

Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia

Claudia Mandel

*Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. Universidad de Costa Rica
Docente de la Univesidad de Costa Rica
claudiamandel@gmail.com*

RECIBIDO: 01-11-09 • APROBADO: 26-05-10

RESUMEN

Este artículo trata sobre diversas estrategias discursivas por medio de las cuales se deconstruye el tema de identidad y género. Mediante el empleo de la ironía, la parodia y el humor, estas artistas contemporáneas proponen el cuerpo femenino como un espacio de resistencia frente a los códigos dominantes.

Palabras claves: cuerpo femenino, humor, resistencia.

ABSTRACT

This article discusses various discursive strategies through which deconstruct the subject of identity and gender. By using irony, parody and humor, these contemporary artists propose the female body as a space of resistance to the dominant codes.

Keywords: female body, humor, resistance.

La construcción de signos en Occidente ha sido fijada históricamente para cada uno de los sexos, por el logos masculino. Por ello, el cuerpo femenino carece de códigos simbólicos propios, pensados por y para sí. Rivera Garretas plantea que:

"Si el tener existencia simbólica es estar dotada de sentido libre, de significado expresable libremente en la lengua común, y tener orden simbólico es tener sentido en la cultura en la cual se vive para poder nombrar una vivencia hasta entonces muda... ¿cuál es el orden simbólico femenino y cuáles los espacios de su existencia simbólica que pueden ser detectados en el arte?" (Garretas, 2002: p. 91).

Tal interrogante abre una línea de reflexión sobre el cuerpo femenino como un espacio de existencia simbólica en donde las mujeres artistas puedan dar un sentido libre a sus vidas a partir de sus creaciones artísticas pensadas por y para sí mismas, no por otros para ellas.

El objetivo del presente ensayo se concentra en el análisis de un corpus de obras de artistas visuales contemporáneas quienes reflexionan, a partir del recurso del humor, sobre cuestiones de género e identidad. Dianna Niebylski, en su libro *Humoring*

resistance. Laughter and the excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction, analiza narrativas de escritoras latinoamericanas contemporáneas quienes resisten las imposiciones de género patriarcales mediante el recurso estratégico de la risa. Para ello, recurre a diversas teorías: de humor, teorías feministas del cuerpo, teorías postestructuralistas del poder, teorías culturales de resistencia, entre otras (Niebylski, 2004: p. 11).

En primer término, propongo analizar cómo ha sido representado el cuerpo femenino durante los distintos períodos de la historia del arte occidental. En segundo término, me interesa analizar diversas estrategias discursivas por medio de las cuales se deconstruye el tema de identidad y de género en las siguientes obras: *Guerrilla Girls*; el libro del colectivo Mujeres Públicas de Argentina, titulado: *Elige tu propia desventura. La increíble y triste historia de una cualquiera de nosotras* (2008); *Cómo morir de amor* (2000), de Priscilla Monge; *Yo como manga* (2000-2001) y *No es al revés* (2000), de Rocío Con; *Untitled* (1992), de Cindy Sherman; *Semiótica de la cocina* (1975), de Martha Rosler. Mi objetivo es, pues, analizar dichas obras como textos que, insertos en una matriz histórico-social, operan desde los "bordes" de la racionalidad femenina con el propósito de deconstruir las articulaciones entre el uso estratégico de la ironía, la parodia y el humor, el cuerpo femenino y su resistencia frente a los códigos dominantes.

Representación del cuerpo femenino en la historia del arte occidental

Analizar los diferentes encuadres que comporta el tratamiento de las imágenes de las mujeres en el arte occidental nos permite una aproximación a las distintas representaciones de la feminidad construida a lo largo de un proceso de varios siglos. Lynda Nead afirma que "el acto

de representación es en sí mismo un acto de regulación" (citado en Cao, 2000: p. 28). El cuerpo femenino, al ser representado artísticamente, deja de ser lo que es para adquirir las connotaciones que se desplazan desde el sujeto que opera sobre el objeto. La representación re-presenta, re-construye a las personas y acontecimientos de acuerdo con la ideología, gusto y costumbres del sujeto creador del objeto representado. En este sentido, Susan Sontag señala que la representación significa "establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento y por lo tanto a poder" (Sontag, 1981: p. 14). En cuanto a la representación de los desnudos femeninos, la historiadora feminista Bea Porqueres afirma que:

"En la tradición artística occidental los desnudos femeninos suelen ser representados de forma idealizada, no suelen ser retratos sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexuales (...) El asunto general del cuadro, ya sea este mitológico o histórico, suele ser una excusa para representar desnudos y para hacerlo de forma estimulante para el comprador" (citado en Iriarte y Ortega, 2002: p. 86).

Son significativas las representaciones de las mujeres a quienes se las ha asociado con la naturaleza —ya sea como objeto de disfrute o asociada al elemento irracional y amenazador que arrastra al mundo en su caída—. Al respecto, Duncan explica la dicotomía mujer/naturaleza, hombre/cultura:

"La dicotomía que identifica a mujeres con la naturaleza y a los hombres con la cultura es una de las ideas más antiguas imaginadas por los hombres y que aparecen con mayor o menor fuerza en casi todas las culturas. (...) en los desnudos de vanguardia la mujer es relegada al extremo del lado de la naturaleza, en la dicotomía entre civilización y naturaleza, clasificándolas insistentemente en total oposición a todo lo que es civilizado y humano" (citado en Cao, 2000: p. 33).

Lynda Nead, en su obra *El desnudo femenino*, trabaja sobre la idea de que el desnudo debe ser considerado más que un tópico entre otros dentro de la estética, pues es en la imagen femenina y en su construcción en donde recae gran parte de las diferencias entre mente y cuerpo y forma y

materia. Según Nead: “si el arte se define como la conversión de materia en forma, imagínese la grandeza del triunfo del arte cuando se trata del cuerpo femenino: pura naturaleza transmutada, por medio de las formas del arte, en pura cultura” (citado en Cao, 2000: p. 34).

Para Kenneth Clark, el predominio del desnudo femenino, “cuyo primer ejemplo es *El juicio de Paris de Rafael*, iba a aumentar durante los siguientes doscientos años, hasta ser absoluto en el siglo XIX” (Clark, 2002: p. 342).

En la Antigüedad tardía, las representaciones del desnudo femenino, mucho antes de convertirse en objeto de reprobación moral o religiosa, habían dejado de ser un tema para el arte europeo.

El resurgimiento de la imagen de Venus tiene lugar en el Renacimiento. Chadwick afirma que, en el siglo XX, las representaciones de la mujer y la naturaleza están dadas, en muchos casos, bajo la noción de escapismo: “Las múltiples y ambivalentes visiones de la mujer por el surrealismo convergen en la identificación que de ella se hacía con las misteriosas fuerzas y los poderes regenerativos de la naturaleza” (citado en Cao, 2000: p. 35). En este sentido, Erika Bornay nos dice que “el cuerpo de la mujer es un espacio visual, nunca es un signo inocente, y si este cuerpo aparece desnudo, la connotación erótica es incuestionable” (Bornay, 1994: p. 126).

Mediante las distintas representaciones del cuerpo femenino analizadas como construcción cultural, es posible verificar el modo en que la historia del arte occidental regula, actualiza, ordena, limita y dirige “lo femenino”, excluyendo de esta experiencia a las mujeres. A continuación, analizaremos algunos ejemplos en los cuales un grupo de artistas contemporáneas recurren a diversas estrategias de humor para reflexionar sobre el cuerpo femenino, el cual se transforma en un espacio de resistencia frente a los discursos patriarcales.

Guerrilla Girls. EE.UU.

El humor y la ironía permiten al grupo Guerrilla Girls, surgido en 1984, deconstruir estereotipos de género. La obra *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* 2007 (Fig. 1), denuncia la desigualdad de género en los museos de arte. Sus máscaras de simio se inspiraron en King Kong para personificar la imagen de la virilidad y el dominio masculino en la personificación del enemigo. La intención de las Guerrilla Girls era dar vida al movimiento feminista mediante estrategias nuevas. Tocaron temas políticos: desde el aborto hasta la guerra del Golfo, desde la pobreza hasta la violación. Crearon pósters, carteles publicitarios, anuncios para los buses, desplegados para revistas, acciones de protesta, cartas de denuncia y crearon premios ficticios para revelar los mecanismos del mercado del arte. En el póster *The advantages of being a woman artist* (Fig. 2), Guerrilla Girls recurre a la ironía como práctica autorreflexiva acerca de las ventajas de ser mujeres artistas, entre las cuales consignan:

“Trabajar sin la presión del éxito; No necesitar estar en *shows* con hombres; Tener un escape del mundo artístico en sus 4 trabajos *freelance*; Saber que tu carrera puede mejorar después de tener 80 años; Estar segura de que cualquier trabajo que hagas será etiquetado de femenino; Tener la oportunidad de elegir entre la carrera y la maternidad; Tener más tiempo para trabajar cuando tu pareja te deja por alguien más joven; Ser incluidas en versiones revisadas de la historia del arte; No pasar la vergüenza de ser denominada genio; Sacarse una foto en revistas de arte usando la máscara de gorila”.

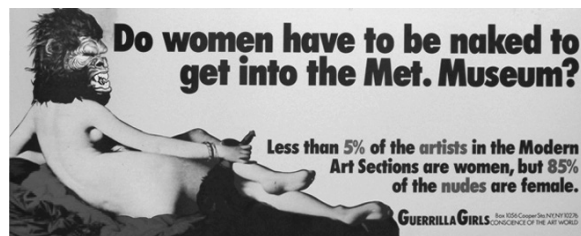


Fig. 1. *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* 2007. Guerrilla Girls.



Fig. 2. *The advantages of being a woman artist.* Guerrilla Girls.

Con un criterio de activismo político y satírico semejante al de Guerrilla Girls, analizaremos, en el siguiente punto, el colectivo Mujeres Públicas.

Mujeres Públicas, Argentina

Mujeres Públicas es la primera organización feminista que trabaja problemáticas de género a través de obras de arte emplazadas en la vía pública. El grupo, creado en 2003, recurre al arte, la creatividad, la comunicación, el activismo y el humor para tratar temas como el aborto, el modelo de belleza y la elección sexual. El elemento político de sus intervenciones es fundamental, puesto que parten de preguntas políticas sobre situaciones que atraviesan las mujeres en la vida cotidiana.

El libro titulado *Elige tu propia desventura. La increíble y triste historia de una cualquiera de*

nosotras, 2008, se inspiró en una colección infantil de los años ochenta: Elige tu propia aventura. En el prólogo, las autoras señalan que “*el recurso del humor permite decir en voz alta aquello que no quiere ser dicho, porque en la burla no sólo hay desacralización de la cosa burlada sino empoderamiento personal por parte de quien se burla*” (Mujeres Públicas, 2008).

El personaje que ilustra la historia es la caricatura grotesca de una mujer con exceso de peso, cuyas desventuras narradas, con ironía y humor, permiten crear una identificación en quien las lee. De tal modo, se establece un pacto entre emisor/a y receptor/a, quien completa

el mensaje. En este sentido, “*La interlocutora del texto cómico no es, en absoluto, una mera receptora pasiva. Se trata de un diálogo entre iguales, un pacto de cooperación*” (Mujeres Públicas, 2008). La sexualidad y el cuerpo femenino son los campos semánticos que articulan el eje temático del libro, cuya narración no es lineal, por el contrario, propone distintos recorridos que el/la lector/a va construyendo:

“Domingo lluvioso y gris. Las dos manos acalambradas de tanto *zapping* y al borde de una muerte cerebral debido a las ya incalculables horas que llevás mirando la final de una versión femenina y modernizada de *Titanes en el ring*. Aburrida y sola, pensás que ya nada puede ser peor y se te ocurre la brillante idea de pesarte. ¡Ja! Las cosas siempre pueden empeorar (y sobre todo un domingo). La balanza indica 15 kilos más de lo que pesabas hace unos meses. ¿Qué hacer?

a) Empezás la dieta ya mismo. PASA A LA PÁGINA 12.

b) Usando la lógica, pensás siempre que llovió paró, o sea siempre que subió bajó... ¡te cagás en la balanza! PASA A LA PÁGINA 32.

c) Luego de algunas deliberaciones en solitario concluís que no se puede pensar con el estómago vacío y enfilás derecho a tu segunda visita al panadero. PASA A LA PÁGINA 44" (Mujeres Públicas, 2008: p. 11).

El humor desacraliza y quiebra códigos. A partir del empleo de esta estrategia discursiva se tratan temáticas comprometidas que permiten reflexionar desde otra mirada. Niebylski usa el término "humor", el adjetivo "cómico": "*to refer to a range of discursive strategies meant to provoke an active response from readers who apprehend the incongruity, double-voicedness, absurdity, or hyperbolic nature of the articulation, utterance, or situation*" (Niebylski, 2004: p. 4).

En la entrevista realizada por Ailín Bullentini, Mujeres Públicas comentan acerca de su libro:

"Lo que hacemos tiene un componente del absurdo muy importante, está atravesado por el humor. Ahí hacemos pie, en eso de romper códigos permanentemente. Es una decisión política: hay un momento en donde sólo queda la risa. Porque, a veces, el abordar temáticas tan jodidas desde el humor tiene otra llegada. En el libro eso se ve muchísimo: es agresivo, totalmente incorrecto. Nos reímos de las desgracias de las mujeres, de las gordas, es un delirio. Hacer humor tiene que ver con reírse del otro y hasta de uno mismo" (Bullentini, 2008).

Para el colectivo Mujeres Públicas, el humor propone un discurso abierto "*que se completa en la risa del/de la otro/a, risa que es a un tiempo índice de comprensión y complicidad, acuerdo tácito entre la esfera de emisión y de interlocución y catarsis liberadora. Es una risa productiva que determina el sentido, que fija el significado*" (Mujeres Públicas, 2008).

El siguiente punto analiza el recurso de la parodia a través del vídeo de Priscilla Monge.

Priscilla Monge, Costa Rica

Cómo *morir de amor*, 2000, la tercera lección de la serie realizada por Monge es una parodia

de culebrón que 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: p. 700). Frente a la pregunta de por qué enloquecen las mujeres, Marcela 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). Para Mijail Bajtín, el grotesco romántico denota un debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. La locura, de acuerdo con Bajtín, es muy típica de lo grotesco:

"ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista «normal», o sea por las ideas y juicios comunes (...) Pero en el grotesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial. Es una locura «festiva» mientras que en el romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual" (Bajtín, 2003: p. 41).

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 gordas 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” (Lagarde, 1990: p. 703).

Lagarde (1990) hace referencia a la novela *La mujer rota* (1981), en la cual 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” (Lagarde, 1990: 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 bovarismo¹, al extremo de la desesperanza, de la muerte. Niebyski hace referencia al cuerpo femenino incontinente “*as a body that cannot be contained by the rules of etiquette or good manners*” (Niebyski, 2004: p. 26). La protagonista del vídeo derrama sus lágrimas y fluidos, violando el buen gusto de la narración romántica tradicional. El rol transgresor del incontinente cuerpo femenino a través de la excesiva corporalidad, subvierte en su parodia la moderación del melodrama sentimental de la historia de amor convencional.

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 exceso, de paroxismo, se convierte, para la mujer, en un elemento fronterizo, en el borde entre la posibilidad extrema de sobrevivir o de morir. Monge citada por Mandel, 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 histórica 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*² (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 irracionalidad 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.

Rocío Con, Costa Rica

La serie fotográfica *Yo como manga* constituye una profunda reflexión que nos permite varios niveles de lectura al deconstruir distintos bordes discursivos: el borde entre lo verdadero y lo falso, el original y su copia, la realidad y la fantasía; el borde entre la cultura occidental y la oriental; el borde entre la alta cultura y la cultura de masas y el borde existente entre la pintura y la fotografía.

Una de las fotografías de la serie (Fig. 3), expone la idea de simulacro al mostrar una aparente cirugía en la que la artista intenta corregir sus rasgos orientales de acuerdo con cánones occidentales de belleza. La artista explica que:

“La imagen de la cirugía alude a los cánones de estética y belleza global. El manga surge como imitación de la cultura occidental especialmente la norteamericana. Hay ejemplos en Latinoamérica de morochas teñidas de rubio y en Japón de mujeres que se operan los ojos por presiones sociales, moldes y cánones muy estrictos de la cultura dominante” (Mandel, 2005).

Esta imagen deconstruye el “mito de la belleza” como categoría universal y homogénea determinada por los procesos de globalización. Naomi Wolf sostiene que el mito de la belleza, basado

en la existencia universal y objetiva de la cualidad denominada belleza, constituye la versión moderna de una actitud de control social vigente desde la revolución industrial. Según esta autora, el mito de la belleza no tiene que ver con las mujeres sino, más bien, con los hombres y con el poder:

“La «belleza» es un sistema monetario semejante al 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 (...) La belleza no es universal ni inmutable, aunque Occidente pretenda que todos los ideales de belleza femenina parten de un único modelo platónico de mujer ideal” (Wolf, 1991: pp. 15-16).

La frontera entre la cultura oriental y occidental se va haciendo cada vez más borrosa al ver cómo algunas mujeres orientales se someten a intervenciones quirúrgicas para hacer desaparecer sus ojos rasgados, ponerse más busto y afinarse las narices para intentar borrar todo tipo de rasgo de etnicidad y homogeneizarse. Ante el avance de tal situación, el 7 de abril de 2005 se dieron cita, en Tokio, cerca de 300 mujeres japonesas para manifestarse en contra de la occidentalización de la belleza. Magela Demarco (2005) comenta que:

“Fueron llegando de a poco. Llevaban en sus cabezas unas largas y lacias pelucas rubias platinadas, imitando el estilo de las europeas y las americanas. Llevaban pancartas con consignas que cuestionaban la sumisión a los modelos de belleza foráneos, coreaban cánticos y para terminar la protesta, como broche final, todas al mismo tiempo arrojaron las blondas pelucas por el aire” (Demarco, 2005).

En su obra *No es al revés*, 2000 (Fig. 4), fotografía invertida del ojo de la artista, ironiza acerca de los mitos que posee Occidente sobre la genitalidad de la mujer oriental. Sobre esta fotografía, Con explica que “*No es al revés surge de un chiste que dice que las orientales tienen la vulva al revés. Esta presente todo lo maleable, lo tergiversable, lo ambiguo*” (Mandel, 2005).

El humor requiere

“de cierto juego de lenguaje, de cierto discurso crítico y reflexivo, para reconciliar en una nueva lógica dos elementos que no suelen formar parte del mismo universo de sentido: en eso,



Fig. 3. Rocío Con. *Yo como manga*, 2000.

el humor es pariente del absurdo y del terror. Comparte con ellos esa sensación de algo que no puede ser y sin embargo es” (Mujeres Públicas, 2008).

El ojo, que también alude a su condición de fotógrafa, construye sus propias imágenes tras la cámara por medio de una mirada que intenta explorar al Otro. Su mirada implica un doble proceso: un mirar hacia dentro y hacia fuera. La mirada interior es un retorno hacia su propio cuerpo, hacia la memoria de los orígenes, cuyo reconocimiento resulta imprescindible para abrirse a lo diferente, al Otro. Esta mirada ambivalente, hacia Oriente y Occidente, abierta hacia el interior y al exterior, permite recuperar la sexualidad, la voz femenina y su relación con el entorno, deconstruyendo estereotipos por medio de humor y la ironía. En este sentido, Niebylski señala:

Fig. 4. Rocío Con. *No es al revés*, 2000.

“As an alternative to narratives that explore a semantics of localized marginalization, women authors who variously engage the comic vision –whether from the perspective of carnivalesque excess, ironic parody, skeptical humor, black humor or camp chaos– opt for performing resistance on expressive registers that include but are not limited to linguistic discourse. Although contained by narrative frames, the corporeal or somatized nature of the disruptions I have discussed allows for new spaces for approaching eccentric bodies and borderline identities when the latter are always on the verge of eviction and relocation and perpetually in a “bordered” state” (Niebylski, 2004: pp. 151-152).

Desde un punto de vista semiótico, la fotografía *No es al revés*, al sustituir la vulva por un ojo ubicado en forma vertical (semejante en su curvatura, contorno y color), constituye un ejemplo de metáfora denotativa por presentar semejanzas de rasgos físicos. Es así como el humor y la carga irónica duchampiana son utilizados semióticamente para transgredir los discursos dominantes y subvertir estereotipos, al ubicar en el centro de la obra una doble marginalidad: la genérica y la cultural. De tal modo que el episodio cómico

“nos sacude la inercia, nos desplaza de la comodidad que implica habitar dentro de lo conocido y esperado, de esas certezas que los estereotipos, los prejuicios y otras representaciones contribuyen tan efectivamente a crear. Cuando el orden de lo familiar estalla aparece lo no previsto, lo ilógico, lo invisible. Incluso, lo terrible. Aquello que se niega. Aparecen nuevos sentidos y, con ellos, nuevos mundos, nuevas posibilidades. Por eso, creemos que el humor es una forma de ver pero también de mostrar, de conocer. Una forma que llama a la reflexión y a la inteligencia. Al instalar la confusión y huir de la explicación/argumentación, nos hace más libres, nos desafía a interpretar y descifrar los signos desde lugares nuevos” (Mujeres Públicas, 2008).

Como sostiene Niebylski: “Because humor is a social as well as a discursive phenomenon, it bears national, cultural, and sometimes regional imprints of the environment in which it is produced or performed” (Niebylski, 2004: p. 8).

De este modo, podríamos considerar la propuesta estética de Con como una reflexión irónica y provocativa producida a partir de la diversidad cultural de diferentes territorios e historias, memorias y experiencias para procurar una demanda de reconocimiento y de sentido.

Cindy Sherman, EE.UU.

Sus ensamblajes de partes humanas para crear monstruos con sexo pueden ser analizados desde la categoría de una estética de lo grotesco. La categoría de lo grotesco, para Mijail Bajtín (2003: pp. 47- 48) es inseparable del mundo de la cultura cómica popular y de la cosmovisión carnavalesca. El predominio de la materialidad y la corporalidad de los muñecos sexuados hipertrofiados de Sherman recuerdan el señalamiento de Bajtín en cuanto a que el rasgo sobresaliente del realismo grotesco “es la degradación, o sea la transferencia al plano de lo material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 2003: p. 24).

Luis Bracho señala que el significado de la expresión grotesco: “se refiere a lo “ridículo y lo extravagante, también lo irregular, grosero y de mal gusto”.

En el contexto literario, donde ha sido desarrollada como categoría, Bajtín lo define como

“una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposibles en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible, de la forma así creada” (Bracho, 2006: p. 4).

Su *collage Untitled 250*, 1992, (Fig. 5) muestra un extraño muñeco con una vagina penetrada por morcillas, mientras que *Untitled 263*, 1992, (Fig. 6) es definida, por Juan Antonio Ramírez, como



Fig. 5. C. Sherman. *Untitled # 250*, 1992.

“una especie de palíndromo humano con dos pubis y cuatro muslos cortados por la mitad: la parte inferior es femenina, con el blanco cordelito de un «tampax» emergiendo de la vagina; la de arriba es masculina, con un pene anillado en débil erección; en la zona superior derecha y en la inferior izquierda hay sendas cabezas de maniquí, inexpresivas y cortadas” (Ramírez, 2003: p. 241).

Asimismo, Ramírez (2003: p. 241) afirma que Sherman, con sus parodias, desmonta “los mecanismos *kitsch* y alienantes de la pornografía comercial”. En este sentido, Bajtín señala que en el realismo grotesco hay una tendencia

“a degradar, corporizar y vulgarizar. (...) Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 2003: p. 25).

Sin embargo, mientras para Bajtín, la degradación de lo grotesco en el Renacimiento presentaba un carácter regenerador y positivo, en donde lo inferior era siempre un comienzo, la parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo (Bajtín, 2003: p. 26).

Lo grotesco, según Bracho no deja de estar vinculado

“a la sátira, a lo cómico, a lo absurdo, de allí que genere una multitud de ideas que se han cristalizado en la literatura, en la



Fig. 6. C. Sherman. *Untitled # 263*, 1992.

pintura, en el teatro. (...) Entre los aspectos que más resaltan del término grotesco encontramos su afán por violentar el orden natural y racional, el cual se manifiesta en la producción de des-armonías, en el rompimiento de simetrías, en propiciar desequilibrios, en la mezcla de contrarios” (Bracho, 2006: p. 4).

De tal forma, Sherman, al “mezclar todo”, deconstruye los patrones sexuales fijos que impone la sociedad patriarcal. Al estar lo femenino y lo masculino mezclados, se diluyen las diferencias, se desestabilizan los roles y se transgreden fronteras. Mediante la operación estética de la fragmentación, que cuestiona los códigos tradicionales y que entronca directamente con el logos masculino, Sherman pasa de la “representación” a la “deconstrucción”, necesaria para alejarse del centro y procurar nuevas construcciones de sentido desde los bordes. La concepción asimétrica de ambos sexos se pone de manifiesto por Freud, en Organización genital de la libido, en la cual afirma:

“La antítesis continua: un órgano masculino genital o una condición de castración. No será hasta que se complete el desarrollo en la etapa de la pubertad que la polaridad sexual coincide con macho y hembra. En su manifestación masculina es sujeto concentrado, actividad y posesión de un pene mientras su contraparte femenina es objeto y pasividad. La vagina desde ese momento será valorada como albergue del pene, como heredera directa del útero maternal” (citado en Guerra, 1995: p. 78).

Frente a esta concepción, Irigaray hace referencia a la representación de la sexualidad femenina en la cultura occidental y afirma:

“Este órgano (la vagina) que no tiene nada que mostrar a la vista, también carece de una forma propia. Aunque la mujer obtiene su placer precisamente de lo incompleto de esta forma que le permite tocarse una y otra vez, en forma indefinida, ese placer ha sido negado por una civilización que privilegia el falomorfismo” (citado en Guerra, 1995: p. 156).

Estas obras pueden leerse pues, como una posición ideológica que deconstruye el borde, margen o parangón existente entre el falogocentrismo y el ginelogocentrismo postulado por Irigaray. Sherman, por medio del poder que tiene lo grotesco de mezclar todo, quiebra el orden impuesto.

Martha Rosler, EE. UU.

En *Semiótica de la cocina*, 1975 (Fig. 7), Martha Rosler parodia un programa de televisión femenino. Con una gran agresividad contenida, nombra y enseña, uno tras otro, el uso de los utensilios de cocina y pone en evidencia la violencia inmanente a ese espacio socialmente relegado a la mujer, en donde, como señala la artista: "cuando la mujer habla, nombra su propia opresión" (citado en Alonso, 1999). El discurso semiótico a través de la ironía, subvierte el rol de la mujer que ha sido relegada al espacio íntimo de la cocina.

“El humor necesita cierto juego de lenguaje, de cierto discurso crítico y reflexivo, para reconciliar en una nueva lógica dos elementos que no suelen formar parte del mismo universo de sentido: en eso, el humor es pariente del absurdo y del terror. Comparte con ellos esa sensación de ser algo que no puede ser y sin embargo es” (Mujeres Públicas, 2008).

La ambigüedad y la ironía, dada por la articulación entre palabras y gestos, deconstruye la violencia que reviste el cuerpo femenino. Etimológicamente,

“la ironía (como una de las posibles formas de lo cómico) significa interrogación. Y al interrogar no es más que un arma de deconstrucción que interpela al/a al otro/a. El punto es si se trata de una deconstrucción efímera y transitoria, disolvente, o si a ella

le sucede una reconstrucción de otro signo, una nueva manera de ver y de estar en el mundo” (Mujeres Públicas, 2008).

La obra fue realizada, según Rodrigo Alonso,

“para ser exhibida en un televisor, ya que éste era el único medio de emisión de imágenes de vídeo disponible en la época. Sin embargo, ese medio es parte fundamental de la propuesta artística, ya que Rosler ha copiado el formato de un programa de cocina televisivo porque su crítica se dirige fundamentalmente a la televisión, en tanto ámbito desde el cual se propaga tal imagen de la mujer. Fuera de ese aparato, la obra pierde gran parte de su sentido, por lo cual es claro que no debería exhibirse en otro contexto que no sea un monitor” (Alonso, s. f.).

De este modo, Rosler provoca una dislocación, una desobediencia frente a los estereotipos que la televisión procura reforzar. Para Rosi Braidotti, la parodia puede ser “políticamente potenciadora con la condición de que esté sostenida por una conciencia crítica que apunte a engendrar transformaciones y cambios” (Braidotti, 2000: p. 34). Para la autora, lo políticamente efectivo en la política de la parodia o en la práctica política del como si,

“no es la personificación mimética o la capacidad de repetir poses dominantes, sino antes bien la medida en que estas prácticas abren espacios intermedios en los cuales es posible



Fig. 7. Martha Rosler, *Semiótica de la cocina*, 1975.

explorar nuevas formas de subjetividad política. En suma, no es la parodia lo que habrá de dar muerte a la postura falocéntrica, sino más bien el vacío de poder que la política paródica puede llegar a engendrar" (Braidotti, 2000: p. 35).

Reflexiones finales

El humor como estrategia puede emparentarse con la noción de pensamiento débil, definido por Gianni Vattimo como "el pensamiento de la erosión, de la disolución de todos los absolutos" (Vattimo, 2008). El filósofo explica que:

"El pensamiento débil es como el correctivo interior de este mundo, que toma en cuenta la caída de los horizontes de valores. (...) Yo digo que el pensamiento débil pretende ser una forma de emancipación a través del debilitamiento de los horizontes rígidos" (Vattimo, 2008).

En la medida en que el humor propone una diseminación del sentido, una desestabilización, una desacralización y un cuestionamiento, se produce una erosión de los significados que se imponen como hegemónicos.

Notas

1. 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: p. 721).
2. En su libro *Imágenes*, Bergman comenta que la utilización del color rojo en esta película simboliza el interior del alma humana. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Gritos_y_susurros

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo. (s/f). "Comisariado y media art". En: aminima.net/wp/?language=es&p=568 Recuperado el 18 de noviembre de 2008.
- Bajtín, Mijail. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bornay, Erika. (1994). *Mujer y mito. El desnudo yacente. Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Institut Català de la Dona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Bracho, Luis. (2006). Una aproximación a la estética de lo grotesco. En: *Estética*. Disponible en: <http://oai.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/estetica/num9/articulo4.pdf> Recuperado el 20 de noviembre de 2008.
- Braidotti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Bullentini, Ailín. (2008). Levantando la posta. En: *Poesía urbana*. En: <http://www.poesiaurbana.com.ar> Recuperado el 27 de noviembre de 2008.
- Cao, Marián. (2000). *La creación artística: un difícil sustantivo femenino. Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Nancea.
- Clark, Keneth. (2002). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Forma.
- Demarco, Magela. (2005). *Mujeres japonesas salen a manifestarse contra la occidentalización*

- de la belleza. Clarín. Disponible en: <http://weblogs.clarin.com/conexiones/archivos/001707.html>
- Freud, Sigmund. (s. f.). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Disponible en: <http://www.librosgratisweb.com/libros/chiste-y-su-relacion-con-lo-inconsciente.html> Recuperado el 20 de noviembre de 2008.
- Guerra, Lucía. (1995) *La mujer fragmentada. Historias de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto propio.
- Iriarte, María Elvira y Ortega, Eliana. (2002). *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago: Isis Internacional.
- Lagarde, Marcela. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mujeres Públicas. (2008). *Elige tu propia desventura. La increíble y triste historia de una cualquiera de nosotras*. Buenos Aires: Editorial Imprima no deprima.
- Nead, Lynda. (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Niebylski, Dianna. (2004). *Humoring resistance. Laughter and the excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.
- Ramírez, Juan Antonio. (2003). *Corpus Solus*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Rivera Garretas, María Milagros. (2002). *La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual*. Disponible en: www.xoc.uam.mx/~polcul/pyc06/25-39.pdf Recuperado el 20 de noviembre de 2008.
- Sontag, Susan. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Vattimo, Gianni. (2008). *Vattimo íntimo*. Clarín. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-440-2008-11-21.html> Recuperado el 21 de noviembre de 2008.
- Wolf, Naomi. (1991). *The Beauty Myth. How images of Beauty are used against women*. New York: William Morrow and Company.

Entrevistas

- Mandel, Claudia. (2005). Entrevista realizada a Rocío Con. San José de Costa Rica.
- _____. (2006). Entrevista realizada a Priscilla Monge. San José de Costa Rica, enero de 2006.