

La deconstrucción del “deber ser” patriarcal

Claudia Mandel Katz*

RESUMEN

El papel principal de la mujer en la historia del arte fue siempre la de ser representada, la de aparecer como "objeto" de la mirada androcéntrica, y pocas veces como "sujeto" productor de representaciones. Estrategias como el fotoperformance y el video performance, colocan al cuerpo femenino en una posición ergonal, transformándolo en un espacio texto de resistencia que centraliza su propia subjetividad y deconstruye los códigos estéticos y culturales patriarcales dominantes.

Palabras clave: *cuerpo femenino, deconstrucción, códigos patriarcales.*

ABSTRACT

The main role of women in art history was always to be represented, appearing as "object" of sight androcentric, and rarely as a "subject" producer of representations. Strategies such as fotoperformance and video performance, placed the female body in a position ergonal, transforming it into a space endurance text that centralizes its own subjectivity and deconstructs codes aesthetic and cultural patriarchal dominant.

Keywords: *feminine body, deconstruction, patriarchal codes.*

La obra de Priscilla Monge, que analizaremos en el siguiente punto, subvierte los tabúes, prejuicios y mandatos culturales que pesan sobre el cuerpo femenino. Dentro del género de video narrativo¹, las reflexiones estéticas de la artista conceptual Priscilla Monge centralizan la ambigüedad y la ironía, como estrategias para reflexionar sobre la identidad femenina.

* Claudia Mandel Katz. Argentina. Magister Artium. Historiadora del arte. Docente en la Universidad Latina, Universidad Interamericana y Sede Regional de Occidente de la Universidad de Costa Rica. Directora y curadora de la Galería de arte contemporáneo Amón, claudiamandel@gmail.com

¹ Videoarte narrativo: se presenta como evolución de la narrativa convencional televisiva y como extensión de su contraparte cinematográfica. En él se reconocen elementos de continuidad narrativa o de estructuras del relato, la composición de la imagen de tipo figurativo, la caracterización de personajes por medio de actores y la creación de ficción a través de principios dramáticos provenientes del teatro y la literatura. Por adoptar características experimentales, este género aporta principalmente elementos no lineales de yuxtaposiciones o deconstrucciones del relato, así como variaciones híbridas en las formas de contar historias. (Charalambos, 2005)

Nació en 1968 en San José, Costa Rica, donde vive y trabaja. Estudió artes plásticas en la Universidad de Costa Rica. Algunas de sus exposiciones individuales son: *Relaciones*, en la Galería Jacobo Carpio (2000), en San José, Costa Rica; *Mua Instala*, en la Galería del Museo de Bellas Artes de Tegucigalpa, Honduras (1999); *The Soap Factory*, en Atenas., Grecia (1996); *Priscilla no pinta*, también en la Galería Jacobo Carpio (1995).

En 1996 realizó el video *performance*² *Pantalones para los días de regla* (Fig.1). En esta acción, recorre las calles céntricas de la ciudad de San José usando un pantalón confeccionado con toallas sanitarias, para centralizar la naturaleza de lo sucio, de lo oculto, develando el tabú y los prejuicios sociales. Priscilla Monge juega con la ironía al afirmar que le interesaba el hecho de que “*los pantalones están hechos para ocultar, proteger, guardar, almacenar. Pero acá, cambió su esencia al dejar al desnudo todo un proceso íntimo*”. (Mandel, 2006)

Robert Briffault, refiriéndose al tabú de la menstruación, señalaba que “Una cosa puede ser tabú porque es demasiado sagrado para que se le toque, o porque es impura (...) Así el tabú puede ser una expresión de extrema reverencia o de extremo horror”. (Citado en González de Chávez Fernández, 1998: 79) Probablemente, sea ese doble carácter del tabú el que da su significado a la menstruación. González de Chávez Fernández señala que el carácter sagrado y sobrenatural, representado en las grandes diosas, es teñido de poderes maléficos en la mujer menstruante. Dice:

La sangre femenina daña, envenena, debilita; es sucia, impura; es PELIGROSA. En consecuencia, la mujer menstruada debe ser evitada, mantenida lejos, no puede ser vista ni tocada. No puede tocarse ni cocinar. Todo lo que entra en contacto con ella debe ser enterrado, roto, desinfectado, purificado... Por ello, es un hecho común el aislamiento de las menstruantes en cabañas aisladas, donde deben permanecer inmóviles, estando sujetas a regulaciones dietéticas o a ayuno. (1998: 80)

Lo que emerge tras todas estas restricciones, según la autora, es el profundo temor a la potencia del cuerpo de la mujer, que se percibe como poderoso y amenazador, al punto de dejar a los hombres sin poder. En su *Historia natural*, siglo I a.C., Plinio dice que:

Cuando la mujer en ese estado (menstruando) se aproxima, los vinos se agrian, los granos que toca se vuelven estériles, las plantas de los jardines se secan y los frutos de los árboles bajo los cuales ella se sienta, caen. (...) El bronce y el hierro se convierten en presa de la herrumbre y adquieren un olor repelente. Los perros tranquilos (que han comido se vuelven rabiosos y su mordedura fatal). (Citado en Giberti, 1989: p. 80)

² Video-performances: involucran una acción en vivo, con la presencia del artista, el medio video no sólo es utilizado como registro, sino también explotando sus cualidades específicas. Lo mismo puede decirse en su utilización teatral, ya sea como amplificador visual, personaje o, inclusive, elemento escenográfico presencial; en ellos espacio y tiempo pueden reestructurarse. (Charalambos, 2005)

Dentro del discurso médico del siglo XIV, Henri de Mondeville (1260-1320), profesor de anatomía en Montpellier, escribió: “Esa sangre es la muerte, la podredumbre amenazante y cuando después de la concepción queda encerrada en los miembros del feto engendra la lepra, la rubéola y la viruela”. (Citado en Giberti, 1989: 80)

Ambrosio Paré (1510-1590), considerado el padre de la cirugía francesa del siglo XVI, escribió sobre la menstruación: “Las reglas provienen de una superfluides de humores fríos y húmedos que las mujeres no pueden absorber a causa de su falta de calor. Si los hombres no tienen reglas es porque, en tiempos normales, su virtud natural, cálida y fuerte, digiere esa superfluides.” (Citado en Giberti, 1989: 80)

Durante el siglo XIX, el discurso médico revaloriza la función materna pero, pese al nuevo enfoque, el discurso sobre la fisiología femenina se diferenciaba poco de lo que habían sostenido sus antecesoras, ya que se seguían definiendo las funciones femeninas como intrínsecamente insanas. Como se menciona en *La reproducción humana* de Lidia Falcón: “El flujo menstrual agrava cualquier molestia uterina previa y vuelve a avivar con facilidad las llamas adormecidas del mal”. (Citado en Giberti, 1989: 86)

Eva Giberti (1989) señala que las apreciaciones acerca de la fisiología femenina que inspiraron las prácticas médicas fueron omitidas para las mujeres. Para esta autora, el silencio intelectual e institucional acerca de estos datos “constituye un síntoma social y forma parte de una política destinada a mantener la subordinación de género a través de la ignorancia, silenciando la historia de los abusos sobrellevados y padecidos. Es una desinformación que invisibiliza la violencia”. (Giberti, 1989: 81)

El discurso religioso también afirmaba la inferioridad de la mujer debido a su fisiología: “El Levítico establece que la mujer menstruante mantiene su impureza durante siete días y que quien la toque compartirá su impureza. Mahoma entiende que la menstruación es un mal; por eso será preciso mantener lejos a las menstruantes hasta que vuelvan a ser puras.” (Giberti, 1989: 75)

La sangre periódica de la mujer, vinculada con la ciclicidad lunar, el cosmos, la Madre Tierra, remite a la vida y, simultáneamente, a la muerte. El poder exclusivo de la mujer -la fecundación- del que no puede ser por completo expropiada, es reconvertido en contaminación, indignidad, impureza, vergüenza. González de Chávez Fernández explica:

Más que dadora de vida, ella es representada como dadora de muerte. Ella es MORTÍFERA. No solo por el poder de (rechazo) que ella detenta, sino también, paradójicamente, por el Amor que puede dar y/o que inspira, ya que son abundantes las referencias masculinas al temor de ser atrapados, debilitados por el amor de la Madre, de la Mujer. Así pues, todo en Ella está teñido de peligrosidad: representa siempre el retorno a los orígenes. Y el más allá. (1998: 81)

Simone de Beauvoir afirmaba que en todas las civilizaciones y todavía en nuestros días, la mujer inspira horror al hombre; ella interpreta el tabú de la menstruación de la siguiente manera:

Puesto que se considera que el principio femenino alcanza entonces el máximo de su fuerza, se teme que, en un contacto íntimo, triunfe sobre el principio masculino. De manera más imprecisa al hombre le repugna hallar en la mujer poseída la esencia temida de la madre; se afana por disociar esos dos aspectos de la feminidad, y por ello, la prohibición del incesto, bajo la forma de exogamia o de figuras más modernas, es una ley universal. (...) El hombre se defiende de la mujer en tanto que ésta es fuente confusa del mundo y turbio devenir orgánico.” (1989: 181)

En la década de los años setenta, obras como *The red flag*³, de 1971 (Fig.2), por Judy Chicago y *Blood work diary*⁴, de 1972 (Fig.3), por Carolee Schneeman, han afirmado su presencia de género, cuestionando la historia del tratamiento que recibieron nuestros cuerpos.

Dentro de una teoría de los discursos, entendida como producción de sentido, en la *performance Pantalones para los días de regla*, al desempeñar un papel importante la recepción del público, se avanza un paso más. Priscilla Monge explica su motivación:

Pensé en hacer algo que incluyera más al público. Me puse el pantalón un día que estaba con la regla. Hice actividades normales para ver la reacción de la gente. En el 99% de los casos la reacción fue de temor. Uno de los hombres que estaba a la par del teléfono me pidió que no lo tomen en la foto porque le daba vergüenza. Una muchacha me corrió y me dijo “se le pasó la regla”. (Mandel, 2006)

Podríamos considerar esta *performance* como una acción abyecta. Julia Kristeva formuló el concepto de abyección⁵ en términos de ambigüedad e incertidumbre: “No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado”. (Citado en Nead, 1998: 57) Nuestra subjetividad se funda sobre la base de la conciencia del borde que hay entre el sujeto y el objeto, del margen entre el adentro y el afuera del cuerpo. Lynda Nead señala que a Kristeva:

le interesan las maneras en que la subjetividad y la sociabilidad se basan en la expulsión de lo que se considera no limpio o impuro del yo limpio y propio. Esto implica un rechazo o un repudio del funcionamiento corporal del sujeto, especialmente de esas funciones que se definen como inmundas o antisociales. (1998,. 57)

Precisamente, los elementos que provocan abyección, son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo -orina, lágrimas, heces, sangre menstrual, etc.- Así, lo abyecto se ubicaría en ese borde ambiguo, indefinido, entre la interioridad y la exterioridad corporal.

³ *The red flag* es una fotografía que muestra una mujer extrayéndose un tampón.

⁴ *Blood work diary* exhibe sangre de menstruación sobre tela.

⁵ El término de abyección fue formulado por Julia Kristeva formuló en su ensayo de 1980 *Poderes del horror*.

Al traspasar las fronteras de los límites corporales, la abyección en la que incurre la obra de Monge subvierte los ideales estéticos del cuerpo femenino como una superficie sellada y acabada. Si la tradición del arte occidental ha centralizado el exterior del cuerpo femenino y el carácter completo de su superficie, la acción de esta artista revela su interior, afirmando el señalamiento de Julia Kristeva, para quien lo abyecto “está del lado femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal.” (Citado en Nead, 1998: 56-57). Al centralizar lo “abyecto o marginal”, lo “no limpio o impuro”, la acción política de resistencia ejercida a través de su propio cuerpo permite que el tabú ancestral que pesa sobre las mujeres pueda ser deconstruido, revisado, visibilizado y cuestionado.

Continuando con su intencionalidad de quiebre y subversión de los clichés asociados a la mujer, las siguientes obras realizadas por Monge en video corresponden a la trilogía de sus Lecciones de maquillaje, (des)vestirse y morir de amor. En relación con sus inicios en la actividad videoartística, ella comenta:

Tuve mi primer encuentro con el video y la video-instalación a partir de algunos trabajos de José Antonio Hernández-Diez. Desde ese momento supe que algún día trabajaría usando este medio, aunque entonces me parecía muy lejano, sobre todo por el trabajo técnico que supone y con el cual no tenía más relación que el televisor de la casa. Muchos años después tuve la oportunidad de contar con algún presupuesto -que en otros países sería una broma. De cualquier forma, ello fue definitivo para que me interesara ya para siempre y de manera constante de eternizar imágenes y palabras, porque, aunque suene muy cursi, es tan serio como eso. (Monge)

Para reflexionar acerca de los mandatos culturales que someten a las mujeres, Monge realizó la serie de las denominadas “lecciones”.

La primera de la serie, *Lección de maquillaje No.1*, de 1998 (Fig.3), fue presentada en la Bienal de San Pablo, y en Espacios/Cuerpos/Identidades Videoarte Costarricense (y algunos convidados...), exhibida en el Centro Cultural de España, en diciembre de 2001. Esta impactante obra de referencias autobiográficas, aborda la problemática de la violencia doméstica. En cuanto a sus antecedentes, Monge comenta:

El antecedente de esta obra es una experiencia personal. Mi madre, mi hermana y yo sufrimos de violencia verbal. Era un hogar violento. Recuerdo que una vez, teniendo catorce o quince años me maquillé un ojo de morado en el carro mientras iba al colegio. Pasé todo el día así y cuando me preguntaban qué me había ocurrido, inventé que me había caído en el baño. Recién al ver el video editado, tomé conciencia de aquel episodio. (Mandel, 2006)

Las referencias personales son acentuadas por el hecho de ser la hermana de la autora -Cynthia Monge- la modelo del video. La artista comenta: “No podía ser yo, porque estaba como directora pero, sí era importante que fuera mi hermana o yo”. (Mandel; 2006)

Uno de los subtextos presentes en *Lección de maquillaje No.1*, remite a los ideales de belleza occidental que nos imponen a las mujeres a través de los medios de comunicación masiva, la publicidad, el diseño, la moda y la industria. El maquillaje, como dice el video, es importante “para cubrir toda imperfección o defecto”. El ideal del cuerpo bello ha sido atacado por las feministas por considerarlo una ideología cosificante, opresora, y una forma de explotación. La cualidad llamada “belleza”, más allá de las implicaciones estéticas, es una cuestión de relaciones de poder. Como explica Wolf:

La «belleza» es un sistema semejante al del patrón oro. Como cualquier economía, está determinada por lo político, y en la actualidad, en Occidente, es el último y más eficaz sistema para mantener intacta la dominación masculina. El hecho de asignar valor a la mujer dentro de una jerarquía vertical y según pautas físicas impuestas por la cultura es una expresión de las relaciones de poder, según las cuales las mujeres deben competir de forma antinatural por los recursos que los hombres se han otorgado a sí mismos. (1991: 15-16)

Según ella, el mito de la belleza en su forma moderna es un invento reciente, el cual fue ganando terreno luego del periodo de la industrialización, a medida que se quebraba la unidad de trabajo de la familia, y que el surgimiento de las fábricas demandaba una esfera separada de domesticidad, más apta para sostener a la nueva categoría de hombre proveedor. Durante la década de 1830 se consolidó el culto a la domesticidad y se creó el índice de belleza.

Otro subtexto abre una nueva lectura referida al borde ambiguo que hay entre la seducción y la agresión, entre la dominación y el sometimiento, entre la víctima y el victimario. Dentro de la denominada corriente conceptual, con sutileza e ironía, la artista refuerza la relación fronteriza que existe entre los mecanismos de control y dominación masculina frente a la sumisión de la mujer. Varios elementos -desde los efectos visuales y gestuales hasta los sonoros- se conjugan para acentuar la idea de agresión. El instructor aparece en escena con la camisa fuera del pantalón y, al comenzar a aplicar el maquillaje sobre el rostro de la modelo, la brusquedad de los movimientos que realiza semeja ser golpes; su dedo índice tomado en primer plano, connota la imagen un pene que amenaza la boca de la mujer. Los movimientos que realiza son imprecisos, con lo cual, la pintura roja se sale de los límites de los labios. El video culmina con la frase: “El maquillaje lo cubre todo. Y puede transformar una apariencia simple y cotidiana en una visión espectacular.”

La elección de la música no fue aleatoria; la artista señala: “Quise que la música fuera de las procesiones de semana santa para connotar violencia y sacrificio.” (Mandel, 2006)

Un elemento común entre la primera y la segunda lección, como es usual en esta artista, es la presencia de rasgos autobiográficos.

En la Lección No. 2 “*Como (des)vestirse*” 2000, (Fig.4) Priscilla Monge protagoniza un *streaptease* realizado con prendas no eróticas en tiempo normal, pero que es editado en reversa. Priscilla Monge comenta el punto de partida de la obra:

Cuando estuve en Bélgica oí que había trata de blancas de todo el mundo. Fuimos con mi pareja y Gerardo Mosquera a un local a ver. El show empezó con “Vicky de Centroamérica”. Se la veía incómoda al empezar a bailar y a quitarse la ropa, y de pronto, se las volvía a poner hasta que vinieron unas personas y se la llevaron. (Mandel, 2006)

Se trata de una obra de múltiples capas discursivas. La acción realizada por Monge expone la frontera que hay entre la esclavitud sexual femenina y la procreación. Su obra exhibe la escisión de la sexualidad femenina entre el cuerpo erótico y el cuerpo maternal. El cuerpo sexuado y erótico de la mujer corresponde a la no prohibición, a la trasgresión, al pecado. Es el cuerpo que simboliza la prostituta⁶.

Santiago Ramírez sostiene que en la base de las patologías femeninas se encuentra un fuerte antagonismo entre satisfacción genital y procreativa: “cualquier actitud extrema, ya sea aquella que limite la satisfacción genital, o aquella que frustre la satisfacción procreativa necesaria e inevitablemente cobijan dentro de sí fuentes de patología que tarde o temprano se pondrán al descubierto”. (Citado en Lagarde; 1990: 703)

Kathleen Barry (1987) señala que la institucionalización de la esclavitud sexual, de acuerdo con los análisis feministas, es interpretada en términos de una explotación económica que se traduce en una falta de oportunidades para las mujeres, consecuencia de un orden social y económico injusto. Sin embargo, considera que el dominio sexual es la primera causa del poder sexual. Al investigar las diferencias existentes entre la trata de mujeres y la prostitución callejera, Barry afirma que tanto las prácticas empleadas para forzar a las mujeres a prostituirse como las estrategias y fines del proxeneta son las mismas, solo que en el caso de la trata de mujeres, se cruzan fronteras internacionales. A través de sus investigaciones, la autora descubrió que lo que hace que la prostitución resulte invisible como forma de esclavitud, se origina en el modo en que una joven o una mujer llega a ella:

Si es secuestrada, comprada, contratada fraudulentamente a través de una agencia o del crimen organizado, resulta fácil reconocer su victimación. Pero si ingresa en la esclavitud porque la han inducido a prostituirse a través del amor y de tácticas amistosas, entonces pocas personas, o ni siquiera ella misma, están dispuestas a reconocer su victimación. (Barry, 1987: 26)

Entre los criterios para definir si un caso determinado corresponde a esclavitud sexual femenina, la autora toma en cuenta las estrategias de captación y las condiciones objetivas de esclavización en que se mantiene a una mujer, por lo general, de las que no puede escapar y en las que es explotada y maltratada.

Otra de las capas discursivas reflexiona sobre la frontera entre el desnudo y su contraparte negativa, el cuerpo sin ropa. Nead señala que si el desnudo, según Clark, “es el cuerpo «vestido» por el arte, el cuerpo en representación, (...) el cuerpo sin ropa debe representar el cuerpo antes

⁶ La voz prostituta, según Alonso es “exponer públicamente a todo género de torpeza y sensualidad”, y exponer, es, entregar, abandonar una mujer a la pública deshonra: corromperla”. (Citado en Lagarde; 1990: 561)

de su transformación estética. La categoría del cuerpo sin ropa describe el cuerpo fuera de las representaciones culturales; es el término denotativo con respecto a la connotación del desnudo” (1998; 31). Según la autora, al establecer esta oposición entre cuerpo sin ropa y desnudo, Clark incurre en las oposiciones binarias que rigieron la filosofía occidental basadas en la dicotomía cuerpo/alma. Para Nead, el discurso dualista sobre el cuerpo sin ropa y el desnudo, formulado por Clark, depende de la posibilidad de que un cuerpo esté fuera de toda representación y que luego se represente por medio del arte. Pero, al respecto, señala que:

Dentro de las formaciones sociales, culturales y psíquicas, el cuerpo se hace denso de significado y de sentido, y la pretensión de que el cuerpo pueda alguna vez quedar fuera de toda representación se inscribe también con un valor simbólico. No puede haber un cuerpo sin ropa que sea «otro» del desnudo, porque el cuerpo siempre está en representación. (1998: 34)

El desnudo representado en esta segunda lección deconstruye esta oposición binaria para transitar entre los márgenes reguladores del arte y lo obsceno⁷. La obscenidad, a diferencia de la perfección del arte, es lo que se considera de carácter defectuoso, fuera de toda representación artística. El cuerpo obsceno, según Nead, “es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud.”(1998: 13) Esta contraposición entre una contemplación tranquila y una forma de excitación puede asociarse con la oposición arte/obscenidad. Kenneth Clark, como experto testigo en el comité sobre pornografía de Lord Longford, en 1972, afirmaba: “En mi opinión, el arte existe en el terreno de la contemplación, y está limitado por algún tipo de transposición imaginativa. En el momento en que el arte se convierte en un incentivo para la acción pierde su verdadero carácter.” (Citado en Nead, 1998: 49)

Entre los dos polos -arte y obscenidad- Clark registra variadas respuestas que diferencian formas de representación aceptables e inaceptables. Nead (1998) afirma que para Clark, “el término «sensualidad» desempeña un papel crítico como una forma de contenido sexual que es permisible y se puede acomodar dentro de la categoría del arte, ya que el deseo sexual está presente pero transformado o momentáneamente detenido.”(1998: 50)

El desnudo femenino opera, pues, en este video, como el borde, margen o parergon -tal como lo denomina Derrida-, entre arte y obscenidad. El desnudo en sí, natural e inestructurado, representa, como explica Nead, “algo que está fuera del campo propio del arte y el juicio estético”; pero el estilo artístico, en este caso el claroscuro, el equilibrio y la armonía de la imagen del video, “contiene y regula el cuerpo y lo hace objeto de belleza, apropiado para el arte y el juicio estético.” (1998: 45). Señala que:

⁷ “La etimología de «obsceno» es discutida pero puede ser una modificación del latín *scena*, y significa literalmente lo que está fuera, o a un lado del escenario, más allá de la representación. En este contexto, la pareja arte/obscenidad representa la distinción entre lo que puede verse y lo que está más allá de la representación. El desnudo femenino marca tanto el límite interno del arte como el límite externo de la obscenidad. Es ésta la importancia simbólica del desnudo femenino. Es el lazo estructural interno que une arte y obscenidad y un entero sistema de significados”. (Nead, 1998: 46)

El desnudo femenino tensa las oposiciones de valor de la metafísica occidental hasta sus límites y fuerza hasta el punto del compromiso la estética kantiana del juicio universal. Si volvemos a la oposición básica de arte y obscenidad que he discutido más arriba, podemos ahora situar el desnudo femenino no sólo en el centro de la definición del arte, sino también en el borde de la categoría, desplazándose hacia el límite, moviéndose hacia la obscenidad. (1998: 46)

Mediante este *streaptease* invertido, el juego deconstruccionista de (des)vestirse que nos propone Monge, aparece otra de las referencias que la artista nos explica en la siguiente cita: “Otra raíz del video es una amiga. Ella fue abusada por un familiar y siempre se sobrecubría de ropa para dormir protegida.” (Mandel, 2006)

Así, la ropa funciona como un signo fronterizo y ambiguo entre lo erótico y placentero que representa el *streaptease* y la posibilidad de protegernos de la violencia. La música es un elemento importante que acompaña el texto visual. Según la artista, “la cajita de música acentúa la idea de un baile eterno y cansado, la cosa cíclica que no se corta”. (Mandel, 2006) De tal manera, el signo acústico connota el eterno ciclo de la violencia y del abuso al cual están sometidos los cuerpos de las mujeres.

En la última lección de la serie, del mismo modo que en las anteriores, es posible observar la autorreferencialidad de su propuesta.

La tercera lección *Cómo morir de amor*, 2000 (Fig.5), transita el margen entre la salud mental y la locura. Monge refiere a: “Esa línea tenue que hay entre estar sana y loca. Siento que muchas veces yo he estado en ese filo y que el arte es una coartada. El arte te salva”. (Mandel, 2006)

La locura fue concebida por Sigmund Freud como un problema de la cultura: “...el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura”. (Citado en Lagarde, 1990: 700) Frente a la pregunta de por qué enloquecen las mujeres, Lagarde sostiene que la definición de las mujeres como seres sociales en torno a la renuncia es una de las bases de la locura femenina, de la locura genérica, de su malestar específico. Otra de ellas se encuentra en su diferente racionalidad frente a la norma que contiene un camino de racionalidad, y somete a las mujeres al poder que las mutila. Finalmente, indica que la locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política. (Lagarde, 1990)

Algunas de las dificultades de muchas mujeres por concretar el ideal femenino a la manera tradicional, deriva de la imposibilidad -por más esfuerzos que hagan- por cumplir con su “deber ser”: por no ser bonitas, por no ser jóvenes, por ser pobres, por no ser vírgenes, por ser gorda o flacas, por no tener empleo, etc. Pero, lo que es más doloroso e intolerable para poder sobrevivir es, como explica Lagarde en la siguiente cita, la vida sin compañero sentimental:

Las vivencias de soledad conyugal son demoledoras para algunas de ellas, por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo. Como mujeres están hechas para ser, y algunas han sido seres, de y para los otros. Su problema

consiste en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo pueden ser con el otro, y la que es el otro. (1990: 703)

Lagarde (1990) hace referencia a la novela *La mujer rota* (1981), donde Simone de Beauvoir define la categoría de mujeres rotas interiormente porque, debido a motivos que no dependen de ellas directamente, se ven obligadas compulsivamente a dejar de ser de otros: “Cuando los otros se ausentan de sus vidas, sucede el vacío y la desarticulación. Este cambio en su identidad genera una pérdida de gran magnitud porque se complementa con la impotencia de las mujeres para construir alternativas vitales que sustituyan la pérdida”. (p. 714) En este sentido, Lagarde señala que de acuerdo con la tipología de la locura establecida por Marie Langer (1980), las suicidas por amor corresponden a las mujeres rotas y al bovarismo⁸, al extremo de la desesperanza, de la muerte.

El narcisismo en la acción de besar su propia imagen en el espejo expone el conflicto sobre el que reflexiona la lección *Cómo morir de amor*: el de la soledad que, llevada hasta el nivel de paroxismo, se convierte para la mujer, en un elemento fronterizo entre la posibilidad extrema de sobrevivir o de morir. Monge comenta que:

*Aparecen imágenes de un fondo blanco donde deja la impresión del beso que tiene una hora escrita en lápiz. Es como acentuar la cosa histérica y agonizante, el tiempo que no transcurre o que lo hace a otra velocidad. Al final, cuando se para y se va, la imagen del cuerpo es transparente. Una de las referencias de este video es el filme *Gritos y susurros*⁹ (1972) de Ingmar Bergman, que transcurre en un ambiente todo rojo.* (Mandel, 2006)

Como señala Lagarde (1990), el estado de desasosiego, la depresión, la tristeza, la angustia ante la soledad, el dolor por el abandono, el desamor y los celos, producen en las mujeres rotas un estado de enloquecimiento definido por la imposibilidad de abandonar la negación de reconstruir la existencia sobre las mismas bases o sobre bases nuevas.

La narración -entre *kitch* y parodia de culebrón- explora los sentimientos de las mujeres que se enamoran sin medida o que han enloquecido de amor, develando el umbral que existe entre la razón y la locura, entre la vida y la muerte.

Como hemos podido observar, lo negado, lo reprimido y lo indecible es actuado-develado por Priscilla Monge en su video *performance Pantalones para los días de regla*. Mediante la ironía puesta en juego en las tres lecciones -de maquillaje, cómo (des)vestirse y cómo morir de amor- la artista deconstruye la normatividad del “deber ser” que la cultura patriarcal nos impone a las mujeres.

⁸ El bovarismo proviene de la novela de Flaubert, en la cual Madame Bovary, al ser abandonada por su amante, *enloquece, se rompe, se desestructura, por el grado de dependencia vital al que llegó con él, por las expectativas frustradas en torno a su salvación, y frente a la insatisfacción de su vida. La muerte fue el camino de la locura de amor, locura de la dependencia, locura ante la pérdida del otro y frente a la imposibilidad de sobrevivir a partir del reconocimiento y el esfuerzo vital del otro.* (Lagarde, 1990: 721)

⁹ En su libro *Imágenes*, Bergman comenta que la utilización del color rojo en esta película simboliza el interior del alma humana. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Gritos_y_susurros

Referencias bibliográficas

Barry, K. (1987). *Esclavitud sexual de la mujer*, Barcelona: Edicions de les dones.

Beauvoir, S. (1989). *El segundo sexo*. Madrid: Alianza Editorial.

Giberti, E. (1989). *La mujer y la Violencia invisible*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

González de Chávez Fernández, M.A. (1998). *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mandel, C. (2006). *Entrevista realizada a Priscilla Monge*. San José, CR: enero de 2006.

Nead, L. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.

Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth. How images of Beauty are used against women*. New York: William Morrow and Company.

ANEXOS



Figura 1.
Priscilla Monge. *Pantalones para los días de regla*, video 1996



Figura 2.
Judy Chicago, *The red flag*, 1971

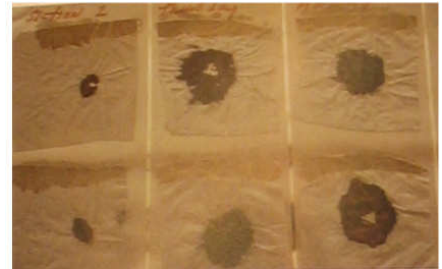


Figura 3
Carolee Schneeman, *Blood work diary*, 1972



Figura 4
Priscilla Monge. *Lección de maquillaje No 1*, 1998

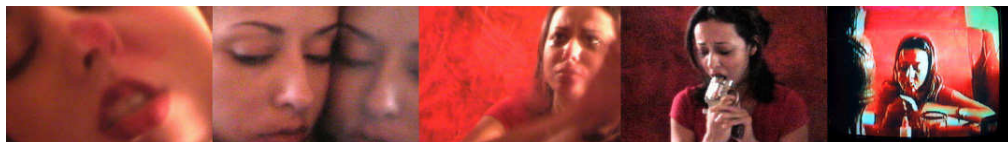


Figura 5
Priscilla Monge. *Lección No 3 Cómo morir de amor*, 2000