

El imaginario patriarcal: de Eva a Jennifer Lopez, sumisión y resistencia

Por *Miguel* ROJAS MIX*

COMO IMAGEN QUE EL HOMBRE IMPONE a la mujer y a la cual ésta se somete o se rebela, el imaginario patriarcal, si bien comienza en la Biblia con Lilith y Eva, se configura como paradigma familiar en los poemas homéricos. Desde entonces, escindido entre el imaginario familiar y el imaginario erótico, recorre la historia hasta nuestros días.¹

En la literatura occidental el imaginario patriarcal *in familia* comienza cuando las mujeres se distancian de las diosas. Las diosas eran fuertes y poderosas, guerreras como Atenea la de la mirada glauca; perseguidoras como las Erinias llamadas “Furias” por los romanos; brujas como Circe que podía transformar a los hombres en cerdos; embaucadoras como las sirenas que cantan para perdición de los marinos; seductoras como Afrodita hieródula que hacía practicar la prostitución ritual a sus seguidoras. En fin, personajes míticos que no han dejado de transmitir sus atributos a los estereotipos de la fémina. Tampoco podemos olvidar que las musas son mujeres. Clío, la más venal, aficiona a acostarse con el vencedor. En todo tiempo hubo mujeres que asumieron el papel de musa inspiradora... Ninguna diosa era mujer de hogar ni objeto sexual, ello quedaba reservado a las humanas: Helena es trofeo de guerra, Penélope, a la espera de Odiseo, teje y desteje su sudario durante veinte años y a diferencia de Helena es la esencia de la fidelidad. Estatuas y vasos con pinturas narrativas cuentan esas historias. No falta sin embargo en esa Antigüedad la presencia de la mujer intelectual, entre los siglos IV y V Hipatia de Alejandría, filósofa neoplatónica y seguidora de Plotino, fue gran matemática y dominó las letras y las ciencias. El imaginario patriarcal es poco generoso con la mujer docta —como poco generosos fueron los bandos de cristianos que sacrificaron a Hipatia. Tal vez por eso Hipatia ha pasado con dificultad a la historia de la filosofía. Rafael la sitúa,

* Director del Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica de la Universidad de Extremadura, España; e-mail: <caceres@cexeci.org>.

¹ Véase una visión completa de la iconografía en DE: <www.miguelrojasmix.com>.

bella, en su gran fresco sobre la Escuela de Atenas. Hoy la recupera el cine. *Agora*, el filme de Amenábar, está basado en su vida.

La estatuaria es la primera fuente para apreciar la idea de belleza femenina en la Antigüedad. Antes de la historia y mucho antes del cincel de Fidias y Praxíteles, en la prehistoria, se encuentran ya pequeñas estatuillas de mujeres. Venus esteatopigias de formas abundantes yacidas en cientos de sitios. Actualmente la antropología supone que más que diosas, como se afirmó en una época, eran talismanes que favorecían la procreación y las cosechas.

Gran parte de la historia del imaginario patriarcal puede seguirse a través del arte. El artista a la vez que da testimonio va creando imaginario, plasmando tipos. En particular a través de un género primoroso en el que señorea la mujer: el desnudo. El desnudo alcanzó su apogeo durante la Antigüedad clásica y el Renacimiento; se saltó la Edad Media, sin duda por la obsesión religiosa de la época. No obstante se ven algunas representaciones de Eva, pero esquematizada o semicubierta. En ciertas culturas el desnudo puede considerarse erótico; en otras, simplemente un estado normal al que no se asigna ninguna sensación o emoción particular. En las primeras civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo solía considerarse desnudez el hecho de que las mujeres mostraran en público su melena. Ocultar la cabellera femenina también se practicó aunque en forma más moderada en las antiguas Grecia y Roma. En la Roma clásica sólo la *lupa* (*lupa* = loba = prostituta) llevaba el pelo suelto.

La semidesnudez fue un tema erótico reiterado en la estatuaria griega, así como el de la mujer saliendo de las aguas con sus ropas empapadas modelándole el cuerpo, a la manera de *La Victoria de Samotracia*, un tema que se hace moda con el estilo imperio, el derivado napoleónico del neoclasicismo. Las mujeres, para evidenciar su figura, humedecían sus ropas pero el frío parisino no perdonó y lo pagaron con una epidemia de gripe: la “enfermedad de las muselinas”, en memoria de Mesalina, la licenciosa emperatriz romana. El tema de la mujer y el agua recorre la historia del imaginario erótico y, pasando por la Venus de Sandro Boticelli, llega a nuestros días en retratos como los de Ursula Andress y Jennifer Lopez.

En el arte de la Edad Media la dicotomía en la efigie de la mujer es radical. Existe como modelo e ideal de virtud: la Virgen María (Virgen y madre) o, en cuanto culpable del “pecado original”, Eva. Como Virgen es un arquetipo, una imagen-concepto: “la mujer”.

Los rostros de vírgenes repiten los mismos inexpresivos rasgos. Hay la excepción de Bizancio, donde también puede ser emperatriz, como Theodora, pero igual tiene un rostro sin identidad, sólo la corona la distingue del grupo. Si la Virgen encarna lo bueno y lo honesto, lo malo está a cargo de Eva. En el relieve de San Lázaro de Autun, en la Marsella del siglo XII, impresiona Eva por su desnudez y movimiento sinuoso que evoca la sensualidad y el deslizarse de la serpiente. Henri Focillon la consideraba la escultura más sensual de toda la Edad Media. Una exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre febrero y mayo del 2011, cuyo significativo título es “Hay más en ti: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)”, propone “ir más allá de la visión divalente comúnmente aceptada e inmutable que de la mujer se tenía en dicha época”. Aparte de las imágenes de Eva tentando a Adán —la mujer en su lado oscuro—, dicha exposición presenta otros curiosos objetos de culto, tal una insignia erótica con una vulva femenina coronada, que era sacada en procesión por los hombres. La dicotomía es clara expresión de una iconografía dominada por el hombre, y más aún por monjes, afectados todos por una extendida misoginia bien anclada en la tradición. Venía desde los griegos a través de mitos que difundía el ciclo homérico: Pandora, las sirenas (“¡la mujer es la perdición del hombre!”), las Arpías, Escila y Caribdis, la Medusa... y venía también de filósofos, como Aristóteles quien escribió que las mujeres eran biológicamente inferiores al varón. Siglos más tarde Alfonso X, apodado *El sabio*, consideraba a la mujer “la confusión del hombre, bestia que nunca se harta, peligro que no guarda medida”.

De la Edad Media viene una historia singular concerniente a la mujer, la de la papisa, el Papa Mujer. Tras la muerte de León IV en 885 lo sucedió un Papa llamado Juan el Inglés. Durante una procesión de Semana Santa su caballo lo tiró al suelo. Cuál sería la sorpresa al ver que el batacazo provocó en el dicho Papa... ¡un parto! Dio a luz delante de toda la comitiva. Juan, que era en realidad Juana, terminó lapidada y arrastrada por las calles. *La crónica universal de Metz*, que relata el suceso, se escribió cerca de cuatrocientos años más tarde y deja la duda de si se trata de un hecho real o se compuso como sátira contra el papado, pero muestra claramente que la imagen de la mujer se percibía como una injuria si suplantaba al hombre como dignidad religiosa.

Dos anécdotas del cotilleo histórico-social que vienen al caso asocian el humor al imaginario de la fêmeina. Expresan una pulsión latente en la visión patriarcal que se libera en los albores de una nueva época, cuando el humanismo renacentista desmitifica lo sagrado echando mano a la malicia: la historia de *Aristóteles y Phyllis* y “La yegua del compadre Pedro”. La primera es una alegoría de la dominación de la mujer sobre el hombre que ilustran pinturas y grabados de comienzos del siglo XVI. Aristóteles previno a Alejandro contra su cortesana favorita. Ésta, en venganza, sedujo al filósofo y le pidió como prueba de amor aceptar que lo cabalgara. Análogos temas de sumisión conocía ya la literatura: Sansón y Dalila con su historia de peluquería y Onfale, reina de Lidia, que hace a Hércules su esclavo, su amante y lo viste de mujer. La otra historia, “La yegua del compadre Pedro” es un cuento del *Decamerón* y figura estampado en un miniado del siglo XV de los duques de Borgoña. Para mejorar sus recursos un cura iba de feria en feria llevando al mercado diversos productos que transportaba en una yegua. En uno de esos viajes conoció a un tal Pedro, que hacía con un asno el mismo oficio. El cura le fue simpático al compadre que lo invitó a su casa donde lo dejaba dormir en el pajar junto a su yegua. Un día el cura le dijo a la mujer que él era capaz de transformar a la yegua en una bella joven y viceversa. La mujer se lo contó a Pedro y agregó que el preste podía transformarla a ella en yegua con lo cual harían doble beneficio. Pedro aceptó y accedió a sujetar una vela sin moverse mientras se realizaba la metamorfosis. Pero cuando se trató de colocarle la cola, Pedro comenzó a gritar y a tirar al cura de la sotana. Reaccionó el cura y le acusó de impedir que se cumpliera el prodigio. La mujer, a quien le había gustado la cosa, furiosa acusó a su marido de dañar los negocios, comprometiendo su propio destino y el de su familia.

En el arte del Medievo la Virgen era un rostro impersonal y el cuerpo desnudo de Eva evocaba el pecado original. En el Renacimiento, con el *dolce stil novo*, inaugurado por Cimabue y el Giotto, la Virgen se hace carne y el estereotipo se transforma en retrato. Cuando se sacan la máscara genérica, las vírgenes vuelven a ser mujeres y la mujer recupera las veleidades de Venus. A la vez, el desnudo se reivindica y representa la belleza y el goce epicúreo, el hedonismo, el equilibrio perfecto entre la mente y el cuerpo que proporcionaba la ataraxia, la serenidad. La Venus (1485) de Boticelli sale del agua envuelta en la armonía de su belleza. No faltan, sin embargo, los temas que oponen a la imagen de la Virgen

la de la mujer pecadora. Ya entonces parece que la perfidia (como lo afirma el bolero) era condición femenina. Varios motivos son significativos, la venganza y el engaño y, el más fiero, la brujería. Visiones de la mujer que recoge el Renacimiento con el humor que le permite la humanización del estilo. La brujería es femenina, es la *bruja*. El hombre es el mago, la maga es rara, aunque habita en *Rayuela* de Cortázar. A comienzos del siglo XVI, Hans Baldung Grien inicia con cierto libertinaje la iconografía de la bruja y del aquelarre, los cuales se desarrollarán en España en *Los caprichos* de Goya, representaciones “aterradoras” en las que el poder de la mujer se asocia a la maldad y la artimaña. En la pintura alemana, con resabios del Medievo, el tema de la bruja pasa por Durero y llega hasta el romanticismo negro que anuncia *La pesadilla* (1781) de Heinrich Füssli. El suizo insiste, a través de lo erótico, en lo demoníaco. Su concepción de lo sublime se expresa en un mundo nocturno y terrorífico, el lado oscuro, que no eleva ni sublima en la contemplación, sino que destruye. No es un paisaje humano, hecho a medida del hombre, sino demoníaco, pensado para su aniquilamiento; no hay melancolía ni consuelo. Inclinación fuertemente germana, paralela en literatura a los cuentos de los hermanos Grimm: ¿qué sería de Blanca Nieves sin su bruja? Son caminos que llevan a la narrativa gótica que se desarrolla a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, historias escenificadas en cementerios y castillos tenebrosos, con villanos infernales y doncellas vampirizadas por Drácula, perseguidas por el hombre lobo y amadas por Frankenstein. En los relatos góticos se advierte un erotismo larvado y un amor por lo decadente y ruinoso. Vinculados con lo oculto y lo sobrenatural aparecen en esos textos la depresión profunda, la angustia, la soledad, el amor enfermizo.

El Romanticismo negro no sólo nos lleva por el espectáculo del terror, también se sitúa en el imaginario gay, una línea en que se inscribe Pedro Lemebel, escritor araucano. En su performance *Las dos Fridas*, el autorretrato homónimo de Frida Kahlo es parodiado a través de la imagen de dos travestis. La homosexualidad es también tema del imaginario patriarcal, con muy diversas aproximaciones según épocas y culturas. En el Egipto faraónico el amor homosexual no se oculta. Nianknum y Knumhotep, sacerdotes del faraón Nauserre, son enterrados juntos y simbolizan su amor en la pared de la tumba. La represión violenta comenzó en América con los conquistadores, que sacrificaban a los naturales acusados del terrible pecado “contra natura”.

La pintura flamenca nos habla asimismo de la función de la mujer cuyo testimonio espléndido es *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck. Erwin Panofsky sostuvo que se trataba de una matrimonio secreto (¡discutible!). En todo caso su análisis ayuda a desvelar el significado. Sobre el hecho real se superpone una alegoría del matrimonio, un juego de roles: él, severo, ostenta el poder moral y sostiene con autoridad la mano de su esposa, quien sumisa agacha la cabeza y posa la mano izquierda en su abultado vientre, ¿señal inequívoca de su embarazo que sería su culminación como mujer? Lo reafirma su vestido verde, color de la fertilidad, pero en realidad no está embarazada; su postura se limita a evidenciar el vientre, que entonces se tenía por una de las partes más bellas del cuerpo. Los ropajes revelan su alta posición, la riqueza de los objetos, el bienestar de una burguesía en ascenso; el perro simboliza la fidelidad y el amor terrenal.² Siguiendo la iconografía religiosa y costumbrista se desarrolla también el retrato de género, diríamos hoy. Son las mujeres de una burguesía enriquecida que cuidan y exhiben su belleza, como la dama de Roger van der Weyden (1460) que, si usamos la memoria del futuro, nos recuerda a Brigitte Bardot. Tampoco los artistas son insensibles a la fascinación de la fealdad, como *La duquesa fea* (1525) de Quentin Massys. Se dice que se trata de un retrato metafórico de Margaret Maultash, condesa de Tirol (*maultasch* es un calificativo aplicado a mujeres de feas costumbres, por sus escándalos maritales). John Tenniel lo tomó de modelo para dibujar a la Duquesa en *Alicia en el país de las maravillas*.

El retrato de mujer florece en la misma época en Francia. Mujeres de la nobleza, cortesanas y amantes de los reyes quieren dejar el recuerdo de su belleza. Incluso la imagen de la Virgen toma forma de cortesana: Agnès Sorel, la amante de Carlos VII, ataviada con seno al descubierto, al estilo de la atrevida moda áulica de la época, posa para *La Virgen de Melun*. Se la ve rodeada de angelitos rojos y azules, como los que pinta el pintor que nunca se acordó de pintar un ángel negro, se queja un bolero. La humanización de la iconografía religiosa baja a tierra las imágenes-concepto. Hace reconocibles a personajes y santos situándolos entre los vecinos. Las creaciones visuales ponían los misterios religiosos al alcance de las masas, y los anacronismos, que nos pueden resultar incongruentes hoy, parecían perfectamente naturales a los fieles de la

² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1984.

Edad Media. En el análisis del imaginario es fundamental tener en cuenta la aproximación cultural de cada época o la que las diferentes comunidades tienen respecto a la imagen. El espíritu medieval no imaginaba la historia como una cadena infinita de causas y efectos ni de rupturas radicales entre el pasado y el presente. Para la historia providencial todos los acontecimientos eran contemporáneos, pues estaban ligados a la Providencia Divina. El *hic et nunc* no es un momento en un proceso terrestre, sino algo que siempre ha estado y estará en el futuro.

A partir de un puñado de imágenes y algunas cartas geográficas, en el siglo XVI comienza a configurarse la imagen de América. Las mujeres de los pueblos originarios aparecen en primer plano ya que son las que más llaman la atención de los ilustradores. No se las ve bajo una luz favorable: feroces y caníbales las describe Vespucio cuando habla del destino de sus marinos sacrificados por ellas en Brasil. Son las terribles amazonas que se cercenaban un pecho para tirar mejor al arco. Por último, pertenecen al sexo que permitirá extender la conquista al reemplazar al indio por el mestizo. Cuenta Mariño de Lovera que, después de saber la muerte de todos sus compañeros en Concepción, el capitán dijo “que los que allí estaban eran bastantes para conservar en todo el [reino] la prosapia española, conservándola, y dilatándola con más aumento y restando con ventaja lo perdido”. A lo que apuntó un indio: “¿Pues qué mujeres tenéis vosotros para poder llevar adelante vuestra generación, pues en la fortaleza no hay ninguna? No importa —respondió el capitán— que si faltan mujeres españolas ahí están las vuestras, en las cuales tendremos hijos que sean vuestros amos”.³ Estas concepciones fueron reflatadas en *Los mestizos de América* (1848) de José Pérez de Barradas, premiada por la Academia de la Historia en 1951. Barradas explica la conquista y el mestizaje como obra de una verdadera obsesión sexual de las mujeres de los pueblos originarios, que sólo soñaban con ser fecundadas por los conquistadores. La desaparición de los indios la atribuye a las enfermedades y a que fueron abandonados por sus mujeres; pero cuando se refiere al mismo fenómeno durante la República piensa que se trata de un genocidio. Se diría que con la independencia los indios recuperaron la buena salud sexual y, de paso, a sus mujeres.

³ Antonio Mariño de Lovera, *Crónica de la conquista de Chile*, Santiago de Chile, s.e., 1865, pp. 434-435.

Paralelamente existe la representación femenina en la iconografía de los pueblos originarios, que sólo a partir del siglo xx ha sido estudiada en marcos antropológicos. Son diosas femeninas y personajes míticos de mujer como Mama Ocllo, hermana y esposa de Manco Capac, ambos fundadores de la civilización del Cusco. En México Cōātlicuē, diosa mexicana de la vida y la muerte, también llamada Tonāntzin, es la madre de los dioses, madre venerada. Como tal se hipostasia con la Virgen de Guadalupe y es la parte femenina de la dualidad universal, en la cual la cosmología precolombina parece basarse. Es sobre todo la fisiología de la mujer la que ocupa el imaginario precolombino: el parto, la sexualidad. Tlazolteotl es la diosa mexicana del parto. El trabajo de parto, asistido por una partera, lo figura un huaco mochica. La sexualidad en todas sus formas es tema de la cerámica mochica y presenta un repertorio de posturas y formas de practicar el sexo que no tiene nada que envidiar al *Kama sutra*.

La mujer en la conquista aparece en diversas situaciones. Entre las primeras imágenes figura la de la Malinche; su historia —representada en el lienzo de Tlaxcala— y su relación con Cortés van a configurar significaciones que se proyectan hasta nuestros días. Términos bien tratados por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Metáforas. Si el malinchismo simboliza la colaboración con el invasor (desde el conquistador al imperialismo), la chingada, entre las múltiples connotaciones —en su mayoría injuriosas—, es la fémica penetrada sexualmente sin su consentimiento:

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación [...] El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés [...] el pueblo mexicano no perdona su traición [...] Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a Cuauhtémoc [la resistencia] De ahí el éxito del adjetivo despectivo “malinchista” [...] Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona.⁴

La mujer en sus diversas fases de mestizaje tiene un papel protagónico en las series de pinturas de castas, que ordenan jerárquicamente la sociedad según el color de la piel. El mestizaje se introduce incluso en la pintura religiosa. Así, obra del maestro Manuel da

⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Enrico Mario Santí, ed., Madrid, Cátedra, 2007, p. 224.

Costa Ataíde de comienzos del siglo XIX, figura la Virgen mulata en el techo de la Iglesia de San Francisco en Ouro Preto. En la pintura de castas se va a representar a la mujer como un significante social. La pigmentación daba *status* y estaba estrechamente asociada a su condición. Una significación particular tiene la mujer cuando de sor Juana Inés de la Cruz se trata, como puede verse en sus retratos. Es un hecho significativo de la importancia que se le atribuyó a la que sin duda puede considerarse la primera mujer intelectual de América.

El arte logra crear un tipo de mujer que a veces se constituye en paradigma de su tiempo. A fines del siglo XVI el erotismo aparece en Francia con la Segunda Escuela de Fontainebleau. El desnudo que muestra a Gabrielle d'Estrées cogiendo el pezón de una de sus hermanas (1594) plantea la duda sobre si el gesto de tomar el pezón puede ser una alusión al embarazo (como apuntan algunos historiadores), o si se trata del amor entre mujeres. El manierismo se expresa preferentemente con gusto femenino y la mujer es uno de sus temas favoritos; nobleza y erotismo son sus atributos. Es una mujer ajena idealizada. Con el barroco el artista se volcará (metafóricamente) sobre "su" mujer, pintará su retrato o la utilizará como modelo. Son los retratos de las esposas de Rubens y Rembrandt, o la amante de Bernini que le sirve de modelo para una santa Teresa a medio camino entre el éxtasis y el orgasmo, pero también la imagen de la mujer en su casa y en su día a día: sirvienta, tabernera o la vecina, como en Chardin; campesinas como en los hermanos Le Nain, activas o perezosas. Hundida en su indolencia se ve a la perezosa italiana de Grueze. No faltan la adúltera, la modelo o la concertista en los pinceles de Vermeer, las jugadoras de cartas de Georges La Tour. Incluso el repertorio de santas de La Tour nos muestra mujeres de manos rudas o meditando en la intimidad a la luz de una vela. Es la vida en directo. El siglo XVIII conoce asimismo la aparición de un personaje central en el imaginario patriarcal: el seductor. Casanova y el marqués de Sade animaron la imaginación erótica del siglo XVIII. El uno entrando por balcones y terrazas en el *boudoir* de damas de toda Europa; el otro, organizando una sexualidad que convirtió su nombre en un sustantivo conocido en todas las lenguas: *sadismo*. Sondeó el marqués los fantasmas sexuales con una pluma brillante y provocadora de la que unos abominan y otros la exaltan.

Hasta Goya el desnudo muestra un pubis angelical; ni una sola sombra oscurece el monte de Venus. La maja desnuda fue

duramente criticada —apuntan algunos especialistas— por ser la primera en osar mostrar... un suave vellón. No es exactamente así. Los artistas alemanes ya habían pintado a mujeres desnudas con sus guedejas. Sin embargo eran hembras frente a la muerte, donde terminaba toda pretensión, más allá del pecado de la carne. La tusa dura y al descubierto era también signo de degradación. Goya en cambio hizo del pelillo un atributo erótico, a la vez que desveló su intimidad. Es Courbet quien va a presentar el sexo con toda la crudeza de la vida y durante años el cuadro estuvo enterrado por la censura. Sólo a fines del siglo xx se mostró al público con el bíblico título *El origen del mundo* (1866)... es el “crecer y multiplicaos”.

Después de la República la mujer aparece bajo diversos aspectos; como símbolo heráldico cantando el himno nacional en Buenos Aires; heroína histórica en el caso de Policarpa Salavarrieta en Colombia; Paula Jaraquemada, en Chile; y como personajes literarios, Amalia, en la novela homónima de José Mármol, y Leonor Encina, en *Martín Rivas* de Blest Gana. Un personaje que desempeña un importante papel en la novela romántica latinoamericana es la mulata. Su figura protagónica de mujer seductora no la salva del destino trágico al que la condenan el colombiano Eugenio Díaz Castro en *Manuela* y el cubano Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*. La diferencia de clases o, mejor, de castas, se mantiene. Está la dama criolla que, enfundada en su mantilla, sale a la plaza dejando un ojo solo al descubierto, se la conoce como la tapada. En la época se considera que la mantilla realzaba la belleza. En el mercado se cruza con la mujer del pueblo, mestiza, cuando no negra, y la india que baja de la sierra. En las ciudades brasileñas las *quitandeiras* negras y mulatas vendían sus productos en la calle. La mujer desempeña una función importante en la sociedad republicana. Se afirma como escritora, desempeña actividades osadas como la famosa rejoneadora que pintaron Pancho Fierro y el chino Tingqua. Por otra parte aparece como símbolo de la civilización violada en una imagen que circula por la poesía y la pintura, *La cautiva*, que poetiza Esteban Echeverría y pintan numerosos artistas comenzando por Rugendas. Juan Bautista Alberdi, ansioso de fundar la sociedad argentina sobre la inmigración en el proceso de integración veía a la mujer criolla como un capital que, si se liberaba de sus trabas morales, podía asimilar al inmigrante.⁵ La

⁵ Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, en DE: <<http://www.hacer.org/pdf/Bases.pdf>>.

iconografía reproduce el papel de la mujer en literatura; figura la tertulia en salones donde las jóvenes patricias, sentadas al piano, recibían a sus pretendientes. Los enamorados abandonaban el salón con el último pregón; partían a terminar la noche en casas de familias de “medio pelo” que buscaban “colocar” a sus hijas. Las familias con diez o más hijos eran habituales. Allí, la fiesta continuaba con guitarras. En Chile se denominaba fiesta de *picholeo*, término que significa: “Gente de clase media que no pertenecía al pueblo ni a la aristocracia o burguesía rica [...] personas que querían aparentar más de lo que eran”.⁶ Las dos imágenes, la del salón elegante y la del *picholeo*, son claras construcciones ideológicas; representan una visión de clase y la situación de la mujer en ella. La sociedad estaba compuesta por mestizos y la mayoría de las mujeres eran madres solteras a temprana edad. En el siglo XIX los viajeros constatan en las mujeres una verdadera aversión hacia el matrimonio, forzado en su mayoría en las clases patricias,⁷ raro entre las hijas de familias de “medio pelo” que de continuo vivían en concubinato, reproduciendo familias hasta de diez hijas, casi inexistente en el pueblo. Un viajero sueco que visitó Chile en los años cincuenta del siglo XIX atribuye esa aversión a la herencia indígena que creía que el marido tenía derecho de vida o muerte sobre la esposa, lo que hacía que la mujer prefiriera ser madre soltera y que la mayoría de sus niños fueran hijos ilegítimos.⁸ Aunque la inmigración modifica el cuadro social de la Colonia, la sociedad republicana sigue fuertemente estructurada. Las castas se transforman en clases, pero todo gira en torno de la oligarquía. Ser blanca era y es un valor apreciado. Hasta hace poco los periódicos ofrecían empleo para chicas con la condición de que tuvieran “buena presencia”, lo que se subentendía como “lo más blanquita posible”.

Doña Bárbara, novela de Rómulo Gallegos, va a imponer otro tipo, la mujer brava que encuentra su icono en el cine con María Félix y se proyecta sobre la guerrillera. Incluso la publicidad la toma para dar a la moda un efecto aventurero. El personaje tenía antecedentes coloniales con la Quintrala, mujer de la aristocracia

⁶ Félix Morales, Oscar Quiroz y Juan José Peña, *Diccionario ejemplificado de chilenismos*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, 1984.

⁷ James Melville Gilliss, *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the southern hemisphere, during the years 1849-'50-'51-'52*, vol. 1, *Chile*, Washington, A.O.P. Nicholson, 1855-1856, 6 vols.

⁸ Carl Skogman, *Viaje de la fragata sueca "Eugenia" (1851-1853) Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú*, Kjell Henrichsen, trad., Buenos Aires, Solar, 1942.

santiaguina del siglo XVIII, una hembra que sin piedad mató a su padre, a sus amantes y esclavos, mala hasta el tuétano. Su nombre motivó la novela de Magdalena Petit de 1932 y una película dirigida por Hugo del Carril en 1955. Otra mujer singular de la Colonia fue una vasca, “la monja alférez”, que a comienzos del siglo XVI pasó a América y, disfrazada de soldado, luchó en Perú y Chile contra los aborígenes; huyó a España a donde había huido para evitar su ajusticiamiento y finalmente llegó a México, donde murió. Son muchas las mujeres que emblematizan América durante la formación de las Repúblicas y que quedaron representadas en una obra que destaca por su desolación: *La Paraguaya* (1879), el óleo de Blanes que recoge su soledad. La Guerra de la Triple Alianza acarrió un desastre demográfico en Paraguay: se calcula que murieron cinco sextas partes de su población. Los habitantes que quedaban al finalizar la guerra eran en su mayoría niños y mujeres.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX surge la imagen de la mujer en las guerras de frontera y en la Revolución: la cantinera en las Guerras del Pacífico y la revolucionaria junto a Pancho Villa y Emiliano Zapata. Es una imagen genérica, aunque se haga llamar Adelita, imagen que se reitera en los frescos de los muralistas mexicanos y en los grabados del Taller de Gráfica Popular. Configura a la mujer campesina y hasta puede que con un toque surrealista, como se advierte en el *Corrido de Rosita Álvarez*: “El día que la mataron / Rosita estaba de suerte: / de tres tiros que le dieron / nomás uno era de muerte”. En realidad, a partir del siglo XX la música es donde mejor se revela el imaginario patriarcal.

A comienzos de siglo surge igualmente la imagen de la mujer en el arrabal rioplatense. Es la efigie de una cultura orillera, hablada en lunfardo, cantada por el tango y bailada en burdeles y milongas. Una cultura popular que expresa los problemas de una sociedad en formación, compuesta arrolladoramente por inmigrantes varones, con sus nostalgias del *paese* y la falta de mujeres pues 71% de los inmigrantes eran hombres. El varón del tango es un macho desconsolado, canta penas de amor. Es el amor nostálgico del primer tango entonado, *Mi noche triste*, donde, de entrada, Contursi —su letrista— inicia una temática que prolifera, la de la mujer que abandona al hombre: “Percanta que me amuraste (abandonaste, en lunfardo)”. Es el machismo rencoroso —“flaca, dos cuartas de cogote”, de *Esta noche me emborracho*. Es la humillación de ser “tan gil” en *Chorra*: “En seis meses, me pusiste a la miseria, me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color”, y tantos otros.

La mujer del tango es una mina brava. Cuando se canta a sí misma, es un monumento: “Yo soy la morocha, la más agraciada, la más renombrada de esta población”. Las letras aficionan las crisis: crisis de pasión, las señaladas; crisis económica en *Yira yira* (la de 1929 y el paro); crisis de valores en *Cambalache*, “hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor”; crisis nostálgica del inmigrante en *La Violeta*: “Con el codo en la mesa mugrienta y la vista clavada en un sueño, piensa el tano Domingo Polenta en el drama de su inmigración”; crisis social en el afán arribista de *Niño bien*... “Niño bien, pretencioso y engrupido... Niño bien que naciste en el suburbio, de un bulín alumbrao a querosén, que tenés *pedigrée* bastante turbio y decís que sos de familia bien”. La mujer es la mina que recibe diversos nombres en el lunfardo tanguero: *Milonguera*, *Botinera*, *Percanta*, *Pebeta*, *Papusa*, *Arrabalera*, *Shusheta*..., *Madame* cuando regentea un prostíbulo. Gran parte de estos nombres encubren la denominación *puta*. Las putas tienen su historia en Argentina, incluso se las recuerda en una noble página. Cuenta Osvaldo Bayer en *La Patagonia rebelde*, que terminada la matanza de obreros anarcosindicalistas en rebelión en la Patagonia argentina, entre 1920 y 1921 (mil quinientos obreros fueron fusilados), los militares acudieron al prostíbulo para festejar el triunfo. Pero las cinco putas del quilombo se niegan. Y cuando tratan de meterse en el lupanar, los enfrentan al grito de “¡Asesinos!, ¡con asesinos no nos acostamos!” y los rechazan a palos. En las letras de los primeros tangos es posible encontrar un cierto tipo de mujer que se repite en el tiempo y que condensa tanto a la madre como a la prostituta. Alberto Castillo exaltó la imagen de la madre: “¡Pobre mi madre querida, qué de disgustos le daba! Cuántas veces, escondida, llorando lo más sentida, en un rincón la encontraba”. El tango se lamenta de que el peregrinar social de la mujer la lleve a la caída: “Milonguita, los hombres te han hecho mal” (*Milonguita*) “Y mañana cuando seas descolado mueble viejo” (*Mano a mano*). Los ejemplos se acumulan: *Flor de fango*, *Ivette*, *Margot*... El tango es una expresión musical de las clases sociales del barrio y de la ciudad, donde la llegada masiva de inmigrantes a fines del XIX y comienzos del XX centuplicó los burdeles. Las letras de los primeros tangos que se limitan a retratar los conflictos sentimentales desde la perspectiva de los hombres son un significativo ejemplo del imaginario patriarcal.

La mujer del tango es la mina, a la que se trata de “vos”; a la mujer en el bolero se la trata de “usted”. El bolero interpreta la sen-

sibilidad de una segunda o tercera generación de descendientes de inmigrantes y de una burguesía que se instala en la sociedad y en la vida. Una generación amante de la sociedad de consumo, con una imagen distinta de la mujer. Una generación convencida de que el matrimonio da respetabilidad, pero que el amor está a menudo en otra parte. La mujer es la otra, la muñeca de lujo, pero también presenta los peligros de Lilith: la palabra mujer en el bolero no es precisamente la esposa, significa pasión, lujuria, ternura, deseo. Y perfidia, cuando te abandona: “Mujer, si puedes tú con Dios hablar pregúntale si yo alguna vez te he dejado de adorar”. “Hablando de mujeres y traiciones [...] se fueron consumiendo las botellas [...] siempre me dejaron las mujeres llorando y con el alma hecha pedazos [...] se tiene que sufrir cuando se ama”. Pero, dolor o no dolor “las horas más hermosas de mi vida las he pasado al lado de una dama, mujeres tan divinas, no queda más camino que adorarlas”. Cielo, infierno, esperanza, desolación, plenitud, pérdida..., todo pasa por el bolero. Acuérdate de Acapulco, María bonita... Nostalgia de la madre, esposa, amiga, compañera, cómplice:

Me cansé de rogarle, con el llanto en mis ojos alcé mi copa y brindé con ella.
No podía despreciarme, era el último brindis de un bohemio con una reina.
Los mariachis callaron.

De mi mano sin fuerza cayó mi copa sin darme cuenta.
Ella quiso quedarse cuando vio mi tristeza,
pero ya estaba escrito que aquella noche perdiera su amor.

Martirio, dolor, abandono, desesperación, odio: “Ingrata, pérfida, romántica insolata...”. No como en el tango, donde el sentimiento no se somete a convenciones sociales; el bolero pasa por ellas: por eso la mujer es pérfida, pecadora. Se tiene un departamentito para los encuentros furtivos, donde los amantes se ven con complejo de culpa. “Yo no sé si este amor es pecado que tiene castigo, si es faltar a las leyes honradas del hombre y de Dios”. Pero también busca respetabilidad porque representa valores de una clase que “se ha adecentado”. De la mina pasamos a la señora, del tuteo o el *voseo*, del “Te vi pasar tanguendo altanera” y “vos, tu vieja y tu papá”, al *ustedeo*: “usted me desespera, me mata, me enloquece y hasta la vida diera por perder el miedo de besarla a usted”. La mujer ya no se aborda fácilmente... El deseo de ser “persona decente” es lo que caracteriza a las clases medias.

A comienzos del siglo xx las mujeres dan un gran paso en su lucha por la igualdad de sexos. Antes o después, en todos los países democráticos se instaura el sufragio universal. Los primeros países en establecerlo, así como el derecho de las mujeres de presentarse a elecciones parlamentarias, fueron Australia del Sur en 1902 y Tasmania en 1903. En América Latina el primer país en aprobar el sufragio femenino, y el sexto en el mundo, fue Uruguay. Permitido en la Constitución de 1917, se practicó por primera vez en 1927, en el Plebiscito de Cerro Chato. Por otra parte, en el campo educativo, el siglo ve el acceso de la mujer a la Universidad. Tal era la resistencia a la idea de abrir la Universidad a las mujeres en 1881, que Eloísa Díaz Insunza —la primera titulada de Sudamérica y la primera médica cuando sólo existían en Inglaterra y Estados Unidos—, debía asistir a clases acompañada de su madre. Profesional brillante, Eloísa Díaz Insunza creó el Servicio Médico Escolar de Chile, pionero en América Latina, por lo que en Argentina fue declarada “Mujer ilustre de América”. Ella abrió el camino al ingreso de la mujer a la educación superior que hoy es masivo y se reivindica como un derecho. A su vez, en la segunda mitad del siglo se experimenta un cambio significativo en los paradigmas de belleza. Llevados por los imperativos de la moda se descubre la belleza de la mujer negra. En las plantaciones coloniales las mujeres negras esclavas se paseaban semidesnudas, mientras las “amas” blancas se ataviaban con pudor. Las esclavas no eran personas. Hace casi dos siglos se presentó desnuda en París la Venus Hotentote, Saartjie Baartman, exhibida como objeto de feria por lo monstruoso de sus nalgas y sus genitales. Hoy el desnudo femenino negro es todo menos objeto de feria y si algo exhibe es su apostura. Representa el modelo de belleza de fin de siglo.

El xx es un siglo fuertemente creativo en América. No es azar que en él nacieran seis premios nobeles de literatura. Una proeza si se considera que poco antes Marcelino Menéndez Pelayo no podía creer que Rubén Darío fuera un buen poeta porque América no estaba suficientemente madura para darlos. Y la proeza es mayor al constatar que el primer premio nobel fue una mujer, Gabriela Mistral quien, lejos de ser una poetisa aislada marca el siglo de las letras junto con Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. En la segunda mitad del siglo las escritoras de éxito son tropel y dan un perfil particular a la creación literaria al introducir la perspectiva de la feminidad... ¿Es realmente cierto que hay una sensibilidad diferente entre la pluma de la escritora y la del escritor? ¿No será

otro de los tantos mitos patriarcales, compartido incluso por la mujer? En el siglo xx las mujeres ocuparon un espacio destacado en todas las artes. Ese siglo vio el acceso de la mujer a la Universidad, incluso la encontró creando movimientos que buscaban forjar la identidad cultural nacional y naturalizar el progreso y la modernidad. Tal fue el caso de Tarsila d'Amaral en Brasil, que estuvo en los orígenes del movimiento antropofágico, codicilo de la Semana de Arte Moderno, donde nació el Brasil contemporáneo y se concibió Brasilia.

Desde hace cien años, cada ocho de marzo se celebra el Día Internacional de la Mujer, el cual pretende conmemorar la lucha por la igualdad de género y su participación en momentos coyunturales para la humanidad. Su historia se remonta a 1910, cuando la Conferencia Socialista, reunida en Copenhague, proclamó un festejo especial para las mujeres con el fin de defender sus derechos humanos. La propuesta fue aprobada por un grupo de más de cien mujeres procedentes de diecisiete países.

Por su acción cultural, por su intervención en la política o porque se han convertido en iconos de los grandes temas de la humanidad, mujeres que han marcado la historia del siglo xx —como Ana Frank para los derechos humanos o Rigoberta Menchú en la reivindicación de los pueblos originarios— son legión. La música popular ha transformado en mito voces como las de Edith Piaf o Aretha Franklin. En América Latina Mercedes Sosa, Violeta Parra, Chabela Vargas, Chabuca Granda, Celia Cruz... forman parte de la memoria emocional de Nuestra América. Y ¿qué decir, en pintura, de Frida Khalo? En el siglo xx en todos los terrenos las mujeres rompen el “corralito” impuesto por el imaginario patriarcal. Adquieren protagonismo mundial avasalladoramente a través del cine, que las convierte en divas. En el deporte entran en todas las ramas, muchas de las cuales habrían horrorizado a las antiguas generaciones porque no se consideraban femeninas. Recuerdo que en los Juegos Olímpicos de Helsinski en 1952 el argentino Humberto Selvetti, con veinte años y un peso corporal de 139 kilos, ganó la medalla mundial en halterofilia con 150 kilos empatando el primer lugar con John Davis, campeón mítico que durante quince años nunca fue derrotado. Hoy las mujeres practican ese deporte y el record mundial femenino supera ampliamente el que acabo de citar. Liu Chunhong ganó en el 2008 la medalla de oro olímpica y estableció la marca mundial de 158 kilos en la categoría femenina de 69 kilos. Selvetti había levantando 11 kilos más de su

peso corporal, Liu Chunhong 89 kilos más. Mujeres emblemáticas figuran ya en la historia por su participación en las grandes causas de la humanidad: la Madre Teresa por su asistencia humanitaria, Rosa Parks desencadenó el movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos, La Pasionaria mantuvo viva la lucha contra el franquismo... y paro de contar.

Capítulo aparte merece la entrada de la mujer en política. Pero, antes, la píldora. Los *sixties* fueron una década excepcional. Los Beatles conquistaban el mundo, se expandía la llamada “civilización de la imagen”, nacía Mafalda abrazando todas las causas nobles, Mayo del 68 solfeaba: “sea realista, pida lo imposible”. Estallaban la revolución sexual y los deseos de libertad. Aparece la píldora anticonceptiva, la mujer se liberó, expuso su cuerpo, reivindicó la iniciativa y se enseñoreó de su sexualidad. La década nos mostró una manera diferente de estar en el mundo. El Vaticano no pudo tragárselo. Todavía en el pontificado de Ratzinger, festejando el Día Internacional de la Mujer, rendía homenaje a la lavadora, afirmando que la máquina representa una verdadera emancipación femenina en el siglo xx, más que la píldora anticonceptiva.⁹ Sin duda no captaba la diferencia que hay entre facilitar la vida doméstica y la independencia existencial. La minifalda volvió para coronar esa nueva sociedad.

A partir de los años veinte, la moda da testimonio del cambio de imagen de la mujer. La historia del bañador nos muestra cómo éste se impone. A través de él la semidesnudez va a ser socialmente aceptada. En “Occidente” a inicios del siglo xx todavía imperaba la “moralina victoriana”: el bañador calzonazos, que apenas dejaba ver cabeza, manos y pies. El primer escándalo lo trajeron los “Años locos”, la *Belle époque*. Sólo tras la Segunda Guerra Mundial, y en particular en los *happy sixties*, se consideró un hecho corriente y masivo que las mujeres usaran mallas de baño y ropas íntimas que antes sólo se ponían las putas. El bikini se puso de moda a fines de los cincuenta y, después, el diluvio: el *topless*, la tanga y el *filho*, un adelanto brasileño, el hilito que se sostiene en la cintura y pasa entre los glúteos dejando ver éstos en todo su esplendor.

La *Belle époque* fue libertina —daba la espalda a la hipocresía victoriana. Las chicas se soltaron las trenzas y estrenaron la minifalda y los vestidos ajustados. En los veinte, los “Años locos”,

⁹ “La máquina de lavar y la emancipación de la mujer”, *L’Osservatore Romano* (Ciudad del Vaticano), 8-III-2009.

ruge también el jazz y el tango comienza a cantar, la moda se masculiniza y las mujeres se cortan el pelo “estilo *garçon*”, se difunde el pantalón y el traje sastre... En menos de una década la lasitud erótica de la *Belle époque* fue substituida por un nuevo concepto. La moda femenina expresaba la modernidad y la entrada de la mujer en un mundo hasta entonces reservado al hombre. Si los carteles del checo Alfons Mucha exponen a la mujer flotando en su cabellera y entregada al espectador, las pinturas de Tamara de Lempika la muestran activa en el mundo, conduciendo coches, medio vestida de varón y solazándose en el erotismo lesbiano. Por otra parte, la masculinización de la moda coexistió con un nuevo puritanismo, el de los Estados fascistas; puritanismo asociado en España a la política franquista. Ilustrada por la foto de una bañista sorprendida desnuda, el *ABC* de Sevilla publica el 29 de diciembre de 1936 una orden de la Junta Técnica del Estado bajo el considerando: “Una de las armas más eficaces puesta en juego por los enemigos de la patria ha sido la difusión de la literatura pornográfica”.¹⁰ Dicha orden declaraba ilícita la circulación de grabados pornográficos (el desnudo) o de literatura socialista, comunista o libertaria, en general disolvente.

Una página particular en la historia de la moda la constituyó la sección llamada “Chicas de Divito”, un dibujo de humor que popularizó el *Rico Tipo* (1944-1972), semanario argentino fundado por Divito y que marcó la moda femenina de su época. En Buenos Aires y en toda América Latina, las mujeres querían tener la cintura de las “Chicas de Divito”. Se compraban anchos cinturones elásticos y pedían a las modistas que les diseñaran ropas parecidas y bañadores insinuantes que realzaran sus formas.

A lo largo de la historia y a lo ancho de la geografía constatamos que la mujer tiene una relación de género con el agua. Renace al salir del elemento. El cine nos ha dado “salidas espectaculares” como la de Ursula Andress en *James Bond*. Son relaciones erótico-simbólicas. El agua es el origen de la vida y da nacimiento a Afrodita; las túnicas húmedas de la moda imperio resaltaban las formas de la mujer, y al agua se sacrificaban aunque las amenazara un resfrío mortal. Fuente primaria de la que brota toda la vida, símbolo del nacer y del renacer, la mujer se identifica con ella, con sus tempestades y crecidas. También ha sido simbólicamente asimilada a las emociones más destructivas. ¡Sí!, el agua es feme-

¹⁰ *ABC* (Sevilla), 29-XII-1936, en DE: <<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/detalle.stm>>.

nina, como el fuego es masculino. La mujer húmeda es seductora. A ella rinden culto artistas como Botticelli y actrices como Jennifer Lopez. Mircea Eliade se extiende en su *Historia de las religiones* sobre el simbolismo de las aguas. Volver al flujo inicial es también regeneración, nuevo nacimiento, regreso al caos primordial, el elemento líquido preserva los poderes del nacimiento y la regeneración. Por eso, desde la prehistoria, el conjunto luna-agua-mujer era percibido como el círculo antropomórfico de la fecundidad. Ya en el paleolítico, la espiral simbolizaba la fecundidad acuática lunar marcada sobre ídolos femeninos. Laura Esquivel en *Como agua para chocolate* nos ofrece un título con doble sentido, literal y figurado. En sentido figurado alude a la doble manera de “estar caliente” la ira y la pasión amorosa. El agua excita y hace excitante a la mujer.

En política la mujer tiene una larga trayectoria. Saltándonos a quienes tuvieron poder por ser faraonas, reinas, emperatrices o amantes de reyes y llegando al siglo xx, vemos el acelerado ascenso de la mujer. Golda Meir e Indira Ghandi fueron respectivamente primera ministra de Israel y primera ministra de la India. La Ghandi fue además influyente líder de los No Alineados. En Gran Bretaña, Margaret Thatcher, la dama de hierro, fue la primera mujer en llegar a la posición de primera ministra británica. Al terminar el primer lustro del presente siglo, había en el mundo cinco mujeres presidentas de sus respectivos países: Irlanda, Letonia, Finlandia, Filipinas y Sri Lanka; y cuatro primeras ministras: Angela Merkel, canciller de Alemania, Helen Elizabeth Clark en Nueva Zelanda, Khaleda Zia en Bangladesh y Luisa Diogo en Mozambique. Mientras que Ellen Johnson Sirleaf era aclamada presidenta de Liberia.

En América Latina el poder, que se desplazaba hacia la mujer, tenía una antecesora ilustre, Eva Perón: no tuvo cargo alguno más que su personalidad al lado de Perón. Promovió el reconocimiento de los derechos de los trabajadores y de la mujer e hizo aprobar la ley de sufragio femenino. Visionaria, como lo ha demostrado la historia, declaró en una gira por Europa: “Este siglo no pasará a la historia con el nombre de Siglo de la Desintegración Atómica sino con un nombre mucho más significativo: Siglo del Feminismo Victorioso”. En la primera década del siglo xxi más mujeres han presidido democráticamente su país que en toda la historia del Bicentenario: en Panamá, Mireya Elisa Moscoso; en Chile, Michelle Bachelet; en Argentina, Cristina Fernández de Kirchner; en Costa Rica, Laura Chinchilla; y en Brasil, Dilma Rousseff. Antes, Violeta

Chamorro por elección popular en Nicaragua, y en Argentina, María Estela Martínez de Perón que, elegida vicepresidenta, asumió el cargo en 1974 tras la muerte de Perón. Las otras llegaron al poder como consecuencia de crisis institucionales. En Haití, Ertha Pascal Trouillot se convirtió en la primera mujer en acceder a la presidencia en 1990, al asumir un mandato provisional. En Ecuador, Rosalía Arteaga Serrano fue presidenta cinco días, del 6 al 11 de febrero de 1997, tras el derrocamiento de Abdalá Bucaram. Finalmente cabe mencionar que en el 2001 Sila María Calderón se convirtió en la primera mujer gobernadora electa de Puerto Rico.

Pero no son sólo mujeres que se hicieron con el gobierno, sino también mujeres que luchan hoy por los derechos humanos en el mundo árabe, en los países asiáticos y en África. Del protagonismo emergente de la mujer da cuenta el Premio Nobel de la Paz, que el 7 de octubre del 2011 se otorgó compartido a tres mujeres, las liberianas Johnson-Sirleaf, presidenta, y Leymah Gbowee —pacifista que inauguró una campaña para castigar por medio de la abstinencia sexual a los hombres— y Tawakul Kerman, activista yemení. El primer ministro de Noruega, país sede del Nobel de la Paz, insistió en su significación: “Este premio es un tributo a todas las mujeres del mundo y a su papel en los procesos de paz y reconciliación”.¹¹ Así debe ser, y es, un premio a todas las mujeres del mundo. En América Latina ya lo obtuvo Rigoberta Menchú y hay muchas más que siguen mereciéndolo: Eufrosina Cruz, india zapoteca de treinta y dos años que ha conseguido el voto para las mujeres indígenas en las elecciones municipales del estado de Oaxaca, allí donde los usos y costumbres les negaban el derecho a elegir y ser elegidas, es un ejemplo entre otros. En Argentina son madres y abuelas quienes mantienen la memoria de los desaparecidos durante los sanguinarios regímenes dictatoriales que conocieron los países del Cono Sur entre las décadas de los sesenta y ochenta. A partir del 30 de abril de 1977 se reúnen cada jueves en la Plaza de Mayo tocadas con pañuelos blancos para reclamar a sus hijos desaparecidos durante la “guerra sucia”. “Las locas de Plaza de Mayo” les decían. A lo largo de estos años han esclarecido algunos de los hechos y recuperado muchos hijos, criaturas de madres víctimas que la Junta Militar entregó a diversas familias en adopción putativa.

¹¹ Pierre-Henry Deshayes, “Un Nobel de la Paz 100% femenino para África y la primavera árabe”, en DE: <www.google.com/.../ALEqM5g9zayD_ARTnti-YEARDIX_ERZ-FW?>.

Sin duda que el **xxi** será el siglo de las mujeres. Es cierto que les queda aún mucho camino por recorrer para pasar de la conquista de sus derechos a su ejercicio, y para que en los países más retrógrados se reconozca como evidente la declaración de la Conferencia de Pekín en 1995: “Los derechos de las mujeres son derechos humanos”, cosa no tan clara en algunos países del mundo.¹²

El imaginario patriarcal recorre la historia a través de la dialéctica entre Eva y Lilith, la mujer sumisa y la rebelde. La mujer sumisa es el modelo básico de la esposa tradicional y de la mujer objeto del que se sirve la publicidad. Para la familia patriarcal es la “esposa ideal”. Al hombre la sumisión de la mujer lo afirma —¡En mi casa mando yo!— y sobre ella asienta un poder que proyecta sobre los hijos. Pero la imagen del imaginario burgués es divalente. En la casa, la mujer es respetada por y en su integridad; en la calle se la considera presa: “tiene buen...” o “tiene buenas...”. No faltan las mujeres que se fascinan por esa mirada y tratan incluso (lo que hoy es posible gracias a la cirugía) de aumentar, a veces monstruosamente, el volumen de sus atributos.

Lilith fue la primera mujer de Adán. Era bella e independiente. Le desesperaba que Adán quisiera hacer siempre el amor en la *missionary position*: “¿Por qué tengo que estar siempre abajo, si fuimos creados iguales?”, le insistía a Dios, reclamando el derecho de montar sobre Adán, una postura que la erótica romana conocía con el nombre de “El caballo de Héctor” (Marcial atribuía su invención al héroe troyano). Cansada de que el Creador no atendiera sus quejas, Lilith abandonó a Adán. Se fugó del Paraíso y partió a seducir a los ángeles con los que procreó las “hijas de Lilith”. Se dice en el Libro de Esdras, con lo que concluye la narración histórica del Antiguo Testamento (pero no lo he podido comprobar), que con cada cópula engendraba cien hijas.¹³ Ellas siguieron el camino de su madre, que amaba señaladamente el semen, y festejaban fornicar con los hombres que duermen solos. Un exégeta tardío cuenta que en la Edad Media los monjes, para evitar las poluciones nocturnas a que los llevaban las hijas de Lilith, acostumbraban a dormir con una piedra sobre el sexo.

La figura y leyenda de Lilith y sobre todo su rebelión hacia Adán ha llevado a algunas feministas a convertirla en símbolo de

¹² “Los derechos humanos de la mujer”, en DE: <<http://www.un.org/spanish/conferences/Beijing/fs9.htm>>.

¹³ En las Biblias católicas de Nacar-Colunga y de Jerusalén no aparecen los libros Esdras 3 y 4, estigmatizados como textos apócrifos.

la liberación sexual y de la lucha contra el patriarcado. De hecho, en Estados Unidos se realiza una gira musical denominada “Lilith Fair Tour” que agrupa a las mejores cantantes.

Cuando Lilith se fue, Adán recibió una nueva compañera, Eva, creada a partir de una de sus costillas y en principio sumisa. Pero no tanto, en el reducido espacio del Paraíso Eva se convirtió en una líder de opinión pues ella llevó la iniciativa en eso de comerse la manzana convenciendo a Adán de hacer lo mismo.

RESUMEN

A lo largo de la historia la imagen de la mujer se ha modelado de acuerdo con los parámetros impuestos por un entorno patriarcal, jerárquico y dicotómico cuyo antecedente más antiguo se encuentra en la Biblia con Lilith y Eva. En la historia occidental ambos personajes representan la rebelión y la sumisión, respectivamente. En el presente artículo se hace un recorrido por la historia del imaginario familiar y el imaginario erótico femeninos a través de las artes.

Palabras clave: imaginario patriarcal occidental, imagen de la mujer en la pintura, imagen de la mujer en la música.

ABSTRACT

Throughout history, women's image has been modeled according to the parameters imposed by a patriarchal, hierarchical and dichotomous environment, whose oldest antecedent may be found in the Bible with Lilith and Eve. In the Western story, both characters represent rebellion and submission, respectively. In this article, a journey is made throughout the history of the female familiar and erotic imaginaries, by means of the arts.

Key words: Western patriarchal imaginary; image of women in painting, image of women in music.