sueltas y ondeadas, repetían el movimiento de las aguas. Los súcubos, por su parte, son demonios con forma de mujer. En el folklore medieval, se

aparecían en los sueños buscando seducir y tener relaciones sexuales con los hombres, motivo que acarrea para ellos terribles enfermedades y hasta la muerte. El motivo del súcubo se rastrea desde figuras mitológicas como la rusalka eslava hasta personajes del folclore judío como Lilith.

Lilith pertenece ya a otro tipo de imagen femenina malvada ya no abstracta sino con nombre propio (Lilith, Eva, Salomé, Judith, Dalila, etcétera). Lilith era la primera esposa de Adán, anterior a Eva. Ella abandonó el edén y se convirtió en una bruja que raptaba niños de sus cunas y por las noche se convertía en súcubo, uniéndose a hombres y engendrando niños (los lilim) a partir del semen que los varones derraman involuntariamente cuando estaban dormidos. Se la representa como una mujer hermosa, con el cabello largo y rizado, a veces incluso alada. Otra mujer que no es mala en sus sentimientos pero sí que acarrea igualmente el mal, es la también acuática Melusina, la bella mujer-serpiente, únicamente capaz de engendrar hijos monstruosos.

El tópico de la mujer acuática, que veremos aparecer también más adelante, remite a la idea de mancha, de “contaminación” y aparece también asociado a la iconografía del baño (Melusina, Susana, Betsabé, etcétera). El agua connota tradicionalmente la idea de purificación, de bautismo del cuerpo. Pero aquí se produce una sustitución: el cuerpo por el alma; cuerpo sucio, alma sucia. La mancha, la suciedad, remite al pecado y a la culpa, pero también a una parte oscura, velada, inaccesible a la vista. En esta dirección ambigua, la mujer se lava para borrar su supuesta culpa, pero también para dejarse ver por completo, sin zonas vedadas, en una sobredimensión de la mirada.

Tomaré hoy algunos cuadros al azar, reparando en distintas representaciones de la maldad femenina. Por ejemplo, aquí, en el Museo del Prado, tenemos la hermosa serie de Sandro Boticelli: La leyenda de Nastasio degli Honesti (1483). Se trata de una serie de cuatro pinturas ejecutadas al temple sobre tabla, basadas en una narración de Giovanni Boccaccio, la octava novela de la Quinta Jornada del Decamerón: «El infierno de los amantes crueles». Se trata de la historia de un joven de Rávena, Nastagio degli Onesti que ha sido rechazado por su amada. Él se va a caminar por el bosque y allí ve a una mujer que pasa corriendo frente a él, perseguida por un jinete. El joven queda pasmado al ver que el jinete le da alcance, la ataca y la mata clavándole su espada. Pero para mayor sorpresa, ve que inmediatamente, ella se levanta y sale corriendo y la escena vuelve a repetirse una y otra vez en una suerte de castigo sin fin. Se trata de una mujer sobre la que pesa una maldición porque ella reusó atender los requerimientos de su pretendiente,

motivo por el cual éste se suicidó. Nastagio repara en que tal aparición puede serle útil. Planea dar un banquete para la joven que lo desdeña y para su familia precisamente en ese lugar del bosque para que todos vean lo que les sucede a las mujeres que se niegan a complacer a quienes las desean. Nastagio consigue de esta manera vencer su obstinación de la joven y llegar a un matrimonio feliz.

También de Botticelli tendremos las famosas dos pinturas mellizas representando las dos concepciones opuestas del amor sagrado y el amor profano. Se trata de la Venus desnuda (el Nacimiento de Venus) y de la Venus vestida (la Primavera). Ambas pinturas fueron realizadas para la Villa de un primo de Lorenzo de Médicis y eran *pendants*, es decir, estaban destinadas a ser vistas una junto a la otra. La preocupación por el tema del amor sagrado y el amor profano fue frecuente en la tardía Edad Media y en el Renacimiento a partir de las ideas neoplatónicas. El amor sagrado es hijo de la Venus celestial, nacida milagrosamente de los genitales de Urano, sin Materia, sin Mater, sin Madre, es decir, “sin pecado concebida”. El amor profano es hijo de la Venus vulgar, la Venus nacida de Zeus y Dione (Júpiter y Juno). (2)

En el Nacimiento de Venus aparece nuevamente el tema de las “mujeres acuáticas” y su conexión con el pecado. Aparecerá también, por ejemplo, en el motivo de Betsabé, recurrente en la pintura renacentista. Betsabé tomaba un baño cuando alcanzó a verla el rey David, que se paseaba por los jardines reales. Por aquel entonces, ella estaba casada con Uría Hethéo. David la tomó y durmió con ella. “Purifícase luego ella mediante un baño y volvió a su casa”, dice la Biblia (Samuel, 11). Betsabé vuelve a bañarse, antes para ser vista por David, ahora para borrar su mancha. La historia es conocida: Betsabé queda embarazada, David manda matar a Uría Hethéo y se queda con ella.

También aparece en el motivo de Susana (la casta Susana) y los viejos, tomado de la Biblia (Daniel, 13). Susana toma su baño en una pileta del jardín. Dos lascivos viejos la espían y tratan de convencerla de cometer adulterio. Susana los rechaza. Los viejos, en venganza, la acusan de adúltera. El profeta Daniel descubre que la acusación es falsa, que Susana está siendo acusada injustamente. Los acusadores son finalmente condenados a muerte y ejecutados. El tema fue repetido una y otra vez pero posiblemente sea el cuadro de Artemisia Gentileschi (1593-1653) una de las mejores versiones. Esta artista manierista romana fue hija del famoso pintor Gentileschi y gozó de gran fama en su época, cosa poco común para una artista mujer.

Susana, a pesar de ser el prototipo de la castidad condenada injustamente, suele representarse junto a los atributos de la vanidad, como en el caso del cuadro de Tintoretto donde aparece al borde de la pileta, junto a una serie de elementos de tocador, unas joyas y, curiosamente, también junto a un frasco de perfume, tradicional atributo de la Magdalena. Su cuerpo tiene un doble reflejo: en el agua de la pileta y en el espejo que tiene frente a sí donde se observa. El espejo, es uno de los atributos de la diosa Venus, se asocia a la vanidad y recuerda la inconsistencia de las cosas visibles.

Otra mujer que, como Betsabé y como Susana da lugar a seducciones y traiciones es Judith. La historia de Judith y Holofernes aparece en el Viejo Testamento, en el Libro de Judith. Se trata de una hermosa viuda, se las arregla para seducir a Holofernes, general asirio que planeaba destruir la ciudad de Bethulia de la cual era originaria ella. Lo seduce y logra así poder entrar en su tienda. Lo emborracha y cuando éste se desmaya, ella lo decapita y se lleva su cabeza en una canasta.

Judith es una mujer “decapitadora” (o “castradora”) de hombres, al igual que otras tantas mujeres, como por ejemplo, Dalila y Salomé.

Dalila, cuya historia puede hallarse en el bíblico Libro de los Jueces, era una mujer del valle de Soreq a la que Sansón, un hebreo que poseía una fuerza extraordinaria, amaba. Los filisteos, enemigos de Israel, se dirigieron a Dalila para descubrir el secreto de la fuerza de Sansón. Cuando Sansón le rebeló su secreto (su fuerza tenía relación con el largo de sus cabellos) Dalila lo traicionó y mientras dormía, le cortó el pelo. Dalila no le corta la cabeza pero sí el pelo y la fuerza, volviéndolo impotente.

Según la tradición, Salomé, mujer de gran belleza, bailó para su padrastro Herodes, el cual, entusiasmado, se ofreció a concederle el premio que ella deseara. Siguiendo las instrucciones de su madre, Salomé pidió la cabeza de San Juan Bautista, que le fue entregada «en bandeja de plata». Heroína del romanticismo, Salomé, se presenta como una mujer atractiva y decadente, corrupta moralmente y poseída por una especie de “demonismo erótico”.

### **Hechiceras, prostitutas, mujeres fatales**

El tópico de las mujeres malvadas tuvo gran auge entre los miembros de la Hermandad Prerrafaelita, asociación de pintores, poetas y críticos ingleses, fundada en 1848 en Londres por John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt. Los prerrafaelistas realizaban sus pinturas y poemas como reacción frente al clasicismo,

nacido del canon de belleza propuesto por Rafael durante el Renacimiento. Según ellos, Rafael era el padre de un academicismo estéril reproducido hasta el hartazgo por el puritanismo y la mojigatería del período victoriano. Asimilando las enseñanzas de Ruskin, estos jóvenes (ninguno de los cuales superaba los veintitrés años al momento de crearse la Hermandad), proponían un utópico retorno al arte gótico, a la pureza y la simplicidad de la Edad Media.

El universo del prerrafaelismo está dominado por personajes femeninos. Estas mujeres poseen una característica languidez sonámbula. Rossetti, por ejemplo, tiene incluso numerosos cuadros en los que pinta a mujeres muertas: Ofelia de Shakespeare, melancólica y suicida; Proserpina, la diosa de los muertos, condenada a pasar la mayor parte de su vida en el mundo subterráneo, lo que lleva a Camille Paglia a reparar en la cualidad “vampírica” de sus figuras. Pero también aparece otro tipo de mujeres en los prerrafaelistas: mujeres crueles de pasiones malditas, en general tomadas de los momentos de crisis moral, ya sea del ciclo del rey Arturo o de poetas como Keats, Coleridge, Tennyson o Browning, caracterizadas por su predador poder femenino. Por ejemplo, la Belle dame sans merci. La iconografía de La Belle Dame sans Merci corresponde al texto de la balada escrita por el poeta romántico John Keats. En ella se cuenta acerca de un caballero andante que se encuentra en su camino con una misteriosa y bella mujer “de ojos salvajes”. Ella le confiesa que está enamorada de él, lo conduce hasta una cueva. Allí comienza a llorar y él se queda dormido. Y sueña con reyes pálidos y guerreros de color ceniza. Al despertar, se encuentra sólo en la fría caverna y comprende que él también está muerto.

Las hechiceras también suelen aparecer representadas en muchas pinturas prerrafaelistas. Se trata de mujeres con superpoderes que simbolizan el miedo con que la sociedad victoriana enfrentaba a la sexualidad femenina y su poder sobre los hombres. La hechicera Circe aparece mencionada en la Odisea de Homero. Su casa es descrita como una mansión en el claro de un bosque, alrededor de la cual merodeaban leones y lobos, que en realidad no eran más que hombres convertidos en animales por medio de su magia. Cuando Odiseo llegó a la isla de Eea y parte de su tripulación bajó a tierra, Circe los invitó con un banquete envenenado con sus pociones y transformó a los marineros en cerdos. (3)

Las dos primeras apariciones de Pandora en la literatura griega tienen lugar en la Teogonía y en Trabajos y días, ambas de Hesíodo, y responden a la leyenda de la creación de la primera mujer. Zeus ordenó modelar la figura en arcilla de un ser

semejante a las diosas inmortales. Luego le infundió vida. Cada dios le hizo un presente: Afrodita le dio gracia y sensualidad; Atenea, el dominio de las artes del telar. Hermes prefirió concederle un carácter seductor pero también mentiroso e inconstante. Los hombres habían vivido hasta entonces libres de fatigas y enfermedades, pero Pandora, que era muy curiosa, abrió una caja que no debía abrir y que contenía en su interior a todos los males. Dándose cuenta de que había liberando a todas las desgracias humanas, intentó inmediatamente cerrar la caja. Pero sólo consiguió retener en su interior a un solo elemento: la esperanza.

Pandora, al igual que Lilith, Eva, Salomé, Circe o Dalila, pertenece a la clase de mujeres que poseen la capacidad de arruinar a los hombres. Son mujeres peligrosas que seducen y buscan su destrucción. Para los prerrafaelistas era central el concepto de “femme fatale”. La femme fatale, a veces también “vampiresa”, es una figura que a la vez fascina y aterroriza a los hombres. Si bien este concepto existía desde siempre (como vimos con el súcubo o las sirenas, por ejemplo) es hacia fines del siglo XIX cuando se registra un giro en su representación y aparecen no ya como personajes legendarios o míticos más o menos idealizados sino directamente como mujeres de la vida cotidiana, viciosas o malvadas. Por ejemplo, en la figura de las prostitutas o las adúlteras (aquí el antecedente de la literatura del Marqués de Sade es importante). Dado que la sociedad había asumido el hecho de que las mujeres tenían sus propios deseos y su propia agresividad, ésta entraba en abierta competición con el hombre. En la sociedad victoriana, la mujer que rompía con su condición de “objeto” y decidía explorar su subjetividad o dar rienda suelta a sus deseos, se convierte en un monstruo irracional e impredecible. Es así como, transgresora del universo simbólico patriarcal, la mujer fatal se presentaba como una fantasía sado-masoquista para el hombre: una mujer sexualmente insaciable que lo dominaba pero que a la vez disfrutaba sufriendo, por lo que buscaba ser continuamente abusada. Esta mujer debía ser evidentemente castigada para que el orden social patriarcal se restableciera.

La figura de Cleopatra representada como una mujer malvada se registra desde la Antigüedad. Era ostentosa, extravagante, promiscua, pasional, despiadada, suicida. Pero sobre todo, era poderosa. Amante de César, de Marco Antonio y de tantos otros, para la moral romana, ella representaba la transgresión de todas las normas. Su aparición en la pintura victoriana se debe tanto al gusto decimonónico por el exotismo colonial como a la tradición shakesperiana. Cleopatra pasará a ser sinónimo de mujer fatal en la cultura popular especialmente después de la interpretación que de su personaje hizo Theda Bara

(1917). Bara fue, a comienzos del siglo XX, el paradigma de la vampiresa exótica, el prototipo de estrella de cine mudo cuyo estilo pasaría a ser imitado por las flappers de los años 20.

El arte continental de la época, por ejemplo, en las pinturas de Gustave Moreau, en Francia, también estaban pobladas por Judiths, Dalilas, Helenas, Cleopatras, Mesalinas, Esfinges Tebanas y Astartes Siríacas, todas ellas mezcla de crueldad y compulsión, diosas del amor y a la vez reinas sin piedad. Al igual que el hombre del Renacimiento, el hombre decimonónico estaba obsesionado por la diferencia entre el amor sagrado y el amor profano. Las obras de los artistas decadentistas son, en gran medida, una continua meditación sobre el sexo, el pecado y la distinción entre mujeres buenas y mujeres malas. (4) Si bien en este período las pinturas plasman igualmente imágenes de mujeres tomadas de la mitología o la literatura, éstas aparecen ahora como metáfora del rol que la mujer posee en la sociedad victoriana. El tema de la moralidad sexual y el pecado, la frustración y el castigo causado por el no acatamiento de unos códigos para los que una mujer tuviera deseos sexuales era intolerable se vuelve recurrente. Se dice que ningún siglo representó tan programáticamente a la vez a tantas mujeres malvadas (castradoras, asesinas, hechiceras) y a la vez tantas mujeres desnudas.

### **Máquinas deseantes, mantis religiosas y viudas negras**

En épocas de las vanguardias históricas del siglo XX, encontraremos obras como *La novia puesta al desnudo por sus célibes aún* (también conocida como *El Gran Vidrio*) realizada por Marcel Duchamp entre 1915 y 1923. En ella, el principio femenino se despliega con un complejo mecanismo de base alquímica.

Se trata de un vidrio doble de dos metros setenta centímetros de altura y un metro setenta de longitud, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un doble filo de plomo.

La obra en sí misma es un aparato, una máquina. Posee un funcionamiento, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario al mismo tiempo. Las notas de la Caja Verde (apuntes dispersos tomados por el propio artista, que al ser descifrados aportan interpretaciones para esta enigmática obra) describen ampliamente su morfología y funcionamiento.

La obra se divide en dos partes. La parte superior corresponde al dominio de la Novia. De ésta, que es virgen, emana una suerte de “Vía Láctea” que en realidad es una secreción de “gasolina de amor”. La novia está desnuda y espera que sus novios, los solteros, la

posean. En la parte inferior se encuentran los solteros. Se trata de nueve figuras vacías, meros “moldes metálicos”, meros uniformes correspondientes a oficios tales como repartidor, soldado, coracero, sacerdote, camarero, policía, jefe de estación, criado, sepulturero. Los solteros no pueden poseer a la novia porque ella se halla en otro registro, en otro dominio. Se contentan con mirarla y masturbarse. Lo hacen mediante un mecanismo en el que está involucrado un “molino de chocolate movido por agua invisible”. En este complejo mecanismo ideado por Duchamp, cada parte tiene su nombre y cada acción genera su reacción. Pero finalmente, la novia se quedará esperando ser poseída y los solteros deberán conformarse con la masturbación. El Gran Vidrio es una máquina eternamente deseante.

En enero de 1930, Pablo Picasso pintó *Bañista sentada a orillas del mar* (hoy en el MoMA de Nueva York). Se trata de una mujer concebida a partir de una rígida estructura ósea, cuya actitud amenazante contrasta con la atmósfera relajada de la playa. Su cabeza semeja la de una mantis religiosa, uno de los símbolos que luego pasará a ser favorito del surrealismo. Varias obras precedentes y posteriores de Picasso tienen ese mismo tipo de cabeza, motivo que también ha sido visto por algunos críticos como una *vagina dentata*, evocando el «miedo a la castración».

En dos ensayos de la revista surrealista *Minotauro* (Mimetismo y psicastenia legendaria (1935) y la *Mantis Religiosa* (1934), Roger Callois hace referencia a este insecto cuya hembra devora al macho inmediatamente después del acto sexual. Además, se ha documentado también el hecho de que André Breton y Paul Eluard criaban mantis en sus casas para presenciar sus ritos macabros.

Otras menciones a la mantis religiosa desde el surrealismo son las que realizan André Masson y Salvador Dalí. Este último nota la similitud entre el personaje femenino de Angeluz, el famoso cuadro de Millet, y el insecto. Así es como trabaja en variaciones de esta pintura, por ejemplo, en su pintura *El atavismo del crepúsculo*. (5) La simbología de la mantis se asocia a veces a otros animales como la langosta.

En la mantis religiosa vemos reaparecer el motivo de la *femme fatale*, mujer que seduce a su pareja con la intención de llevarla a su destrucción y a su muerte. Esto se repite en otra imagen que es la de la mujer-araña, por ejemplo, en el caso de las “viudas negras”.

Las viudas negras aparecen en el imaginario social recurrentemente como un ejemplo de mujer fatal. Por ejemplo, en el cuadro de Man Ray, *Mujer araña* (1929)

En los años 40 y 50, la *femme fatale* se convierte en el personaje femenino arquetípico por antonomasia de los films *noire*, por ejemplo, en el film *Viuda Negra*, con Ginger



Rogers (1954). Aparecerá más tarde igualmente como una superheroína de comic, la Viuda Negra, entrenada por el gobierno ruso como espía y asesina, hoy representada, por ejemplo, por Scarlett Johansson en Los Vengadores. Bella y mortal, aparece siempre vestida completamente de látex negro.

Desde Claude LevyStrauss hasta Luce Irigaray se ha señalado que, en nuestras sociedades, las mujeres son productos usados e intercambiados por los hombres. Las mujeres tienen un estatus de mercancías. El uso, consumo y circulación de sus cuerpos determina la organización y reproducción de un orden social en el que nunca adquirirán un rol de sujetos. Una paradigmática “mujer objeto” es la pin up. Las pin ups (de “pin up to the wall”, es decir, para pinchar en la pared) eran modelos o actrices cuyas imágenes se reproducía en publicaciones gráficas y eran consumidas masivamente por el público. Sus figuras, generalmente impresas a doble página central, solían ser pegadas en las paredes por sus admiradores. Se hicieron especialmente populares durante la Segunda Guerra, ya que las revistas en las que aparecían eran enviadas a los soldados en el frente. La imagen de la “mujer fatal” cobra aquí un nuevo giro: la aviación norteamericana tenía la costumbre de reproducir las imágenes de las pin ups de las revistas en las pintar las narices de sus bombarderos. De allí que desde entonces se colara incluso, en el lenguaje cotidiano el término “bomb shell” (bomba) para referirse a una mujer muy atractiva a nivel sexual.

El arte pop de los años 60 dejará reiteradamente constancia del tópico de la “mujer objeto”. El artista británico Allen Jones, por poner sólo un ejemplo, realiza una serie de mujeres-muebles. Por ejemplo, la mujer-mesa. Curiosamente, podemos ver sin embargo que esta mujer mesa, representada, claro, en cuatro patas, está ataviada de dominatrix, con látex negro, corsé y altas y ceñidas botas de tacones.

En las décadas del 60 y 70, por su parte, la mujer se convierte en “ese oscuro objeto del deseo”, como por ejemplo en la película de Luis Buñuel. En esta, el protagonista está enamorado de Conchita (en realidad el personaje está representado no por una sino por dos actrices, Ángela Molina y Carole Bouquet). Esta es una seductora mujer que siempre consigue eludir sus devaneos, sin dejar nunca, sin embargo, de darle esperanzas. Así, el protagonista, al igual que con la novia del Gran Vidrio de Duchamp, nunca logra una satisfacción sexual.

Conchita es una de las tantas mujeres fatales de Buñuel, diabólicas, perversas, irracionales pero a la vez irresistibles, cuyo objetivo es llevar al hombre hacia la

humillación y el destino fatal, como la hermosa pero asesina Tristana, Severine, la prostituta, Celestine la manipuladora.

Desde la publicación de *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, pasando por las diferentes olas de feminismos (la primera, segunda y tercera y también por el postfeminismo), la imagen de la mujer ha cambiado mucho y también su representación. El cambio se registra especialmente a partir de la década del 80. Pero la relación entre el mal y la mujer no desaparece. Ahora, no será el hombre el único en verla malvada. Será ella misma la que dé cuenta del mal encarnado en su propio cuerpo muchas veces inadecuado y extraño. Un cuerpo que incluso debe ser castigado o, directamente, anulado. Ana Mendieta, por ejemplo, se retrataba a sí misma mimetizada con su entorno, buscando ser invisible. Barbara Krugger pone en evidencia, mediante el trabajo con slogans y fotografías encontradas, los diferentes estereotipos que circulan en la sociedad patriarcal y de la sociedad de consumo. Marina Abramovich se castiga mediante el juego de cuchillos rusos.

La filósofa feminista norteamericana Judith Butler ve al género como construcción social. Se trata de una serie de normas que son perpetuadas y aceptadas por las personas que las aceptan y las personifican. Remitiendo a una clásica estética de heroínas de films clase B en blanco y negro, Cindy Sherman plasma una serie de estereotipos femeninos en sus fotografías: la femme fatale, la seductora, la sufriente, la maltratada. La femineidad, según esta artista se prueba diferentes trajes, cada uno representando un diferente cliché. Subraya así el efecto de los medios sobre la construcción de las identidades sociales, en este caso, femeninas.

A partir de la década del 90, desde el ciberfeminismo se crean obras que buscan deconstruir la idea de género como cualidad innata o dada, enfatizando la manera en que, tal como sostenía Judith Butler, éste es construido socialmente. A partir de la idea de cyborg, por ejemplo, y en un análisis de lo que significa “ser humano” (concepto evidentemente variable a lo largo de la historia), se plantea igualmente lo que significa hoy “ser mujer”. (6)

(1) La historia de Melusina es la siguiente: ella aceptó como esposo a Raimundo de Poitou con la sola condición de no ser observada mientras tomara sus baños (ella solía tomar largos baños en un lago cercano a su castillo). Raimundo aceptó. Se casaron, se

amaron y empezaron a nacer sus hijos. Pero todos ellos tenían algún tipo de deformidad. Alguien empezó a sugerirle a Raimundo que esos hijos deformes no podían ser suyos y Raimundo quedó envenenado con la sospecha de la infidelidad de Melusina. Fue entonces cuando decidió espiarla mientras se bañaba. Desde detrás de un árbol vio a Melusina deshacerse de sus ropas e introducirse en el lago. También la vio convertirse poco a poco en una serpiente. Raimundo guardó el secreto todo lo que pudo, hasta que un día por fin se lo echó en cara:

-¡Fuera de mi vista, serpiente maldita! ¡Has contaminado a mis hijos!

Y en aquel instante Melusina desapareció en el aire para siempre.

(2) La mitología nos cuenta que Afrodita nació milagrosamente de la espuma del mar, cuando los genitales de Urano fueron a él arrojados, luego de ser cortados por su hijo Cronos. De ahí el nombre de la diosa, Afrodita, la emergida de la espuma del mar (aphros). Sin embargo, también nos dice la mitología, no existe una sola Afrodita sino dos. Platón, en el Banquete, pone en boca de Pausanias el siguiente comentario: “¿Cómo negar que son dos las diosas? Una de ellas no tuvo madre y es hija de Urano, el Cielo, por lo cual le damos el nombre de Celeste; la otra es hija de Zeus y de Dione y la llamamos Pandemos (Vulgar). De ahí que sea necesario también llamar con propiedad al Amor que colabora con esta última Vulgar y al otro Celeste.” El texto de Platón se relaciona con los diferentes mitos citados por Hesíodo y Homero respectivamente.

(3) Esta pintura de Circe, realizada por Frank von Stuck en 1913, tiene por modelo a la actriz austríaca Tilla Durieux, quien fuera famosa en las primeras décadas del siglo XX. La misma posee una curiosa semejanza con esta otra pintura realizada por el cordobés Julio Romero de Torres en 1900, Mujer con pistola.

(4) El caso de Elizabeth Siddal: A mediados del siglo pasado, una chica de escasos veinte años, aprendiz de sombrerera, se convirtió en el arquetipo femenino, lunar y espectral, del arte del decadentismo. Elizabeth Siddal, una melancólica joven de vida desdichada, murió de una sobredosis de láudano dos años después de haber contraído matrimonio con Dante Gabriel Rossetti, uno de los artistas fundadores de la Hermandad Pre-Rafaelista. Rossetti consternado con su muerte, le dedicó una serie de poemas, que enterró junto a ella en su féretro.

Elizabeth Siddal no era especialmente hermosa. Su rostro era rústico, andrógino, casi masculino. Reclamada por una dama inglesa para que modelara para su hijo, ingresó en el ambiente de la bohemia artística y pronto se enamoró de Rossetti, quien la cortejaba leyéndole sus poemas. Siddal aparece una y otra vez en los cuadros de Rossetti, que dibujaba sin cesar, monomaniaca y ritualmente su rostro, sobre todo, luego de la trágica muerte de ésta.

Burne-Jones, otro de los pintores ligados al prerrafaelismo y discípulo de Rossetti, heredó de éste, entre otras cosas, la predilección por el hermafroditismo. La cuestión es que podemos encontrar que todos los personajes de Burne-Jones tienen la misma cara de Elizabeth Siddal, incluso sus personajes masculinos - Sir Gajahad, el hijo de Lady Guinevere y Sir Lancelot, sin ir más lejos, no es otro que Lizzie Siddal caracterizada como un caballero ecuestre. Es más: los dos amantes de Cupido y Psique, tienen ambos el rostro de Elizabeth y los seis personajes del Bosque de las Zarzas ¡son todos iguales a la misma! Y no sólo Rossetti y Burne-Jones estuvieron obsesionados con ella. También fue la modelo de la famosa pintura de Ofelia, de Millais, en donde su espectral imagen permanece sumergida en un lago cubierto de flores y juncos. La verdad es que Siddal debió posar para esta obra sesión tras sesión, sumergida dentro de una bañera, hasta que estuvo a punto de morir congelada y tuvo que ser rescatada por su padre, quien amenazó inmediatamente con demandar al artista.

El rostro de Lizzie Siddal se inmortalizó, multiplicado una y otra vez en las telas de los pintores victorianos. En cuanto a los poemas que Rossetti enterró junto a su cuerpo, el artista se arrepintió siete años más tarde e hizo exhumar el cadáver para poder rescatarlos.

(5) Dalí también había contribuido con artículos en la revista *Minotauro*. Uno de ellos fue su famoso texto sobre el método paranoico-crítico que tanto interés despertó en el joven Jacques Lacan. Lacan había entendido inmediatamente que la postura de Dalí respecto a la paranoia se relacionaba estrechamente con la suya y ambas se oponían a las teorías aceptadas unánimemente por el resto de los psiquiatras. La paranoia, tanto para Dalí como para Lacan, era un proceso activo, con una dimensión fenomenológica concreta. El momento de la interpretación era ya de por sí un acto alucinatorio. Ambos hacían un paralelo entre la interpretación y la alucinación. Fue así como Lacan lo llamó a Dalí para acordar un encuentro, evento que es plasmado por el artista en su libro *Vida Secreta* (1942).

(6) Un texto clásico al respecto es "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", de la filósofa y bióloga Donna Haraway (1985).

#### BIBLIOGRAFIA

Andres, Sophia (2005) *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel: Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*, Ohio State University Press

Butler, Judith (2004) *Undoing Gender*, New York, Routledge

Dalí, Salvador (1993) *Vida Secreta de Salvador Dali*, Barcelona, Editorial Antártida

Doane, Mary Ann (1991) *Femmes Fatales*, New York, Routledge

Foucault, Michael (2003) *Historia de la sexualidad (Vol. Vol I: La voluntad del saber; Vol II: El uso de los placeres; Vol III: La inquietud de sí)*, Buenos Aires, Siglo XXI

Haraway, Donna (1985) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en VVAA (1991) *Simians, Cyborgs and Women; The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge.

Irigaray, Luce (1977) *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit

Kristeva, Julia (1982) *Powers of horror, An essay on abjection*, Nueva York, Columbia University Press.

Ostrov Weiser, Susan (1997) *Women and Sexual Love in the British Novel 1740-1880*, Londres, Macmillan Press

Paglia, Camille (1990) *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press