

LAS FEAS NO SON MUJERES

Las feas no son mujeres:
Los mitos de la belleza y del amor como factores de la violencia de género

Cecilia Inés Luque

Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichon”
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Las feas no son mujeres:
Los mitos de la belleza y del amor como factores de la violencia de género

Afirmo que las feas no son mujeres y me imagino el respingo de quien lee: “¿¿¿Cómo que no son mujeres???” Me animo a iniciar este trabajo con una provocación epistemológica inspirada –obviamente– en la de Monique Wittig (2006) porque, como crítica literaria y feminista, coincido con ella en que es necesario perturbar el funcionamiento del lenguaje, cambiar la coloración y la tonalidad de las palabras en sí mismas y entre sí, para cambiar el instrumental con el que le damos sentido al mundo en el que vivimos.

La formación discursiva de la belleza física clasifica los cuerpos que no responden a la norma como incardinaciones de la abyección;¹ cuando sus discursos operan en conjunción con la formación discursiva del amor, las “feas” son catalogadas como sujetos incapaces de despertar el deseo del varón y conseguir pareja, es decir, como sujetos destinados al fracaso social. La conjugación de ambas formaciones discursivas demarca el otro constitutivo contra el cual se recorta la comunidad del “nosotras, las mujeres”. Por ende, “las feas no son mujeres”. Pero no lo son porque se fuguen del sistema patriarcal como las lesbianas de Wittig (2006) sino justamente por lo contrario, porque son sus prisioneras: sujetos funcionales al sistema pero sin reconocimiento de su agencia ni de su valor.

Entonces, bajo estas circunstancias, el acto social de nombrar a alguien como “fea” configura un tipo específico de violencia de género.

¹ En castellano no hay un consenso sobre cómo traducir el concepto expresado por la palabra inglesa *embodiment*: algunxs autorxs usan el término “encarnación”, otrxs prefieren usar “corporización” para evitar asociaciones con las connotaciones religiosas del término anterior. Yo prefiero la opción de María Luisa Femenías quien usa “incardinamiento” en el sentido de “dar forma al cuerpo”, “ordenar u organizar el cuerpo”, “moldear la carne”. Por su parte, una formación discursiva se refiere a un conjunto de enunciados dispersos y heterogéneos en torno a un objeto como así también a las reglas que permiten hablar de tal objeto (tipos de enunciación, conceptos, sintaxis, etc.). Ese conjunto de enunciados y reglas es característico de un modo de pensar en un determinado tiempo, y se manifiesta en una variedad de textos y de conductas en la sociedad. Entonces, las formaciones discursivas de la belleza y del amor incluyen enunciados sobre “amor” y “belleza” que nos dan cierto conocimiento sobre estas cosas y constituyen su “verdad” en un momento histórico dado, las reglas que gobiernan lo que es ‘decible’ o ‘pensable’ sobre amor y belleza y los sujetos que incardinan los discursos –la fea, la enamorada– con los atributos que se espera que tengan basados en el conocimiento social vigente sobre estos tópicos.

Voy a ilustrar mis reflexiones teóricas con ejemplos de dos narraciones latinoamericanas. Una es *La mujer que escribió la Biblia*, novelette del brasileño Moacyr Scliar (1999), que cuenta cómo una de las 700 esposas de Salomón, fea pero inteligente, despliega una seducción mediante la belleza de su escritura para lograr que su marido se decida a consumar el matrimonio. La otra es "La cámara oscura", cuento de la argentina Angélica Gorodischer (1983) llevado al cine por María Victoria Menis en 2008 con igual nombre, en donde la acción gira alrededor de las consecuencias de la despiadada desvalorización de Gertrudis por parte de su familia en virtud de su fealdad.

Juicio estético, poder social y violencia de género

Según la antropología, la conceptualización del cuerpo funciona como un umbral entre el yo y el no-yo, entre lo individual y lo social, entre naturaleza y cultura, entre lo natural y lo artificial, en última instancia entre lo humano y lo no humano. El cuerpo es punto de interacción entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico: se trata de carne, sí, pero animada e interpretada según diversos nodos de sentido (sexo, orientación sexual, raza, fuerza de trabajo, salud, edad, etc.). Por lo tanto, el cuerpo \neq es la representación del cuerpo –es decir, es su representación pero no se agota en ella, pues ningún discurso puede aprehender totalmente su materialidad- por eso la tachadura de la palabra “no”.² Esa representación instituye la posibilidad de todo intercambio social, porque la interpretación que se haga de la materialidad somática de un individuo pauta lo que éste puede o no ser, hacer y querer en una determinada red de relaciones sociales.

La imagen corporal es una representación que el individuo compone para los otros, es un artefacto -como un cuadro- cuyos significantes son somáticos. En tanto espectadores de dicho cuadro, los otros deben ubicarse en un punto ideal enfrente del cuerpo desde donde deben mirarlo para completar su

² No uso el concepto reflectivo o mimético de *representación*, según el cual el signo funciona como un espejo que refleja el sentido que reposa en el referente (objeto, persona, idea o evento del mundo extra-textual). Uso el concepto *construccionista* de representación, según el cual la producción de sentidos depende de la práctica de interpretación, esto es, de una descodificación activa del signo por parte de un sujeto inmerso en determinadas condiciones materiales y simbólicas de recepción., la cual “construye” foucaultianamente el objeto al cual la representación se refiere.

sentido (la identidad del individuo). Para que el cuerpo/cuadro funcione, el espectador debe aceptar e interpretar correctamente el discurso del cuadro. El juicio estético es uno de los modos posibles de la interpretación.

No hay una sola definición válida de belleza, lo que se considera bello y lo que no cambia según las épocas, las sociedades, los grupos sociales. Sin embargo, el acto concreto de emitir un juicio estético no varía: se compara un individuo concreto con un patrón ideal y se evalúa si ese individuo se acerca lo suficientemente al modelo como para merecer el calificativo de “bello”; si no, se le asigna el descalificativo de “feo”.

Por supuesto, la dimensión estética atribuida a una cosa o persona no reside en sus propiedades intrínsecas y objetivamente mensurables sino en el discurso que permite definir las y pensarlas, como asimismo en el tenor de las relaciones entre quien aplica ese discurso y quien es objeto de tal representación. La atribución y la denegación de belleza son actos de habla que constituyen performativamente “lo bello” y “lo feo”. La construcción de una imagen corporal en el campo semántico de la belleza es entonces un trabajo de semiosis que produce efectos subjetivos y sociales de significado: en el caso de la “mujer bella”, se construye una imagen que quedará disponible en el patrimonio semiótico de una comunidad cultural para que sus usuarios perciban y piensen a los seres concretos de sexo femenino.³

La belleza física es un bien socio-emocional que habilita la participación de los sujetos en los diversos espacios de sociabilidad donde se traman modos de vinculación (amistades, romances, etc.), y se juega el reconocimiento inter-personal que conlleva procesos de identificación y diferenciación. Esto es, la belleza (o la falta de ella) es factor importante a la hora de gestionar el capital social que, a su vez, permitirá al individuo adquirir capital simbólico -es decir, posiciones y estatus en un campo social dado. Esto se ve claramente en el caso de la innominada mujer que escribió la Biblia: a pesar de que es la

³ Teresa de Lauretis señala, en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1984), que es un error pensar las imágenes como significativas en y por sí mismas independientemente del contexto de su producción y circulación. También es un error asumir que la instancia de la recepción está libre de la influencia de otras prácticas sociales y discursos y suponer que los espectadores son inmediatamente sensibles al efecto de verdad o de realidad de las imágenes.

primogénita del jefe tribal las otras niñas de la tribu se niegan a jugar con ella. Podemos apreciar, entonces, cómo el acto de emitir juicio estético sobre el cuerpo/cuadro de una persona implica un ejercicio de poder social.

Si la imagen corporal es un cuadro que el sujeto compone en relación con un punto ideal desde el cual se supone que los otros van a mirarlo, el acto de nombrar a alguien como “fea” indica que hay un conflicto de criterios estéticos entre el interpretante y la interpretada, y que se ha impuesto el criterio del primero por sobre el de la segunda. Como resultado de la resolución del conflicto, se descalifica como desviación y defecto toda diferencia incardinada en la imagen corporal auto-construida de esa mujer; y para empeorar la situación, se invalida su propio juicio: se le dice que ella ha creído incorrectamente tener cualidades que la habilitaban para ser mirada de una cierta manera, que ella ha interpretado incorrectamente desde dónde tiene derecho de ser mirada.

En suma, el acto de descalificar a alguien como “fea” instauro un claro caso de diferendo que se resuelve a favor del interpretante.⁴ Y en tanto la fealdad es entendida como un dato objetivo de la anatomía y no como constructo cultural, el daño que la mujer sufre queda sin expresión. Este monólogo le asigna a la mujer una definición y un lugar sin oír lo que no está supuesto de antemano, y constituye performativamente a la “fea” como sujeto alienado.⁵ En la versión filmica de “La cámara oscura”, la progresiva alienación de Gertrudis es contada mediante las posiciones que ocupa la muchacha en fotografías que marcan momentos claves de su proceso de subjetivación. Preparándose para tomar una foto de la familia, el fotógrafo pone a la niña en una ubicación central, pero su madre le saca la guirnalda de flores que le había puesto su padre como corona y la reubica en el extremo más alejado de la familia; Gertrudis reacciona tapándose la cara con su muñeca, y así sale en el retrato, oculta tras la muñeca. En la

⁴ "Un caso de diferendo entre dos partes tiene lugar cuando la regulación del conflicto que las opone se hace en el idioma de una de ellas, mientras que el daño que la otra sufre no se significa en ese idioma" (Jean François Lyotard , *Le Différend*, 1983 citado en Collin, 1996, p. 13).

⁵ Según Françoise Collin (1996), el sujeto alienado es aquel a quien el discurso de otro le asigna una definición y un lugar sin oír lo que no está supuesto de antemano; ese intercambio no es propiamente un diálogo sino un monólogo de dominación. En cambio el sujeto alterado es aquel para quien “el uno no es sin el otro” (p. 17), aquel cuya constitución depende de un diálogo con el otro que destituye a ambos interlocutores “de toda certeza, tanto de lo que yo soy como de lo que el otro es,” (p. 13) y convierte las identidades en un trabajo compartido, no en un dato a priori.

foto de fin de año en el colegio, Gertrudis se aparta de las muchachas más bonitas y se ubica cerca del maestro que la aprecia, pero antes de que se dispere el obturador la muchacha sale huyendo y aparece en la foto como un borrón en movimiento hacia el afuera del encuadre. En la fotografía del baile de jóvenes, en el cual ha sido sistemáticamente ignorada por los muchachos, Gertrudis aparece con la cabeza gacha, rompiendo el vínculo de reconocimiento con el otro/cámara.

Podemos ver entonces que el acto de emitir juicio estético no sólo introduce deliberadamente desigualdad en una relación interpersonal (concreta o potencial)⁶ sino que mantiene y reproduce una desigualdad subyacente y estructural. Es decir, se convierte en un ejercicio de la violencia de género.

¿Te gusto? = ¿Quién soy yo para ti, para la sociedad?

La identidad incardinada en la imagen corporal de alguien es un artefacto cuyo sentido depende en última instancia de la interpretación del otro. ¿Cómo se relaciona esto con la afirmación de que las feas no son mujeres? Veamos. En el imaginario social contemporáneo opera una formación discursiva de belleza que identifica ciertas tipologías anatómicas con la femineidad y otras tipologías con la abyección que el sujeto femenino debe rehuir. Además, en el marco de la institución de la heterosexualidad obligatoria, la mirada (de deseo) del varón heterosexual define al cuerpo femenino y con él al sujeto social llamado “mujer”. Entonces, en situaciones y contextos en donde se juega el deseo heterosexual, belleza y femineidad son virtuales sinónimos: Las bellas *son* mujeres, las feas no.⁷ Los motes coloquiales atribuidos en castellano a las feas ilustran cómo, en el imaginario social, la no conformidad al modelo de

⁶ Digo “relaciones potenciales” porque incluyo también las relaciones que podrían haberse establecido pero no se entablaron justamente por la valoración negativa de la calidad estética del cuerpo de la mujer. Las relaciones interpersonales que voy a analizar en este trabajo son del tipo afectivo y por eso haré hincapié en la violencia psicológica, pero bien podrían ser también relaciones laborales (como cuando se le niega un trabajo a alguien independientemente de su calificación para hacerlo porque no tiene “buena presencia”) y en ese caso tendríamos que incluir también otros tipos de violencia de género.

⁷ La clase y la raza son nodos de sentido que contribuyen de manera implícita y naturalizada a la definición de “belleza”. En los discursos del siglo XIX las burguesas y las aristócratas blancas eran consideradas mujeres y por tanto les correspondía respetar códigos de conducta como la castidad o el matrimonio legal; las campesinas y proletarias eran sólo féminas, sobre todo si eran de color, y tales presiones sociales no se les aplicaban. Hoy en día los discursos de la industria cosmética y los medios de comunicación masiva destacan una sola variable de la belleza (las cualidades de la anatomía) y oscurecen la manera en que clase y raza se articulan en las interacciones sociales para establecer filtros en el acceso a los tipos de belleza corporal construidos como significantes del éxito social de las mujeres.

belleza se equipara con una falta de femineidad heterosexual y hasta una pérdida de humanidad: machona, rarita, bicho, fiera, feto, bofe, bagre, bagayo. O, como dice Salomón cuando ve por primera vez el rostro de la mujer que escribió la Biblia: “esa criatura (. . .) no es una mujer, es un ultraje.” (Scliar, 2001, p. 79)

La conceptualización de la belleza, tal como se la vive hoy en día, puede ser rastreada hacia principios del siglo XIX, cuando la Revolución Industrial cambió los modos de producción y las relaciones sociales asociadas a ellos. Previamente, la belleza de las mujeres ciertamente era un plus pero no un factor importante de su valor social: la familia era la unidad de producción y en ese contexto lo importante era su fuerza física, su capacidad de trabajo y su fertilidad. Luego, la división sexual del trabajo propia del capitalismo industrial restringió el accionar de las mujeres (de la burguesía) al ámbito de la domesticidad, y el mito patriarcal del amor conyugal se encargó de legitimar ese ámbito como el espacio “propio” de (todas) las mujeres.⁸ Uno de los mitemas⁹ del amor conyugal es el de la bella princesa que espera la llegada de su príncipe azul, el alma gemela que la completará y dará sentido a su existencia. Es así que la belleza física cobra relevancia como componente del valor social de la mujer, ya que se ha convertido en una condición para lograr el amor de un hombre. Paralelamente, las tecnologías de producción de imágenes de la época (daguerrotipos, fotografías) comenzaron a formar modelos de corporalidad y belleza femeninas que pronto adquirieron poder normativo.

La ecuación “Mujer = belleza” (sancionada por la mirada del hombre heterosexual) sigue estado presente en el imaginario social contemporáneo aunque el contenido concreto del término “belleza” haya ido cambiando. En los discursos del Romanticismo, por ejemplo, la ecuación incluía un término del ámbito de lo moral: “Mujer = (belleza corporal = virtud)”; mientras que en las sociedades neoliberales

⁸ El mito es, en un sentido amplio, una narración cuya función social es explicar y legitimar un estado del mundo. Los mitos narran acciones ejemplares desarrolladas por personajes cuyos valores y principios estructuran la comprensión del mundo propuesta intrínsecamente por el relato. El mito del amor conyugal forma parte de la formación discursiva del amor propia del siglo XIX; presenta la historia de dos individuos heterosexuales, diferentes pero complementarios, unidos por un vínculo afectivo y sexual que desemboca naturalmente en el matrimonio y la formación de una familia y da sentido a las vidas de estos individuos. Este esquema narrativo postula la formación de familias como el vínculo interpersonal por excelencia al que deben aspirar las personas y el modo ideal de organizar una sociedad para que sea sólida y armónica. Este mito sirvió para legitimar cambios socio-políticos como la regulación de la actividad sexual y la procreación por parte de instituciones controladas por el Estado, como también la desarticulación de redes interpersonales y sociales de cooperación mutua como el parentesco extendido.

⁹ Los mitemas son “núcleos significativos que funcionan como unidades estructurales mínimas de sentido simbólico” en las narraciones míticas (Molina Ahumada, 2009, p. 28).

contemporáneas, en donde la imagen corporal altamente visible es el instrumento privilegiado de distinción social,¹⁰ el tercer término proviene del ámbito de la plenitud anatómico-fisiológica: “Mujer = (belleza corporal = juventud)”. Lo mismo ocurre con el mito del amor: si bien hoy en día la conyugalidad como meta de las mujeres está devaluada, junto con la domesticidad y la maternidad, la consecución del romance y la formación de una pareja siguen siendo parámetros de su éxito social. De hecho, psicólogos coinciden en señalar que el amor romántico¹¹ en la posmodernidad es una utopía emocional que promete calmar la angustia existencial asociada a la falta de sentido de la vida y proporcionar la felicidad.

La ecuación “Mujer = belleza” sigue teniendo poder subjetivante incluso en sociedades atravesadas por los discursos y las luchas feministas por la libertad sexual y la equidad de género. Las razones son variadas,¹² tal vez la más importante sea que los sistemas que componen el patriarcado tienen diferentes tiempos de vida y ritmos de cambio: como bien señala Monique Wittig (2006), si bien ha habido notables retrocesos de la ideología patriarcal en los planos económico y político, no ha ocurrido lo mismo en el plano cultural. En nuestras sociedades occidentales contemporáneas la visibilidad del cuerpo ha sido exacerbada, y sobre ese cuerpo se ejercen la microfísica del poder mediante los enunciados y las reglas de las formaciones discursivas de la belleza y el amor; de ese modo, los procesos de subjetivación de las mujeres que involucran la (auto)representación incardinada quedan vinculados a sus relaciones con un sujeto masculino.

Es innegable que en las sociedades contemporáneas la hegemonía de los discursos patriarcales sobre el género viene siendo desafiada desde hace mucho por una variedad de discursos alternativos; hoy

¹⁰ En la actualidad el cuerpo desmesuradamente visible tiene un protagonismo absorbente: El “estar en el mundo” se ha reducido al cuerpo visto en su (no) adecuación al ideal social, la imagen corporal es el prisma a partir del cual el individuo y la sociedad valoran lo que le ocurre al individuo.

¹¹ Desde la psicología se han ofrecido una gran variedad de definiciones de los tipos de amor basándose en su estructura y en su dinámica. Robert J. Sternberg propuso que el romántico incluye intimidad emocional y pasión sexual pero no compromiso. Por su parte Elaine C. Hatfield define el amor romántico como un estado que incluye un intenso anhelo de unión con otra persona que lleva a experiencias de realización y éxtasis, (citados en Ferrer Pérez y Bosch Fiol, 2013).

¹² Por ejemplo: las normas culturales representadas en la literatura ofrecida a los niños sirven de guía en su proceso de socialización; a medida que los niños crecen usan la literatura como una de las fuentes válidas de información para formar teorías sobre cómo deben comportarse hombres y mujeres. En el caso de las niñas, su primera exposición a la literatura suele incluir los cuentos de hadas, las infaltables versiones de los clásicos de Perrault o los hermanos Grimm, cuya representación del mundo es patriarcal. Luego, los medios de comunicación masiva y la cultura de consumo derivada de ellos reciclan los elementos de los cuentos de hadas, renovando la vigencia de la ideología subyacente.

en día la televisión, el cine y la literatura (incluso la infantil) ofrecen un número cada vez más numeroso de personajes femeninos empoderados cuyos proyectos de vida consisten en el desarrollo de talentos individuales. Cada vez se ven menos heroínas del tipo Bella Durmiente y más del tipo Fiona; sin embargo, incluso estas nuevas heroínas aún tienen como meta encontrar su “media naranja”. Las niñas y las mujeres siguen siendo interpeladas por historias en las que se les dice que su máximo valor radica en ser deseadas por los varones para establecer un vínculo amoroso duradero. Es que la continuidad del patriarcado depende en parte de poder preparar a las mujeres para la heterosexualidad obligatoria; la historia de amor es una herramienta resiliente¹³ que viene sirviéndole desde hace mucho tiempo para naturalizar y legitimar su ideología de sexo-género en el imaginario colectivo. Por eso, conseguir pareja continúa significando una forma deseable de triunfo social de las mujeres, a pesar de que otras modalidades como la maternidad y la domesticidad ya han sido relativizadas o directamente descartadas. Y para que el amor ocurra el varón debe seguir encontrando bella a la fémina. “Ahora yo era la fea”, dice la mujer que escribió la Biblia cuando se mira al espejo por primera vez, “y todo en mi vida estaría condicionado por esa fealdad. No le gustaría a ningún hombre. Ningún hombre cantarían mi belleza en versos. Mi vida amorosa sería tan árida como el desierto que nos rodeaba.” (Scliar, 2001, p. 37)

Por lo tanto, en este contexto discursivo, calificar a alguien de “fea” implica privar a alguien del estatus de objeto digno de ser amado y, en última instancia, invalidar su agencia social. Se trata de una sutil pero efectiva tecnología con la cual controlar el cuerpo de las mujeres y reproducir constantemente la ideología patriarcal de género. Esta práctica discursiva demarca el exterior constitutivo de los sujetos femeninos válidos sin impedir la incorporación al sistema (re)productivo de los sujetos devaluados: como no son atractivas no pueden ser objeto de deseo del varón, por ende no son aptas para conseguir pareja ni para contribuir a reproducir la familia del varón, y menos aún para protagonizar historias de amor romántico. La práctica desmiente este discurso constantemente: las feas se casan, tienen hijos y mantienen sus hogares; pero los discursos sociales les retacean el reconocimiento como verdaderas

¹³ La palabra “resiliencia” (recientemente incorporada al Diccionario de la Real Academia Española) se aplica a la capacidad de un individuo, una cosa o un sistema de soportar, adaptarse y recuperarse ante desastres y perturbaciones. Se usa en diversos ámbitos como la ingeniería, la ecología, la psicología y la sociología.

mujeres en tanto no responden a los patrones culturales de femineidad asociados con la belleza física. Las llamadas “feas” son constituidas así como sujetos *funcionales* al sistema pero *sin valor*. Un ejemplo clarísimo y conmovedor es el de Gertrudis, considerada por toda su familia como “fea con ganas, chiquita, flaca, negra, chueca, bizca,” su nieto reconoce que “le alivió el trabajo a mi abuelo León, chiquita y flaca como era, porque tenía el aguante de dos hombres juntos,” (Gorodischer, 1997, 74 y 85 respectivamente) y cuenta

cómo se levantaba antes que amaneciera y preparaba la comida para todo el día, limpiaba la casa y salía a trabajar en el campo; y de cómo cosía de noche mientras todos dormían y les hacía las camisas y las bombachas y hasta la ropa interior a los hijos y al marido y los vestidos a las hijas y las sábanas y los manteles y toda la ropa de la casa; y de los dulces y las confituras que preparaba para el invierno, y de cómo sabía manejar a los animales, enfardar, embolsar y ayudar a cargar los carros. (Gorodischer, 1997, 84-85)

Sin embargo, la opinión final que esa abuela trabajadora le merece al nieto es que no era “[n]ada, no tenía nada, ni nombre tenía, ni un buen y honesto nombre judío, Sure o Surke, como las abuelas de los demás, no señor: Gertrudis. Es que no hizo nunca nada bien ni a tiempo, ni siquiera nacer”. (Gorodischer, 1997, 79)

Si la historia de amor es el mito por el cual las personas de sexo femenino dan sentido a su vida y orientan su proyecto vital, la pregunta “¿te gusto?” implica “¿soy merecedora de tu amor?”, y a su vez, esto implica “¿quién soy yo, socialmente?” Entonces, responder “No me gustas, eres fea” constituye un acto de violencia de género que la aliena de su propio cuerpo y le inflige un daño psíquico que puede ir desde el sufrimiento de la humillación hasta la auto-desvalorización.

Esta violencia de género es primordialmente expresiva y sólo secundariamente instrumental: uno de sus objetivos puede ser obtener de la “fea” obediencia o sumisión en situaciones concretas, pero la finalidad principal es expresar una dominación, que tiene su aspecto individual (el control de un hombre

particular sobre el proyecto vital de otra persona), pero por sobre todo expresa la soberanía de una fraternía sobre un grupo social subordinado en virtud solamente de su género.¹⁴

Líneas de fuga

Vale la pena enfatizar que el uso de descalificativos de la estética corporal femenina es una estrategia de dominación disponible a los varones *en tanto grupo social*, pero que no todos los *individuos* de sexo masculino ejercen a nivel personal. La película de María Victoria Menis hace hincapié en que es la *madre* de Gertrudis –matrona patriarcal si las hay- quien la trata desde pequeña como fea, mientras que la apariencia de la joven es totalmente irrelevante en el trato que le dan algunos de los varones más importantes de su vida (el padre, el maestro).¹⁵

De igual modo, no todos los individuos de sexo masculino se ubican en la posición que la formación discursiva de la belleza construye para ellos en tanto observadores ideales del cuerpo/cuadro. No hay dudas de que el marido de Gertrudis sí lo hace: la elige para casarse luego de enviudar precisamente porque ella era fea y él no quería volver a tener los problemas que le había causado la extraordinaria belleza de su difunta primera esposa. Y cuando se termina la fase reproductiva del segundo matrimonio, los cónyuges duermen en cuartos separados. Y él no la mira cuando le habla. Y cuando contrata a un fotógrafo para retratar a la familia, acepta rápidamente la negativa de Gertrudis a aparecer en el retrato.¹⁶

El fotógrafo, en cambio, se corre de esa posición ideal, tal vez porque él mismo es excéntrico en varios aspectos. Este hombre llamado Jean Baptiste es un extranjero que ha quedado rengo por una

¹⁴ A lo largo de su trayectoria académica y en varios de sus libros, Celia Amorós (1985, 1991, 1997, 2004) ha definido la fraternía como un grupo juramentado de varones, constituido bajo la presión de una amenaza exterior de disolución, el cual se percibe a sí mismo como condición del mantenimiento de la identidad, los intereses y los objetivos de la sociedad. La forma concreta que toma esta fraternía ha ido cambiando a lo largo de la historia y en diversas sociedades en base a los diversos pactos patriarcales establecidos por los miembros: alianzas por matrimonios entre familias reinantes, el contrato social republicano de los Estados modernos, etc.

¹⁵ Cuando Gertrudis es niña, pasa horas leyendo el libro *La reina de las flores*, lo cual coloreó el significado de la guirnalda de flores con la que el padre la corona cuando juega con ella en el campo. En una clase, su maestro mira con amabilidad a Gertrudis y dice que Dios aparece en nuestro mundo mediante la belleza creada por Él, y que hay que aprender a ver.

¹⁶ Estos aspectos de la historia y los que mencionaré a continuación aparecen sólo en la película de Menis, pues el cuento de Gorodischer hace hincapié en otros aspectos y no da detalles de la vida de Gertrudis.

herida recibida durante la Primera Guerra Mundial; se gana la vida haciendo retratos de la gente pudiente del interior del país, pero para su placer privado compone fotografías surrealistas. Jean Baptiste mira a Gertrudis, le sonríe, le habla, le galantea, la ayuda, y de a poco logra que ella se vea a sí misma tan bella y sensual como la ve él. La transformación de Gertrudis es posible gracias a dos reactivos: la empatía del otro y el cambio de perspectiva de la mirada. Es decir, la capacidad de un varón diferente de reconocer y entender las emociones de una mujer que también padece las consecuencias de ser diferente; como así también la predisposición de ese varón para percibir y pensar las cosas de otra manera.¹⁷

Una siesta, mientras los demás están ausentes, Jean Baptiste y Gertrudis se miraron, se reconocieron, se erotizaron, se sacaron fotos mutuamente. Esa noche, mientras los demás dormían, se marcharon juntos. Esta huida no es sólo el desenlace anecdótico del argumento: la anteúltima escena de la película -en la que el hijo mayor de Gertrudis despierta al amanecer y encuentra la mesa de la cena sin recoger, las velas aún prendidas, el desayuno sin preparar, la cocina vacía- implica la fuga literal y metafórica de esta “fea” de un sistema conyugal patriarcal que la había alienado y oprimido, la fuga hacia un nuevo tipo de relación con un hombre no patriarcal. Es sumamente elocuente, en este sentido, el poema de Alfonsina Storni que Jean Baptiste lee en voz alta a Gertrudis.¹⁸

Así como Gertrudis, la mujer que escribió la Biblia tampoco sucumbe a la alienación implícita en el descalificativo social de “fea”. La consumación de su matrimonio con Salomón ha sido postergada por asuntos de estado y la poca predisposición del marido, pero la enamorada muchacha está empeñada en vivir la soñada noche de sexo que la “haría vibrar como arpa melodiosa” (Scliar, 2001, p. 99) y haría caer al rey rendido de amor a sus pies. Es así que idea un plan para llegar al lecho real: organizar un sindicato en el harén para exigir el acceso igualitario de todas las esposas a los servicios sexuales de Salomón. La cuestión comienza como una estrategia descabellada para lograr sus fines personales, pero

¹⁷Jean Baptiste dice que después de la Primera Guerra Mundial hubo necesidad de redefinir la belleza para incluir el lado oscuro de los seres humanos, el lado oculto en sueños y fantasías.

¹⁸ El poema se llama “Date a volar”, sus versos dicen: “Mueres de sed: no he de oprimirte tanto... / corre, camina, gira, sube y vuela: / gústalo todo porque todo es bello. / Echa a volar... mi amor no te detiene, / Para que tanta sed bebiendo cures”.

[d]e repente, yo quería más. Quería la solidaridad, la verdadera solidaridad de las oprimidas. Quería mostrarles que (. . .) mi marginalidad las hacía también marginales . . . No teníamos por qué competir; al contrario, únicamente la unión nos haría más fuertes y le daría sentido a nuestra vida en el harén.” (Scliar, 2001, pp. 100-101)

Cuando logra movilizar a las mujeres del harén, la muchacha siente que “[e]n aquel momento yo no era la fea. En aquel maravilloso momento, (. . .) logré, (. . .) verme como si fuera otra persona. Y lo que veía era (. . .) un rostro –bello rostro, ‘sí, bello, muy bello, de una belleza diferente’.” (Scliar, 2001, pp. 105-106) Con esa maniobra, la muchacha se apropia del descalificativo para hacer de su diferencia, de su abyección, un intencional posicionamiento de resistencia a la normalización. Es decir, la resignificación del descalificativo posibilita su empoderamiento, y abre potenciales líneas de fuga de la trampa del amor: “yo no estaba pidiendo favores, sino exigiendo derechos.” (Scliar, 2001, 99)

La estratagema del sindicato fue empoderante, sí, pero no funcionó como ella esperaba: Salomón quedó deslumbrado por la calidad de su oratoria pero en vez de llevarla a la cama le pidió que escribiera un libro sobre la historia del pueblo judío. Al principio la muchacha se desilusionó: “En lugar de una declaración de amor, una propuesta editorial.” (Scliar, 2001, 136) Pero luego supo sacarle provecho a esta oportunidad única: ya que no podía persuadir a Salomón el justo de que respetara sus derechos sexuales como esposa ni podía atraer a ese bello hombre con su belleza física, pues entonces explotaría su vanidad y lo seduciría con la belleza del texto que escribiría alabando su reinado. Aunque comenzó la tarea con la idea fija de que el libro le abriría las sábanas del lecho de su amado Salomón, la muchacha de a poco va desplazando el eje que estructura su vida desde el amor de un varón hacia la creación de sentido a través de la escritura. Finalmente, la muchacha comprende que “el texto me consolaba, me amparaba, le daba sentido a mi existencia”, (Scliar, 2001, 225) y la soñada historia de amor con Salomón pasa a un placentero pero muy segundo plano. De hecho, después de una fogosa consumación del matrimonio, la muchacha abandona el palacio por una ventana “en dirección al sur, al desierto.” (Scliar, 2001, 247) Nuevamente se plantea la fuga literal y metafórica de la “fea” del alienante sistema conyugal patriarcal, esta vez mediante el empoderamiento y el agenciamiento de la mujer.

Esto no es un final feliz

Comencé este trabajo con una provocación epistemológica y por eso no puedo dar la impresión de que este asunto puede resolverse fácilmente en un final feliz. Sí, las protagonistas de las dos historias que elegí para ilustrar mis argumentaciones comieron perdices y fueron felices (o al menos tuvieron una oportunidad de serlo). Pero no hay salidas fáciles y directas de las trampas de la belleza y el amor, como tampoco las hay de la violencia de género.

El empoderamiento, el agenciamiento, el acompañamiento solidario de varones no patriarcales abren necesarias líneas de fuga del sistema que sustenta y legitima la violencia de género. También son necesarias la reeducación de la mirada y la resignificación del instrumental simbólico con el que le damos sentido al mundo en el que vivimos. Porque necesitamos encontrar otro modo de ser humano y libre, como decía Rosario Castellanos. Y porque, parafraseando a Lady Gaga, todos somos bellos a nuestro modo.

Lista de referencias

Amorós, Celia (1985, 1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona:

Anthropos.

Amorós, Celia (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y*

posmodernidad. Madrid: Cátedra, Col. Feminismos.

Amorós, Celia (2004). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la*

emancipación de las mujeres, Madrid: Cátedra, Colección Feminismos.

Collin, Françoise (1996). Praxis de la diferencia: Notas sobre lo trágico del sujeto. *Mora, I,*

2-17

Ferrer Pérez, Victoria y Bosch Fiol, Esperanza (2013). Del amor romántico a la violencia

de género. Para una coeducación emocional en la agenda educativa. *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado*, Vol. 17 N° 1 (enero-abril). Disponible en: <http://www.ugr.es/local/recfpro/rev171ART7.pdf> (8/2/2014).

Gorodischer, Angélica (1997). La cámara oscura. En *Mala noche y parir hembra*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann.

Lauretis, Teresa de (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Molina Ahumada, Ernesto Pablo (2009). *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Scliar, Moacyr (2001). *La mujer que escribió la Biblia*. Buenos Aires: Alfaguara.

Wittig, Monique (2006). El pensamiento heterosexual. En: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (pp. 45-58) Madrid: EGALES.