

SEDUCCIÓN, OBSCENIDAD, ACTO CREATIVO Y ARTE FEMINISTA

SEDUCTION, OBSCENITY, CREATIVE ACT AND FEMINIST ART

Rosalía Torrent Esclapés y Juncal Caballero Guiral

Universitat Jaume I de Castellón

RESUMEN

La seducción y la obscenidad como formas de atracción aparecen en numerosas obras artísticas. El feminismo creativo también las ha utilizado, aunque con unos rasgos de provocación directa hacia los ejes patriarcales de la sociedad. En las siguientes líneas se reflexiona sobre estos dos conceptos a la par que se incide sobre las reflexiones suscitadas en el congreso «Salir del camino. Creación y seducciones feministas». La puesta en común de experiencias relacionadas (desde el género) con el arte, la literatura, y en general con el mundo estético, son el punto de partida del texto.

Palabras clave: Seducción, obscenidad, creación, arte, feminismo.

ABSTRACT

Seduction and obscenity as forms of attraction appear in several artistic works. Creative feminism has also used them, though with few items of direct provocation regarding the patriarchal axes of society. In the following lines we reflect on these two concepts together with the reflections that came out in the Conference «To go out of the way. Feminist Creations and Seductions». The idea-sharing of related experiences (on gender) regarding art, literature and, in general terms, the aesthetic world, is our point of departure.

Keywords: Seduction, obscenity, creation, art, feminism.

Todo acto de creación implica una esperanza de atracción. No creemos en la viabilidad de un acto creativo solipsista que empieza y acaba en uno mismo, sino en aquel otro que espera la réplica de quien mira, oye o lee –quizá también del que gusta o toca, por no dejar al margen ninguna de las experiencias sensoriales. Ese deseo de atraer puede encontrar sus estrategias en la seducción, esa fuente inagotable de destrezas basadas en la insinuación, la sugerencia, el enigma, la ilusión o el artificio. Pero puede hallarlas igualmente en habilidades asociadas a un término antagónico a la propia seducción: la obscenidad,

palabra que vehicula aquello que se muestra descarada y descarnadamente, sin ninguna concesión al poder de la sugerencia.

Las imágenes obscenas son explícitas, anulan la fuerza del interrogante. Las seductoras se deleitan en el proceso del descubrimiento. Ni las unas ni las otras, claro está, tienen que vincularse necesariamente al sexo. Muchas veces lo obsceno se encuentra en situaciones o momentos en los que se exhibe sin pudor lo fallido de la condición humana, sin que esto implique complacerse en la escena sexual. La seducción, por su parte, gusta de paralizarse en el umbral, obteniendo en su franqueo un premio menos codiciado que el alcanzado en la antesala. Unido al buen gusto, solo se quitará la ropa por exigencias del guión. La obscenidad hará gala del mal gusto de lo que ostensiblemente se manifiesta y que debiera, sin embargo, permanecer oculto. Sus ropas, incluso las más íntimas, se esparcirán groseramente sobre superficies manchadas.

Pero, en lo que a creación se refiere, la bondad no está en la seducción ni la maldad en lo obsceno. El acto creativo al que nos acostumbró el siglo XX, trasciende la moral establecida, cuestiona las leyes del pudor, desintegra las nociones del buen y el mal gusto –como imperativos burgueses que son– y se instala con desparpajo en la tierra de todos. *La fiancée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) de Marcel Duchamp, rompió en su inusual lienzo de cristal todas las convenciones que regían el arte. Pleno de dadá, el cuadro apuntó sus pistolas contra la cultura. Y lo hizo a través del enigma, arma de la seducción, que escondía sin embargo la letanía de los solteros, quienes, no pudiendo acceder a la novia, exhibían impúdicos su presente vacío. Porque *El gran cristal*, al fin y al cabo, nos habla de la eterna separación de los sexos, de la imposibilidad de comunicación, del aroma de seducción lanzado por la novia, que, aspirado por el equipo soltero, no hallará sin embargo un modo de acercarse a ella, encontrando en un radiado onanismo la única salida posible¹. El cuadro de Duchamp, como el posterior montaje de *Étant donnés* (1946-1948), son, respectivamente, toda una metáfora del camino que supone la seducción (un camino que siempre se recorre despacio) y de la explicitud y la mirada automática hacia el centro que, por su parte, trae consigo la obscenidad. La impactante y desnuda hasta la extenuación figura femenina que se oculta tras la puerta del *Étant*, no puede ser más directa, más explícita. Y sin embargo hemos tenido que recorrer un largo camino para absorberla.

El arte contemporáneo se vehicula también, en la dicotomía de estos dos elementos opuestos y que no obstante parecen participar del mismo deseo de atracción: se trata, al

¹ Véase la interpretación de esta obra que realiza Octavio Paz en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, publicado en Ediciones Era, México, 1973. La primera edición en Alianza Forma, Madrid, fue en 1989.

fin y al cabo, de que las obras no pasen desapercibidas, de que susciten nuestra atención: poco a poco o de golpe, pero siempre apelándonos directamente, siempre queriendo que nuestra mirada esté allí donde ellas viven. Se ha hablado mucho del fracaso de un arte contemporáneo que, a pesar de querer atraparnos en sus redes con estrategias puras de seducción –o por el contrario, de explicitud sensorial– no ha podido sin embargo llegar al gran público. ¿Lo ha hecho el arte feminista? Solo muy minoritariamente, a pesar de intentarlo con fuerza. En cualquier caso, ¿qué estrategias ha utilizado en el intento?, ¿se ha polarizado en tácticas de seducción/obscenidad? Veamos.

El feminismo artístico nunca ha sido de guante blanco. Necesariamente tuvo que dejar de lado ese orden que (para los clásicos) genera belleza. No era el momento –en esos años finales de la década de los sesenta en el que nació–, de generar un arte acomodaticio. Las artistas feministas, desde su aparición en escena, empuñaron el grito como arma. Su desgarró hizo que elaboraran un lenguaje que en muchas ocasiones se ampara en lo obsceno, quizá acorde con los pasos de una cultura que ha abandonado los largos procesos que implica la seducción. Baudrillard nos recuerda, con evidente nostalgia, el caso de determinadas culturas donde el acto amoroso no es sino el «eventual término» de esos prolongados procesos de seducción y sensualidad. Sin embargo:

Para nosotros eso ya no tiene sentido, para nosotros lo sexual se ha convertido estrictamente en la actualización de un deseo en placer –lo demás es literatura. Extraordinaria cristalización de la función orgásmica y en general de la función energética.

Somos una cultura de la eyaculación precoz. Cualquier seducción, cualquier forma de seducción, que es un proceso enormemente *ritualizado*, se borra cada vez más tras el imperativo sexual *naturalizado*. (Baudrillard, 1989: 41-42).

La urgencia del arte feminista hizo que éste prescindiera de largos rituales y se instalara en las formulaciones directas, a veces en franca connivencia con los adjetivos que sirven para definir, en la edición en vigor del diccionario de la Real Academia Española, la palabra obsceno: «Impúdico, torpe, ofensivo al pudor». Cierto que esa impudicia no se atuvo siempre al sexo, sino simplemente a la explosión visual de lo que el pudor social exige que quede oculto. Y cierto también que, contrariando a lo dicho, detrás de bastantes de las realizaciones del arte feminista aparece la causa del descubrimiento parsimonioso; pero predomina, insistimos, la fiebre explosiva.

Cuando nos propusimos realizar un congreso con el tema de la seducción en la creación feminista como guía, sabíamos que se nos iban a presentar propuestas oscilantes entre la dicotomía enunciada. Y en efecto así ha sido. Pero, además, se han sumado otras

que recogen diferentes aspectos de la creación feminista, logrando constituir un colorista caleidoscopio que demuestra lo poliédrico de su esencia. Un breve recorrido por los títulos presentados nos servirá de marco para ulteriores reflexiones sobre la seducción y la creatividad feminista. El primero de ellos paradójicamente nos lleva al final, a la muerte.

Nos seduce la muerte porque nos seduce lo desconocido. Y por ello no deja de hacerlo la mágica presencia de la escritora Alice James, narrada su historia y recorrido su diario en «Y la muerte como modo de salir *al* camino de la vida», un expresivo título para narrar los porqués de una mujer para quien «la muerte fue un regalo, el acontecimiento más importante y feliz de su vida» (López Vale, 2014: 22)². Si acudimos a ese *Diario* de la autora, sobre el que se construye el artículo, vemos muy significativamente cómo la palabra «seducción» aparece justo al final del mismo, en las notas que ella escribió en las últimas horas de su vida, cuando estuvo tentada de pedirle a Katharine Loring la ayuda necesaria para acabar con el dolor que le causaba el cáncer:

Estoy siendo lentamente triturada bajo la sombría piedra del dolor físico, y dos noches he estado a punto de pedirle a K. la dosis letal, pero una camina vacilante por senderos tan desconocidos y perdura segundo a segundo; y estoy segura de que la única posibilidad es que ese desconcertado martillito que me mantiene viva comprenda en breve la decencia de cesar su enajenado avance; sea esto como fuere, el dolor físico por fuerte que sea acaba y cae de la mente como una cáscara seca, mientras que las disonancias morales y los horrores nerviosos abrasan el alma. Estos últimos los tiene Katharine totalmente bajo el control de su mano rítmica, por lo que ya no temo. ¡Ah, qué maravilloso momento cuando me sentí flotar por primera vez en el mar profundo de divina cesación, y vi esfumarse en vapor todos los viejos misterios y milagros! Esa primera experiencia no se repite, afortunadamente, porque podría convertirse en seducción. (James, 2003: 278).

La enfermedad de esta escritora nos lleva al escrito de Lorena Amorós Blasco: «Erótica del desbordamiento. Diagnóstico: Hannah Wilke», texto que explora la obra de esta artista, una mujer cuya enfermedad se constituyó, durante los últimos años de vida, en el eje de su creación. Si bien la autora del texto considera que están justificadas las opiniones de quienes ven la obra de Hannah dentro de la lucha feminista, deseosa de romper el silencio en torno a la enfermedad, piensa sin embargo que «uno de los puntos fuertes en la obra de Wilke, es esa especie de “humor-destrucción” [que] actúa como mecanismo de defensa ante la amenaza de la muerte en situaciones límite» (Amorós Blasco, 2014: 178). En cualquier caso, es cierto que Hannah Wilke ha utilizado el dolor de la enfermedad de una forma tan directa y dramática

² Las citas textuales señaladas con el año 2014 corresponden, todas ellas, a los artículos mencionados en este monográfico.

que participa de uno de los rasgos más claros de la obscenidad: su explicitud extrema, aunque en este caso las preguntas quedan latentes ante el cuerpo destrozado que la artista nos muestra. Obsceno es, como decíamos, aquello que se muestra sin pudor alguno; pero también lo que no sugiere más comentarios o preguntas que su propio espectáculo. En este caso, sin embargo, la conciencia se conmueve ante lo que estamos viendo y nuestra mente se despierta y vuelve inquisitiva. Lo obsceno se oculta ante la llegada del drama humano.

No ya desde la enfermedad sino desde la discapacidad, Marta Senent Ramos, en «Erotismo y seducción en mujeres con diversidad funcional» pone sobre el tapete una cruel paradoja: la de considerar seres asexuados a las mujeres con discapacidad y sin embargo la recurrente violencia sexual que se ejerce sobre ellas. La misma autora nos habla del blanco fácil que son estas personas, tantas veces aisladas socialmente, lejos de la información y dependientes económicamente. Sin embargo, estas mujeres tienen los mismos deseos que el resto, y en un contexto apropiado pueden vivir su sexualidad con plenitud. Así lo han interpretado artistas con diversidad funcional, que han explorado los caminos de la seducción y el erotismo, lo mismo que diferentes artistas de todo tipo y condición. En otro texto, Senent nos exponía:

Creo que no es la diversidad funcional la que se ha de adaptar a la sociedad, sino que es ésta la que se debe moldear respecto a ella, pues se quiera o no, está inevitablemente presente, como un colectivo más con las capacidades y necesidades de otros colectivos que, aun siendo diferentes, no por ello son Minus-Validus. (Senent, 2011: 90).

Las artistas con diversidad funcional que han decidido ejercer su arte desde esta perspectiva son necesariamente activistas. Ese activismo, y también el sentido del humor, plenamente feminista, aparece en el artículo de Nieves Alberola Crespo «Hogar, ¿"dulce" hogar? Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage». El humor y la ironía salvan a quienes los practican. Algunas artistas feministas escogieron la risa frente a la rabia, aunque esta última predominase en su quehacer. En ambos casos «... si algo ha sido cuestionado en los últimos cuarenta años, a veces desde la indignación, pero también muchas veces desde la ironía o la sátira, ha sido la imagen que de "lo femenino" han dado tanto la publicidad como la Historia del Arte» (Gómez Haro, 2013: 223). Estas artistas van a utilizarlas hasta el extremo, hasta el punto de, como hace Lynn Nottage en *Poof!*, de 1993, hacer desaparecer al marido. Su protagonista:

...parece haber encontrado una nueva receta para librarse de los maltratadores y evitar que las mujeres víctimas de su violencia terminen en prisión por el mero hecho de defenderse. La

herramienta utilizada por Loureen para deshacerse de su marido son 5 palabras: «¡Vete al maldito infierno, Samuel!». El lenguaje se transforma en un arma poderosa con un mensaje implícito: «¡No toleraré esto nunca más!». Tan pronto como Loureen pronuncia estas palabras, su marido experimenta una auto-combustión espontánea y su cuerpo se transforma en un montón de cenizas entrañables. Que sepamos hasta la fecha la auto-combustión espontánea no está considerada como delito y por lo tanto cuando esta tiene lugar no puede aplicarse la pena capital. (Alberola Crespo, 2014: 206).

«Lo personal es político», que expresara Kathe Millet en su *Política sexual* y que tantas veces se ha pronunciado desde entonces, aparece en el texto de Nieves Alberola y explícitamente en el de Ana Martínez-Collado «Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. “Lo personal es político” y la transformación del arte contemporáneo», en el que se nos traslada desde los años en los que el feminismo artístico se asienta, hasta el presente. Antes y ahora, la violencia ejercida contra las mujeres tiene un papel fundamental en el discurso de las nuevas creadoras. Desde los primeros años en los que el feminismo artístico entra en escena, denuncia esta violencia, arrojando sus actuaciones prácticas con argumentos teóricos: «Y su visibilidad ha incidido en que el slogan “lo personal es político” sea considerado un criterio válido en las políticas de estado en algunos países» (Martínez-Collado, 2014: 51). No hay posibilidad de entender el arte feminista sin la reflexión sobre la violencia. Uno de los recursos más significativos de las mujeres para denunciar esta violencia fue el de emplear su propio cuerpo como referente artístico; trabajar con él, exponerlo a situaciones límites o contradictorias.

Un ejemplo de cómo lo personal se convierte en político lo encontramos en la obra de una de las artistas que más ha convulsionado la noción de género, la francesa Claude Cahun, quien junto a su compañera Suzanne Malherbe rompió convenciones en una época en la que el surrealismo dominaba en Europa. Carmen Senabre Llabata aborda su historia conjunta en «Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo», que comienza así:

En la Europa de entreguerras, París era una fiesta. Y una mujer. O dos que, ¡feliz coincidencia!, se amaban y convencidas de la vinculación entre el arte y la vida, expusieron su existencia –no con un afán exhibicionista pero sí sin tapujos– al escrutinio público, sabedoras de que ni siquiera en el permisivo entorno cultural de la época –años veinte y treinta del pasado siglo– serían bienvenidas sus «extravagancias». (2014: 80).

Suzanne y Claude vivieron intensamente en un periodo intenso. El artículo nos habla de ellas desde su capacidad de ser modernas en un mundo que solo en apariencia lo era. Igualmente, se habla de Cahun desde el surrealismo en que construyó su obra y que, en

cierta medida presidió su vida. Heroína de la ambigüedad, y por tanto de la seducción, su poder de atracción se acentúa con el tiempo. Diosa de las actuales *Drag Kings*, dejó escrito: «Reconozco gustosamente todos mis pensamientos, incluso aquellos cuya paternidad sería dudosa» (1925: 177), frase equívoca con la que va tejiendo una red de enigmas mediante el cual inicia su particular proceso de atracción.

Mandana Moghaddam es una artista iraní que recientemente se ha autorretratado, desnuda y embarazada, en el centro de una balsa cuyo agua dibuja ondas alrededor de su cuerpo. Es una de las últimas experiencias (y muy significativa dado el país del que procede la autora) en este tipo de auto-representación por parte de las mujeres artistas. Bea Porqueres Giménez, partiendo de la experiencia de Occidente, se pregunta en «Embarazadas. Hacer visible una experiencia femenina» si la representación y auto-representación, ya no de la maternidad –el arte occidental se ha hecho eco en múltiples ocasiones de la misma–, sino del embarazo se considera o ha considerado poco seductor. La liberación de las mujeres en la década de los 70 del pasado siglo promovió la entrada en el ámbito público (y el arte obviamente lo es) de temas que hasta entonces eran consideradas estrictamente privados, como el embarazo. Este tipo de representaciones o auto-representaciones, habituales en la actualidad, posibilitó a los y las espectadoras el acercamiento a imágenes de mujeres orgullosas –o al menos autoconscientes– de mostrar y mostrarse. Además, suponen todo un desafío, puesto que «el retrato de mujeres desnudas embarazadas [...] singulariza a cada mujer y reta a la mirada dominante ante el desnudo convencional» (Porqueres Giménez, 2014: 78).

Si existe una característica común a todas las artistas feministas es precisamente su capacidad reivindicativa, su activismo, materializados ambos en un arte impactante, transgresor, a través de imágenes, en la mayoría de ocasiones, extremas. En este sentido el artículo «En las fronteras del cuerpo: seducción, creatividad y dominio» de Irene Ballester Buigues incide en el poder de la denuncia planteada por una serie de artistas ante cuestiones tan sangrantes como el feminicidio. Dichas artistas muestran el horror para intentar mitigarlo o, en cierta manera, sanarlo. El reto, la osadía, la fuerza, residen en propuestas que adquieren un compromiso firme y rotundo con su propio momento histórico, visualizando aquello que se quiere mantener oculto y silenciado en unos márgenes impuestos por la sociedad; pero «a través del arte contemporáneo no contaminado por el patriarcado, y del feminismo, ambos como herramientas de empoderamiento, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia» (Ballester, 2012: 26).

El siglo XX vio aflorar nuevos procedimientos artísticos entre los cuales se encuentran el cine y el vídeo. Ya a finales del siglo XX, las artistas feministas se dejan seducir por las

imágenes en movimiento para construir nuevos lenguajes identitarios y alzar discursos críticos con la visión heteropatriarcal dominante. No resulta extraño, entonces, que al promover un encuentro (virtual o no) sobre creación feminista, aparezcan ensayos sobre estas nuevas formas de construir discursos creativos. Todas y todos nosotros somos seres visuales y las proyecciones que el cine, la fotografía, el vídeo –el arte contemporáneo en suma– proyectan, son asimiladas y consideradas como modelos. Nieves Febrer Fernández aborda los medios de comunicación como transmisores de imágenes y, por ende, de ideas, en «Género y sexualidad en el arte contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual». Los estudios de género y los propios discursos feministas se vehiculan a través de los canales de comunicación existentes promoviendo la construcción de un género y una sexualidad alejada de la hegemonía patriarcal. De esta manera, las propias mujeres se convierten en patrón y modelo de conducta al realizar un arte audiovisual por y para mujeres puesto que «en definitiva, los discursos feministas extienden sus ideas hacia las formas en la que las mujeres nos movemos, expresamos y relacionamos con la cultura» (Febrer Fernández, 2014: 224).

Siguiendo este hilo discursivo, Silvia Martínez Cano nos introduce en su artículo «Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual» en el arte figurativo occidental y en la publicidad. No fue hasta el siglo XX cuando las mujeres pudieron contrarrestar las imágenes que los varones habían construido sobre ellas. Pero, en pleno siglo XXI encontramos cierta involución en las que proponen los diferentes medios de comunicación. La publicidad se convierte en el vehículo transmisor de imágenes hipersexualizadas de las mujeres, que, en consecuencia, vuelven a constituirse en meros objetos de deseo del sujeto dominante. El artículo contrasta esas imágenes con un trabajo fotográfico en el que se realzan los elementos definitorios de la propia identidad de mujeres reales. No siempre, o mejor dicho muy pocas veces, los modelos propuestos por la publicidad coinciden con los deseos e intereses de las propias mujeres. Pero romper con las imágenes hipersexualizadas no siempre es fácil y, en ocasiones «tenemos ciertas dificultades en distinguir entre lo que yo, como sujeto personal, quiero mostrar y lo que me suscita o incita el sistema patriarcal» (Martínez Cano, 2014: 242).

En «Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla», Xesqui Castañer López aborda la producción feminista en esos países en los cuales «la colonización ha hecho estragos» (2014: 259). En las últimas décadas, el feminismo artístico de *los lugares del no-centro* ha tomado un singular impulso. La historiadora del arte Piedad Solans, refiriéndose a los países árabe-musulmanes afirma que, contrariamente a lo que se suele pensar desde nuestra visión occidental: «la emergencia de las mujeres artistas en las sociedades islámicas, [...] no procede únicamente del contacto cultural y mediático, de la

influencia de los modelos feministas europeos y norteamericanos ni de los valores socioculturales y artísticos del mundo «occidental», si bien se entrecruza y dialoga con ellos» (2013). Esta reflexión referente a los países islámicos nos sirve igualmente para contextualizar las creaciones de esos otros lugares «periféricos» a través de los videos realizados por artistas africanas y latinas, además de las procedentes del mundo islámico. Su trabajo, será el reflejo «de las diferencias culturales que se han producido en los discursos subalternos en el seno de una multiculturalidad que sigue manteniendo relaciones de poder neocoloniales» (Castañer López, 2014: 274). El feminismo artístico en estos *lugares del no-centro* tiene sus propias motivaciones y recursos iconográficos y constituye en la actualidad una fuente viva de experiencias para todo el movimiento feminista, dentro o fuera del ámbito creativo.

Dejando al margen la producción videográfica feminista, y volviendo al inicio de nuestro discurso, donde caracterizábamos la palabra «seducción», nos vamos hacia una de sus más sutiles estrategias, la que se alía al sentido olfativo. En su novela *El perfume*, Patrick Süskind nos habla del inmenso poder de seducción de este líquido precioso, tanto más poderoso cuanto más etéreo. Jean-Baptiste Grenouille, nacido irremediamente nadie por su falta de olor e inmisericordemente feo, logra elaborar, sin embargo, un poderoso perfume que al final acabará con su vida, cuando una multitud de heterodoxos personajes, atraídos por su mágico olor:

Se abalanzaron sobre el ángel, cayeron encima de él, lo derribaron. Todos querían tocarlo, todos querían tener algo de él, una plumita, un ala, una chispa de su fuego maravilloso. Le rasgaron las ropas, le arrancaron cabellos, la piel del cuerpo, lo desplumaron, clavaron sus garras y dientes en su carne, cayeron sobre él como hienas (Süskind, 1993: 238).

El perfume oculta nuestra corporalidad para manifestar el halo de lo que no somos. No logró humanizar a Grenouille, pero consiguió que los demás le vieran como algo apetecible: de hecho se lo comieron. Algo así parece ser lo que pretenden los publicitarios con sus imágenes de perfumes. Elena Alfaya Lamas y María Dolores Villaverde Solar, en «Deshumanizando a la mujer en la publicidad: un análisis de los nombres de imágenes de perfumes», analizan ese proceso de deshumanización que experimentan las mujeres, pues eso puede considerarse determinados comportamientos que las convierten en objetos. Tanto los nombres de los perfumes, como su explicitud gráfica, contribuyen a esta objetualización:

Las mujeres y las niñas son más propensas que los hombres y los niños a ser objetivadas/ cosificadas y sexualizadas en una variedad de medios de comunicación y a nivel emocional, esta sexualización/objetivación mina la confianza y comodidad con el propio cuerpo, lo que lleva a una serie de consecuencias emocionales negativas (vergüenza, ansiedad). (Alfaya y Villaverde, 2014: 107).

Si el perfume es la sutileza líquida que acompaña a la seducción, la propuesta de Isabel Ortega Sánchez en «Nuevos itinerarios corporales de seducción. La estética del contorno genital» nos llevará directamente hacia los lugares que, teniendo que permanecer ocultos, se comienzan a adornar para su exhibición. ¿Puede la obscenidad llegar a ser seductora? Desde que la memoria visual nos alcanza, el ser humano ha esculpido su cuerpo a través de tatuajes, vestimentas, maquillaje... para mostrar y mostrarse. En la actualidad, el culto al cuerpo y su representación se centra, además, en las zonas genitales para, así, adecuarse al deseo que la hegemonía masculina proyecta. Si bien en un principio, las mujeres cincelaban aquellas partes consideradas como más femeninas: muslos, estómago, nalgas y senos, en la actualidad el mito de la belleza se ha ampliado a zonas como vulvas o vaginas en un intento de conservar a las mujeres en una edad pre-púber. Junto a un intento de juventud perpetua encontramos la dificultad de muchas mujeres de adecuarse a los estándares hegemónicos de belleza: «la cirugía estética prolifera en sociedades en las que mujeres y hombres se ven excluidos, privados de reconocimiento o de éxito social por carecer de los rasgos físicos hegemónicos presentes en las representaciones visuales dominantes» (Ortega Sánchez, 2014: 147).

Aparentemente lejos de este tipo de reflexiones están las que se enmarcan en la literatura de frontera. Pero al fin y al cabo, se trata también, quizá, de ir en búsqueda de una aceptación que el –o la– diferente encuentran con dificultad. En este sentido, Antonio Daniel Juan Rubio e Isabel María García Conesa abordan en «Sandra Cisneros: la creación artística fronteriza» la cuestión de esa escritura que se mueve entre dos mundos, en este caso entre el mexicano de origen y el estadounidense de adopción. Cisneros, escritora de la frontera, busca manifestarse a través de sus personajes, en los que la relación entre lo real y la fantasía crea un mundo insólito que seduce por la magia de lo que se intuye. Pero, además, pone en valor lo que significa no ya vivir en la línea que une (o separa) uno y otro mundo sino lo que significa ser mujer en cada uno de ellos:

Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan y subvierten los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas continuas contra múltiples formas de opresión y un acto de rebeldía dentro de un mundo tradicionalmente misógino. Cercanas

al feminismo, o auto-declarándose feministas, estas autoras cuestionan las representaciones tradicionales del movimiento chicano (Juan Rubio y García Conesa, 2014 : 57).

La lucha feminista y la lucha por los derechos de las minorías (por supuesto de las personas negras) estuvieron unidas desde sus mismos inicios. Sin embargo, y muy significativamente, la creación artística y literaria de las mujeres negras llegó disintiendo de muchos de los principios del «feminismo blanco». Muy revelador en este caso es el trabajo de Adrian Piper. Esta artista de raza negra pero de tez clara ha dedicado su trabajo a la reivindicación de los derechos de los negros. Cuando se enfrenta a una situación de racismo, en la cual oye comentarios peyorativos sobre los negros, les da su «tarjeta de visita», (1968-1990) que reza:

Querido amigo, yo soy negra.

Estoy segura de que no te diste cuenta cuando hiciste, sonreíste o estuviste de acuerdo con aquel comentario racista. En el pasado, intentaba alertar de antemano a los blancos acerca de mi identidad racial. Desafortunadamente, esto causaba invariablemente en ellos una reacción en mi contra considerando [mi comportamiento] agresivo, manipulador o socialmente inapropiado [...] Siento la molestia que mi presencia te pueda estar causando, así como estoy segura de que lamentas las molestias que tu racismo está causando en mí³.

«Amor y deseo en tiempos postmodernos: “The Gilda Stories” y de cómo el feminismo negro ha retado la tradición gótica», artículo de Virginia Fusco, nos lleva de nuevo a una reflexión sobre blancos y blancas, sobre negros y negras, pero además, sobre vampirismo. Mujer, negra y vampira: sobre esa triple condición reflexiona Fusco a partir de la obra de Jewelle Gómez y su Gilda. La vampira, esa seductora sedienta de sangre, esa imagen *munchiana* de cabellera roja ¿es diferente si su pelo y su piel son negras?, ¿cómo nos la imaginamos?

Sigamos con la seducción de las palabras. Hablar de seducción es, también, hablar de poesía. El deseo, la pasión... se enredan en los versos de las y de los poetas, dejándonos el regusto, en ocasiones dulce, en otras amargo, de las experiencias vividas. Juan María Calles Moreno nos propone en «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria» sumergirnos en el mundo vital y poético de una de las poetas «olvidadas» del siglo XX. ¿Qué hace a Concha Méndez un referente de la seducción? Quizá el espíritu transgresor con el que supo vivir en su juventud, su amistad con la pintora Maruja Mallo, su poesía

³ Original en inglés disponible en red. Traducción propia.

vibrante y evocadora. Concha Méndez supo seducir a través de la musicalidad de su poesía, de su propia actitud moderna en un tiempo y en una sociedad en el que las mujeres eran eternas adolescentes:

Es evidente que su figura, junto a la de la pintora Maruja Mallo, se configura como la de una poeta moderna, en una edad de poetas y pintores, una poeta ni marginal ni excéntrica, con una obra por descubrir y valorar, que se completa con una labor encomiable como editora e impresora, sin la que no podríamos explicarnos la poesía española de la Edad de Plata. Finalmente, una mujer moderna que desde diferentes prácticas artísticas y literarias emergentes luchó por la conquista de los derechos de la mujer en nombre de la modernidad y, durante la guerra y en el exilio, por una sociedad igualitaria, libre y democrática (Calles Moreno, 2014: 163).

Pero la poesía no la encontramos únicamente en las palabras sino también en las imágenes, en las obras artísticas. Irene Gras Cruz en «La seducción del lenguaje poético» nos introducirá en el mundo interior de las artistas que analiza. La seducción del lenguaje, su propia musicalidad son el vehículo de transmisión de experiencias y sensaciones. Las artistas sumergen a las y los espectadores en un mundo elegante, imaginativo y, en múltiples ocasiones, onírico. Su trabajo nos susurra de manera seductora, acercándonos a un espacio y a unos materiales que hacen vibrar nuestros sentidos:

Sus imágenes recuperan el valor cultural de hechos literarios o denuncias sociales a través de la suavidad, la elegancia, la quietud y el silencio; trasladando al espectador a un universo sublime donde la imaginación no tiene fin. Solo nos esbozan el camino a seguir, nos guían, es el público quien debe hacer el resto, por lo que su interpretación es abierta y su belleza libre. Sus obras son autosuficientes y sugestivas. Manifiestan en alto grado las cualidades propias de la poesía, como la idealidad, la espiritualidad y la belleza; su lenguaje o, lo que es lo mismo, su manera de expresarse, configuraría su propio estilo poético (Gras Cruz, 2014: 124).

El deseo siempre ha aparecido como el punto fuerte del mundo masculino, pero esta obviedad ha hecho olvidar que las mujeres también lo sentimos. En este sentido, Yera Moreno Sainz-Ezquerria nos propone en «Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista» ver cómo las mujeres somos capaces de subvertir el deseo del sujeto dominante, es decir, plasmar cómo miramos, cómo deseamos, cómo seducimos las mujeres. Nuestros deseos, escondidos y matizados durante siglos, se han puesto de manifiesto en los trabajos de las artistas que nos propone la autora. A través de las imágenes queda demostrada la enorme fascinación que otros cuerpos, otros silencios, otras actitudes, despiertan en nosotras (y en ellos):

Estas imágenes establecen diálogos diversos con quienes estamos situadas fuera de ellas, que como espectadoras y espectadores observamos, disfrutamos, miramos y deseamos con esas imágenes, y en ese diálogo visual –sensorial, emotivo y corporal– las imágenes actúan produciendo en nosotras no sólo otros deseos posibles, sino otras formas de mirar que van erosionando una mirada normativa hegemónica (Moreno Sainz-Ezquerro, 2014: 288).

La fantasía, el deseo... pero también el miedo y el rechazo. Con una figura tan polimórfica como ambigua –la de la bruja– concluimos estas reflexiones al hilo de la seducción, la obscenidad y en general la creatividad feminista. Yolanda Beteta Martín, en «La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y la subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX» rememora, inicialmente, las épocas en que este controvertido constructo se asienta en el imaginario colectivo. Toda una serie de textos vinieron a fijar, desde la época medieval, la imagen de la bruja. Nos viene ahora a la mente, ya en el siglo XVII, el *Compendium maleficarum* (1608) de Francesco María Guazzo, una revisión de la brujería «contrastada con datos históricos». Allí encontramos ilustraciones muy clarificadoras de la idea de brujería que se tenía la época. Y textos como éste:

En nuestros días es costumbre de las brujas desenterrar cadáveres humanos para utilizarlos en el criminal asesinato de los hombres, en particular los cuerpos de aquellos que han sido condenados a muerte o ahorcados. Porque no solo de tan horrendo material renuevan sus sortilegios malignos, sino también de hecho de los instrumentos utilizados en las ejecuciones, como la cuerda, las cadenas, la estaca y las herramientas de hierro [...] Otras cuecen el cuerpo hasta que no es más que cenizas secas (2001:157).

Beteta, a partir de la artista Kiki Smith, quien, a decir de la autora «redefine el paradigma de la «femme fatale» difundida por el imaginario androcéntrico» (2014: 299) a la par que deconstruye el arquetipo de bruja, trata de hacernos ver cómo el feminismo recurre al arquetipo para desenmascararlo. Según las hipótesis desarrolladas por Carl Gustav Jung y Mircea Eliade existen ciertos modelos o patrones de conducta que perduran en el inconsciente colectivo de la humanidad y se manifiestan con diferentes formas simbólicas a través de las distintas épocas y culturas. Son los arquetipos. También ellos han sido contruidos frente a las mujeres.

Referencias y bibliografía:

Hemos utilizado como principal fuente bibliográfica todos y cada uno de los artículos que aparecen en este número de *Dossiers Feministes*. Y además los siguientes textos:

- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012) «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo» en *Dossiers Feministes* núm. 16, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género, ISSN: 1139-1219, pp. 11-28.
- BAUDRILLARD, Jean (1989) *De la seducción*. Madrid, Cátedra. Traducción de Elena Benarroch.
- CAHUN, Claude (1925) «Des Rêves», en *Le disque vert*, núm. 2, en *Claude Cahun*, València : Institut Valencià d'Art Modern, 2001.
- JAMES, Alice (2003) *El Diario de Alice James*. Valencia, Pretextos y Fundación ONCE. Traducción y notas: Eva Rodríguez-Halffter (traducción de la edición de Edel, 1964).
- GÓMEZ HARO, Leonardo (2013) *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. Castellón: Universitat Jaume I.
- GUAZZO, Francesco Maria (1608) *Compedium maleficarum*. Alicante, Club Universitario, 2001. Traducción Floreal Maza.
- PAZ, Octavio *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, publicado en Ediciones Era, México, 1973. La primera edición en Alianza Forma, Madrid, fue en 1989.
- SENENT Ramos, Marta (2011) *Arte y discapacidad. Otra visión del arte*. Castellón: Acen.
- SOLANS, Piedad (2013) «La emergencia de las artistas en el mundo islámico», *M. Mujeres y arte visual*, núm. 6. Septiembre / Noviembre.
- SÜSKIND, Patrick (1993) *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral. Primera edición, 1985. Traducción de Pilar Giralt Gorina.
- <https://www.google.es/#q=adrien+pipper+homepage>

Recibido el 2 de agosto de 2014

Aceptado el 4 de agosto de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 7-20]