

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**El horror de ser mujer: corporalidades de madre, esposa y
prostituta en la escultura y el cuento latinoamericano del siglo XX
tardío**

Valentina Isabel de la Torre Guerrero

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, 15 de mayo de 2023

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

**El horror de ser mujer: corporalidades de madre, esposa y prostituta en la
escultura y el cuento latinoamericano del siglo XX tardío**

Valentina Isabel de la Torre Guerrero

Nombre del profesor, Título académico

Alexandra Astudillo Figueroa, Ph. D

Quito, 15 de mayo de 2023

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Valentina Isabel de la Torre Guerrero

Código: 00205776

Cédula de identidad: 1719835694

Lugar y fecha: Quito, 15 de mayo de 2023

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

Al intentar entender a la mujer latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, resulta útil examinar la subjetividad que ella misma plasmó en el arte de la época. Por esta razón se analizarán los modelos de corporalidades femeninas en los cuentos: “La Sunamita” (1965) de Inés Arredondo y “Artemisa” (1990) de Pía Barros, y las esculturas: “Yo servida a la mesa” (1981) de María Teresa Cano y “Anatomía del deseo” (1961) de Germanía Paz y Miño. Se utilizará la dicotomía Madonna-Whore para entender cómo el cuerpo de la mujer muta dependiendo de la necesidad de otros, convirtiéndose en madre, esposa o prostituta. Se observará a esta transformación servil como un mecanismo de supervivencia en un sistema de castigo/recompensa, instituido socialmente por el patriarcado.

Palabras clave: Germanía Paz y Miño, Pía Barros, Inés Arredondo, María Teresa Cano, escultura, cuento, cuerpo, sexualidad, histeria, Complejo Virgen-prostituta.

ABSTRACT

When trying to understand the Latin American woman of the second half of the 20th century, it is useful to examine the subjectivity that she herself embodied in the art of the time. For this reason, we will analyze the models of female corporealities in the short stories: “La Sunamita” (1965) by Inés Arredondo and “Artemisa” (1990) de Pía Barros; and the sculptures: “Yo servida a la mesa” (1981) by María Teresa Cano and “Anatomía del deseo” (1961) by Germana Paz y Miño. The dichotomy Madonna-Whore will be used to understand how a woman's body mutates depending on the needs of others, becoming a mother, a wife, or a sex worker. This servile transformation will be observed as a survival mechanism in a punishment/reward system, socially instituted by patriarchy.

Key words: Germana Paz y Miño, Pía Barros, Inés Arredondo, María Teresa Cano, sculpture, short story, body, sexuality, hysteria, Maddona-whore Complex.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Relacionando el “gender” y el “genre”: ¿Por qué el cuento y la escultura?	7
Marco Teórico.....	11
1. Situando a la segunda ola del feminismo en Latinoamérica: ¿Cómo han hablado históricamente las mujeres de sí mismas?	11
1.1. Segunda Ola (1960s-1990s).....	12
2. Teorías de la corporalidad: ¿Bajo qué luz se examinarán las obras?.....	14
2.1. La dicotomía “Madonna-Whore” en Latinoamérica: Psicoanálisis freudiano y narrativas religiosas sobre la mujer.....	14
2.2. “Gendered bodies”: La autorrepresentación de la mujer en el arte	20
Análisis: Deshilando las representaciones del cuerpo femenino	22
1. Artemisa (1990)	22
2. Anatomía del deseo (1961)	25
3. La sunamita (1965)	27
4. Yo servida a la mesa (1981).....	31
Conclusiones	34
Referencias Bibliográficas	36

INTRODUCCIÓN

La mujer latinoamericana ha tenido dificultad para posicionarse como creadora de su propia narrativa en la cultura. Las maneras en las que ha sido entendida han sido siempre dictaminadas por perspectivas masculinas. Es por esta razón que la subjetividad femenina expresada por medio del arte es valiosísima al momento de crear una impresión de la mujer en la historia. En las narrativas visuales y literarias es posible distinguir un grito desesperado que llega de manera incluso más directa y cruda que el de un discurso político.

Consecuentemente, el objetivo de esta incursión es desestructurar la representación latinoamericana de la corporalidad femenina en obras seleccionadas de Inés Arredondo, Pía Barros, María Teresa Cano y Germania Paz y Miño para así entender la subjetividad femenina latinoamericana del siglo XX tardío. Para esto se utilizará los cuentos: “La Sunamita” (1965) de Inés Arredondo y “Artemisa” (1990) de Pía Barros, y las esculturas: “Yo servida a la mesa” (1981) de María Teresa Cano y “Anatomía del deseo” (1961) de Germania Paz y Miño. A partir de estas obras se intentará dilucidar cómo las mujeres retratan a sus propias corporalidades y se buscará identificar los factores sociales que las moldean en sus impresiones.

Relacionando el “gender” y el “genre”: ¿Por qué el cuento y la escultura?

A primera vista, los objetos de análisis en esta exploración pueden parecer aleatorios. Sin embargo, se ha priorizado a estas dos prácticas artísticas sobre las demás por dos razones: su *esfericidad* y su relación histórica con la participación de la mujer en el arte.

Cortázar describía a la *esfericidad* como una de las características básicas del relato. Con este término se refería a la capacidad de autocontención que da materialidad a la historia: “... la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera

de arcilla” (Cortázar, 1969). La conceptualización del cuento para Cortázar está metafóricamente ligada a la noción de lo táctil, del ahormar y forjar y, por lo tanto, la práctica de la escultura.

La tangibilidad que resulta de lo autocontenido también se presenta en la práctica escultórica. “La escultura es la única forma de arte plástico que podemos ver con los ojos cerrados” dijo Delphine Chaume (2020). La pieza escultórica nos convoca a tocar, a clavar una uña y trazar un perímetro en su superficie con un dedo, terminando en el mismo punto donde empezamos.

Esta solidez implica una urgencia por habitar una misma realidad sensorial que el espectador. Hay una urgencia que se transmite en lo que es breve, lo que no tiene más opción que ser impetuoso e intenso, el escorzo que debe volverse tridimensional, lo que tiembla en un rincón pidiendo atención a sollozos. La urgencia del medio es consecuente con la temática que se tratará en este análisis. Jorge Brehil, hijo de Gertrudis Paz y Miño, aclara que la transición de la pintura a la escultura en la obra de su madre fue un paso definitivo hacia la potencia y la inmediatez del medio: “La expresión estética de ella necesitaba volumen y fuerza (...) y por eso pasó a la escultura” (comunicación personal, 2023).

La importancia de lo táctil y lo sensorial se vuelve esencial en el análisis de la corporalidad desde la subjetividad femenina, “porque todo en la escultura es una cuestión de cuerpo, de carne, de deseo” (Chaume, 2020) y en las obras de este análisis es posible reconocer a la mujer intentando experimentar su propio cuerpo sin las acotaciones del voyeur masculino, o por lo menos reconociéndolo como externo.

Otro factor que se tuvo en cuenta al momento de elegir al cuento y la escultura fue su historia como medios de creación masculina, en los que la mujer artista ha encontrado un rol

de reivindicación. La mujer, históricamente ha sido un objeto para ser retratado y apropiado dentro de la literatura y el arte, y no un ser con agencia, capaz de ejercer un rol creador.

Musa, modelo, Virgen, ramera: desde el ícono religioso a la fotografía pornográfica, el deseo de novedad, el deseo de poseer a la mujer/imagen el deseo de tener poder sobre el objeto (...) ocultan todos ellos las repetitivas semejanzas de los códigos (Robinson, 1998, p. 245).

Un ejemplo de rompimiento de estos paradigmas puede ser ilustrado en Artemisa Gentileschi, que se autorretrató como la encarnación de la alegoría de la pintura en un gesto de gran potencia para su contexto barroco del siglo XVII. La toma de riendas de la producción artística por las mujeres implica un esfuerzo continuo y lleno de ímpetu. Es por esta razón que la participación de mujeres como María Teresa Cano, Germania Paz y Miño, Inés Arredondo y Pía Barros es tan importante dentro de la reapropiación de la imagen femenina.

Mary Eagleton, en su texto “Gender and Genre” (1989) reflexiona en torno al cuento y la manera en la que éste ha sido considerado el heredero menos prestigioso de la novela dentro de la tradición literaria. Para este fin, la autora establece a la obra de teatro, al poema y a la novela como los tres pilares del canon masculino. Eagleton cita a Virginia Woolf para declarar que la novela era considerada entre ellos como el medio más asequible para debutar siendo mujer, ya que no requería de tanto conocimiento previo como lo demandaban el drama y la lírica. Ya dentro de una rama considerada “elemental”, la mujer migraría al cuento, pues éste era más breve y por lo tanto más fácil de alternar entre las labores del hogar, y eventualmente, el trabajo remunerado. Este movimiento sería desprestigiado por los literatos masculinos, que no consideraban al matenar como una labor y atribuían la elección del cuento simplemente a un acto de indolencia. “Por extensión el cuento se vuelve, al mismo tiempo, una forma inferior y lo máximo que una mujer puede manejar” (Eagleton, p.64). Esta

perspectiva inexacta sigue influyendo la manera en la que percibimos al relato corto en la actualidad.

“Las formas femeninas de la literatura, como nos las han retratado, son menos literarias, menos intelectuales, de rango más limitado, menos profundas” (Eagleton, p.57). Si se adiciona estas impresiones a su asociación con lo infantil y lo anecdótico, es lógico según una perspectiva sexista, que la maestría del relato corto se haya pasado por alto. Esta inobservancia del género lo ha convertido en uno de los medios predilectos de grupos al margen del poder. Tal vez es este trasfondo teórico que informa el comentario de Pía Barros:

...el cuento siempre me ha parecido un acto de inteligencia. El cuento no puede ser imperfecto y tienes que trabajarlo hasta que esté bien. Te reivindica con el género que tradicionalmente era considerado un género para mujeres, no un arte (Barros, 1997).

He ahí el error en la perspectiva de los intelectuales masculinos al desprestigiar al cuento por estar asociado a la mujer. La complejidad del medio y el esfuerzo que requiere es formidable, como aclara Barros, ya que es una de las formas literarias que más se debe pulir, repensar y reformular, hasta que el resultado sea impecable.

En cuanto a la separación de género en la profesión escultórica, se puede afirmar que la fisicalidad de la labor y la falta de acceso a ciertos materiales la volvía casi exclusiva para hombres. Jackie Winsor relata la historia del sesgo de género presente en su contexto, que le dificultó su incursión en el medio en los cincuenta y sesenta. Mientras que los niños eran incitados a tomar “artes industriales, dominando el uso de herramientas manuales y eléctricas que podían conducir a empleo remunerado” (Chave, 2010, p.27), las mujeres eran encarriladas a una vida de servicio doméstico. Es por esta razón que después “cualquier jovencita que se interesaba en una profesión que requiriera conocimientos de taller, como la escultura (más que otros medios), se vería frustrada [por la exclusión de sus pares masculinos

y la falta de generosidad al momento de compartir conocimientos]” (Chave, 2010). Feliza Burzryn, compartió una experiencia similar, al ser la primera mujer en incorporar la metalurgia y la soldadura en sus esculturas dentro de Colombia (Escobar, 2019). Germania Paz y Miño, analizada en este texto, compartía su afinidad por la materialidad metálica.

MARCO TEÓRICO

1. Situando a la segunda ola del feminismo en Latinoamérica: ¿Cómo han hablado históricamente las mujeres de sí mismas?

El posicionamiento global de América Latina en cuanto a su desarrollo social y en activismos ha sido incomprendido, no solamente por la perspectiva externa, sino también en la autoconcepción latinoamericana dentro de la región.

Es inevitable entender a Latinoamérica como heredera de un saqueo imperialista cuyas repercusiones afectaron su desarrollo diplomático y económico incluso mucho después de su proceso de independización y hasta la actualidad. El mestizaje ha tenido repercusiones que han dinamizado el discurso en el colectivo latinoamericano: variedad étnica, cultural y de cosmovisiones. Esto ha convertido a la zona en un núcleo activo de debate. La retórica oficial es cuestionada constantemente, como parte del intento de incorporar perspectivas decoloniales en el pensamiento latinoamericano, resultando en movimientos ideológicos que no pueden encontrarse en complacientes países desarrollados que han establecido hegemonías, pero jamás han intentado reconstruir desde la periferia.

Esta cualidad empuja a Latinoamérica a responder a sus herencias coloniales y problemáticas sociales propias con acción política inmediata, implacable y contundente. Entre las violencias cotidianas que las mujeres enfrentan, se debe considerar a las alarmantes cifras de femicidios (una mujer muere de manera violenta por su género cada dos horas

(CEPAL, 2022)), las negligencias institucionales, las restricciones en la autonomía legal del cuerpo de la mujer y sus coacciones culturales. No obstante, la movilización feminista en las calles y las redes tiene una gran deuda con los importantes hitos del siglo pasado y las mujeres que lucharon por alcanzarlos, por lo tanto, vale la pena mencionarlos.

1.1. Segunda Ola (1960s-1990s)

En América Latina y el mundo, es posible afirmar la importancia del siglo XX como un periodo lleno de grandes transiciones y avances primordiales para la mujer. “En el primer cuarto de siglo, en América Latina, las mujeres no eran sujetas de derecho ni políticos ni civiles (no tenían derecho a votar ni a tener la patria potestad sobre sus hijos: estaban obligadas a depender de sus esposos)” (Carosio, 2019, p.141). Por lo tanto, la primera ola del feminismo tuvo como objetivo implementar reconocimientos legales en cuanto a la potestad de la mujer como ciudadana, trabajadora y agente política, como el derecho al sufragio, a la educación y el reconocimiento de sus derechos laborales. La movilización política de las mujeres, sin embargo, no se realizó bajo el estandarte del feminismo, sino como parte de una insurgencia de la clase obrera contra la élite adinerada que ostentaba el poder en América Latina.

La década de 1960 marca una nueva ola del feminismo, construida alrededor de la autoconsciencia, la corporalidad y la experiencia desde la subjetividad femenina individual, que exige un reconocimiento más allá de lo legal y lo cívico. En el proceso de incorporar saberes empíricos acerca de inequidades con relación a la “división del trabajo, el desigual goce de los derechos sexuales, la discriminación laboral, la pobreza femenina...” (Carosio, 2019, p,144), las mujeres dentro del feminismo “intentaron por todos los medios llevar lo privado a la arena política” (García & Valdivieso, 2006, p,42).

Al terminar la primera mitad de siglo ya se presuponía lograda la incorporación de la mujer al sistema educativo (por lo menos la mujer blanca-mestiza, porque hasta la actualidad existe una disparidad de oportunidades en la escolaridad de población indígena y negra y madres adolescentes y niñas) y las universidades se convirtieron en sedes políticas donde nació el movimiento de manera formal y autónoma (Carosio, 2019). El surgimiento del feminismo se contextualizaba por otras corrientes sociales radicales de izquierda “como el movimiento antirracista,” y “el pacifista” en los que militaban las estudiantes.

Es entonces cuando la pluma se convirtió en una de las armas más poderosas de la revolución. Se desencadenó una deconstrucción teórica de las causas de la opresión femenina y se dio un auge literario de las autoras latinoamericanas que “presentaban narrativas que exponían dudas y resistencias al orden patriarcal del mundo” (Gargallo según Rivera, 2018).

La investigación académica de la opresión creó espacios de diálogo que respondieron directamente a las dictaduras de los años setenta en Chile, Argentina, Bolivia y Uruguay. “Las feministas latinoamericanas no solo desafiaban el patriarcado al autodefinirse como sujetos políticos distintivos, sino que también cuestionaron los paradigmas masculinos de dominación expresados a través del militarismo y la contrainsurgencia Estatal” (Rivera, 2018). Además, surgió el término teórico de *género*, que desasociaba a las corporalidades femeninas con los roles que se le habían atribuido (como la maternidad), sus prácticas sociales y los estereotipos en los que se les había encasillado.

La creación de un nuevo campo del conocimiento, designado como *estudios de género* en los ochenta dio paso a nuevas prácticas feministas, como el establecimiento de revistas especializadas, manifestaciones artísticas, centros para mujeres, ONGs y *Encuentros Feministas Latinoamericanos* regulares que permitían la discusión y articulación del movimiento a través de las fronteras (Carosio, 2019). Esta diseminación en la academia, la

cultura y la política permitió un siguiente paso para el feminismo latinoamericano en los noventa: la institucionalización de la ideología de manera estatal e intelectual.

... llega el tiempo de las políticas sociales de “equidad de género”, de los encuentros y proyectos de mujeres financiados por la ONU y de los programas de micro-crédito del Banco Mundial para las mujeres pobres, programas “oficiales” que conviven con las variadas iniciativas de grupos de mujeres que luchan por la autonomía (García & Valdivieso, 2005, pp. 43-44).

Según algunos, esta estandarización desescaló la radicalización del movimiento y los discursos se volvieron estatales y estandarizados en vez de conceptualizar la experiencia vivida por mujeres reales, sin embargo, esto cambiaría con la llegada de los 2000s.

El feminismo del siglo XXI, en su tercera ola, ha expandido los objetivos de sus antecesoras, y tiene como metas principales a la interseccionalidad y la incorporación de las mujeres indígenas, negras y queer al colectivo feminista latinoamericano.

2. Teorías de la corporalidad: ¿Bajo qué luz se examinarán las obras?

2.1. La dicotomía “Madonna-Whore” en Latinoamérica: Psicoanálisis freudiano y narrativas religiosas sobre la mujer

“La sexualidad femenina siempre ha sido conceptualizada a base de parámetros masculinos”
(Irigaray, 1985).

Al discutir inconscientes colectivos sobre feminidad es inevitable recurrir al padre del psicoanálisis, quien, a pesar de considerar a la sexualidad femenina como un “continente desconocido para la psicología”, elucubró acerca de la mujer solamente como una herramienta para la manifestación de la sexualidad masculina.

En su texto *Sobre una degradación general de la vida erótica* (1912), Sigmund Freud llama “impotencia psíquica” a una de las afecciones con más frecuente aparición en su consulta. Define a esta patología como una disfunción sexual en hombres cuyo libido y disposición funciona bien antes y después de intentar mantener relaciones sexuales con un tipo de mujer en particular, pero cuyo desempeño físico es deficiente con éstas. El problema, explica Freud, consiste en que aquel que padece esta patología no puede disfrutar de “una conducta erótica completamente normal” pues no ha logrado reconciliar “dos corrientes del sentir”: la corriente 'afectiva' y la corriente 'sensual’” (1912, p.204).

Cabe aclarar que para Freud el afecto en su más pura forma solamente se desarrolla en la infancia a través de los modelos parentales y, mientras el sujeto crece y se desenvuelve sexualmente, empieza a mostrar indicios de sentimientos “sensuales” hacia estos primeros “objetos”. Esto causa gran frustración en el hombre, que debe enfrentarse a una “barrera del incesto” que le impide buscar una relación sexual con estas figuras. El proceso normal en el desarrollo ordinario del hombre, dice Freud, consiste en que éste aprende a proyectar estos sentimientos “sensuales” en mujeres con las cuales realísticamente puede tener una vida sexual. Al reconciliar las corrientes de lo afectivo con lo sexual en una sola figura, surge un nuevo modelo de mujer que existe para servir a la necesidad masculina: la esposa. La esposa no es ni madre ni trabajadora sexual, y sin embargo es evidente que absorbe las funciones de ambas.

No obstante, hay hombres que nunca pasan por esta transición y, por lo tanto, la frustración de no poder tener sexo con su madre (el único objeto de afecto tierno y admiración) hace que éste establezca una relación disfuncional con el resto de las mujeres. Las mujeres que admiran y aman le remiten al tabú del incesto, por lo que no le causan atracción sexual. Y para poder sentir sentimientos “sensuales” con tranquilidad, deben

proceder a la “degradación psíquica del objeto sexual” para así diferenciarlos de la figura estimada de la madre. “Si aman a una mujer, no la desean, y si la desean, no pueden amarla” (Freud, 1912, p.210). De esta manera el hombre categoriza a las mujeres en el binario Virgen/Prostituta: la esposa “bien cultivada” que se convierte en una pseudo madre y la mujer “éticamente inferior” con la que puede expresar su sexualidad libremente (Hartmann, 2009).

¿Pero cómo una patología específica a pocos puede ser generalizada a nivel cultural? La respuesta está en el mismo texto de Freud, que admite a la dispersión de la impotencia psíquica como muy amplia e incluso como “una condición que caracteriza la vida erótica de las gentes civilizadas” (1912, p.209).

En cuanto a la sexualidad femenina concebida de manera autónoma, es poco lo que puede aportar la teoría de Freud y de muchos teóricos hombres. No obstante, sería un descuido omitir el diagnóstico de la histeria de un recuento de la concepción occidental de la sexualidad femenina.

El término “histeria” es normalizado por la escuela hipocrática de medicina, que lo relaciona un movimiento del útero dentro del cuerpo. Éste, combinado con la “delicada disposición de la mujer, podía conducir a la locura, ansiedad, depresión e incluso infertilidad” (Agarwal, 2022, p.119). La solución a estas aflicciones estaba en el matrimonio, la familia nuclear y el sexo heterosexual regular. En cuanto a las perspectivas colonizadoras dentro de la histeria, se consideraba que ésta era una enfermedad alineada a la “blancura” y “pureza” de los cuerpos. “Los cuerpos se percibían de manera diferente, los cuerpos blancos eran nerviosos y débiles, mientras que los cuerpos colonizados eran resistentes” (Agarwal, 2022, p.125). A pesar de que el diagnóstico pasó por varias redefiniciones a lo largo de la historia, variando en su causa desde la posesión maligna y la brujería hasta considerarse una condición subyacente en todas las mujeres, éste indica consistentemente la percepción de la mujer como

innatamente débil en su corporalidad y víctima de sus emociones. Adicionalmente, en estas concepciones, la mujer es retratada como intrínsecamente más cercana a un estado natural humano. El funcionamiento interno de la mujer se alinea más con los animales, las selvas y los ríos, por su falta de razonamiento, y su potencial de ser dominado (Agarwal, 2022).

Freud, en el siglo XX, ya reconocía a la histeria como el resultado de “la supresión de emociones' y el 'trabajo emocional' que la mujer debía asumir al cuidar de los otros al costo de su propio bienestar [sin embargo, sigue pensando en la mujer como] esclava de sus funciones reproductivas” (Agarwal, 2022, p.127). De igual manera, entiende a esta afectación como una consecuencia de la envidia fálica, que resulta en una reacción desproporcionada de la mujer al darse cuenta de que no posee una sexualidad masculina, sino que su destino es forjar una femenina desde cero.

Para profundizar en la teorización de la sexualidad femenina, puede ser importante referirse a lo que sostiene Luce Irigaray. “La mujer y su placer han sido ignorados como parte de la relación sexual. La mujer [cisgénero] está caracterizada por su 'falta', su 'atrofia' (del órgano sexual) y la 'envidia fálica', el pene siendo el único órgano sexual con valor reconocido” (Irigaray, 1985, p.23). La masturbación femenina es incomprendida y poco analizada, dice Irigaray, y el cuerpo erotizado se “convierte en el hermoso objeto de contemplación”, más que en un ente capaz de producir placer para su propio beneficio. La mujer como ente social no está codificada para entender su deseo como perteneciente a sí misma, sino a otro.

Sin saber lo que quiere, dispuesta a cualquier cosa, incluso pidiendo más, la mujer se contenta siempre que él la “tome” como su “objeto” cuando éste busque su propio placer. Por lo tanto, ella no dirá lo que desea; además, ella no sabrá, o ya no sabrá distinguir, lo que desea (Irigaray, 1985, p.25).

La perspectiva que establece el valor de la mujer como ser humano por su utilidad como herramienta para el hombre se extiende a su función como madre, aclara Irigaray, ya que el imaginario de maternidad impuesto culturalmente es uno distintivamente fálico. Este lente interviene en la sexualidad de la madre y le brinda bienestar solamente mientras mantenga la apariencia de una “madre virgen”, cuya feminidad está exclusivamente atada al servilismo. Es en este rol de madre, que la mujer suele invertirse para distraerse de la insatisfacción que le brinda su vida afectiva y sexual dentro del matrimonio heterosexual. Más objeto que sujeto, la mujer se ve reducida a “nada más que el lugar de un intercambio más o menos competitivo entre dos hombres” (Irigaray, pp. 31-32). La autora dice que, en la lucha por una liberación de la mujer, se debe tener en cuenta:

la condición de subdesarrollo derivada de la sumisión de las mujeres por y a una cultura que las oprime, las utiliza, hace de ellas un medio de intercambio con muy poco beneficio para ellas. Salvo en los cuasi monopolios del placer masoquista, de la mano de obra doméstica y de la reproducción (Irigaray, 1985, p.32).

Esta descripción parece corresponder de manera muy cercana con los arquetipos antes discutidos de la prostituta, la madre y la esposa; ergo, la importancia de este análisis, que busca distinguir una identificación de estos arquetipos dentro de la obra de artistas y autoras del siglo XX.

¿Por qué es necesario pensar en el psicoanálisis y la religión al momento de desentrañar representaciones e imaginarios de la mujer latinoamericana? Al pensar en la aplicación de la teoría freudiana y de Carl Jung en la sociedad latinoamericana, Jorge Gissi dice:

En América Latina la cultura patriarcal-machista impone una relación de dominación: hombre fuerte y racional, etc., mujer débil e irracional-sentimental, etc. (...)

Simultáneamente, la cultura latinoamericana ha idealizado a las mujeres en positivo y en negativo: “señora de su casa” versus “mujer de la calle” (2004, P.76)

Otra perspectiva que ve al complejo Madonna-Whore como una sintomatología diseminada a nivel de sociedad es la de Clarice Feinman, que comprende este fenómeno como la consecuencia de una retórica occidental basada en la mitología y la teología judeocristiana. Algo con lo que estaba de acuerdo el mismo Jung, quien “ha señalado que la cultura judeo-cristiana tiene fuertes componentes patriarcales de dominación (Jung según Gissi, 2004). Está de más mencionar la importancia del cristianismo como influencia cultural en América Latina, sin embargo, se hará un intento por aproximar su alcance. Además de que en 2014 el Pew Research Center reportó que la región latinoamericana contiene a casi 40% de la población católica mundial, se ha especulado que la variante específica de la religión enseñada a los nativos indígenas “en el siglo XVI, [estuvo] estrechamente ligad(a) a la dominación, la culpa y al pecado” (Gissi, 1987). Este hecho afianzará aún más a la aplicabilidad de la teoría de Feinman en Latinoamérica.

Según Feinman, en la antigüedad, la feminidad era ambigua y no podía ser clasificada de manera precisa como positiva o negativa: la mujer cumplía una función comunitaria al gestar en su cuerpo a la siguiente generación, pero su corporalidad también producía un efecto no deseado al "enardecer las pasiones de los hombres e incitarles a perder el control de sí mismos (...) en maneras inexplicables" (1994, p.4). La clasificación, dice Feinman, es el intento de cómo construir un imaginario abordable de la mujer y controlarla en función de la necesidad del hombre.

Feinman claramente ve a esta clasificación como un mecanismo de recompensa y castigo instituido de manera social para regular el comportamiento y las corporalidades femeninas. Al examinar los textos bíblicos y mitológicos acerca de cómo se comporta una

“mala” mujer, la autora cita los ejemplos de Eva y Pandora, que demostraron su "inferioridad" a los hombres al rendirse ante la tentación de buscar más conocimiento, condenando a toda la humanidad y así desafiando a un dios patriarcal. Esta característica de la “mala” mujer es muy compatible con el movimiento feminista latinoamericano que “se caracterizó desde sus inicios por una fuerte voluntad de saber, desde la voz inicial de sor Juana Inés de la Cruz hasta las luchadoras por el acceso a la educación y al conocimiento...” (Carosio, 2019, p.144).

Además de la curiosidad, entre las características de la “mala” mujer está la manipulación del hombre por medio del sexo. Esta caracterización deja entrever una preocupación del hombre por poseer la sexualidad de la corporalidad femenina de forma exclusiva, sin que exista agencia ni autonomía en la práctica sexual de la mujer. Al pensar en el equivalente en Latinoamérica, Gissi piensa en Malinche, la figura mexicana “traidora y puta” (2004, p.76). La contraposición de este modelo es planteada por Ruth, “sumisa” y “portadora de vida” (Feinman, 1994, p.4). Gissi encuentra un ejemplo más aplicable a la realidad latinoamericana en la virgen María, que encarna el “arquetipo de la madre, (que) al ser divulgada con el niño Jesús en brazos, para las culturas autóctonas se fusionó con la importancia de las diosas madres en América: Tonatzin en Mesoamérica, Pachamama en Sudamérica” (2004, p.76).

2.2. “Gendered bodies”: La autorrepresentación de la mujer en el arte

El último pilar que sostiene el fundamento teórico que será útil para analizar las obras a continuación, será la teoría de la historiadora del arte Hilary Robinson en su artículo “Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación” (1998). Robinson se ancla en Luce Irigaray, para afirmar que no existe una “feminidad esencial, nuclear”, que la mujer puede desenterrar por medio de un autodescubrimiento profundo, sino que lo más real de la

feminidad son las maneras singulares en las que cada mujer la percibe y entiende desde su propia corporalidad y sus experiencias vividas. “Aunque la experiencia de lo femenino es la experiencia del cuerpo, al mismo tiempo lo femenino no pertenece esencialmente al cuerpo: el cuerpo y la representación son intermediarios” (Robinson, 1998).

De la misma manera, Robinson sugiere que no existe un solo cuerpo que se puede considerar indudablemente femenino, sino que la feminidad del cuerpo es socialmente construida en un contexto y época específica, para servir a los intereses de los grupos al poder. El arte (occidental, blanco masculino) ha tenido un rol supervisor en la construcción del género, incluso modificando la manera en que las mujeres perciben y experimentan su propia feminidad. Por lo tanto, el canon artístico ha buscado una continuidad, asimismo afectando directamente en cómo las mujeres han decidido representarse a ellas mismas y a sus cuerpos (Robinson, 1998). El precedente artístico y la variedad de regulaciones de género que recibe a lo largo de la vida afectan efectivamente en la realidad corpórea de todas las mujeres, por lo tanto, quiera o no, la artista reflejará perspectivas “condicionadas por el género” dentro de su obra, sin importar la temática.

Este punto de vista es reforzado por Claudia Albarrán en su conferencia sobre Inés Arredondo:

Aunque quizá Inés no se lo propuso así, muchos de sus relatos tocan aspectos de una condición muy particular, la femenina, ya sea por las problemáticas que en ellos se plantean (como el embarazo, la maternidad, ... y la aceptación o el rechazo a la educación tradicional que las mujeres reciben de sus padres) o por la mirada y la voz de quienes cuentan las historias (2000, p.13).

La autora presenta cuatro posibles nexos de representación del cuerpo dentro del arte: la autorrepresentación corporal del artista, la experiencia corporal provocada en la

espectadora, la materialidad que compone el cuerpo de la obra o el tema que aborda (Robinson, 1998). Estos tipos de representación serán identificados en las obras de este análisis.

ANÁLISIS: DESHILANDO LAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO FEMENINO

Una vez establecidos los parámetros dentro de los cuales se considerará a las piezas de literatura y arte, es importante hablar sobre la perspectiva global que comparten todas las obras: la representación del cuerpo como parte del discurso temático que hace un reclamo. El objetivo de las autoras es retratar “el horror de ser mujer” (Barros como la cita Retamal, 2022), o la manera en que la biopolítica occidental ha convertido al cuerpo femenino en un producto para el consumo del hombre y su descendencia.

1. Artemisa (1990)

Pía Barros, escritora chilena nacida el 20 de enero de 1956, publicó su cuento “Artemisa” en 1990, en su segunda colección de relatos cortos: *A horcajadas*. Barros es una cuentista reconocida por sus exploraciones literarias de temáticas como el erotismo y la justicia social, siempre a través de un lente feminista. Entre sus obras más importantes está su primera recopilación de cuentos, *Miedos Transitorios* (1985), su novela *Lo que ya nos encontró* (2000) y una variedad de libros-objeto creados en colaboración con múltiples artistas reconocidos (Biblioteca Nacional de Chile, 2021).

El impacto de “Artemisa” en el panorama latinoamericano literario fue estrepitoso, cuenta la autora:

Ese cuento fue muy vilipendiado en su minuto (...) Porque muchas pensaban que era lo peor que una mujer escribiera sobre los horrores de amamantar. En la sociedad se encuentra esta idea estúpida de que la maternidad es inherente. Mentira, la maternidad es aprendida. Es una cultura (Barros como se la cita en Retamal, 2022).

En “Artemisa” existe un reclamo, hecho por medio de la representación de una mujer cuyo rol evoluciona una vez que da a luz a su primer hijo. Antes solía llenar diligentemente las funciones de la esposa y la prostituta, y la protagonista sentía que mantenía el control sobre su voluntad y su cuerpo de manera parcial. Por otro lado, el nuevo rol de la maternidad la ha convertido en un “seno lactante” andante y deshumanizado.

El esfuerzo de Barros por retratar la monstruosidad y la crueldad dentro del rol “inherente” a la mujer empieza por cuestionar la unidimensionalidad de los arquetipos de la madre. El título “Artemisa”, parecería referirse al nombre de la protagonista, pero esta suposición se refuta en la primera página cuando su esposo le hace un reclamo con el nombre de “Luisa”. El título del relato es entonces autónomo y un señalamiento deliberado que remite a la diosa del panteón griego. Artemisa, una de las diosas mejor caracterizadas por la literatura y la cultura oral de la antigüedad como deidad de la caza, y protectora de las doncellas, contiene en sí misma una contradicción. Además de ser la diosa de la castidad y ser tajante en mantener su virginidad, es la deidad del parto y las matronas. Con la mención de su nombre, la escritora evoca la idea de la multiplicidad de la mujer, aunque también nos recuerda la teoría de Feinman acerca del castigo y la recompensa establecidos en la antigüedad. El personaje de Luisa se ve cercada por las expectativas masculinas, como Artemisa, y se espera que ésta cumpla con su maternidad mientras mantiene una faceta de “virgen”.

En un principio, Barros presenta a una mujer que rechaza el cuerpo que la maternidad le ha impuesto, y desea volver a tener un “vientre casi plano (...) la cintura breve y flexible” para ser “amada, venerada nuevamente”. El haber abandonado su rol como objeto de deseo de la mirada masculina para convertirse en un dispensador de leche y una cuidadora le resulta impactante, ya que esta nueva función se siente “vulgar” y la despoja de su sentimiento de

complacencia con el sistema patriarcal. Utiliza la imagen de un encuentro sexual para reconectarse con la persona que solía ser, sin embargo, es importante recalcar que incluso en el pasado la construcción de su yo se hacía a partir de una perspectiva ajena y distintivamente patriarcal: “Imaginó su piel adhiriéndose a otra, deslizándose por esa otra más morena, su piel acariciada por otras manos, sin necesidad del espejo para verificarse...” (Barros, 1990). Esta descripción corresponde de manera casi exacta con la teoría de Irigaray, que proclama que el problema de la mujer comienza en la producción de su propia identidad, que se hace desde la otredad al ser la masculinidad voyerista la que sirve como lente predominante.

La idea de que su valor solo es determinado por su esposo es reforzada por este personaje, que solo desea tener sexo con Luisa una vez que ha comprobado que ésta ha sido diligente y ha atendido a las necesidades de “la criatura”. Adicionalmente, solo llama al hijo “nuestro” en una sola ocasión al principio del relato, después, el niño se convierte en “mi hijo”, “hijo mío” o “heredero” (Barros, 1990). Por otro lado, la perspectiva de Luisa enfatiza el salvajismo y monstruosidad detrás del bebé, que califica de “bicho adosado” y “animal frenético y torpe”.

Para utilizar el segundo nexo de la representación de la corporalidad de Robinson, correspondiente a la provocación de sensaciones corporales en la audiencia, Barros intenta evocar lo grotesco y lo crudo de la lactancia y la maternidad, “la tortura y la pestilencia de la leche...” (Barros, 1990). Con este objetivo, la autora se asegura de mencionar partes del cuerpo como la mano, el vientre, los ojos, la boca y, específicamente, los senos y los pezones de manera recurrente, anclando siempre a la persona que lee en la corporalidad propia. La sensación de una bestialidad detrás de la urgencia del niño al momento de amamantar se potencia y exagera hasta crear asfixia y repugnancia en quien lo lea. El efecto de esta herramienta es que sea posible vivir las emociones de la madre primeriza en carne propia.

“La repulsión le hacía sentir ganas de golpear, romper, desmembrar a ese crío voraz y dominante” (Barros, 1990). Así es posible que la lectora también experimente la resistencia del personaje a ser canibalizada para el beneficio de otros.

El viaje de transformación concluye cuando la cosificación metafórica a la que los profesionales de la salud, su esposo y la criada han ejercido sobre Luisa se convierte en literal y se despierta de un sueño con “el cuerpo cubierto de tetillas y de cada una mana (...) leche”. El ciclo se completa cuando su rol en la familia es directamente reemplazado por un objeto inerte, una almohada: “Se fue sumiendo en la inconsciencia, mientras la leche empezaba ya a mojar la cuna del niño, que chupeteaba la almohada con ahínco” (Barros, 1990)

2. Anatomía del deseo (1961)

Germania Paz y Miño nació en Quito, Ecuador en 1913 y ganó notoriedad en la década de los treinta, cuando egresó de la Escuela de Bellas Artes. Entre las temáticas que le interesaban retratar a la artista estaban “la mujer, el trabajo femenino y la maternidad” (Brehil, comunicación personal, 2023). En 1936 escribiría un texto titulado “El arte como factor social”, donde reflexionaría alrededor de la democratización del arte y su poder de generar cambio en la sociedad (Guzmán, 2017).

Una escultura realizada por la artista en una época más madura de su producción, “Anatomía del deseo”, fue acreedora del premio Mariano Aguilera en el año 1961, no obstante, este resultado jamás hubiese sido fácil de prever en “un Quito mojigato” (Brehil, comunicación personal, 2023). Esta victoria fue inesperada por la temática de la escultura metálica, que concebía “un contenido de ruptura de (...) un pensamiento represor de la sexualidad y sensualidad”. La representación del cuerpo femenino cisgénero aspiraba a abrir un camino “hacia una sexualidad más abierta, menos delimitada por cánones ultraconservadores o religiosos”. La materialidad de la obra, diferente a la usual piedra

andesita que caracteriza la escultura de Paz y Miño, parece haber sido elegida por su versatilidad: “la femineidad que ella podía expresar en esa curva que hace el metal, que además es un trazo presente. Eso le permitió hacer el metal: el hierro forjado y el cobre” (Brehil, comunicación personal, 2023). La fortitud estilizada del cuerpo metálico pertenece a una de las categorías de Robinson, la de la materialidad.

“Anatomía del deseo” de Paz y Miño, es un esfuerzo por resistirse al sistema que cosifica a la mujer. Tiene como objetivo declarar al propio cuerpo como el territorio de la voluntad individual antes que la del patriarcado. Para esto muestra un útero, que se presenta en la educación tradicional como nada más un “órgano reproductor”, cuyo fin es hospedar a la siguiente generación de hombres. No obstante, la artista representa a una mujer que se niega a ser un horno maternal, y que lucha por un erotismo autónomo en un gesto “histórico”.

La escultura de metal de un metro de altura se exhibe elevada en un pedestal que obliga subir la mirada para admirarla en su totalidad. La obra, alargada, estilizada, balanceada y “sensual” está construida a partir de retazos de hierro forjado y cobre que forman tentáculos. Se sostiene por un trazo espiral más ancho en la base que en la corona, que atraviesa un “contenedor” parecido a una canoa o una hoja de árbol cóncava. Del contenedor salen dos ramas de las que cuelgan dos volúmenes ovoides de cobre, adicionalmente, es posible apreciar que nacen de ahí varios tentáculos que acaban de forma puntiaguda, pero doblada, como afectada por la fuerza de un objeto contundente.

Los volúmenes de la escultura remiten a la naturaleza, a lo salvaje y lo mitológico: se pueden distinguir juncos de agua que parece “que el viento (..) mueve, (..) vuela” (Brehil, comunicación personal, 2023), formas vagamente cercanas a los insectos, las aves o, de manera más evidente, a los animales marinos como el pulpo o la medusa. La referencia a elementos de la naturaleza podría verse fácilmente relacionada a la cercanía a lo natural de la

mujer histérica anteriormente perfilada. La monstruosidad de los tentáculos podría incluso interpretarse como perteneciente a un furioso Kraken, atravesando un bote con sus extremidades y hundiéndolo. En realidad, tras relacionar a los vigorosos trazos metálicos con su título, se puede identificar a la base como el canal vaginal, el “contenedor” como la cavidad uterina, los tentáculos como las trompas de Falopio y los huevos como los ovarios. Las primeras impresiones que provoca, no obstante, no deben ser olvidadas, ya que definitivamente son intencionales en su carácter salvaje y monstruoso.

En el título es posible evidenciar ciertos indicios acerca de la perspectiva de la artista. Utiliza el término “anatomía”, para remitir a lo científico, a la medicina, el conocimiento formal y los campos predominantemente masculinos. También habla del útero, de los derechos reproductivos y, por lo tanto, el aborto y la maternidad forzada. Con la última palabra, Paz y Miño desafía nuestras expectativas y en vez de considerar al útero como un dispositivo de expansión familiar, éste es apropiado para lo erótico. Nos habla de un placer que le pertenece solo a la mujer, que no tiene miramientos en cuanto a lo que debería ser, sino que simplemente existe por existir. La furia con la que el útero desea existir nos atraviesa y parece justa. Los tentáculos heridos narran la historia de una sociedad nociva, que ha restringido y asfixiado a la criatura-útero, hasta lastimarla. Esta clase de representación corresponde al autorretrato del que habla Robinson.

3. La sunamita (1965)

Inés Arredondo, escritora mexicana nacida en Culiacán en 1928, perteneció a la Generación del Medio Siglo y trató en sus cuentos temas trascendentales para la experiencia femenina como la “maternidad atípica”, el matrimonio fallido y el erotismo (Albarrán, 2015). Entre sus obras destacadas se encuentran sus tres recopilaciones de cuentos: *La señal* (1965),

Río Subterráneo (1979) y *Los Espejos* (1988). Además, suele mencionarse a su única novela, *Opus 123*, publicada en 1983 (Albarrán, 2015)

El cuento “La sunamita” forma parte del primer compendio de relatos de Arredondo. La autora evoca al cuerpo en la temática al narrar la historia de una joven que debe acudir al lecho de muerte de su tío y figura paterna. Ahí, en el pueblo de su niñez, deberá convertirse en una maternal enfermera y una trabajadora sexual de manera improvisada. Su cuerpo es obligado a doblarse por culpa de la adopción del título de esposa, que tomó como un favor a su tío moribundo, pero con el que deberá lidiar por un largo tiempo cuando éste se niega a descansar en paz.

El cuento “La sunamita” de Inés Arredondo aborda el tema de la corporalidad al enfocarse en la disyuntiva entre la mujer (o su conceptualización preestablecida) encarnada en el personaje de Luisa, y la del hombre, personificada en el tío Apolonio. A la corporalidad masculina se la presenta como este sujeto convaleciente que la protagonista siente el deber de cuidar, y que, sin embargo, en un principio irradia un aura de muerte, que Luisa teme. El rechazo a la muerte inicialmente se presenta como una reacción natural ante el fallecimiento de un ser querido, no obstante, más adelante, el personaje empieza a desprender su máscara, revelando un horror que yace más bien en la exigencia y el control masculino: “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?... '. Sentí que la muerte rozaba mi propia carne” (1965, p.139). Eventualmente, al poder distinguir su verdadero temor, Luisa dice preferir a la muerte que al trato que se le ha dado al estar al servicio de la corporalidad masculina:

Antes tan temida, ahora la muerte me parecía la única salvación. No la de Apolonio, no, él era un demonio de la muerte, sino la mía, la justa y necesaria muerte para mi carne corrompida. Pero nada sucedió. (Arredondo, 1965, p. 145)

En cuanto al modelo de servidumbre que Luisa debe seguir, vemos que se le exige que cumpla tareas que ordinariamente corresponderían al arquetipo de la madre, al de la prostituta y, consecuentemente, de la esposa. La maternidad de Luisa se va desplegando cuando la enfermedad del Tío Apolonio lo vuelve incapaz de cuidar de sí mismo, y él mismo se infantiliza para evitar la responsabilidad del daño que le hace a su sobrina: “Tendrás que perdonarme muchas cosas; soy viejo y estoy enfermo, y un hombre así es como un niño” (Arredondo, 1965, p.144). Es tras este discurso que la figura masculina transgrede la barrera del (pseudo)incesto para exigir que la niña que fue criada como su hija sea ahora el objeto voluntario de sus avances sexuales. De esta manera, Luisa debe asumir el papel de esposa (mitad madre/ mitad prostituta), para complacer a un hombre que parece tener una impotencia psíquica freudiana.

Arredondo utiliza la corporalidad y la sensorialidad para expresar el malestar anímico de la protagonista. La autora usa la técnica del correlato objetivo al enlazar la asfixia psicológica que le causa el peso del cuidado de su tío con una asfixia física representada en el aire inerte, en el calor veraniego y el letargo. Una acción con la que Luisa puede dominar estas percepciones sensoriales es la respiración, en la que se une con su tío.

(...) empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme... sin poderme ya detener, (...) lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos, seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía. (Arredondo, 1965, p.142)

De esta manera, las dos corporalidades se vuelven una. La mujer asume completamente el dolor del hombre y así le devuelve la vida. De todas maneras, la mujer no se resigna a ser un objeto para la masculinidad. La ira se puede identificar en este cuento a partir del tono

amargo de la narración. Luisa califica el verano donde ocurrieron los eventos de la narración como “el último de [su] juventud” (Arredondo, 1965, p.135).

Para ejercer un control sobre la corporalidad femenina, el hombre no solo utiliza la construcción de un ideal inalcanzable, sino que también hace uso de otras mujeres. Esto se ejemplifica en las figuras familiares de Luisa, en particular su tía Panchita y las asistentes al lecho de muerte de Apolonio. La tía Panchita es presentada como un ideal que Luisa debe saber replicar en comportamiento y a quién la protagonista describe como poseedora de un “gozo (...) inocente y maligno”. Ésta es infantil en su tono de voz, inquebrantablemente dichosa y defensora del actuar masculino: “Bueno, hija, si Pepe no te gusta... pero no es un mal muchacho” (1965, p.136). Otra cualidad que Apolonio espera que Luisa imite al tener a su tía como modelo es su disposición a volverse objeto de atracción sexual, como se puede evidenciar en el fragmento del cuento donde solamente recontarle a su sobrina el deseo que Panchita despertaba en él le ocasiona un retorno de su fuerza vital.

Otra herramienta de la opresión femenina parece ser la religión judeocristiana, en la cual Luisa busca socorro, solo para encontrarse con oídos sordos. “Creí que Dios no podría permitir aquello, que lo impediría de alguna manera, él, personalmente” (1965, p.145), dice la protagonista en su punto de desesperación más alto. Esta representación es coherente en cuanto a la teoría de Feinman, ya que la protagonista debe confrontarse con la idea de que dios con d mayúscula es, al fin y al cabo, hombre. Se presenta a las figuras religiosas de la historia como igual de apáticas. Un ejemplo está en el confesor que le pide a Luisa que priorice el bienestar de su esposo y agresor sexual, incluso después de que ésta le ruega que no olvide que ella también existe bajo la mirada de Dios: “Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...” (1965, p.145). El bienestar de Luisa es poco priorizado, pues al convertirse en

esposa/madre/puta de su tío Apolonio, ésta se ha deslindado de su humanidad y ha pasado a ser un objeto de posesión privada. La mención de la Virgen María no es inocente, pues presenta el arquetipo del sacrificio maternal como admirable, tal como lo describe Gissi.

4. Yo servida a la mesa (1981)

María Teresa Cano, artista plástica colombiana, nació en Medellín en 1960. Cano asistió a la Universidad de Antioquía, donde “Yo servida a la mesa” fue expuesta en su primera exhibición como artista independiente. Esta obra ganó el premio Arturo Rabinovich. Al pensar en las temáticas que atraviesan su arte, podemos apreciar cómo “lo doméstico, íntimo, femenino, cotidiano, dan vida en su obra y alteran lo que entendemos como realidad” (Galería Lokkus de Arte Contemporáneo, s.f).

“Yo servida a la mesa” consiste en una serie de autorretratos de la cara y cuello de Cano, realizados con materiales comestibles, “con natilla, arroz con pollo, suflé de verduras, arroz blanco, chocolate, torta y galletas” (Cano como se la cita en Jaramillo, 2017). y fue recibida con vítores desde un primer momento “(...) Todos querían probar mi cara, comieron hasta el arroz blanco aun sin cubiertos, con la mano, en un gesto primario hermosísimo, en el que se olvida la etiqueta” (Cano como se la cita en Jaramillo, 2017).

En la obra escultórica, la artista propone un sustituto de su cuerpo, para que éste sea cosificado en vez de ella. Al crear réplicas de su rostro con comida, la artista ofrece su propio autorretrato como objeto de consumo (de manera bastante literal) y habla del canibalismo intrínseco que existe en el rol de la madre dentro de la estructura familiar latinoamericana.

Cano hace una alegoría interesante si se considera su obra a través del lente teórico de Feinman. Las dos figuras con las que traza paralelas son la gorgona Medusa, de la mitología griega, y Jesucristo, de la tradición religiosa cristiana. La semejanza con el monstruo griego

se representa solamente en un busto, que tiene verdes ramas de cilantro como cabello, piel de arroz y carece de ojos. Los largos trozos vegetales remiten a las serpientes que Medusa tiene, después de ser transformada en un monstruo tras ser abusada por Poseidón en el templo de Atenea. La mitología establece a Medusa como una “mala mujer”, como una “puta” que mata a los hombres con su mirada, que los vuelve piedra. Es por esta razón que la falta de ojos en el busto es significativa, la corporalidad ha sido despojada de su belleza de doncella, pero no posee las dotes que le permitirían protegerse del asalto del hombre que busca consumirla. El hecho de que el retrato de la artista sea solamente un fragmento afianza aún más la plausibilidad de esta lectura, ya que recuerda a la cabeza cortada de Medusa, arrancada por Perseo para convertir a la mujer en un arma, un objeto sin vida usado para el beneficio del hombre.

Por otro lado, Cano hace un gesto osado, al no ponerse en un altar de Virgen María, sino celebrar una eucaristía propia con su cuerpo. A la artista no le basta con aspirar a los modelos de “buena mujer” establecidos en la biblia, sino que busca compararse con una figura más alta en la jerarquía religiosa: Jesucristo. Cano renuncia a sí misma para el bienestar de aquellos que ama, como lo hizo el mismo hijo de dios según las escrituras religiosas. “Tomen este pan y coman, este es mi cuerpo” (Palabra de Dios para Todos. Santa Biblia, 2015, Mateo 26:26-30), invita la artista.

En cuanto a las maneras de leer la obra según Robinson, es claro que la materialidad es el medio más importante en que la artista habla de la corporalidad. Los bustos realizados en la semejanza de Cano se realizan con la aglutinación de partículas más pequeñas, como arroz, que aparentan solidez, pero que ante la mínima perturbación podrían desperdigarse, destruyendo la integridad de la corporalidad femenina. Esta fragilidad habla de la careta que la mujer debe adoptar en su rol como esposa y madre, en pos de conseguir el título de “buena

mujer” dentro de la comunidad. De igual manera, es aparente que no todos los bustos son iguales, pero existe una tendencia en preservar las características fenotípicas de la feminidad, como lo es el cabello o los labios rojos. El objeto consumible se construye a sí mismo precariamente, y, sin embargo, siempre tiene en mente el “verse bonita” para apelar a la sexualidad masculina. De esta forma, incluso en su descomposición, cumple el rol de trabajadora sexual.

En cuanto al efecto deseado en la corporalidad del público, Cano desea llenar los estómagos de los asistentes, haciéndolos gozar de bienestar y calor mientras su hambre se sacia. Cano hace un gesto de sacrificio, perdiendo su imagen, pero viviendo, por lo menos temporalmente, en las corporalidades de aquellos culpables de su deceso. Esta acción puede hacer referencia a las madres y abuelas de Latinoamérica, que realizan una labor no reconocida al criar a los hijos de la familia, muchas veces renunciando a sus propias ambiciones, pero que sobreviven en la memoria colectiva y en los hijos que maternan.

Al hacer su fiel imagen en platos de comida que ofrece a los visitantes de la muestra, Cano convierte al público en un cómplice, que se aprovecha de la mujer latinoamericana, condicionada a renunciar a sí misma para el beneficio de los demás. Este gesto remite a "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)” de Félix González Torres, que invita al público a comer de un montón de caramelos para recrear la manera lenta en la que el VIH fue desgastando la corporalidad de la pareja del artista. El público, ahí también, se convierte en culpable: activamente ignorando la miseria de un grupo marginado y deshumanizándolo.

CONCLUSIONES

En suma, es posible ver que en todas estas expresiones del imaginario colectivo de la mujer existe una desposesión del cuerpo femenino que lo deshumaniza y lo convierte en un instrumento para el bienestar ajeno. Para esto, la mujer es obligada por su entorno a desvincularse de sus propias necesidades para estar al servicio del hombre de manera incondicional. Esta servidumbre invisibilizada es expuesta por las mujeres artistas y autoras de este análisis. Todas las narrativas plantean un modelo de comportamiento ideal de la mujer latinoamericana en cuanto a la sexualidad, la maternidad y el matrimonio.

Madre es la que cuida a un viejo agonizante sin chistar, dice Arredondo. Madre es la que renuncia a su sexualidad y su autoimagen para dedicarse exclusivamente a dar de lactar, dice Barros. Madre es la que desprestigia el erotismo para “donar” su anatomía a la gestación, dice Paz y Miño. Madre es la que se encarga de las labores del hogar, la que se dedica a la preparación de los alimentos de la familia, cuya existencia está destinada al consumo de los que ama, dice Cano.

La “buena mujer” es la que se deja devorar sin oponer resistencia y con sus últimos suspiros pide perdón; por no haber sido más útil, por no haber renunciado a más, por no haber amado de manera más degradante. Definitivamente, las mujeres de los relatos y las esculturas no podrían ser clasificadas como “buenas mujeres”. Son mujeres que quieren imponer nuevas formas de materner, nuevas dinámicas psicosexuales y nuevas uniones, donde la mujer sea tan importante como el hombre.

El grito de desesperación impregnado en la cultura latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX es transmitido por las creaciones artísticas de la época. Adicionalmente, las problemáticas retratadas en estas obras son tremendamente actuales en el sentido en el que una madre latinoamericana contemporánea podría fácilmente verse reflejada

en ellas. La abnegación de la mujer sigue siendo un pilar fundamental en la edificación de la sociedad en América Latina. La humanidad femenina es un cordero que están dispuestos a sacrificar sin miramientos, si esto significa continuar el sostenimiento del hombre, que por alguna razón es mucho más merecedor.

Todo esto me recuerda a un relato de otra gran autora: Ursula K. Le Guin con su historia “Los que se marchan de Omelas”. Ésta describe una sociedad utópica, sostenida por el sufrimiento de un solo individuo. Todos los habitantes de la ciudad aprenden de este cautivo eventualmente, sin embargo, nadie hace nada:

Les gustaría hacer algo por el niño. Pero no hay nada que puedan hacer. Si el niño fuera conducido a la luz del Sol, fuera de aquel abominable lugar, si se le lavara y recibiera comida y cuidados, eso sería algo bueno, desde luego. Pero si se hiciera esto, toda la prosperidad, la belleza y la alegría de Omelas serían destruidas ese mismo día y esa misma hora (Le Guin, 1973, p.13)

Son pocos los que renuncian al sistema de explotación de Omelas, pero su decisión es ciertamente humana, al siquiera reconocer el horror del sacrificio humano y decidir no seguir perpetuándolo de manera individual.

Latinoamérica, sin embargo, no es Omelas. No existe dentro de un vacío estrictamente reglamentado que prioriza a los hombres como ley natural. Si la mujer es liberada de su jaula invisible y tratada como igual nadie asegura que la sociedad tendría un inminente colapso. Tal vez deberíamos intentarlo y ver qué pasa, solo por curiosidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albarrán, C. (2000). Para levantar las alas: aproximaciones a las mujeres de Inés Arredondo. In *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998* (pp. 13-18). Castalia.
- (2015). Inés Arredondo - Detalle del autor - Enciclopedia de la Literatura en México - FLM - CONACULTA. Recuperado de: <http://www.elem.mx/autor/datos/72>
- Agarwal, P. (2022). *Hysterical*. Canongate Books.
- Barros, P. & Galarce, C. (1997). Pía Barros: la generación del desencanto y la pérdida de utopías. *Confluencia*, 13(1), 221–227. <http://www.jstor.org/stable/27922590>
- Biblioteca Nacional de Chile. (2021). Pía Barros - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado 15, mayo 2023, from www.memoriachilena.gob.cl website: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96697.html>
- Carosio, A. (2019). Sin disociar la investigación de la lucha: feminismos militantes en la academia latinoamericana y caribeña. *CS*, (29), 139-162.
- Cortázar, J. (1969). Del cuento breve y sus alrededores. *Último round*, 1, 59-82.
- Chaume, D. (2020). Introduction : Corps et âme en Chaume, D (Ed.), *Le goût de la sculpture* (pp.9-11). Mercure de France
- Chave, A. C. (2010). Sculpture, Gender, and the Value of Labor. *American Art*, 24(1), 26-30.
- Eagleton, M. (1989). Gender and genre. *Re-reading the short story*, 55-68.
- Escobar, Olga. (2019) “Feliza Bursztyn Rzeznik.” *Enciclopedia Banrepcultural*, enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Feliza_Bursztyn_Rzeznik.

- Feinman, C. (1994). Women in the criminal justice system. *ABC-CLIO*.
- Freud, S. (1912). The most prevalent form of degradation in erotic life. *Collected papers*, 4, 203-216.
- Galería Lokkus de Arte Contemporáneo. (s.f). Maria Teresa Cano. Recuperado de:
<https://www.lokkus.com/maria-teresa-cano>
- García, C., & Valdivieso, M. (2005). Una aproximación al movimiento de mujeres en América Latina. *OSAL, CLACSO*, 6(18), 41-56.
- Gissi, J. (2004). La psique latinoamericana: breve ensayo hermenéutico desde Freud y Jung. *Psyche* (Santiago), 13(1), 71-78.
- (1987). Notas sobre psicología y cristianismo popular latinoamericano.
- Guzmán, I. (2017). Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes: La pintura social como medio de acceso al campo artístico de tres mujeres en el Ecuador de la década de 1930. Quito, EC: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2021. 128 p. Serie Magíster, No. 322.
- Hartmann, U. (2009). Sigmund Freud and his impact on our understanding of male sexual dysfunction. *The journal of sexual medicine*, 6(8), 2332-2339.
- Irigaray, L. (1985). Ese sexo que no es uno, Madrid, Saltés, 1982. *Ethique de la difference sexuelle, Paris, Minuit*.
- Jaramillo, C. (2017). Era un banquete, pero no había platos. *Errata*, (17), 160-165.
- Le Guin, U. K. (1973). The ones who walk away from Omelas.
- NU. CEPAL. *Bringing an End to Violence against Women and Girls and Femicide or Femicide: A Key Challenge for Building a Care Society*. CEPAL, 2022.

Palabra de Dios para Todos. Santa Biblia. (2015)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%2026%3A26-30%2CLucas%2022%3A15-20%2C1%20Corintios%2011%3A23-25&version=PDT>

Pew Research Center, Nov. 13, 2014, “Religion in Latin America: Widespread Change in a Historically Catholic Region”

Retamal, P., & Barros, P. (2022). Pía Barros: “Yo no quiero escribir sobre las buenas mujeres, sino sobre las mujeres.” Recuperado en abril 24, 2023, de *La Tercera*: <https://www.latercera.com/culto/2022/10/22/pia-barros-yo-no-quiero-escribir-sobre-las-buenas-mujeres-sino-sobre-las-mujeres/>

Rivera, S. (2018). "Latin American Feminism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/feminism-latin-america/>

Robinson, H. (1998). Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación. En *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (pp. 241-255). Cátedra.