

IMAGINARIOS DIURNOS Y NOCTURNOS DE LA INFANCIA FEMENINA:
UNA LECTURA DESDE LA OBRA DE GILBERT DURAND

*Catherina García Murillo**

Maestría en Estética, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín

RESUMEN

El artículo busca indagar sobre las cambiantes taxonomías de la imaginación que asignan rasgos simbólicos a la diferencia sexo-género en la figuración de la infancia, específicamente centrado en la infancia femenina. Aborda el concepto de género desde una perspectiva taxonómica y no biopolítica y plantea una lectura desde el concepto de estructuras de lo imaginario empleado por Gilbert Durand. Argumenta que hay una creación de nuevas mitologías de la monstruosidad femenina en la representación de la figura de la jovencita en la cultura mediática posterior a la segunda guerra mundial, en la cual operan la mezcla categórica y las dinámicas nocturnas de lo imaginario.

PALABRAS CLAVE: Géneros, sexo-género, taxonomía, estructuras de lo imaginario, Gilbert Durand, cultura de chicas, infancia

ABSTRACT

This article pretends to enquire about the changing taxonomies of imagination that attributes symbolic features to the sex-gender difference through the representation of childhood, specifically girlhood. The text addresses the gender concept from a taxonomic not biopolitic dimension and it lays out a reading from the concept of structures of the imaginary as proposed by Gilbert Durand. It also argues that there is a recent creation of new mythologies of female monstrosity in girlhood representation in media culture after the Second World War, influenced by the mix of categories and the dynamics of nocturnal imaginaries.

KEYWORDS: Genres, sex-gender, taxonomies, structures of the imaginary, Gilbert Durand, girlhood, girls culture, childhood

* Antropóloga de la Universidad Nacional sede Bogotá. Diseñadora web. Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Se desempeña como catedrática en las universidades Luis Amigó y Pontificia Bolivariana. Es la creadora del estudio de diseño digital EspectroVisible.com



LA LEY DEL GÉNERO COMO PROBLEMA CLASIFICATORIO

Los géneros pasan de uno a otro. Y no se nos puede prohibir creer que entre la mezcla de género como locura de la diferencia sexual y la mezcla de géneros literarios hay alguna relación.

Jacques Derrida (1980) - *La ley del género*

Ya sea como esquemas de formas expresivas (épica, lírica y dramática), como clasificación de la “*physis*” (géneros taxonómicos) o como características diferenciadas que la sociedad asigna de acuerdo con la diferencia sexual, el concepto de género hace referencia a la creación de límites definidos por constantes semióticas que establecen un sistema clasificatorio basado en la prohibición de la mezcla¹. El “*no mezclarás*” de la ley del género, se impone tanto en la caracterización de la variación sexual como en las prácticas de la mirada, la representación y la imaginación. Si nos restringimos al ámbito del actuar humano, podemos afirmar que no solo “*los cuerpos se presentan en géneros*”, como sostiene Judith Butler² en la teórica de los estudios “*queer*”, sino también las estructuras simbólicas del pensamiento están construidas a partir de esa y muchas otras dicotomías. La diferencia sexual entendida como organización jerárquica de lo simbólico se involucra directamente en la consideración de las relaciones históricamente definidas entre imagen y observador, así como en “*la gran división*”³ que separa la alta cultura de la cultura de masas y, en general, en la definición de arte modernista.

Aunque el concepto de género en relación a la diferencia sexual se ha popularizado como bandera del feminismo académico y los estudios “*queer*”, en realidad se trata de un término implementado durante la segunda

posguerra estadounidense, como producto del desarrollo de procedimientos biotecnológicos (quirúrgicos y hormonales) para la modificación (y ajuste) de individuos que habían desarrollado características que los hacían sexualmente inclasificables. En circunstancias como, por ejemplo, la de niños varones a quienes se les había mutilado accidentalmente el pene durante la circuncisión, se proponía a los padres considerar bajo qué patrones de crianza habrían de crecer esos individuos que, como lo demostraban los estudios de John Money y Richard Stoller, podían ser educados como niñas para no someterlos al rechazo social de vivir como hombres castrados⁴. Las investigaciones fueron concluyentes en determinar que en efecto era posible crear condiciones para la instauración de un género, independientemente de la anatomía del individuo y, por ende, de su clasificación sexual. Esto planteó la necesidad de distinguir la condición hormonal, cromosómica y genital de un individuo, denominada sexo, de los patrones de crianza y la identidad sexual del sujeto, denominados género. Como lo subraya Beatriz Preciado, bajo este régimen biopolítico, la ciencia es quien determina el sexo y el género, a través de un discurso que intenta ajustar el pluralismo biológico a las condiciones de una taxonomía binaria, empleando técnicas quirúrgicas, hormonales y pedagógicas que constituyen un programa operativo de “*vigilancia epistemológica*” sobre la categorización sexual.

Esta invención del concepto de género en la segunda mitad del siglo XX supone un cambio de episteme que tendrá influjo tanto en el disciplinamiento de los cuerpos como en el de las prácticas de la visualidad. La distinción conceptual entre el sexo y el género permitirá abarcar la diferencia como un proceso de subjetivación que opera a través de un repertorio de técnicas corporales y simbólicas que instituyen discursos hegemónicos, tradicionalmente impuestos sobre los cuerpos como verdades dadas por la naturaleza. Es lo que Teresa de Lauretis denomina las “*tecnologías del sexo-género*”⁵.

1. Jacques Derrida, *La ley del género*. (Traducción anónima del texto *La Loi de Genre* publicado en *Glyph*, 7, 1980) consultado el 10 de noviembre de 2012 en: <http://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>

2. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (Buenos Aires : Paidós, 2002)

3. Andreas Huyssen, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. (Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editoria, 1986).

4. Beatriz Preciado, *Biopolítica del género*. (Documento en línea, 2007). Consultado el viernes, 14 de junio de 2012 en: http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/277/Biopolitica_del_genero.pdf

5. Teresa de Lauretis, *Technologies of gender*. (Indiana University Press, 1987)

A finales del siglo veinte, la expansión de las posibilidades del deseo y su expresión visual más allá de los cánones restrictivos de la modernidad, dará como resultado una transformación en las relaciones simbólicas entre lo femenino y lo masculino en el ámbito de la visualidad y la imaginación. Los feminismos del siglo veinte se encargarán de poner en duda el lugar neutral desde el cual se enuncian, se clasifican y se legitiman los discursos que establecen las posibilidades de acción y representación de acuerdo con el sexo-género, demostrando que las prácticas de la visualidad han sido moldeadas por las jerarquías del orden simbólico de la diferencia sexual, donde la masculinidad ha mantenido su predominio como estructura hegemónica. En tal sentido el propósito de los nacientes estudios de género consistirá en desenmascarar las tecnologías que sostienen ese régimen binario intransigente que pretende reemplazar la complejidad biológica del ser humano por una taxonomía dualista.

Sin embargo, a pesar de los significativos aportes de críticas como Laura Mulvey, Griselda Pollock y Linda Nochlin, quienes han enfatizado el carácter sexuado de la mirada y la representación, queda un vacío en la consideración de las posibilidades de lo visible, reducido a espejo de las relaciones de poder entre los "sexos". Lo imaginario, lo inconsciente, lo simbólico y lo arquetípico, la dimensión onírica y nocturna de la diferencia sexual, han sido dejados de lado a favor de un enfoque exclusivamente sociológico. Esto se debe en gran medida a que algunas autoras vinculadas a los estudios de género consideran que referirse a lo femenino y lo masculino como estructuras simbólicas es síntoma de una perspectiva esencialista, que caracteriza esta diferencia como algo dado, en lugar de algo construido culturalmente. Este ha sido uno de los principales vórtices del enfrentamiento entre los feminismos esencialistas y los feminismos constructivistas.

En su tesis doctoral *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference* (2006), Alison Stone⁶ propone que la disputa entre los feminismos esencialistas

y los feminismos constructivistas "queer" es producto de una confusión conceptual entre lo femenino y la mujer, y que es tan problemático que Irigaray identifique unos supuestos valores simbólicos femeninos con el sujeto marcado como mujer, como lo es que Butler se centre exclusivamente en la dimensión cultural de la diferencia e ignore su dimensión biológica y simbólica.

La pregunta por lo femenino (lo masculino, lo andrógino, etc.) está estrechamente relacionada con la indagación sobre las formas de ordenamiento del mundo, no solo los sistemas que clasifican a los sujetos sino en general las estructuras que organizan el pensamiento. La clasificación como ordenamiento es ineludible, la pregunta es cómo a través del tiempo y las culturas se establecen sistemas clasificatorios, y cuáles son las consecuencias de tales esquemas.

Desde el punto de vista del concepto de (sexo-) género, hablar de hombres y mujeres implica hacer referencia al disciplinamiento del cuerpo por la supuesta verdad del sexo, un proceso de normalización somática, de organización y clasificación de acuerdo con tipos establecidos, en consecuencia con un modelo binario. Este proceso supone la construcción de corporalidades y subjetividades normativizadas en el ámbito social.

Sin embargo, al referirnos a lo masculino y lo femenino como categorías simbólicas, la cuestión se expande, ya que hablamos de estructuras figurativas arquetípicas, *no necesariamente binarias*, que encarnan aproximaciones metodológicamente divergentes y complementarias a los problemas intrínsecos de la condición humana (el nacimiento y la muerte, la corporalidad, la experiencia interior). Estas pueden convertirse en imperativos categóricos de la marcación de los cuerpos y las subjetividades, pero en principio definen estructuras simbólicas que son compartidas por todos los individuos independientemente de su anatomía o su identidad.

La clasificación masculino-femenino hace referencia a la condición de los humanos como seres sexuados, pero las posibilidades imaginativas de esa diferencia no son necesariamente binarias, así como tampoco son

6. Alison Stone, *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*. (New York: Cambridge

University Press, 2006).

correspondientes con subjetividades definidas por unos u otros rasgos biológicos o comportamentales. La diferencia de género desde una perspectiva simbólica podría caracterizarse como una relación entre fuerzas potenciales de valores distintos, que están presentes de forma compleja en la filogenia humana, cuya relación se define de acuerdo con las sensibilidades de cada cultura o momento histórico.

COSAS DE NIÑOS Y COSAS DE NIÑAS

Bajo la imperativa ley de correspondencia entre categorías simbólicas, anatomías sexuales y performances del género, no es inesperado que cada época y cultura determine el surgimiento de auténticas mitologías masculinas y femeninas, producto de la experiencia diferencial de la corporalidad, la biología reproductiva, las prácticas de la visualidad y la imaginación. Es en estas circunstancias donde en efecto se desarrolla una cultura femenina que instaaura sus propias prácticas de visibilidad y ocultación, desarrolla tecnologías de la mirada y la representación, y construye sus figuras míticas de acuerdo con las cambiantes condiciones de la cartografía de los poderes de la vigilia y la oscuridad.

En su *Estética de la Desaparición* (1988), Paul Virilio establece un vínculo entre lo femenino y lo infantil al afirmar que:

[h]acia 1913, Walter Benjamin señalaba: ‘...carecemos de la experiencia de una cultura de la mujer, así como lo ignoramos todo de una cultura de la juventud.’ El paralelo trivial mujer-niño podría justificarse aquí por la reflexión del doctor Richet: ‘Las histéricas son más mujer que las otras mujeres, tienen sentimientos fugaces y apasionados, representaciones imaginarias dinámicas y brillantes, y, sin embargo, no logran dominarlos mediante la razón y el juicio.’ [...] A semejanza de las mujeres, los niños asimilan vagamente el juego a la desobediencia; la sociedad infantil rodea sus actividades de una verdadera estrategia del secreto, soporta con dificultad la mirada de los adultos y siente ante ellos una inexplicable vergüenza.⁷

Como lo afirma Walter Benjamin en la cita de Virilio, no existe un conocimiento sobre el imaginario femenino equivalente al acervo simbólico de la masculinidad. En la cultura europea de comienzos del siglo XX a la que pertenece Benjamin, la cultura femenina es desconocida en tanto el mismo régimen viril ha considerado los ‘asuntos de mujeres’ un tema inferior, incluso despreciable, propio de la condición contaminante de la femineidad. Virilio enfatiza la “trivial” relación entre lo infantil y lo femenino: la incapacidad para dominarse por medio de la razón y la inclinación al desequilibrio emparentan lo infantil con lo femenino; la mujer comparte con el niño una inherente fragilidad psíquica que es al mismo tiempo potencia para el vértigo picnoléptico y la imaginación. Sin embargo, la definición de mujer que aquí aparece es la de la mujer histérica “*más mujer que todas las mujeres*”, definida por la medicina y la naciente psiquiatría de finales del siglo XIX, época en la que se establecieron los criterios científicos que legitimaban ciertas ideas populares sobre las diferencias entre los sexos. En esta época la ciencia se encargará de probar la desigualdad entre hombres y mujeres, entre razas, entre adultos y niños, como si fueran leyes inexorables de la naturaleza. Niños y mujeres serán considerados anormales desde la perspectiva que estandariza el sujeto humano como un hombre blanco y adulto. La niña será definida como doblemente anormal, en tanto infante y mujer. A diferencia del niño varón, ella nunca alcanzará la normalidad⁸.

El binarismo adulto-infante es una dicotomía propia de la modernidad, instituida sobre la consideración del niño como un adulto en potencia, que requiere del proceso educativo para alcanzar la superioridad moral requerida. En este proceso se crean dispositivos visuales, mecanismos adultos de normalización y ordenamiento de los imaginarios de los niños. Aunque también hacen parte de las culturas infantiles las creaciones colectivas creadas por ellos mismos, sus experiencias de juego y las apropiaciones

7. Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. (Barcelona: Anagrama, 1988) 22

8. Zandra Pedraza, *Al borde de la razón: sobre la anormalidad corporal de niños y mujeres en Cuerpos anómalos*, ed. Max S. Torres. (Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2008) 205-234.

innovadoras de la cultura adulta, la mayor parte de los productos para niños son creados por adultos. Neil Postman considera que la invención del concepto de infancia fue en gran medida estimulada por la invención de la imprenta que instituyó la idea del adulto letrado y brindó las condiciones, a finales del siglo XVIII, para la masificación de la educación infantil en las escuelas, donde el objetivo era enseñar a leer, es decir, enseñarle a los niños cómo convertirse en adultos⁹. Este proceso se ve reforzado por la creación de manuales escolares ilustrados que crearon un lenguaje característico de la visualidad infantil.

Las niñas, sin embargo, tardarán un siglo en ser incluidas en este modelo educativo, en gran medida por la determinación ideológica de su confinamiento al espacio doméstico. Para ayudar a construir y sostener esta cultura de la pasividad, las mujeres son educadas en manualidades, cocina y decoración y, como se les prohíbe compartir públicamente la experiencia de su biología reproductiva, se les interpela para que aprendan a través de manuales femeninos, los “secretos de la feminidad”. El imperativo clasificatorio de los cuerpos se encuentra entonces con el esquema taxonómico de los géneros literarios.

El analfabetismo de las niñas de clase media hasta el siglo XVII trajo consigo el retraso en el contacto con los libros ilustrados y otros dispositivos visuales, algunos de los cuales eran explícitamente ocultados de la mirada de niños y mujeres. Sin embargo los manuales para señoritas se instituyen en el siglo XVIII como un género literario en el que la idea de secreto es particularmente reiterativa. La necesidad de transmisión del conocimiento sobre las transformaciones somáticas de la pubertad y la reiteración de la ideología moral de la feminidad (virginidad, matrimonio, pureza de espíritu) serán los principales móviles.

La menstruación no será explicada a las niñas como fenómeno biológico en estos manuales que son más géneros eclesiásticos que productos de

la cultura femenina. La pasividad ante su destino biológico aparece como valor fundamental de ese discurso para el que la niña se presenta bajo la mirada de *dios padre*. Aunque la tradición de la educación femenina sobre los asuntos de la pubertad, la maternidad y la vida sexual, fueron por lo menos parcialmente puestos a disposición de las mujeres a través de esos manuales para jovencitas, los cánones de lo representable impidieron que ciertas lecciones se manifestaran en imágenes. Solo recientemente han aparecido manuales que han transgredido esas fronteras, haciendo ilustraciones de las prácticas relacionadas con la menstruación, sin duda dentro de un contexto en el que su significado ha sido moldeado por la representación de productos para la higiene femenina en la publicidad.

No solo Occidente inventará la figura de la jovencita, enmarcada por la cultura de consumo. En Japón, bajo la influencia de los cambiantes modelos europeos de feminidad en el contexto de la modernización industrial, surgirán también productos culturales dirigidos al público femenino joven alrededor del cambio del siglo. La subcultura de chicas japonesas conocida como “shōjobunka”, aparece a comienzos del siglo veinte cuando las revistas empiezan a desarrollar formas narrativas y estilísticas atractivas para las jóvenes lectoras. Durante la posguerra, estas revistas pasarán de un formato basado en texto a un formato “manga”, pero los rasgos tradicionales se conservarán.

El término “shōjo” hace referencia a una mujer joven que no tiene permitido expresar su sexualidad. Aunque puede haber alcanzado la madurez física, ella se considera sexualmente inmadura. En realidad el término empezó a emplearse solo a finales del siglo XIX, antes solo se empleaba el término “shounen”, que originalmente significaba niños y que hoy en día se traduce como “muchachos”. La “shōjo” es definitivamente un rasgo del capitalismo de consumo en Japón, estrechamente ligado a su modernización. A medida que avanzaba la modernización en Japón durante el periodo *Showa* (1926-1989), el rol de las mujeres, inspirado por las tendencias europeas, empezará a cambiar gradualmente creando una figura característica que los artistas buscarán retratar en su obra.¹⁰

9. Neil Postman, *The disappearance of childhood*. (Nueva York : Random House, 1982)

10. Mizuki Takahashi, *Opening the Closed World of Shōjo Manga en: Japanese Visual Culture*.

El género “shōjo manga” involucra comúnmente fantasía, romance y drama y presenta una imagen del hombre japonés ideal: sensible, afectuoso y considerado, que contrasta con la tradicional rudeza masculina. Los dibujos enfatizan los rostros masculinos feminizados y de rasgos delicados. En oposición, el género “shounen manga” apela a las historias de acción, suspenso y violencia. Un claro ejemplo es *Dragon Ball* un manga escrito e ilustrado por Akira Toriyama publicado originalmente entre 1984 y 1995, inspirado en la novela china Viaje al Oeste. La trama sigue las aventuras de Son Gokū desde su infancia hasta su edad adulta, período en el que se somete a un entrenamiento de artes marciales y explora el mundo en búsqueda de siete objetos legendarios conocidos como las «Esferas del Dragón». Los antecesores del género “shounen” se encuentran en los pergaminos que narraban fieros combates entre samuráis, una figura que encarna el ideal de la masculinidad tradicional japonesa.

Esa caracterización de la infancia femenina como algo edulcorado y sutil, frente a la violencia y la escatología del universo simbólico de la masculinidad, aparece en muchos otros productos de la cultura mediática que empieza a surgir a comienzos del siglo veinte. La definición de una estética de lo adorable o “cute” está claramente emparentada con esta definición de la feminidad doméstica. Lo cute se caracteriza por su trivialidad y ambivalencia, es una forma de estetización de lo impotente, de donde proviene su cercanía con lo infantil, lo femenino, aquello que no constituye ninguna amenaza. Los objetos “cute” deben expresar una cierta discapacidad, la dimensión sádica de una supuesta ternura e ingenuidad. El objeto “cute” por excelencia es un juguete infantil o un animal de peluche con rasgos infantiles exagerados, cabeza y ojos grandes con expresión triste. Lo “cute” manifiesta una estética de las mercancías, relacionada con los placeres de la domesticidad y el consumo. Una atracción hacia los objetos como impulso de protección hacia aquello que parece desprotegido.¹¹

Explorations in the World of Manga and Anime. (Nueva York: M.E. Sharpe, 2008 : 119)

11. Daniel Harris, Cute, Quaint, Hungry And Romantic: *The Aesthetics Of Consumerism*. (United States of America : Da Capo Press, 2001)

Esta invención del universo simbólico de la feminidad tendrá un papel protagónico en el proyecto moderno, dentro del cual la figuración de la jovencita ocupará un lugar siempre marcado por la contradicción. Sin embargo, durante la segunda posguerra ocurrirán cambios significativos en las formas de representar lo femenino que suponen la creación de nuevas mitologías donde se transgreden las fronteras clasificatorias del binarismo simbólico de las diferencias de género. Antes de referirnos a las particularidades de esa transformación queremos introducir un marco teórico que permita comprender ese cambio como una cuestión de esquemas organizativos de la imaginación, no exclusivamente restringidos al ámbito de lo biopolítico.

LOS REGÍMENES DE LO IMAGINARIO

El concepto de estructura de lo imaginario es semejante al de arquetipo en la psicología junguiana y es fundamental en la obra de Gaston Bachelard, Gilbert Durand y los investigadores pertenecientes al *Círculo de Eranos*. Este concepto se fundamenta en la idea de que existen motivaciones antropológicas para la figuración simbólica (tanto culturales como filogenéticas) que son de carácter universal, pero que pueden tomar distintas apariencias de acuerdo con las particularidades de cada cultura y entorno. Las teorías de lo imaginario surgen unidas al propósito de reivindicar la facultad de la imaginación como vía de acceso al conocimiento. La obra clásica de Gilbert Durand, *Las Estructuras Antropológicas de lo imaginario*¹², heredera de la obra de Bachelard y Jung, inicia resumiendo la historia del desprecio generalizado que Occidente ha mostrado hacia lo imaginario y la imaginación, la ‘loca de la casa’, así como el “monoteísmo” irremediable de los imaginarios dominantes. En tanto, la contradicción y la polisemia son factores definitorios de la imagen en la medida en que la imagen es incapaz de sostener una verdad única y el racionalismo ilustrado se ha empeñado en despreciarla como herramienta de acceso a la verdad.

12. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. (Madrid: Taurus Ediciones, 1960 [1981])

En *Lo imaginario*¹³, Durand define el concepto de enjambre o constelación que luego llegará a definir con más precisión bajo la noción de “cuencas semánticas” que empleará como medida de duración de los imaginarios en la historia. Este concepto soporta la caracterización de las relaciones simbólicas como algo que está en constante movimiento, permite superar la idea de clase o género taxonómico que solo podía operar como contenedor o depósito clasificatorio, bajo el principio de la lógica bivalente en la cual A no puede incluir a no-A. De acuerdo con Durand, un objeto imaginario es “anfibólico” es decir, puede tener cualidades comunes con su opuesto, en tanto no pertenece a un conjunto cerrado de signos cuya naturaleza se construye sobre la oposición de sus contrarios, sino que se adapta a los movimientos de nubes o constelaciones¹⁴. El imaginario, más que verdades absolutas o categorías cerradas (la “ley del género”), tiene tendencia a crear esos “enjambres de sentido”, constituidos por capas que crean redes mutables y complejas de significación. De tal forma, el sentido está dado por las relaciones potenciales entre elementos, pero no en una secuencia de polaridades magnéticas que solo pueden ser opuestas y binarias, sino más bien como redes neuronales o estructuras rizomáticas.

En la caracterización inconsciente de lo masculino y lo femenino operan múltiples capas de sentido de la cual ninguna puede considerarse esencial. La polivalencia semántica del objeto imaginario permite expandir el sentido de las categorías de acuerdo con el tipo de constelación o enjambre enfocado. “Es así como la imagen onírica de una mujer o un hombre, en cuanto símbolo, aglutina una serie de sentidos divergentes y hasta opuestos: virgen, prostituta, madre, amante, sabio, pecador, padre, hijo, etc., figura amenazante o protectora, cargada de sensualidad o racionalidad, sentimiento o intuición”¹⁵.

13. Gilbert Durand, *Lo Imaginario*. (Barcelona : Ediciones del Bronce, 1994 [2000])

14. Durand, *ibid*, 104

15. Javier Sáenz, *Lo masculino y lo femenino en la psicología de Carl Gustav Jung* En: Arango, Luz Gabriela y otras (comp.) *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. (Bogotá:

Durand, cofundador del *Centre de recherche sur l'imaginaire*, propone una clasificación en regímenes de lo imaginario, donde la disímil valoración de lo femenino y lo masculino constituye un elemento estructural significativo. El régimen diurno y el régimen nocturno de lo imaginario, a pesar de su aparente polaridad binaria, suponen una estructuración compleja de las figuraciones humanas, motivada por los reflejos dominantes característicos de la filogenia de la hominización y el desarrollo biológico: por ejemplo la caracterización del cielo como topos de lo divino, que responde simbólicamente al impulso del caminar erecto, es el rasgo más representativo del régimen diurno, así como la dimensión mítica del mundo subterráneo, motivada por el reflejo humano de la digestión, es predominante en el régimen nocturno. Cada uno de estos regímenes se relaciona con determinados esquemas gestuales: el régimen diurno se corresponde con el esquema vertical, mientras que el régimen nocturno comprende dos esquemas posturales: el digestivo y el copulativo, vinculado con los movimientos cíclicos de la experiencia sexual.

EL RÉGIMEN DIURNO

El primer régimen que define Durand se caracteriza por ser un régimen bipolar, misógino y solar, que responde a los impulsos antropológicos de la emancipación de la condición animal, y se manifiesta en la iconografía de las religiones monoteístas que representan a un dios con apariencia antropomorfa, un ser que habita en las alturas, en oposición a las entrañas de la tierra donde habitan los demonios. Es el régimen del maniqueísmo originario, en el que las metáforas del día y la noche se encuentran en relación de polaridad: el día es la manifestación de la luz, la pureza, la grandeza, la divinidad; mientras que la noche se constituye como la sombra de la muerte, la animalidad y la

Ediciones Uniandes, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional y Tercer Mundo Editores, 1995, 101-122)

contaminación. Las deidades diurnas no descienden a la animalidad, porque los símbolos *teriomorfos* se asocian con la caída. En oposición predomina la figura del ángel que se eleva sobre lo terrenal. Es el régimen del temor a la muerte, la angustia del tiempo que se combate con la elevación de la espada.

En el régimen diurno, lo femenino y lo masculino se disponen como dos entes opuestos e irreconciliables caracterizados por la dominación masculina del poder fálico y la minimización del poder femenino por la identificación de la sangre menstrual con la contaminación. La espada que separa es la herramienta fundamental de un sistema clasificatorio basado en categorías cerradas bajo la prohibición de la mezcla. Aunque Durand es reiterativo al afirmar que el objeto simbólico se caracteriza por una polivalencia semántica, lo femenino se encuentra, en el régimen diurno, claramente posicionado en el lugar de los “rostros del tiempo”, de los peligros mortales que deben ser combatidos por medio del ojo y el verbo, la ascensión, la purificación y las armas del héroe. Lo femenino es la carne, el animal, el in-fans, una presencia inevitable, misteriosa y oscura frente a la cual lo masculino se manifiesta como la luz. Sin embargo este pensamiento puede verse camuflado por la figura de la princesa o el ángel del hogar, caracterizaciones que comparten una consideración sobre la superioridad moral femenina, figura protectora del alma masculina que debe enfrentarse a los peligros del mundo exterior. Sin embargo, la mujer pura siempre estará en peligro de convertirse en mujer caída. Dado el carácter esencialmente masculino y falocéntrico, se imponen características femeninas a la imagen complaciente, en oposición a la masculinidad intrínseca del observador complacido.

La individualización de la pluralidad que caracteriza al régimen diurno, tiene su reflejo sociológico en la separación de las culturas femenina y masculina como enjambres simbólicos opuestos. El impulso de separación y corte, propio de este régimen imaginario, aparece en los ritos de iniciación masculina contruidos sobre la oposición a la feminidad, en los que el varón es aislado de las mujeres para ser iniciado en el con-

ocimiento de su poder fálico y el aprendizaje de su corporalidad viril. La iniciación femenina en cambio está directamente relacionada con la menarca y en tanto la sangre menstrual es símbolo de contaminación en el régimen diurno, la feminidad y la masculinidad se construyen en aislamiento.

Las figuras de la feminidad monstruosa en el régimen diurno, como la de Medusa, se caracterizan por representar todo lo terrible, lo perverso, lo maligno. La única figura capaz de destruir ese símbolo de corrupción es el héroe Jasón, quien recurre a la espada, símbolo de la separación violenta, elemento simbólico fundamental en los ritos de iniciación masculina en numerosas culturas. Esa feminidad terrible, simbolizada a través de la “vamp” de las mitologías nórdicas (y que cumple un papel fundamental en la cultura moderna), se encuentra presente también en La Odisea, de la cual afirma Durand, constituye “*una epopeya de la victoria sobre los peligros de la feminidad*”¹⁶. No hay divinidades monstruosas, por tanto todo teratomorfismo será considerado diabólico.

La iconografía del régimen diurno está presente a lo largo de la historia de la representación a través de las culturas, sin embargo algunos períodos han sido particularmente enfáticos en su desprecio por lo femenino y por el énfasis en los valores de separar y elevarse. La iconoclasia de Occidente denunciada por Durand, es así mismo un síntoma de la dominancia de este régimen que encuentra sus principales manifestaciones en el cristianismo y el racionalismo tecnocientífico. Sin embargo, las mitologías misóginas, bipolares y diáriticas predominan en todas las culturas.

EL RÉGIMEN NOCTURNO

El régimen nocturno se diferencia del diurno por no ofrecer variantes antitéticas sino por conjugar diferentes valores en cada una de las imágenes que lo componen. Frente a la antítesis, propone la antífrasis, es

16. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, 203

decir, la asignación de cualidades opuestas a las que realmente posee el objeto simbólico. Por una parte, el régimen nocturno místico se caracteriza por el impulso digestivo, eufemismo del impulso de ascenso. En vez de la caída, el descenso, la excavación profunda, la penetración, el engullimiento dentro de otros cuerpos, la búsqueda de una experiencia de inmanencia más que de trascendencia. La muerte es vista a modo de descanso, y la tumba y la cuna como partícipes del ciclo de muerte y nacimientos propio del rítmico devenir de la naturaleza. Por su parte, el régimen nocturno diseminatorio está estructurado por el impulso copulativo, que a su vez se organiza en el esquema cíclico, cuyo principal símbolo es la luna y el esquema de maduración, al que pertenecen el árbol, la cruz y otros símbolos vegetales. Es propio de esta imaginación nocturna la reapropiación de lo digestivo, lo sexual y lo escatológico, no ya como manifestaciones del repulsivo ámbito de la carnalidad y la animalidad, sino como los únicos caminos posibles que el humano puede hallar para encontrarse a sí mismo.

El régimen nocturno es la multiplicidad taxonómica, apela inevitablemente a la experiencia como misterio: no ya lo plural individualizado sino lo único múltiple. Es el régimen propio del enfermo mental en proceso de curación. La revaloración del cuerpo es claramente una señal de esta inversión de los valores que permite huir de la neurosis bipolar del régimen diurno.

Lo femenino se ve claramente revalorizado, ya que no existe como oposición a lo masculino, sino que se considera dimensión simbólica compleja. Predomina el isomorfismo de la intimidad, el útero y la muerte; la tumba se eufemiza en la calidez del retorno al vientre materno. La figura de la feminidad maternal coexiste con su dimensión terrible, como exploraciones de la multiplicidad del ser. En este régimen no se representa el binarismo sexual como oposición, sino que predominan más bien los motivos de la metamorfosis y el laberinto, donde la distinción entre lo masculino y lo femenino dará lugar a toda una mutación andrógina y teratológica. En el mismo sentido, el antropocentrismo se desplaza hacia un panteísmo que

acercas los vínculos entre humano y animal, un ámbito donde subyacen muchas de las estructuras simbólicas inconscientes.

Las posibilidades politeístas de la monstruosidad permitirán la valoración de la dimensión nocturna de lo femenino. Mientras que la feminidad monstruosa en un régimen diurno de la imagen solo puede corresponder a lo contaminante, lo bestial, lo satánico e infernal; en el régimen nocturno aparece encarnando poderes que no se plantean dentro del maniqueísmo de la luz y la oscuridad, sino que asumen la dualidad intrínseca e inevitable de la naturaleza. Esta inclinación hacia la androginia y la pérdida de la individualización de los géneros sexuales es un rasgo característico del imaginario nocturno. Frente a un monoteísmo del género y la sexualidad que solo permite la separación en dos categorías estrictamente diferenciadas, con prácticas sexuales normativizadas por un sistema moral bipolar, se plantea un politeísmo sincrético de la diferencia sexual en el que aparecen seres intermedios, capaces de engendrar rasgos tanto femeninos como masculinos.

Así mismo, los símbolos lunares que en el imaginario diurno se desprecian por su variabilidad, aportan aquí la cualidad cíclica de los ritmos circadianos, manifiestos en la menstruación que en este régimen se sacralizan. Lo masculino deja la exclusividad de su dimensión heroica y pasa a encarnar toda clase de poderes oscuros y siniestros: el enano, el duende, el payaso, son encarnaciones de los poderes del falo minimizado.

Durand reitera la importancia de la caracterización de la diferencia sexual en la definición de los dos regímenes, pero es reiterativo al afirmar que esto no implica que un individuo identificado como hombre tenga necesariamente el pensamiento viril que caracteriza al régimen diurno y que una mujer se sienta inclinada necesariamente hacia el régimen nocturno. Como lo asegura el autor en versiones posteriores de su obra, es necesario acentuar no tanto la oposición entre lo diurno y lo nocturno sino más bien considerar que la imaginación patológica es consecuencia de la dominación de uno de tales esquemas sobre los otros.

MUÑECAS, ESPEJOS Y LOLITAS. LA INFANCIA FEMENINA EN EL RÉGIMEN DIURNO

La exaltación de la mimesis narcisista constituye uno de los elementos fundamentales de la representación diurna de la feminidad, apoyada por un imaginario que privilegia lo visual y lo equipara con la totalidad de la experiencia. La infancia femenina se configura como proyección de los imaginarios dominantes así como de las subversiones a los cánones de la diferencia sexual y el imperativo de los géneros. Desde la obra de artistas que reinterpretan la fantasía surrealista a la luz de la iconografía de la cultura mediática, hasta los manuales ilustrados para niñas convertidos en *bestsellers*, la figura de la jovencita es testigo de una complejización de lo que simplemente podríamos llamar estereotipos de lo femenino.

Signo de inocencia, inmadurez, fragilidad y maleabilidad, paralelamente ícono por excelencia de la seducción, el deseo y la perversión, la jovencita será una de las figuras más reinterpretadas y representadas ya sea en el papel de ícono ubicuo de la cultura de consumo y la imagen publicitaria, o en su figuración como alegoría de la crisis de los límites entre observador e imagen que propone el arte después del feminismo. En el siglo veinte, la mujer adolescente personifica la contradicción inherente a la sensibilidad contemporánea: simultáneamente seductora y abyecta, efigie de la mutación de los valores canónicos modernistas que ordenaban el imperativo de los binarismos masculino-femenino, adulto-infante, observador-imagen, arte culto-cultura de masas; dicotomías cuyas fronteras han sido desdibujadas pero no del todo borradas, dando lugar a un sincretismo del imaginario colectivo globalizado.

La definición de una mitología infantil femenina, que configura una práctica estética relacionada con el consumo de su propia imagen, empieza con los juegos de muñecas. El fervor religioso que la tradicional cultura infantil femenina siente hacia su muñeca, se ve representado en la obra del artista estadounidense Mark Ryden, *Saint Barbie* (1994), donde el ícono de la feminidad manufacturada se torna deidad y la estereotípica niña rubia con vestido esponjado en su adoradora. Ryden emplea técnicas de los grandes

maestros para representar situaciones siniestras y absurdas que involucran personajes de la cultura popular y que ponen de relieve la sacralidad del imaginario mediático.

Aunque Barbie fue lanzada al mercado en 1959, el juego de muñecas constituye un elemento estructurador de la mitología infantil femenina desde finales del siglo diecinueve. El universo simbólico de la pasividad y la maternidad, opuesto a la acción y la violencia propia de la masculinidad serán representados ampliamente por numerosos pintores desde finales del siglo diecinueve, reiterando los valores dominantes sobre la diferencia sexual. El amor maternal que siente (o debe sentir) la niña frente a su muñeca, se construye en oposición a la inclinación masculina hacia la violencia como expresión de una supuesta naturaleza viril. El niño se entrena para ser guerrero y héroe, de lo contrario será considerado un afeminado. La niña se prepara para ser madre y esposa, o de otra manera verá su propia caída. Bajo este imaginario despótico, se reducen las constelaciones imaginarias de la diferencia sexual a los binarismos obediencia-desobediencia, cuidado-violencia, belleza-monstruosidad, animal-vegetal.

Las muñecas proporcionaron un nuevo símbolo, un ícono popular que vino a representar y eventualmente a justificar ese ideal victoriano de la feminidad. Cuando las primeras muñecas producidas comercialmente que representaban bebés aparecieron a mediados del siglo diecinueve, las madres usaron los nuevos juguetes como ayuda para enseñar a sus hijas las habilidades domésticas y las técnicas de crianza. Hacia la década de 1890, los poemas, historias e ilustraciones que retrataban a las niñas jugando con tales muñecas eran publicados en las populares revistas femeninas, que recomendaban a las madres proporcionar a sus hijas estos modelos de maternidad. Grabados populares de escenas domésticas, tales como los producidos por *Currier & Ives* incluían una niña jugando con su “bebé” acompañada de los juguetes representativos del espacio doméstico¹⁷.

17. Marilyn Ferris Motz, *Maternal Virgin: The Girls and her Doll in Nineteenth Century America*. En R. Broadus Browne, *Objects of special devotion: fetishism in popular culture*, 54-68.

La niña y su muñeca convirtieron a la maternidad y la domesticidad en un juego, en el que la niña inocente aunque poseedora del instinto maternal, se convirtió en un modelo para la mujer adulta. Como encarnación de la feminidad incorrupta y el sentimiento maternal liberado de la sexualidad, la niña y su muñeca presentaban una imagen concreta del ideal victoriano: ella era una virgen maternal. Educadores así como escritores populares consideraban a las muñecas como universalmente deseadas entre las niñas, una consecuencia natural de sus sentimientos maternales innatos. Mientras que para el niño varón su infancia era simplemente el campo de entrenamiento para la masculinidad adulta, para la niña esta representaba la más pura esencia de su condición femenina.

Con todo su equipamiento de cuidado, la muñeca proporcionaba un medio para la enseñanza de las habilidades domésticas a niñas de clase media que no poseían la carga de las verdaderas responsabilidades del cuidado de los hijos y del hogar. De tal manera, una muñeca ayudaba a la madre a preparar a su hija para convertirse en mujer. Más allá de esta función, la mujer de clase media que podía prescindir de la ayuda de su hija en el cuidado de los hijos y el trabajo doméstico, proporcionaba a su hija muñecas, expresando así los intereses domésticos de sus hijas y, al mismo tiempo, su libertad de la verdadera responsabilidad doméstica. La pequeña niña cosiéndole a su muñeca, lavando las ropas y alimentando su bebé con una vajilla china en miniatura presentaba una imagen del trabajo doméstico como un juego de niños. Los artistas encontraron en la niña y su muñeca la representación de un símbolo que combinaba la inocencia infantil con la maternidad.

La obra de Toni Morrison, primera escritora afroamericana en ganar un premio Nobel de literatura, es especialmente insistente en la narración de la experiencia femenina de crecer en la que la muñeca ocupa un lugar preponderante. A través de la narración de Claudia, una niña afroamericana de diez años de edad que odia a las niñas blancas

que se parecen a su muñeca, se permite poner en cuestión la capacidad natural para amar y desear este símbolo de la cultura femenina. “El regalo supremo, el especial, el más amoroso era siempre un gran bebé de ojos azules. Por los ruidos cloqueantes que emitían los adultos, yo sabía que aquella muñeca representaba lo que ellos creían que era mi máspreciado deseo. [...] ¿Qué se esperaba que hiciese yo con ella? ¿Fingir que era su madre?”¹⁸.

Ante el mandato adulto se establece el imperativo de esa necesidad, de invocar el supuesto impulso natural femenino y convertirlo en ley: la niña debe amar a su muñeca, es su naturaleza. El objetivo de atraer, de ser contemplada, es aprendido a través de ese antropomórfico juguete con el que la niña debe aprender a jugar inventando historias maternales y que es a la vez su propio reflejo. Que la niña se relacione con ese objeto mimético y cree unos estrechos lazos corporales y simbólicos, que ella se vea reflejada en ese objeto que representa un cuerpo sexuado equivalente al suyo, que su principal valor sea el de ser bella, que se le exija cuidarla de cierta forma y representar a través de ella su papel materno: todo esto se convierte en un imperativo simbólico.

Los libros ilustrados y en general los productos editoriales para niñas serán el escenario propicio para la exploración de las dimensiones simbólicas de la muñeca. Claudia, el personaje de la novela de Morrison, nos recuerda que existe una multiplicidad de discursos sobre la muñeca, que nutren la educación femenina. “Aprendí rápidamente, no obstante, lo que se suponía que debía hacer con ella. Los libros ilustrados estaban llenos de niñas que dormían con sus muñecas.¹⁹” No necesariamente objetos tridimensionales, sino también personajes ilustrados, las niñas-muñeca proliferan también en la iconografía de los manuales escolares, acompañadas siempre de grandes moños y cortos vestidos.

(Bowling Green University Popular Press, 1982)

18. Toni Morrison, *Ojos azules*. (Barcelona: Plaza y Janés, 2001 [1970]).

19. Toni Morrison, *ibid*, 29

El asombro ante la transitoriedad de las cosas, la posibilidad de exploración de la corporalidad en el devenir, se ve perdido en ese culto a la inmovilidad para el que el mundo siempre es insuficiente e imperfecto, un idealismo platónico para el que los cuerpos no se degradan, no sufren metamorfosis; un plano de formas arquetípicas donde la apariencia es reemplazada por la esencia, la copia por el facsímil, el cuerpo orgánico por la forma eterna y pura. La belleza de la muñeca: “no conoce el nacimiento ni la muerte, que ni aumenta ni disminuye, que no es bella por una parte y fea por otra, bella en algún momento y fea en otro momento diferente²⁰”. El estatismo de la muñeca requiere siempre como resultado la misma máscara, una que no sufre metamorfosis, que no se expande, ni se contrae, ni se desborda.

Como las figuraciones anémicas que define Pere Salabert, caracterizadas por el distanciamiento carnal de lo representado, la búsqueda de la pureza formal, la ficcionalización del mundo y el imperativo del espectáculo, la muñeca es antetodo la simulación, la performatividad de una feminidad imperativamente diurna, que identifica la a la niña con su muñeca. Su imagen es similar a la anémica superficie del espejo: la muñeca es ante todo doble de la feminidad, la niña se ve a sí misma reflejada en cada uno de esos espejos, pero siempre se ve igual, sin embargo ella habita un cuerpo en metamorfosis.

El ideal de la muñeca como doble de su propietaria se manifiesta en este artículo de la revista *Life* del 8 de Abril de 1957:

Una muñeca a juego con su dueña. Dado que es un hecho que la mayoría de las niñas pequeñas están embelesadas con ellas mismas, un fabricante de muñecas ha concebido una muñeca bidimensional de ocho pulgadas de alto, hecha de madera contrachapada y plástico, que es la viva imagen de su dueña. La cabeza es reproducida a partir de una fotografía y coloreada a mano para que el color de ojos y cabello corresponda con el de su poseedora. Para lograr este parecido, la niña debe comprar otra muñeca, “Ginger”. Esto le da derecho a cupones especiales y cuando compra el vestuario de “Ginger” recibe

más cupones. Al enviar estos, más los gastos de correo y su fotografía al fabricante, la niña recibe una muñeca idéntica a ella, para la cual puede fabricar prendas a juego con las suyas, como es el caso de la niña que vemos en la imagen. Aunque la mayoría de las niñas han solicitado muñecas similares a ellas, otras han pedido una réplica de su mejor amiga o de su hermana. Unas pocas desean una muñeca semejante a su madre.²¹

Si la mundanidad es apariencia y lo real un indudable simulacro el cuerpo ideal de la muñeca, aparece como arquetipo descarnado frente al que los cuerpos individuales son copias malformadas. La muñeca sirve de espejo de la niña y crea un tipo de dualidad que caracteriza ese proyecto de identidad femenina. Aunque la experiencia interior es irrepresentable en el espejo, subyace aquí una teoría de la imagen que la define a partir de su cercanía con el referente (en tanto el observador se mantiene distante), y por tal razón la imagen especular viene a significar la totalidad de la subjetividad femenina.

Teóricos como W.J.T Mitchell han resaltado el carácter femenino de la imagen a la luz de una teoría binaria e iconoclasta de lo visible. A través de toda clase de dispositivos, la modernidad instituyó un régimen de la visualidad en gran medida estructurado por el imperativo de la oposición masculino/femenino y la configuración de otras oposiciones binarias en el ámbito de lo visual, equivalentes al binarismo de esa diferencia “sexual” tales como imagen-observador, forma-materia, visual-táctil, abstracto-orgánico. Estas son manifestaciones de ese régimen escópico²² para el que

21. “Doll that Matches its Owner. Catering to the fact that most little girls are smitten with themselves, a doll manufacturer has devised an eight-inch, plywood and plastic, two-dimensional doll that is the image of its owner. The head is reproduced from a photograph and is hand-coloured to match the eyes and hair of its owner. To get this likeness, a girl has to buy another doll called the “Ginger” doll. This entitles her to special coupons and when she buys Ginger costumes, she gets more coupons. By sending these, shipping charges and her photograph to the manufacturer, she gets back her own doll image for which, like the girl at right above, she can make clothes to match her own. Though most girlscuding for dolls have asked for their own likeness, some have asked for a replica of their best friend or of a sister. A few have wanted a doll like mother.” *Life Magazine*, Abril 8 de 1957

22. Martin Jay, *Regímenes escópicos de la modernidad* en M. Jay, *Campos de fuerza. Entre la*

20. Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, (Barcelona: Editorial Laertes, 2003) 21

existe un abismo, una “gran división”²³ que separa lo puro, entendido como la dimensión masculina, racional y abstracta del observador distante; con respecto a lo impuro, asociado con la cultura de masas –femenina e histórica-, lo irracional y lo “matérico”.

Más allá de la insistente reiteración sociológica de la diferencia sexual, esta teoría de la imagen y los cuerpos parece generalizarse en la imaginación mediatizada de nuestro tiempo que convierte a la imagen del cuerpo en un adversario permanente, lo que da lugar a la masificada condición patológica de los sujetos que sienten extrañeza y desprecio hacia su propio cuerpo, porque consideran que la valoración que hacen de su propia imagen es representativa de lo que sienten acerca de todo lo demás. El sueño de una masa domesticada, infantilizada por los cánones de esa feminidad victoriana que no desea nada tan intensamente como cambiar su apariencia, convertirse en la imagen ideal.

LA FIGURA DE LA “FEMME-ENFANT”

Hasta ahora hemos mencionado algunas de las caracterizaciones de la feminidad desde la perspectiva de la cultura femenina. Sin embargo, la imaginación adulta masculina ha inventado personajes de jovencitas que representan el estatus propio de lo femenino en la cultura patriarcal.

Desde la pintura del *Fin de siècle* hasta el surrealismo, la imagen del cuerpo femenino es empleada como signo para representar toda clase de valores, desde la pureza y la sumisión hasta la perversión y el pecado. En el imaginario de la pornotopía masculina²⁴ la figura de la mujer deseable es predominante, mientras que el arquetipo de la mujer deseante aparece restringido al simbolismo de la caída y la contaminación a través de la

figura de la prostituta y la mujer masculinizada como figura aberrante. Esa simplificación, especialmente influida por la moral burguesa, supuso la erosión del enjambre simbólico de lo femenino, reducido a la dimensión de objeto de deseo, de mecanismo masturbatorio siempre insuficiente, censurando sus posibilidades semánticas nocturnas, irracionales, animales y aleatorias.

La figura de la “femme-enfant”, la mujer-niña, aparece obsesivamente en las obras surrealistas, especialmente entre los años treinta y cuarenta del siglo veinte, estrechamente relacionada con la figura de Alicia, el personaje creado por Lewis Carroll. Ya sea cruzando *A través del Espejo* o rompiendo las reglas en el *País de las Maravillas* el personaje de Alicia puede ser leído como un elemento transgresor apto para la apropiación surrealista²⁵. Sin embargo, el surrealismo es usualmente ambiguo con su figuración de la “femme-enfant” ¿es ella una mujer infantil o una niña sexualizada? ¿Una adulta joven exhibiendo el comportamiento de un infante, o una menor precoz?

Mientras que Alicia personifica la curiosidad desbordada, Lolita representa la inocencia frente a la madurez sexual. En tanto Alicia no puede resistirse a sus deseos, Lolita no puede evitar ser irresistible. La presencia de estos dos personajes de ficción proporciona una radiografía provocadora de la multiplicidad de figuraciones de “puella” (niña en latín) en la historia de las imágenes. Ambos personajes han sido adaptados y reinventados con muy diversos propósitos, desde el arte hasta la pornografía, y ya sea a través de la proyección, la identificación o el deseo, han sido llevados a la memoria cultural colectiva.

Aunque anterior cronológicamente a la novela de Nabokov, la obra de Balthus, pintor figurativo de comienzos del siglo XX, ilustra claramente el imaginario de la sexualidad desbordada e ingenua de Lolita. Niñas en poses sugestivas que el propio Balthus asegura no son más que la representación

historia intelectual y la crítica cultural. (Bs. As: Paidós, 2003)

23. Huyssen, *La gran división*.

24. Beatriz Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2010)

25. Catriona Mcara, *Surrealism's curiosity and the Femme-Enfant en Papers of Surrealism*, Issue 9, Summer 2011. (Manchester: Surrealism Centre, 2011)

literal de su gestualidad corporal, pero que claramente referencian el lugar del observador masculino peligrosamente fascinado por ese personaje que habita el estado liminal de la pubertad. Numerosas interpretaciones de Lolita se encuentran en la obra de este pintor quien afirmaba querer “*declarar con sinceridad la palpitante tragedia del drama de la carne, proclamar ruidosamente las profundamente enraizadas leyes del instinto, poner fin a la hipocresía*”²⁶. La imagen de la jovencita aparece entonces como personificación de una crítica a la censura moralista que exhorta a la emancipación de los deseos carnales (masculinos) a través de la representación.

Al respecto cabe recordar que una de las características de la obra de Nabokov es la ausencia de situaciones sexualmente explícitas. A pesar de la evidente sexualización del cuerpo de Lolita y del erotismo implícito en la mirada de Humbert Humbert, la historia contada estrictamente desde el punto de vista del personaje masculino supone la idealización y la construcción fantasiosa del personaje de Lolita como una “nínfula demoníaca” ingenua y seductora, destinataria de los deseos sexuales proyectados por un hombre mayor. Lolita aparece como una metáfora de lo que puede ser pero aún no es, tanto por la dimensión liminal de la indecisión de su cuerpo adolescente, como por la imposibilidad de consumación del deseo proyectado sobre ella.

Otra proyección imaginaria del deseo masculino adulto aparece en la obra del artista surrealista Hans Bellmer, quien con la creación de sus dos siniestras muñecas ha dado lugar a una discusión intensa en el ámbito de la crítica de arte, especialmente desde el enfoque de la cuestión de la castración y el fetichismo²⁷. El artista proclama su propósito de inventar nuevos deseos a través de la creación de una “*chica artificial, cuya anatomía haga posible recrear físicamente las eufóricas alturas de la pasión*”²⁸. Grant

propone que este “nuevo deseo” supone un desorden de las categorías binarias identificación-alteridad, animado-inanimado, que circulan alrededor del cuerpo de la adolescente chica-muñeca, dando lugar a un erotismo enrarecido (“queered”) y siniestro²⁹. Aunque la obra de Bellmer puede ser interpretada como expresión de la violencia misógina, inaugura también una posibilidad de figuración nocturna de la corporalidad femenina adolescente. Grant le atribuye a la obra de Bellmer un carácter homoerótico y narcisista, proponiendo que existe una ambigua postura respecto a sus figuraciones de la niña-muñeca, unas veces jugando la muñeca el papel de objeto de deseo sádico y voyerista y otras veces tomando el papel de doble del artista, o incluso ambas posturas de forma simultánea.

En un dibujo de 1935-36, *Rose ouverte la nuit*, Bellmer ilustra la imagen de una niña que se despelleja a sí misma para revelar sus entrañas. Aquí aparece la confluencia de la ingenua Lolita con una perspectiva siniestra de la curiosidad de Alicia: un objeto de contemplación, la otra obsesiva investigadora siempre en busca de la satisfacción de su epistemofílico deseo, llevado aquí a la exploración del interior físico como proyección del interior psicológico.

Las lolitas de carne y hueso sin embargo, siguen generando polémica alrededor del mundo. El fin de los grandes relatos de la modernidad, especialmente el que separaba con claridad las fronteras entre lo infantil y lo adulto, ha dado lugar no solo a la proliferación de mujeres adultas que desean permanecer lo más posible en el umbral de la cultura adolescente a la que se sienten que pertenecen por derecho (“puellaeterna”). También hay una tendencia a la hipersexualización del cuerpo infantil femenino, especialmente provechosa para el universo de consumo. Niñas que concursan en certámenes de belleza sin haber abandonado el pecho materno, pequeñas lolitas de cinco o seis años jugando el juego de la performance de la feminidad bajo la iluminación profesional de la industria mediática

26. Cristina Carrillo, *Balthus in his own words*. México: Assouline, 2002

27. Rosalind Krauss, *Bachelors*. (Cambridge: MIT Press, 2000)

28. Catherine Grant, *Bellmer's Legs: Adolescent Pornography and Uncanny Eroticism in the Photographs of Hans Bellmer and Anna Gaskell* en *Papers of Surrealism*, Issue 8, Spring 2010. (Manchester: Surrealism Centre, 2010), 3

29. Catherine Grant y Lori Waxman, *Girls! Girls! Girls!* en *Contemporary Art*. (Chicago: Intellect, 2011)

como la pequeña Thylane Lena-Rose Blondeau, una modelo francesa nacida en 2001, quien a su corta edad ya ha posado para revistas como Vogue, haciendo alarde de su capacidad para representar el ideal de sensualidad de la mujer joven.

LA NIÑA MONSTRUO: FIGURACIONES NOCTURNAS DE “PUELLA”

En general las transformaciones en las prácticas de la visualidad propias de la segunda mitad del siglo XX, ocurren dentro de un contexto generalizado de disolución de las fronteras de lo infantil y lo adulto, especialmente influidas por la ubicuidad de la información que impide la censura, el secreto que antes mantenía la brecha entre mayores y menores de edad se vuelve ahora insostenible. Bajo las dinámicas de industrialización del deseo en el capitalismo tardío, los niños y adolescentes serán inventados como grandes consumidores y la necesidad de diversificación de los “target” de mercado sostendrá la diferencia masculino-femenino ante todo como una cuestión estética.

La confusión de esferas es un terreno común a las prácticas de la imaginación mediatizada desde la segunda mitad del siglo XX. La mezcla categórica parece ser un signo de los tiempos que ha venido a problematizar el certero lugar adulto de la taxonomía. La representación de la infancia manifiesta esta transformación imaginaria. La visualidad contemporánea parece particularmente obsesionada con la figuración nocturna de la pubertad femenina tras la liberación de los moralistas códigos de representación (y performatividad) imperantes durante siglos y la apertura a los sincretismos siempre marcados por la ironía que caracterizan a la modernidad tardía; acaso por la mirada subjetiva de artistas que crecieron bajo el imperativo iconográfico de la diferencia sexual que restringía la dimensión simbólica de lo femenino a la estética de lo bello y lo “adorable”.

Atmósferas inquietantes y perturbadoras, niñas pubescentes interactuando libidinosamente con animales diabólicos que narran complejos estados emocionales donde se mezclan la fascinación por la violencia y los referentes

iconográficos premodernos, especialmente provenientes de la estética medieval. A pesar de que la artista gráfica polaca Aleksandra Waliszewska (1976) rechace ser etiquetada como “*pintora de niñas de pesadilla*”³⁰, su obra se encuentra marcada por la presencia reiterativa de esa figuración nocturna del cuerpo infantil femenino, en la que se mezclan mordazmente escenas apocalípticas inspiradas en la obra del pintor flamenco del siglo quince Hans Memling, tratados médicos del siglo diecinueve, ilustraciones infantiles y extrañas películas de terror japonesas.

De objeto de deseo masculino a expresión de la fragilidad de la identidad, de fantasía pedófila a agente de subversión simbólica de los binarismos categoriales, de epítome de la curiosidad epistemofílica de la infancia a ícono ambiguo de la transición adolescente como espacio turbio y contingente, la imagen de la niña se presenta como un signo de los valores cambiantes y paradójicos asociados a la sexualidad, la infancia, el deseo, la subjetividad y la imagen.

En las últimas décadas del siglo veinte la obsesiva reiteración de esta figura aparece envuelta por ese tejido discordante y promiscuo que llamamos postmodernidad, caracterizado por la “*creciente indistinción de los valores, desacralización del arte, erosión de la idea de trascendencia, quiebra de los grandes metarrelatos, devaluación de los grandes proyectos de emancipación colectiva y puesta en entredicho de la racionalidad*”³¹.

La postmodernidad ha integrado múltiples elementos de una estética nocturna, polimorfa, sincrética, para la que lo femenino y lo masculino no representan binarismos insuperables, sino más bien enjambres simbólicos que contaminan la cultura indistintamente. Esta coexiste junto a otras estéticas diurnas, para las que es necesario conservar la separación y mantener descontaminadas esas categorías sexuales.

30. “a painter who does little girls’n’nightmarish stuff” in Maurizio Cattelan interview with Aleksandra Waliszewska, <http://waliszewska.blogspot.com/2012/04/maurizioaw-cattelan-interview-with.html>

31. Albert Chillón, *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática* en: Anàlisi24, 2000, 121-159

Los valores que se ponen en cuestión en este período no atañen solamente a los cánones de la feminidad victoriana; pero tal vez sea más acertado reconocer que la subversión del estatuto hegemónico del patriarcado es una de las principales fuerzas que motiva el desbordamiento del imaginario sobre la feminidad en transición y que llevará a considerar otras derivaciones de la quiebra del metarrelato del binarismo de género, tales como la confusión de las categorías de identificación y alteridad, la masificación de estéticas “afeminadas” en la cultura global como manifestación de la derrota del proyecto modernista de la gran división y la progresiva confusión entre la cultura infantil y la adulta.

Waliczewska reitera constantemente la representación del cuerpo fragmentado de la imaginaria médica, mezclado con el género del retrato, los comics y la ilustración de moda, un sincretismo que deconstruye los géneros como categorías fijas e insinúa la posibilidad de desviación de todo sistema clasificatorio. La mezcla promiscua de las categorías permite la creación de un universo insospechado, de una genealogía mítica que reinventa sus propios ancestros y no se contenta con replicar los íconos de la tradición (mímesis), sino que como los adolescentes, se rebela frente al imperativo de los padres y asume la creación de sus propias mitologías. Entre ironía y sacralidad estas visualidades se construyen sobre las imágenes de la cultura mediática, pero también sobre la historia del arte y en general sobre los discursos visuales de la cultura.

El cálculo necesario para lograr la imagen armoniosa y complaciente, se ve reemplazada por la línea gelatinosa e inconsistente, el gesto trémulo que asemeja un mamarracho deleznable. El valor de la feminidad, encarnado en la delicadeza de la forma, la belleza armónica obstinada de la silueta, el preciosismo en los detalles que hace las delicias del observador que ve en la representación de la niña-muñeca el encanto de la mansedumbre y la dulzura, se ve reemplazada por una gráfica agresiva y precaria, ridícula, disparatada, un esperpento que causa horror a ojos de quienes buscan la contemplación armónica de la belleza, pero

que deleita a quienes durante generaciones han tratado de escapar al imperativo estético de la simpatía y la hermosura.

La naturalidad del signo femenino se problematiza al mostrar cómo en las operaciones esquemáticas de los cuerpos, lo femenino siempre es un mismo cuerpo. La diversificación de la representación femenina se convierte en un arma subversiva dada la identificación de esa imagen con ciertos estatutos restringidos y moralizantes de la experiencia corporal.

A finales del siglo veinte, artistas como Suen-Wong, Mark Ryden y Kim Dingle emplean la imagen de la infancia femenina para expresar la ambigüedad estética y la contradicción ideológica. Figuras que reinterpretan elementos de la iconografía de los libros ilustrados y los manuales escolares o que subvierten los cánones representativos del arte renacentista al ilustrar con virtuosismo escenas de un erotismo “kitsch”; mezclas profundas de niñas y animales que apelan a la iconografía de la melancolía, o que reinterpretan las figuraciones clásicas de Alicia y Lolita; niñas cadavéricas bañadas en ríos de sangre o imágenes serializadas de su figura que se apropian de la iconografía del cine de terror.

En este contexto la figura de la jovencita no es simplemente el reflejo de un registro sociológico de la variación etaria, sino más bien una construcción simbólica que opera como mecanismo de conspiración inevitablemente postmoderno. Ella hace referencia no solo a un estado del desarrollo correspondiente con un rango de edad específico, sino que es más bien una alegoría de las complejidades inherentes a la conceptualización de la infancia y la adolescencia como estados liminales.

La infancia y la adolescencia como escenarios alegóricos son recurrentes en la historia de las imágenes. Philippe Ariés historiador de la infancia, ratifica como a cada período de alguna manera le corresponde una particular división de las edades humanas y el privilegio simbólico de una de ellas. En el siglo diecisiete era la “juventud”, en el diecinueve la

infancia y en el veinte lo es la adolescencia³². La adolescencia construida como espacio flexible y anárquico donde tiene lugar el conflictivo paso de la infancia hacia la madurez entendida como conformidad social, es una invención del siglo veinte. La creación de subculturas adolescentes femeninas y masculinas, especialmente prolíficas tras la segunda posguerra, se hizo posible como consecuencia de las transformaciones sociales que permitieron prolongar el período de dependencia económica y emocional de los padres más allá del límite de la pubertad, que en el caso de las mujeres marcaba el límite transicional hacia la vida adulta a través de la maternidad y el matrimonio.

La cultura mediática, con sus inherentes contradicciones, ha escenificado un interés creciente por los personajes femeninos infantiles y adolescentes que manifiestan a la vez una exaltación de los valores tradicionales asociados a la feminidad y un creciente desbordamiento de sus mitologías. El borrado de las fronteras entre arte elevado y cultura de masas, las mezclas sincréticas de los géneros de ficción, la postura de cadenas televisivas infantiles globalizadas como *Nickelodeon* que pretenden acabar con la segregación de su programación de acuerdo con el género³³, la escenificación mediática de la transformación de niñas pequeñas en muñecas vivas; todo esto apunta a una fase de contradicciones en la que la pregunta por lo masculino y lo femenino pareciera insuficiente para abordar la complejidad de lo visible.

Al tiempo que se hacen visibles las sexualidades antes consideradas anormales y se mediatiza la homosexualidad y la transexualidad, es evidente el poder que tienen las tecnologías masivas para la normalización de las prácticas corporales, una ideología enmarcada entre otras cosas por un concepto de imagen empobrecido, reducido solo a efecto de superficie,

objeto de contemplación. El imaginario mitopoético de la modernidad tardía, sin embargo, parece expandirse más allá de las limitaciones de una moral hegemónica y supone la configuración de nuevas figuras, temas, personajes y “loci” (lugares simbólicos) que eran inexistentes o habían sido inexplorados bajo el influjo de un régimen estrictamente diurno de la representación. Esto se hace evidente en la cultura visual infantil de finales del siglo XX que construye sus propias mitologías de lo femenino y lo masculino sobre la base de la tradición, pero sobrepasando en muchos casos los obstáculos categóricos y dando lugar a unas nuevas configuraciones de la visualidad de acuerdo con una caracterización extendida de la diferencia sexual.

Uno de los ámbitos de mayor proliferación de la presencia de la jovencita como figuración a finales del siglo veinte se encuentra en el arte y la cultura mediática norteamericana, un contexto cargado de ambigüedad en el que se da por sentado que el feminismo constituye un enfoque teórico-crítico ineludible para la desnaturalización de las tecnologías del sexo-género, pero que al mismo tiempo constituye uno de los principales escenarios para la sexualización de la imagen de la mujer joven como estrategia visual de consumo no solo para la complacencia del observador masculino, sino también como objeto de deseo femenino, uno de los principales targets de mercado para el capitalismo consumista. La cultura norteamericana establece perspectivas cercanas y contradictorias donde se intersectan un interés académico sin precedentes (la creación de una subdisciplina de los estudios culturales denominada *GirlStudies*), la proliferación por más de un siglo de íconos globalizados de la cultura femenina, y un renovado interés por la figuración del cuerpo femenino infantil como mecanismo de subversión estética en el ámbito del arte.

Así mismo, la salida pública masiva de mujeres artistas a mediados del siglo veinte constituye una manifestación sin precedentes de la imaginación marcada por el lugar que ocupa la experiencia corporal de la feminidad y la construcción de sujetos mujeres. Las consecuencias de este fenómeno

32. Aries, 1960 citado en Grant, *Girls! Girls! Girls!*,

33. Sarah Banet-Weiser, *Kids Rule!: Nickelodeon and Consumer Citizenship*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2007)

crucial para la historia del arte van más allá de la reivindicación de la cuestión política de la mujer y suponen la problematización de los lugares sexualmente marcados desde los cuales operan las estructuras imaginarias. Sin embargo, es claro que el propósito no es el sostenimiento del principio de identidad propio del régimen diurno, para el que es imperativa la negación de toda contradicción posible, sino más bien la búsqueda de estrategias simbólicas que reconcilien la multiplicidad de lo único, en vez de la individualización de lo plural. La exclusividad del imaginario viril es tan insostenible y patológica como una feminización total de la cultura.

El lugar de la crítica postfeminista está claramente enmarcado por la reclamación de nuevos placeres, no solo sexuales sino también visuales, altamente influenciados por las dinámicas de la cultura popular. En la medida en que las prácticas de la mirada y la representación fueron condicionadas por la estructura hegemónica del falocentrismo, la imaginación femenina ha permanecido durante mucho tiempo oscurecida. A mediados del siglo XX, exploraciones imaginarias como la del arte feminista aportarán nuevos elementos fundados en estructuraciones tanto diurnas como nocturnas. Femenidades fálicas, exploraciones de metáforas uterinas, sacralización de la sangre y la carne, mezclan el impulso de elevación con los impulsos de inclusión y dramatización, es decir, se apropian de lo diurno pero especialmente de lo nocturno. Esto implica la creación de nuevas constelaciones simbólicas de la diferencia sexual, no construidas sobre la bipolaridad, sino sobre la multiplicidad. La cultura femenina se autoinventa. Aparecen figuras inesperadas: la corporalidad patológica, la mezcla animal-humano y la reiteración permanente de la belleza como operación y no como esencia. La valoración de los genitales femeninos como metáforas cósmicas, la sacralización del simbolismo de la menstruación y la exploración de prácticas carnales en el arte feminista, todos estos constituyen ejemplos de esa revolución imaginaria, la de un feminismo calificado de esencialista y, según Judith Butler, anclado en una excluyente perspectiva heterosexual, que no obstante constituye un impulso para la exploración de lo femenino desde la perspectiva nocturna.

En estas prácticas de la visualidad podemos identificar por lo menos dos pares de estrategias de subversión de los cánones del binarismo masculino-femenino. La primera, que llamaremos la *performatividad del género*, consiste en un juego de máscaras, una dramaturgia eufemizante de la diferencia sexual, un travestismo simbólico de lo femenino y lo masculino. Uno de los rasgos predominantes de la cultura femenina a finales del siglo XX tiene que ver con la reapropiación de elementos propios de la cultura masculina, como el género de aventuras, las estéticas de la desobediencia y la monstruosidad, y esto se evidencia tanto en la práctica artística como en la cultura popular. La *heroización* puede considerarse una estrategia cercana, más de carácter diurno que nocturno, en la cual lo femenino adquiere una dimensión fálica, identificado con una corporalidad sexualmente desbordada. Ante la erotización del cuerpo femenino, hay una redefinición de los cuerpos exuberantes de las heroínas que se convierten en armas fálicas. El impulso de elevación y de dominación identifica este régimen aun cuando el cuerpo representado sea femenino. Téngase en cuenta que esta heroización no implica virilización del cuerpo femenino, solo de su poder de agenciamiento. Al contrario, es común que el cuerpo femenino se hipersexualice (hiperfeminizado) al ser heroizado.

Por otro lado aparece la *monstrificación*, la androginia y en general el desbordamiento de las estéticas de lo bello, lo sublime y lo siniestro que estaban alineadas con una clasificación binaria de lo sexual, donde lo femenino se identifica con la belleza y la experiencia sublime está marcada por una cierta violencia estética imposible de experimentar para un cuerpo histérico, es decir femenino. Esta mutación teratológica está emparentada con la animalización, proceso metamórfico en el que se conserva el simbolismo de lo femenino, pero se recurre a la pérdida de la identidad humana.

LA PERFORMATIVIDAD DEL GÉNERO Y LA HEROIZACIÓN FÁLICA DEL CUERPO FEMENINO INFANTIL

Ante la consideración modernista de la imagen como femenina y el observador como masculino, la segunda mitad del siglo XX verá el surgimiento de imágenes que constituyen una especie de sabotaje performático en el que se pretende desestabilizar la idea de una distinción binaria entre lo masculino y lo femenino. Esta mascarada se manifiesta en la interacción entre lo dulce y lo violento que constituye un cambio de episteme en la representación de lo femenino. Personajes como el de Gogo Yubari de la cinta *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino, manifiesta esa contradicción estética. Bajo su apariencia de colegiala, Gogo oculta una personalidad perturbada y sedienta de sangre que encuentra el placer máximo en la muerte de sus enemigos. En una famosa escena Gogo aborda a un borracho en un bar que intenta seducirla. Ella acaba por destriparlo mientras le pregunta: “¿Aún deseas penetrarme, o soy yo quien te ha penetrado?”. La representación de lo femenino en las películas de Tarantino recurre frecuentemente a estos travestismos simbólicos de lo femenino y lo masculino, lo que ha dado lugar a una discusión intensa en el ámbito del feminismo académico que se cuestiona si estos personajes violentos pueden considerarse realmente feministas o si son más bien fetichizaciones de la mujer como ser sádico, el esquema tradicional de la “femme fatale”. Sin embargo, independientemente de la respuesta, es claro que los personajes femeninos de Tarantino exploran el placer de la performance de la masculinidad de forma activa, no son simples objetos de contemplación para la mirada masculina. Este ejercicio de la libertad performática es sin duda un rasgo posmoderno de la representación, imposible bajo un esquema diurno de lo femenino.

La escenificación de la venganza es común bajo esta visualidad postfeminista, por ejemplo en la película *Hard Candy* (2005) del director británico David Slade, donde se construye una versión antitética de Lolita, ya no desde la perspectiva de la ninfa cautivadora, una niña indefensa que despierta los apetitos sexuales de hombres mayores, pero que ejerce la violencia sobre el

cuerpo masculino. En esta cinta, la jovencita toma conciencia del poder que es obligada a ejercer sobre lo adulto, y lo asume con desprecio y venganza. Ella quiere destruirlo, eliminar el deseo que provoca. En oposición a la fragilidad e ingenuidad de Lolita, la protagonista de *Hard Candy* es en cambio una niña cruel y sin misericordia que solo quiere aprovechar la oportunidad que le brinda el deseo masculino para aliviar sus deseos de venganza. El director construye su historia a partir de las narraciones mediáticas de jovencitas japonesas que se ponen en contacto con hombres mayores a través de Internet para solicitarles regalos e incluso para asaltarlos y golpearlos cuando estos caen en sus redes. El mito de la inocencia se ve así desbancado.

Podría alegarse que no existe mucha diferencia entre estas “femmes fatales” adolescentes y los personajes de la misógina cultura masculina que responden a un esquema diurno de la imaginación. Sin embargo lo que se transforma es la escenificación del deseo y la autonomía propia de la adolescente, que puede invertir los roles a su antojo. Sin duda, el placer femenino que producen tales narraciones es lo que determina la variación de su lugar simbólico. A semejanza de las violentas ilustraciones de Waliczsewska, las Lolitas asesinas son manifestaciones de una liberación de los imaginarios que se anclan en las mitologías de épocas pasadas.

La inversión de roles de género aparece también en la cultura infantil femenina, que a finales del siglo veinte se apropia de elementos tradicionalmente asociados a la masculinidad. Los personajes encarnados por la actriz Keira Knightley en las cintas *Piratas del Caribe* (2003-2011) y *Bend it like Beckham* (2002) son emblemáticos de esta performatividad de la masculinidad. En la primera, Knightley desafía los estereotipos de la damisela desprotegida y frágil y asume la rudeza propia de un caballero. En la segunda, la actriz encarna la figura de una adolescente que desea jugar fútbol por encima de cualquier cosa y que está dispuesta a desafiar los constreñimientos sociales para conseguirlo. Esta masculinización de la cultura femenina es indudablemente aprovechada por las dinámicas fluctuantes del mercado infantil y adolescente que demanda estas nuevas figuraciones de la feminidad, siempre bajo la apariencia de una feminidad correcta.

Según Virgine Despentès, autora de la Teoría King King³⁴ y autodefinida como punkfeminista, hay un aproximación abyecta a la feminidad –y a la abyección en la feminidad– que debe ser explorada. Despentès considera que la violencia no ha sido un territorio autorizado a las mujeres por naturaleza, desde la postura de un determinismo biológico. En efecto, tampoco es un territorio natural para los hombres. Se trata de una construcción cultural muy fuerte que a finales del siglo veinte constituye un escenario recurrente para la exploración de las feminidades desbordadas.

MONSTRIFICACIÓN Y ANIMALIZACIÓN

Otro de los escenarios para ese desbordamiento de lo femenino tiene que ver con la relación entre humano-animal. Los espacios domésticos propios de la feminidad victoriana y los animales que habitan ese espacio serán explorados ampliamente a comienzos del siglo veinte por las artistas surrealistas que verán en esa figura un simbolismo personal e íntimo, cargado de connotaciones misteriosas, donde se reiteran ciertas temáticas, géneros, personajes, figuras y lugares simbólicos, estrechamente relacionados con la existencia de una cultura visual femenina marcada tradicionalmente por el espacio íntimo y doméstico. Allí aparecen elementos insospechados que manifiestan una dimensión monstruosa o animal del “ánima”, la dimensión femenina de la psique para el psicoanálisis junguiano. Mientras que la feminidad monstruosa, en un régimen diurno de la imagen, solo puede corresponder a lo contaminante, lo bestial, satánico, infernal. En la obra de las surrealistas la monstruosidad femenina puede encarnar poderes que no se plantean dentro del maniqueísmo diurno, sino que asumen la dualidad intrínseca e inevitable de la naturaleza.

La proliferación de perros, gatos y aves en la obra pictórica de las artistas surrealistas es un elemento representativo de la filiación entre estas imágenes

y los universos visuales de la feminidad, tradicionalmente restringidos al espacio íntimo, privado y doméstico, donde proliferan las relaciones con objetos y animales ante la ausencia de la experiencia exterior. Temáticas como la relación humano-animal, los poderes misteriosos de la creación, la monstruosidad y la sexualidad, verán en las obras de estas artistas una expresión marcada por su identidad subjetiva y por el imperativo categórico de la diferencia en un régimen que considera lo femenino como la alteridad.

Más recientemente las relaciones entre seres femeninos y animales aparece también en la obra de la artista Kiki Smith, quien ha explorado la dimensión teratológica y teriomorfa de lo femenino. En su obra, Smith propone una búsqueda creativa de las posibilidades transformadoras de los cuerpos a partir de la interpretación de bestiarios medievales, folklore, cuentos de hadas clásicos y modernos, leyendas de santos católicos y mitología universal. Los personajes femeninos y los animales que los acompañan se transmutan en símbolos. Ciervos, gatos, vacas, lagartijas, incluso el dodo y la morsa de Alicia en el País de las Maravillas, y especialmente lobos y pájaros aparecen reiterativamente. Sin embargo, así como en la obra de las surrealistas, estos amigos imaginarios representan criaturas compañeras, demonios de compañías y alter egos, que van desde deidades y monstruos hasta lobos, cuervos, polillas y gusanos que relatan experiencias y peligros.

Aunque es común que se considere que las metamorfosis implican una pérdida de la identidad, en la obra de Smith estas transformaciones simbolizan la regeneración y resurrección.

La obra de Smith está cargada de referencias a los procesos corporales y el cuestionamiento de las relaciones entre humanos y animales. La artista reinventa la población de seres míticos e imaginarios de los cuentos de hadas, especialmente donde aparecen mujeres y niñas monstruos, liberándolos de los constreñimientos de las historias convencionales. Figuras tradicionalmente repudiadas como sirenas, brujas y arpías son reinterpretadas y adquieren valores y poderes positivos. Smith se sumerge en zonas de abyección, pero

34. Virgine Despentès, *Teoría King-Kong*. (España: Editorial Melusina, 2007)

sus respuestas no son ni de horror ni de repulsión, aunque algunas de sus obras se inclinen hacia lo grotesco y provoquen reacciones de shock en los espectadores. Su obra es de una contradicción energética, que rechaza la denigración terminal de la existencia. Smith considera que su trabajo hace parte de un linaje de trabajo femenino en la esfera doméstica. De hecho afirma que sus mejores obras hacen parte de la decoración de su propio hábitat. La inclinación natural de los cuerpos a transformarse, mutar, sangrar, crecer y cicatrizar es explorada pero acercando también lo sobrenatural a través de las metamorfosis animales que desbordan lo humano.

La hija hirsuta, la niña-lobo de los anales de las deformidades médicas, un signo de monstruosidad que excede los límites aceptables de la animalidad humana, es resignificada en la obra de Smith, *Kiki Wolf Girl* (1999) donde se convierte en un personaje que inspira asombro y ternura. Para Smith la contemplación de la muerte es convertida en un asunto propio de la naturaleza, ni mórbida ni molesta, y así también la figura de la niña monstruo es acogida como un alter ego querido, parte del mundo natural.

Figuras propias del eufemismo del régimen nocturno, como harpías que usan plumas andrajosas y terminan en pies de gallina o sirenas compuestas por cabezas femeninas sobre cuerpos rollizos de paloma reinventan la mitología de la misoginia. Smith transforma las bestias y monstruos y expresa así su desafío, la subversión de las jerarquías aceptadas de las cuales el cuerpo femenino es tanto símbolo como parte.

El motivo de la metamorfosis en la literatura infantil y juvenil puede cumplir muchos propósitos. Puede representar tanto la búsqueda de identidad como el rechazo al desarrollo (al cambio, a crecer), o expresar la liberación o la imposición de un confinamiento corporal. En su análisis sobre el motivo de la metamorfosis en la literatura infantil de finales del siglo veinte, María Lassen-Séger ratifica que las metamorfosis animales son más frecuentes en el caso de los personajes masculinos. El motivo de la iniciación femenina a través de la metamorfosis animal parece ser

un fenómeno relativamente reciente. Solo hasta finales de la década de los noventa aparecen una gran cantidad de historias que –más o menos exitosamente– se disponen a explorar la iniciación femenina a través de la transformación animal³⁵.

La feminidad victoriana, en cambio, estaba relacionada estrechamente con las metáforas vegetales. Las niñas-flor representaban el ideal de educación de la feminidad. Esta oposición entre vegetal y animal es retratada por Michel Serres en un pasaje de su obra *Atlas*:

Ellos brotan, se prolongan, avanzan sin cesar jamás. Ellos corren, pasan, saltan, se van, vuelven. Hestia, la mujer, sigue siendo floral, mientras que Hennes, el macho, se anima; metamorfosis de las jovencitas en flores y de los muchachos en centauros. Planta: estar ahí, modelo sedentario, ideal, del hogareño. Animal: modelo de vida errante, a veces migrador de tierras lejanas, viajero, pero que nunca puede abandonar su saco de cuero, de plumas, de quitina o de escamas... envuelto entre sus pliegues.³⁶

En un régimen diurno, la metamorfosis mujer-animal es enmarcada comúnmente como un castigo por la contaminación sexual o como escape de un abuso más que como iniciación exitosa en la sociedad. Las diferencias en el uso de las metáforas animales al representar la iniciación masculina y femenina están profundamente enraizadas en la tradición de los mitos y los cuentos de hadas Occidentales. Las metamorfosis animales en los mitos griegos, tales como la de Io/Vaca, Calisto en oso, Atalanta en león y Hippo en caballo son principalmente objetos de persecución masculina, que más frecuentemente acaba en violación que en seducción. La victimización de estos personajes femeninos reforzada por la metamorfosis que sufren a manos de dioses, que las convierten en animales impuros y coléricos, aparece también en los cuentos de hadas. A finales del siglo veinte, las metamorfosis

35. María Lassen-Séger, *Adventures into otherness: child metamorphs in late twentieth-century children's literature*. (Ekenäs: ÅboAkademi University Press, 2006).

36. Michel Serres, *Atlas* (Madrid: Cátedra, 1994), 43

animales proporcionan a las heroínas femeninas una creciente libertad y un medio de escape al confinamiento.

Otra razón para la aparición tardía de las metamorfosis iniciáticas niña-animal en la literatura infantil puede encontrarse en la tradición de la literatura de ficción para niñas de finales del diecinueve y comienzos del siglo veinte, en la cual la iniciación en la adultez femenina usualmente implica transformarse o adaptarse a la pasividad, el silencio y la invisibilidad. Dado este patrón tradicional de la historia de la pubertad femenina, no es sorprendente que la metáfora del animal –con sus alusiones a un salvajismo indómito (potencialmente sexual)– no se haya convertido en un motivo común en relación al autodescubrimiento de la feminidad. La influencia del interés feminista en la ficción para niños y jóvenes puede también influir en alguna medida en el cambio de actitud frente a la metamorfosis niña-animal. Aunque el énfasis en la crianza y el cuidado de los otros es aún fuerte en las narrativas de finales del siglo veinte que caracterizan el auto-descubrimiento iniciático de los personajes femeninos, la abnegación y el retorno final a la conformidad no es ya un componente tan obvio de las motivaciones de esta literatura.

Otro aspecto de la mutación de los valores de lo femenino desde finales del siglo veinte, tiene que ver con la figura de la niña con poderes sobrenaturales. En el género “shojo manga” se trata muy a menudo el concepto de la chica mágica (“Mahōshōjo”), desde un punto de vista totalmente distinto al del “shounen”, que cuando maneja este aspecto lo hace bajo la figura de una muchacha que se le aparece al protagonista y está dispuesta a cumplir todos sus deseos. En cambio, en el “shōjo” es recurrente el motivo de la joven que posee poderes mágicos y con ellos puede hacer lo que desee, incluso salvar al mundo. Tal es el caso de *Sailor Moon*, que sin duda refleja un deseo de reconocimiento de la mujer japonesa. También existen autores de “shōjo” masculinos, como Hayao Miyazaki, quien sorprendió a muchos al poner como protagonista de una de sus obras a una mujer: *Nausicaa of the Valley of the Wind* (1984).

CONCLUSIONES

Esta investigación considera la aproximación a la dimensión simbólica de la diferencia sexual a partir de los estudios sobre lo imaginario. Sin duda este es un terreno sobre el que vale la pena profundizar y establecer diálogos interdisciplinarios que den paso a la formulación de nuevos interrogantes. Es claro que los estudios de género han avanzado enormemente en la formulación teórica de los conceptos asociados a la caracterización de la diferencia sexual. Sin embargo, estos parecen quedar restringidos muchas veces al ámbito de la confrontación política. La perspectiva estética y simbólica permite llevar estas discusiones a un terreno más extenso, donde se involucran tanto la vigilia sociológica como la dimensión onírica, ya que ambas están igualmente comprometidas en el espacio de las relaciones de poder.

La pregunta sobre el simbolismo de la figura de “puella” pareciera perder su relevancia en este terreno donde se afirma que toda caracterización de género es una construcción cultural. Hablar incluso de “lo femenino” parece problemático desde estos enfoques constructivistas que evitan hacer referencia a esencias inmutables. La intención de esta investigación es aportar otros elementos a la discusión, al proponer que lo femenino ha sido caracterizado históricamente como dimensión simbólica y que, aunque tendamos hacia una desnaturalización de esa diferencia, no podemos ignorar la importancia que ha tenido en la definición no solo de subjetividades marcadas como femeninas o masculinas, sino también en la definición de teorías de la imagen marcadas por el simbolismo de la diferencia sexual.

La caracterización que hace Durand de los regímenes diurno y nocturno no deja de ser problemática en algunos aspectos, sin embargo es relevante considerar esta perspectiva en tanto constituye una aproximación a la cuestión simbólica de la diferencia sexual y sus posibilidades de subversión. Sin embargo vale la pena considerar otras lecturas sobre lo nocturno, ya que este es el ámbito donde existe mayor discusión especialmente desde el feminismo académico. El análisis de otras representaciones nocturnas de

la feminidad y la proliferación de estas en la cultura visual infantil, son algunos de los temas que podrían derivarse de esta investigación. Así mismo, es necesario considerar lecturas más detalladas sobre los simbolismos de la masculinidad en regímenes tanto diurnos como nocturnos. También es pertinente considerar que así como la división binaria de los sexos-géneros está respaldada por la creación de iconografías masculinas y femeninas como culturas particulares, son sus propias figuras, “loci”, géneros, y personajes, una consideración múltiple y polisémica de esa diferencia implica la reestructuración de los imaginarios imperantes.

La invención de géneros específicos en el ámbito de la cultura popular infantil correspondientes con esta categorización de la diferencia sexual constituye uno de los modelos de segmentación de mercados más claros del capitalismo tardío. La división entre cosas de niños y cosas de niñas ha sido explotada masiva y globalmente a través de la categorización de la programación televisiva, la invención de subgéneros de acuerdo con un reordenamiento de las edades humanas (la invención de una subcultura preadolescente o “tween culture”) y la reapropiación de géneros literarios como los manuales para la feminidad y la masculinidad. En ese sentido es claro que la construcción de mitologías explicativas de la diferenciación entre lo masculino y lo femenino está en gran medida determinada por estos productos de la cultura de consumo.

¿Cuáles son las posibilidades de un régimen no binario de la imaginación sobre la diferencia sexual? ¿Qué relaciones se establecen entre cuerpos e imágenes cuando se desbordan las mitologías imperantes? ¿Cómo puede aportar una teoría de la imagen que no se restrinja a los efectos de superficie?

BIBLIOGRAFIA

- Banet-Weiser, Sarah. *Kids Rule! : Nickelodeon and Consumer Citizenship*. Durham y Londres: DukeUniversityPress, 2007.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Carrillo, Cristina. *Balthus in his own words*. México : Assouline, 2002
- Cattelan, Maurizio. Interview with Aleksandra Waliszewska, <http://waliszewska.blogspot.com/2012/04/maurizioaw-cattelan-interview-with.html>
- Chillon, Albert .*La urdimbre mitopoética de la cultura mediática en: Anàlisi* 24, 2000, 121-159
- Derrida, Jacques.*La ley del género*. (Traducción anónima del texto *La Loi de Genre* publicado en *Glyph*, 7, 1980) consultado el 10 de noviembre de 2012 en: <http://es.scribd.com/doc/102170682/Derrida-Jacques-La-ley-del-genero>
- Despentes, Virginie. *Teoría King-Kong*. España: Editorial Melusina, 2007.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid : Taurus Ediciones, 1960 [1981]
- Durand, Gilbert. *Lo Imaginario*. Barcelona : Ediciones del Bronce, 1994 [2000].
- Ferris Motz, Marilyn. *Maternal Virgin: The Girls and her Doll in Nineteenth Century America*. En R. Broadus Browne, *Objects of special devotion: fetishism in popular culture*, 54-68. Bowling Green University Popular Press, 1982.
- Grant, Catherine. *Bellmer’s Legs: Adolescent Pornography and Uncanny Eroticism in the Photographs of Hans Bellmer and Anna Gaskell* en *Papers of Surrealism*, Issue 8, Spring 2010. (Manchester : Surrealism Centre, 2010)
- Grant, Catherine y Lori Waxman. *Girls! Girls! Girls!* in *Contemporary Art*. Chicago: Intellect, 2011.

- Harris, Daniel. *Cute, Quaint, Hungry And Romantic: The Aesthetics Of Consumerism*. United States of America : Da Capo Press, 2001
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editoria, 1986
- Jay, Martin. *Regímenes escópicos de la modernidad* en M. Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Bs. As: Paidós, 2003.
- Krauss, Rosalind. *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Lassen-Séger, Maria. *Adventures into otherness: child metamorphs in late twentieth-century children's literature*. Ekenäs: ÅboAkademi University Press, 2006.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of gender*. Indiana University Press, 1987
- Mcara, Catriona. *Surrealism's curiosity and the Femme-Enfanten Papers of Surrealism*, Issue 9, Summer 2011. Manchester : Surrealism Centre, 2011.
- Morrison, Toni. *Ojos azules*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001 [1970].
- Pedraza, Zandra. *Al borde de la razón: sobre la anormalidad corporal de niños y mujeres* en *Cuerpos anómalos*, ed. Max S. Torres. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008) 205-234.
- Postman, Neil. *The disappearance of childhood*. Nueva York : Random House, 1982.
- Preciado, Beatriz. *Biopolítica del género*. (Documento en línea, 2007). Consultado el viernes, 14 de junio de 2012 en: http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/277/Biopolitica_del_genero.pdf
- Preciado, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona : Editorial Anagrama, 2010.
- Sáenz, Javier. *Lo masculino y lo femenino en la psicología de Carl Gustav Jung* En: Arango, Luz Gabriela y otras (comp.) *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. (Bogotá: Ediciones Uniandes, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional y Tercer Mundo Editores, 1995, 101-122)
- Salabert, Pere. *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona: Editorial Laertes, 2003.
- Serres, Michel. *Atlas*. Madrid : Cátedra, 1994.
- Stone, Alison. *Luce Irigaray and the Philosophy of Sexual Difference*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Takahashi, Mizuki. *Opening the Closed World of Shojo Manga en: Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. (Nueva York : M.E. Sharpe, 2008)
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.