

LA VOZ DE LA MUSA: UNA DIFÍCIL DESCOLONIZACIÓN CORPORAL. PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y ARTÍSTICAS

Luz Mar González Arias *

El cuerpo femenino se ha convertido en uno de los temas más controvertidos desde diversos frentes teóricos debido a la tradicional simplificación del que ha sido víctima en los sistemas de representación patriarcales: bien como objeto erótico sobre el que descargar las fantasías sexuales masculinas, bien como elemento ornamental, pasivo, fuente de inspiración para la actividad artística del varón. Una re/lectura del cuerpo a partir de la filosofía existencialista de Simone de Beauvoir nos ofrecerá un marco teórico muy adecuado para el análisis de pinturas, poemas y demás manifestaciones culturales en las que la corporeidad se perfila como el texto fundamental desde el que comenzar a re/tejer la identidad femenina.

Palabras clave: Simone de Beauvoir, artes visuales, literatura, cuerpo femenino.

THE VOICE OF THE MUSE: THE DIFFICULT DECOLONISATION OF THE BODY. THEORETICAL AND ARTISTIC PERSPECTIVES

The female body has become one of the most controversial topics in theoretical discussions due to its traditional simplification in patriarchal representations, where it has been either the erotic object of male sexual fantasies, either a purely ornamental item, the passive source of inspiration for male artistic activity. Simone de Beauvoir's existentialist philosophy provides an adequate theoretical framework for the re/reading of the female body in paintings, poems and other contemporary cultural representations. The body is now shaped as the main text from which the re/knitting of female identity stems.

Keywords: *Simone de Beauvoir, the visual arts, literature, female corporeality.*

Perspectivas teóricas y artísticas

Hasta una época aún demasiado reciente el cuerpo femenino ha estado ausente del discurso cultural del mundo occidental. Para gran parte del público lector esta afirmación, así planteada, sería cuestionable, ya que, tanto en literatura como en las llamadas artes visuales – escultura, pintura o cine – las formas femeninas han inundado desde siempre la representación. Los cuerpos de mujer han inspirado las creaciones de escultores, pintores, escritores, directores de cine o publicistas para quienes el concepto de “musa” estaba definido de forma sistemática en femenino. De este modo, la creación

artística era dominada prácticamente en su totalidad por la esfera masculina mientras la mujer, y con ella su corporeidad, se convertía, por oposición al sujeto creador, en el objeto pasivo de dicha creación, un elemento estético, meramente ornamental, silenciado y al servicio de los intereses de un sistema patriarcal, tanto en la realidad sociopolítica como en los textos, verbales o visuales, generados desde dicha realidad contextual. Por lo tanto, la afirmación con la que comienza este artículo requiere, en efecto, ser matizada, ya que la fisicalidad femenina sí ha estado presente en los discursos culturales, aunque siempre como un espacio

* Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo y Profesora Asociada en su Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa.
Campus de Humanidades El Milán, Universidad de Oviedo, 33071. Asturias. España.

colonizado por el entramado ideológico falocéntrico, predefinido constantemente desde la autoría masculina que monopolizaba los distintos ámbitos del saber. El cuerpo definido desde dentro de la propia experiencia femenina, liberado de la simplificación romántica o de los prejuicios religiosos sobre los que se han sustentado las representaciones canónicas, ha carecido de un espacio propio para su desarrollo hasta bien entrado el siglo XX. Las “musas” de la literatura y arte contemporáneos ya no juegan el papel de objetos complacientes y sumisos, de mujeres fértiles destinadas exclusivamente a la procreación, o de cuerpos eróticos sobre los que descargar los deseos más reprimidos del subconsciente masculino. Gracias a la aportación de teóricas feministas y de autoras comprometidas con las asimetrías genéricas en las sociedades contemporáneas, el cuerpo de la mujer despierta de su letargo y se inscribe en la representación, perfilándose como un componente básico en la construcción de las identidades femeninas.

Musas del discurso patriarcal: el cuerpo de la mujer como espacio colonizado

La narración de los orígenes del mundo en forma de mitología genésica responde a la necesidad por descubrir nuestra procedencia y destino último y da lugar a la aparición de textos cuya autoridad es raramente cuestionada. Los mitos de creación se presentan como un conjunto de relatos que ofrecen respuesta a los grandes interrogantes de la humanidad y que, además, aparecen sancionados por la autoridad divina. Invariablemente, el primer hombre y la primera mujer son empleados como modelos a implantar en las sociedades que les dan vida; sus roles y la simbología atribuida a sus cuerpos servirán como estereotipos de “lo masculino” y de “lo femenino” en la comunidad. Así, por ejemplo, del mito genésico cristiano –si bien el mismo argumento podría aplicarse a gran parte de los mitos de creación de las sociedades paganas– se desprende la consideración de la sexualidad femeni-

na como algo pecaminoso y sucio a reprimir. El hecho de que en la Biblia Adán y Eva aparezcan desnudos tras transgredir la orden de tomar el fruto prohibido ha dado lugar a la interpretación de la “tentación” de Eva en términos claramente sexuales. De este modo, el cuerpo de la primera mujer de la mitología cristiana y por ende, el de todas sus descendientes, ha sido considerado como el origen de las desgracias de los mortales, su sexualidad como algo peligroso que conduce al desastre y, en último término, a la muerte. Son varias las teólogas y críticas que desde distintos frentes del feminismo han censurado las exégesis tradicionales del mito genésico cristiano por producir un modelo de feminidad negativo generado a partir de la corporeidad de Eva. Del mismo modo, Marina Warner desarrolla en *Tú sola entre las mujeres* (1991) su tesis de la Virgen María como la segunda Eva que vendrá a enmendar, precisamente con la renuncia a su propia sexualidad, todo lo que la primera mujer había estropeado al sucumbir a los placeres carnales. De este modo, la mitología cristiana generó la simplificación de la mujer en los estereotipos de pecadora y de madre virginal, connotados en negativo y en positivo respectivamente según la sexualidad femenina estuviese o no desarrollada en dichos modelos.

La ideología que preside tanto la representación de Eva como las interpretaciones tradicionales de este mito fomentaron no sólo una renuncia a los placeres corporales, sino una desaparición paulatina de la propia fisicalidad femenina. En su estudio sobre santas del medievo italiano, Rudolph Bell (1985) nos ofrece una interpretación de la anorexia con claras reminiscencias católicas. Para este autor, las mismas convicciones que hacen de Eva un cuerpo herético convirtieron a aquellas santas en enfermas con síntomas de anorexia aguda. La autodemacración y la negación a comer adquirían una dimensión religiosa que permitía a aquellas mujeres evitar sus características femeninas. Metáforas de la “mujer varón”, es decir, de

la mujer metamorfoseada en un hombre, son frecuentes en la literatura cristiana primitiva. En una jerarquía de valores, convertirse en varón significaba entrar en un estadio supuestamente superior en el que la transcendencia desplazaba a la immanencia y donde las necesidades sexuales de la mujer quedaban totalmente suprimidas por una existencia espiritual de ascetismo absoluto.¹ Puesto que en el Génesis Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, la masculinización del cuerpo de la mujer se convirtió en el estado ideal de perfección espiritual y en la única manera de imitar al hombre, creado, incluso físicamente, a imagen divina.

Pero la invisibilidad del cuerpo femenino no sólo es producto de prejuicios religiosos o de *corpus* míticos anclados en el pasado. La crítica norteamericana Naomi Wolf ha trabajado sobre los estereotipos de belleza dentro de las sociedades occidentales contemporáneas que, nuevamente, fomentan una desaparición progresiva de la corporeidad de la mujer. Para Wolf la belleza es la forma que la sociedad contemporánea tiene de aprisionar y controlar el cuerpo femenino una vez que los mitos de la llamada “mística de la feminidad”, tales como la castidad, la maternidad, la pasividad o la domesticidad, parecen haber perdido gran parte de su poder (1991: 11). El hecho de que esta nueva religión de la belleza exija cuerpos cada vez más delgados y jóvenes no es, en opinión de Wolf, un fenómeno casual. La dualidad carne/espíritu es reemplazada en la sociedad actual por una nueva dicotomía de igual poder: cuerpo/mente. Si era preciso un proceso de masculinización para acceder a la austeridad de la vida espiritual, ahora, sostiene Wolf, será precisa una desaparición paralela de las formas femeninas para liberarse de las asociaciones de la carne con el dominio doméstico e introducirse en el mundo laboral, monopolizado hasta el momento por el hombre.

La corporeidad de las mujeres también se ha visto reducida al silencio en la feminiza-

ción espacial de la que se sirve la retórica política canónica. En este tipo de discursos, surgidos desde experiencias nacionalistas o coloniales, las formas femeninas son utilizadas como iconos abstractos, equiparadas con la tierra colonizada o liberada según los casos. El efecto de estas metáforas espaciales, cuyo origen podría encontrarse en la práctica de identificar a la Mujer con la Madre Naturaleza, es el de simplificar la historia de las mujeres de un determinado contexto ideológico, sus cuerpos reducidos a una representación alegórica y sus realidades sexuales totalmente invisibles en la práctica discursiva, social y política. Así, por ejemplo, en su reciente trabajo sobre género y nacionalismo (1997) Nira Yuval-Davis denuncia el vínculo entre ambos términos a los que dedica su estudio al considerar que las mujeres, y sus cuerpos, juegan los papeles de reproductoras biológicas y simbólicas de las naciones a las que pertenecen y subraya cómo la nación se forma, en cualquier caso, a expensas de definiciones muy concretas de feminidad y de masculinidad. Estas definiciones benefician al varón e invariablemente omiten la realidad corporal de la mujer, limitada a la procreación de nuevos patriotas, idealizada en iconos abstractos y pasivos, en definitiva, simplificada.

También desde la teoría literaria la biología femenina y sus ciclos naturales han sido rechazados por considerarse que escribir sobre el cuerpo de la mujer vetaría la participación de ésta en el ámbito cultural, dominado por el hombre. Así, escribir sobre cuestiones de género dejando a un lado todo lo referente al cuerpo se convirtió en práctica literaria para muchas mujeres. La distinción sexo/género surgió del estudio que Stroller llevó a cabo sobre transexuales a finales de los años sesenta. Este psicoanalista explicaba el transexualismo como la falta de identificación entre el sexo biológico del paciente y su identidad genérica. Muy pronto la distinción sexo/género era adoptada por teóricas feministas estructuralistas que utili-

zaban este binomio para analizar cómo las desventajas sociales de la mujer no se desprendían de la biología femenina (sexo) sino que eran producidas culturalmente (género). La distinción sexo/género resultó útil en un primer momento como oposición al determinismo biológico y sus efectos en la realidad social de las mujeres. Sin embargo, muchas teóricas feministas pronto comenzaron a trabajar en las limitaciones de la distinción, ya que un marco teórico que mantenga la oposición sexo/género reduce el cuerpo a una suma de hormonas y cromosomas – objeto de estudio de la medicina – que no participaría en modo alguno en la socialización posterior del mismo. Es decir, el cuerpo quedaría reducido a una entidad pasiva, una conceptualización que no tardó en deconstruirse pues, tal como explica Nira Yuval-Davis, citando a Hood-Williams, el científico debe saber de antemano qué significan socialmente los términos “mujer” u “hombre” antes de poder confirmarlos genéticamente (1997: 9). El efecto de estas primeras teorizaciones feministas, si bien orientadas a favorecer la inserción de la mujer en la esfera laboral y creativa, monopolio exclusivo del varón, produjeron, una vez más, el efecto de silenciar el cuerpo femenino tanto en la representación como en la vida pública y privada.

Pero una de las distorsiones más evidentes de lo femenino se debe a la reificación del cuerpo de la mujer en los sistemas de representación canónicos, donde aparecía reducido al papel de musa erótica bajo la mirada de un voyeur masculino. Son muchas las críticas contemporáneas a la filosofía occidental que señalan cómo su cuerpo teórico ha estado caracterizado por una especie de “hipertrofia de lo visual”.² El compromiso temático de filósofos y teóricos con “lo que puede verse” deriva de la metafísica de la presencia que ha dominado el pensamiento occidental desde Platón hasta nuestros días. La relación entre lo visual y lo masculino pronto empezó a tejerse, ya que la

forma era visual y esta forma poseía una dimensión de género que la convertía en masculina. Desde el principio se concedió privilegio a la mirada sobre otras formas de percibir el mundo, con lo que el varón subrayaba constantemente su poder sobre todas y cada una de las cosas bajo su escrutinio. Durante la primera mitad del siglo XX las teorías estructuralistas y fenomenológicas aún confiaban en la identidad transparente del aquí y ahora, es decir, de la forma que puede verse y percibirse como “presente”. El predominio de lo visual no es exclusivo del campo de la filosofía. En disciplinas como la geografía, por ejemplo, la mirada es básica para la consecución de cualquier representación del terreno. Al igual que en el pensamiento filosófico tradicional, el geógrafo aspira a reproducir la tierra que se encuentra presente ante sus ojos con objetividad y precisión. La mirada juega, pues, un papel primordial en las representaciones culturales que, tras el desarrollo de teorías postestructuralistas y deconstruccionistas, dejan patente la relación entre una ideología social determinada y el objeto mirado y reproducido. El ocularcentrismo criticado a partir de la segunda mitad del XX se encuentra en la base de la teoría psicoanalítica más tradicional, representada por Freud y por Lacan. Si bien el psicoanálisis constituye un corpus teórico muy amplio y toda generalización sería inapropiada dada la complejidad de sus teorías, cierto es que las conceptualizaciones del cuerpo (masculino y femenino) introducidas por Freud y por Lacan han influido de manera significativa en la mente colectiva, de tal modo que es ahí donde teóricas, autoras y artistas han encontrado parte del material necesario para deconstruir y desmitificar las representaciones tradicionales de la sexualidad y corporeidad de las mujeres.

Para ambos autores los procesos de formación del ego, y por lo tanto de la subjetividad humana, se encuentran íntimamente ligados a lo visual. Para poder llegar a un entendimiento de los procesos (visuales) que

fomentan la identificación mujer-musa (erótica o literaria) desde este marco teórico es preciso relacionar los términos con el concepto de “fase del espejo” (*state du miroir*, en el original francés), un concepto básico para el psicoanálisis que Lacan fue desarrollando a lo largo de toda su carrera³ y que inicialmente consistía en comparar el comportamiento de un bebé de seis meses con el de un chimpancé de la misma edad cuando ambos eran enfrentados con sus imágenes reflejadas en un espejo (Evans, 1997: 115). Mientras que el animal percibe rápidamente la imagen proyectada como una fantasía y pierde el interés en ella, el bebé se regocija y queda fascinado por lo que asimila como su propio ser. Lacan da cuenta del placer y regocijo del niño de la siguiente forma: el bebé experimenta su cuerpo como fragmentado, al no poseer aún sobre él ni una coordinación ni un dominio absolutos. Sin embargo, la imagen que ve en el espejo, y con la que se siente identificado, le produce el placer del dominio, pues esa imagen sí está coordinada. El cuerpo del bebé es percibido a través del espejo como un todo orquestado, totalmente bajo su control. Este primer momento en la formación del ego se caracteriza, pues, por una fantasía de dominio a través de la identificación con un otro especular o imaginario,⁴ no real. La tensión entre la imagen y la realidad se convierte, de este modo, en la fase que inaugura la adquisición de la subjetividad, basada desde el comienzo en una quimera, en la fantasía de un dominio que le confiere seguridad a un ser todavía lejos de alcanzar unidad y control. Desde este estado tan inicial, la visión va unida al deseo de dominio sobre la imagen proyectada y al placer que dicho dominio supone una vez que se crea la sensación (ilusoria) de unidad para el cuerpo aún desordenado y frágil del bebé.

Placer y mirada poseen una dimensión de género que los convierte en dos de los elementos más importantes a tener en cuenta en los procesos de cosificación del cuerpo

femenino. Elisabeth Grosz distingue entre dos formas de escopofilia o placer en la mirada: en su manifestación activa, también denominada voyeurismo,⁵ un sujeto experimenta placer al mirar un objeto; por su parte, en la escopofilia pasiva, o exhibicionismo, un sujeto experimenta placer al ser contemplado por otro sujeto (Wright, 1995: 447). Estos dos tipos de placer visual apuntan a los procesos a través de los cuales un sujeto es cosificado y, por lo tanto, reducido a la pasividad. Sin embargo, a gran parte de la crítica feminista basada en el psicoanálisis y centrada en cuestiones de visión y mirada se le ha reprochado el hecho de partir, bien de una confusión conceptual entre la mirada de Sartre y la mirada de Lacan,⁶ bien de la falsa premisa según la cual la visión, un mero sentido físico, se entendería como sexuada. Sin embargo, tal como señala Grosz, si bien la mirada no puede ser ni masculina ni femenina, ciertas formas de mirar pueden ser, y son, empleadas para reproducir estructuras de poder (patriarcales, coloniales, etc.) (Wright, 1995: 449). Tal es la creencia de Laura Mulvey, quien en 1975 publicó “Visual Pleasures and Narrative Cinema”, un artículo muy influyente sobre mujeres y cine desde una perspectiva psicoanalítica. Según Mulvey, el placer que se desprende de la mirada parte de un proceso cargado genéricamente desde el principio, de tal modo que en el cine – aunque el argumento podría aplicarse a toda representación – el objeto mirado es siempre la estrella femenina, reducida al papel de objeto erótico (exhibicionista, pasivo) de la mirada (voyeurista, activa) del héroe protagonista, del resto de los personajes masculinos, y/o del público, identificado con el papel de voyeur, independientemente de su sexo. El estudio de Mulvey generó una fuerte polémica debido a su correlación exacta entre masculinidad-voyeurismo y feminidad-exhibicionismo, según la cual los miembros de un par no podrían formar parte en ningún momento del par opuesto. Igualmente, el

artículo generó oposición al no considerar que la conceptualización del cuerpo femenino como “carencia” en las teorías freudianas y lacanianas no es la única teorización posible (Mulvey, 1985: 303-304). Sin embargo, y pese a las limitaciones de este estudio, un artículo como “Visual Pleasures” supone un paso importante para comprender la dinámica de la mirada que reduce el cuerpo femenino al papel de icono pasivo. Así, según Mulvey, el público que va al cine – nuevamente podríamos aplicar el mismo argumento al resto de las representaciones culturales – se siente identificado con el héroe masculino, debido a que éste desempeña la misma función de ego especular que la imagen del bebé proyectada en el espejo y ofrece una sensación de dominio ilusoria. Las características del protagonista masculino, o imagen especular, en las que se aliena el público son radicalmente opuestas a las del Otro: la madre, la mujer, la musa.

El cuerpo femenino no sólo se ha cosificado y, por lo tanto simplificado, desde el psicoanálisis canónico a través de la mirada. También se ha ido perfilando como una entidad invisible e imperfecta desde ese mismo marco teórico. En sus ensayos sobre la teoría de la sexualidad (1975) Freud parte de la “normalidad” biológica masculina al afirmar que para el bebé ambos sexos se caracterizan por la presencia del pene en un primer momento (61). La diferencia entre hombres y mujeres, por lo tanto, si bien ausente en los primeros meses de vida, será producto de la castración, la cual explicaría la pérdida del órgano en la mujer y, por lo tanto, su condición de “incompleta”. Desde el psicoanálisis freudiano, este proceso es superado de modo diferente en el niño y en la niña. Mientras que para el varón la castración nunca deja de ser una fantasía, la niña debe aprender a vivir con una castración física que experimenta como real. De este modo, la inferioridad social de la mujer es analizada por el padre del psicoanálisis como un fenómeno anclado en la desventaja física de

la misma. Los problemas teóricos del análisis de Freud son abundantes, siendo el más evidente su énfasis en la biología de ambos sexos y el inexplicable temor de la niña por perder un órgano que jamás poseyó (Wright, 1995: 43).

Lacan da un paso adelante en este sentido y entiende el proceso de la castración como idéntico para el niño y para la niña. Según Lacan, la castración no se basa en la primacía de los genitales masculinos, sino en la fantasía de poseer o no poseer un falo imaginario.⁷ El bebé, independientemente de su sexo, se percató de que la madre fálica, ese ser imaginario y omnipotente con el que está en relación constante, ha sido castrada por el padre, debido al tabú del incesto. La madre deja de poseer el falo para el bebé y éste, a su vez, reprime su deseo de convertirse en falo para su madre y comprende que sólo el padre lo posee, al menos temporalmente. El miedo a ser castrado origina en el sujeto la represión del deseo materno y provoca, finalmente, su entrada en el Orden Simbólico, el único que, según Lacan, regiría la vida en sociedad. En la teorización laciana el falo se convierte en una entidad que nadie posee realmente, pero totalmente necesaria en el proceso de adquisición de la subjetividad y de la identidad sexual del infante. El falo se define como el “significante de significantes” y estaría relacionado también con el lenguaje y, por lo tanto, con todas las representaciones surgidas dentro de las distintas sociedades (Lacan, 1997: 285). A pesar de la insistencia de Lacan en la ausencia de determinismo biológico en sus teorías y de la distinción que mantiene a lo largo de su obra entre el “falo real”, el “falo imaginario” y el “falo simbólico”,⁸ la confusión entre el órgano biológico y las funciones simbólicas e imaginarias de dicho órgano es, por necesidad, muy frecuente. En realidad, en la base de esa confusión conceptual se sustenta toda la adquisición de la subjetividad humana formulada desde el psicoanálisis más canónico, pues es precisa-

mente la carencia del falo real la que desencadena la ansiedad de castración y las reacciones subsiguientes en el bebé. Es también la relación íntima entre significante fálico y órgano físico la que, en un primer momento, construye la imagen de la madre como castrada o mutilada y la del padre como poseedor del falo o Ley.

A diferencia de las teorías freudianas, Lacan parece evitar toda acusación de esencialismo biológico en su teoría del falo, ya que éste, como decimos, no se corresponde con ningún órgano real de la supuesta “normalidad” sexual masculina. Sin embargo, la íntima relación entre el falo significador simbólico y el órgano biológico masculino ha desatado las críticas de autoras y teóricas feministas que, desde distintas perspectivas, denuncian el desprestigio de la sexualidad femenina también desde esta argumentación canónica. Los criterios de selección del falo lacaniano como supersímbolo cultural responden, una vez más, a la visibilidad del mismo frente a la no tan obvia presencia de los genitales femeninos, conceptualizados como invisibles, imperfectos, carentes.

Verbalizaciones teóricas desde la subjetividad femenina

De todas las epistemologías que tratan de deconstruir los modelos de feminidad patriarcales la teorización iniciada por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (*Le deuxième sexe*) (1962 [1949]) es una de las que resulta más adecuada para comprender la importancia de lo corpóreo en la (auto)definición de las identidades femeninas.⁹ El estudio de la filósofa francesa puede resumirse en la máxima de la que la autora nos hace partícipes en las páginas iniciales del libro cuando escribe que “el cuerpo no es una *cosa*, es una situación” (59; énfasis en el original). La primera parte de esta afirmación se corresponde con el rechazo de Beauvoir a todas aquellas teorías científicas que trataban de explicar la subordinación social de la mujer de acuerdo a su biología.

El determinismo biológico de dichos trabajos queda ejemplificado en *The Law of Heredity*, obra publicada en 1883 por el biólogo W. K. Brooks. El argumento fundamental de este estudio de finales del XIX es que en la biología del ser humano se encuentra su destino. Para Brooks, el óvulo sería transmisor de todas aquellas características hereditarias, es decir, fijas, frente al espermatozoide, más dinámico y portador de peculiaridades adquiridas a lo largo de la vida del individuo. De acuerdo a la perspectiva de Brooks, las diferencias sociales entre los sexos se desprenderían directamente de las diferencias fisiológicas entre ambos.

El esencialismo biológico de estudios como éste encuentra la firme oposición de la filosofía existencialista y fenomenológica desarrollada en Francia a mediados del siglo XX. Uno de los trabajos más interesantes en este sentido, y una fuerte influencia para *El segundo sexo*, es el de Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada* (*L'Être et le néant*) (1984 [1943]), donde el filósofo define el concepto de “situación”, relacionado directamente con la experiencia corporal. Siguiendo los dictados de la filosofía existencialista de Sartre el cuerpo es una situación en sí mismo, y no una entidad inmersa en una situación determinada, exterior a él. Con este tipo de afirmaciones, el esencialismo biológico de autores como Brooks pierde toda credibilidad, ya que, desde este nuevo enfoque, el cuerpo no es una simple suma de hormonas y cromosomas, sino que determina y es a la vez determinado por el mundo exterior. Sartre ilustra su teoría con el ejemplo del peñasco, que no es intrínsecamente difícil o fácil de trepar. Ante la posibilidad de superar el obstáculo que representa el peñasco para el caminante, el cuerpo del protagonista va a decidir si la acción es sumamente difícil, arriesgada o simplemente sencilla. Las condiciones físicas del sujeto, factores como su edad, peso o enfermedades, van a determinar la forma en que éste considere la roca, que en ningún momento existirá como situación indepen-

diente del hombre (1984: 506-514). Para Sartre, nuestro cuerpo es un cuerpo situado en un espacio y constituye, a la vez, nuestra situación en el mundo. Esta idea existencialista del cuerpo como una “situación”, es decir, como una entidad afectada por el mundo exterior y, al mismo tiempo, capaz de influir en ese mismo espacio, es la que recoge Simone de Beauvoir en su trabajo sobre el cuerpo, esta vez, un cuerpo sexuado como masculino o femenino. Beauvoir comienza por preguntarse qué significa ser mujer. A diferencia de las definiciones deterministas que reducían el sexo femenino a las características de sus órganos reproductores, Beauvoir, sin negar la importancia de la fisiología en ambos sexos, no puede aceptar una definición de la mujer en términos exclusivamente biológicos. Su definición del cuerpo se acerca a la filosofía de Sartre y, por lo tanto, supone que el sexo de la mujer influye y es al mismo tiempo influido por el mundo exterior, con el que se encuentra en una relación de reciprocidad. A partir de este análisis la mujer ya no es sólo una suma de células pasivas, sino un cuerpo histórico en constante creación de su propio significado.

A pesar de la teorización existencialista de Beauvoir, su conceptualización del cuerpo ha conducido a varias teorías contemporáneas, destacando entre ellas la norteamericana Judith Butler, a leer la obra de la filósofa francesa en términos de la distinción sexo/género y, por lo tanto, a tratar de superar el supuesto marco teórico de Beauvoir.¹⁰ Para Butler la muy manida declaración de Beauvoir según la cual la mujer no nace, sino que se hace, sugeriría la división entre los aspectos corporales dados por la biología (sexo) y todos los signos de identidad adquiridos culturalmente con la socialización de los sexos (género) (Butler, 1986: 35). Sin embargo, el análisis de Butler es fruto de una confusión conceptual entre el cuerpo existencialista de Sartre, Merleau-Ponty y Beauvoir y la teorización del cuerpo realiza-

da por científicos como Stroller. Las limitaciones de este enfoque estructuralista del cuerpo son superadas en la obra de Butler, donde se niega la posibilidad de estudiar la corporeidad del sujeto como si se tratase de un objeto pasivo no influido por su socialización. Para Butler, aquello tradicionalmente analizado como “materia”, es decir, cromosomas y demás aspectos relacionados exclusivamente con la medicina, no puede considerarse un significante vacío, sino una entidad también significadora.

El proyecto de Butler, irónicamente, no se aleja del de Beauvoir y podría afirmarse que, en realidad, sus movimientos teóricos responden al mismo objetivo que *El segundo sexo*. La teórica norteamericana malinterpreta la filosofía de Beauvoir y lee su cuerpo situacional no a la luz del existencialismo, sino a través de la distinción sexo/género, una distinción posterior, en cualquier caso, a la publicación de la obra. *El segundo sexo* puede contar entre sus logros el teorizar sobre el cuerpo de la mujer como una entidad básica en la formación de la identidad femenina. Frente a todas las teorías de sexo/género y frente a los postulados estructuralistas que, tratando de superar la dicotomía de Stroller parten de ella y la utilizan, Simone de Beauvoir establece la relación de reciprocidad absoluta entre corporeidad y mundo exterior, de tal modo que ambos elementos son re/creados constantemente de acuerdo a las variables que les rodeen – país, clase, condiciones socio-económicas, etc. – pero no poseen una esencia fija que sea su destino.

El existencialismo francés y el postestructuralismo norteamericano no son los únicos marcos teóricos desde los que se ha tratado de inscribir la fisicalidad femenina en los discursos culturales. Desde principios de los sesenta son varios los trabajos de teólogas feministas que tratan de recuperar para las sociedades contemporáneas la figura de las diosas paganas, fértiles y sexuadas, con el fin de desestabilizar los modelos cristia-

nos de feminidad. Así, por ejemplo, Merlin Stone recuerda en sus estudios que al comienzo de los tiempos Dios era una mujer y las comunidades rendían culto a la Diosa de la vida (1979: 120). Stone repasa una gran cantidad de mitos femeninos en culturas tan distantes como la irlandesa, la india o la egipcia: Sarasvati, Cerridwen, Brigit eran adoradas como dadoras de vida, inventoras del alfabeto o vientres fértiles que aseguraban la descendencia. La distancia temporal entre el momento del coito y la concepción y el del parto hacía imposible en el mundo antiguo una paternidad segura, hecho que sin duda influiría en la consideración de las figuras femeninas del politeísmo como fuentes de vida exclusivas. Las diosas eran imaginadas como procreadoras partenogénicas y por ello eran respetadas por la comunidad y adoradas en los altares. Si bien no se ha podido demostrar que esta etapa de politeísmo centrado en divinidades femeninas se correspondiese necesariamente con un matriarcado, sino más bien con una sociedad matrilineal en la que la descendencia se nombraba por línea materna, la situación de las mujeres y la consideración de sus cuerpos dentro de aquellas sociedades parece haber sido más favorable que tras la implantación de las enseñanzas cristianas y su mitología monoteísta. Mary Daly es una de las voces más representativas en este sentido, con una gran cantidad de publicaciones sobre diosas y corporeidad. Daly defiende la divinidad como un verbo activo que expresa fuerza vital para su nueva teología feminista, no como un sustantivo marcado con un género gramatical concreto. De esta forma, señala Daly, se evitan las proyecciones antropomórficas de un Dios que excluye a las mujeres y las reduce al papel del eterno "Otro" (1979: 210-218). Carol Christ es otra de las destacadas teólogas que subrayan la importancia de las diosas en la afirmación de la sexualidad, voluntad y legados femeninos (1979: 273-287).

La labor de trabajos como los mencionados supuso en un primer momento un gran

avance para los estudios de las mujeres al presentar la religión y la historia de las civilizaciones desde un ángulo hasta entonces invisible. Estos mitos ginocéntricos, sin embargo, plantean problemas teóricos que no deben ser obviados, ya que pueden llegar a ser interpretados como naturalizadores, a través del propio mecanismo de creación mítico, de unos valores que no son sino culturales y contruidos por un proyecto ideológico concreto. El mito, sea éste patriarcal o ginocéntrico, produce el efecto de convertir en naturales, ahistóricos y universales modelos que responden en realidad a la ideología que preside un determinado entramado contextual. Es precisamente el poder naturalizador del mito el que ha contribuido a la universalización de imágenes femeninas sancionadas por el patriarcado y que son rechazadas por autoras y teóricas feministas que tratan de contrarrestar sus efectos. Los mitos tradicionales son re/escritos o denunciados por voces femeninas que no se sienten identificadas con las imágenes de sus cuerpos preconizadas por ellos. Sin embargo, también existe la estrategia de recuperar o de crear un mito alternativo al patriarcal con el fin de mermar los efectos del mismo. Es ésta la estrategia adoptada por trabajos como los arriba mencionados, con un noble objetivo pero en contra de los cuales puede argumentarse una forma de esencialismo inherente a tales mitos. La narración mitológica alternativa puede llegar a considerarse como un contenido que está enterrado en el pasado y que contiene la definición "verdadera" y "universal" de la masculinidad y de la feminidad. El mito, entonces, no se reconoce como una representación determinada culturalmente o re/producida constantemente por la historia, sino como *la* narración que define a la Mujer genérica por oposición al Hombre genérico.¹¹ El mito se convierte en un elemento preceptivo y su efecto inmediato es la creación de imágenes femeninas que posean la fuerza que estas autoras perciben en las diosas del pasado. De este modo, la

mujer alcanza, a través de la figura catalizadora de la diosa, una definición esencialista de su propia feminidad, cuyos orígenes se encuentran enterrados en épocas arcaicas.

Éstos son tan sólo algunos ejemplos de las corrientes críticas preocupadas por sacar a la luz el cuerpo de la mujer que los prejuicios religiosos, el psicoanálisis tradicional o los discursos culturales patriarcales habían reducido a la otredad. Sin embargo, ninguna teorización resulta completamente satisfactoria o exenta de problemas en sus conceptualizaciones de “lo femenino”. Así, la crítica ginocéntrica consigue inscribir el cuerpo de la mujer, pero el excesivo énfasis en la función procreadora de las diosas paganas apunta hacia un esencialismo biológico del que es deseable salir en tanto en cuanto es incompatible con la pluralidad del cuerpo femenino esperada en las representaciones contemporáneas. El postestructuralismo, por su parte, niega la validez de la dicotomía sexo/género que reducía lo corpóreo a la pasividad. Pero los giros teóricos de autoras como Butler, aunque para deconstruirla, parten de la dicotomía que tratan de desestabilizar y, de este modo, la utilizan y subrayan. Por lo tanto, podemos concluir que si bien el trabajo de Beauvoir en *El segundo sexo* adolece de ciertas limitaciones, limitaciones por otro lado inherentes a estudios tan pioneros como éste, su cuerpo situacional, anterior a los estudios de sexo/género, resulta un marco muy adecuado desde el que comenzar a teorizar sobre el cuerpo sexuado. La re/construcción de la identidad femenina debe incluir su fisicalidad como un significante plural capaz de comunicar con el mundo exterior, sin negar la influencia que la sociedad y las asimetrías genéricas puedan llegar a ejercer en la (auto)percepción de dicho cuerpo. A partir de Beauvoir el cuerpo femenino no sólo significa sino que, además, se presenta como un elemento indispensable en un “femenino”, no tan eterno, ni silencioso, ni esencialista.

La voz de las musas: verbalizaciones artísticas del cuerpo femenino

Desde comienzos de los años sesenta, en Estados Unidos, un poco más tarde en el continente europeo, caderas, vientres y pechos inundan las páginas del texto literario. El psicoanálisis lacaniano que relacionaba al falo con la adquisición del lenguaje y con la supremacía física masculina es atacado por filósofas como Luce Irigaray, para quien los labios vaginales, en continuo roce autoerótico, presentarían una actividad corporal ausente en los genitales masculinos, a su parecer más pasivos (1991). La teorización irigariana reclama el cuerpo de la mujer y una sexualidad y textualidad al relacionar los labios del habla con los labios vaginales. Una vez el falocentrismo deja de tener sentido a la luz de esta nueva percepción de los genitales de la mujer, la condición masculina del Logos también es derrocada por un lenguaje que la filósofa relaciona con las diosas paganas y sus deseos anclados en su propia corporeidad, frente a los modelos asezuados del cristianismo posterior (1991: 205). El significante absoluto lacaniano ya no podrá tener sentido en sí mismo, sino que deberá al menos oponerse al sistema presidido por el significante vaginal irigariano. Este nuevo significante formulado por Irigaray pasa a unirse, de este modo y como lo hacía también el falo de Lacan, sexualidad, lenguaje y deseo. El poema “Musa”, de la irlandesa Anne Hartigan (1993),¹² constituye uno de los muchos ejemplos que podríamos encontrar en la literatura contemporánea para favorecer una inscripción de la fisicalidad femenina sobre el texto escrito y aunar las aspiraciones de realización y reconocimiento corporal con una participación activa de la mujer en la articulación cultural:

*Peligroso,
Yacer con una mujer de palabras?
Dulce esperma?
También ella puede manchar
lienzos blancos,
Con sangre caliente.
Con tinta negra.*

El texto, que es reproducido aquí en su integridad debido a su corta extensión, abre las puertas a la esperanza de que, en el futuro, el cuerpo femenino ya no sirva el papel de musa pasiva y silenciada, sino que participe en la autodefinición plural de la identidad femenina y logre comunicar a través de un lenguaje no mediatizado por el falocentrismo canónico sus deseos y sus aspiraciones artísticas y sexuales.

También desde las artes visuales el cuerpo de la mujer adquiere protagonismo absoluto. *Cathoid* (fig. 1), de Eilís O'Connell, reproduce una región pubiana de color azul con una abertura central en forma de lágrima que contrasta con el tono del resto de la composición. La silueta alargada de ésta y otras creaciones de esta artista formalista irlandesa ha desencadenado críticas a la supuesta tendencia de O'Connell a representar formas fálicas. Sin embargo, su obra constituye un espacio desde el que subrayar la fragmentación del cuerpo femenino y las

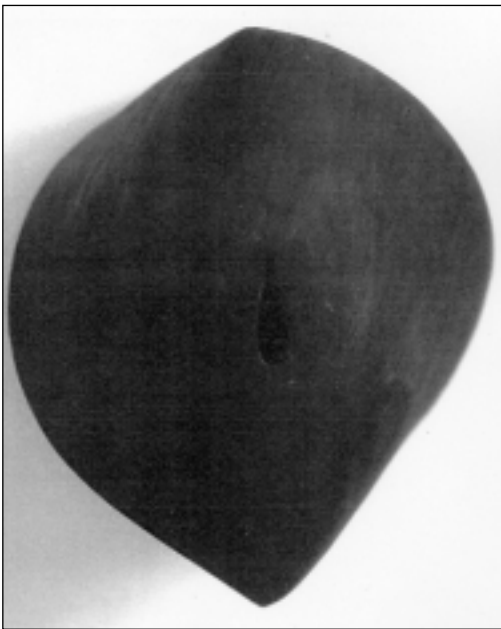


Fig. 1. O'Connell, E. (1996): *Cathoid*. En J. Grinnell y A. Conley (Eds.), *Re/Dressing Cathleen: Contemporary Works from Irish Women Artists* (pp. 96). Boston. McMullen Museum of Art, Boston College.

construcciones iconográficas de la nación, en este caso irlandesa, en forma de mujer. La silueta alargada de la abertura central en *Cathoid* no se convierte en referente de la corporeidad masculina y su primacía en los sistemas de representación canónicos, sino que entra en relación con la posición vertical que presentaban las sacerdotisas celtas y con las aberturas también verticales contenidas en los monumentos megalíticos en los que O'Connell ha mostrado siempre gran interés (Nahum, 1997: 63).

Cathoid, además, contradice los postulados psicoanalíticos sobre el órgano sexual masculino y la importancia concedida al mismo en base a criterios espaciales y visuales. La fisura central de esta escultura conduce a una cavidad hueca en el interior de la misma que representa las regiones desconocidas de la sexualidad femenina, esa dimensión corporal no visible pero contenida en un espacio que se extiende a lo largo y ancho de toda la figura y que adquiere tanta importancia como la superficie expuesta a la mirada. El público que observa la escultura de O'Connell es incapaz de acceder a toda su extensión, con lo que el placer visual tradicional se ve suprimido en favor del tacto. La conexión entre la obra de O'Connell y el desprestigio de la mirada como fuente masculina de placer sacan a la luz formas de adquirir la subjetividad diferentes de las tradicionales.

Otro de los ejemplos gráficos más interesantes para ilustrar la importancia de la sexualidad femenina y su participación activa en el discurso cultural es el proyecto llevado a cabo por las artistas, nuevamente irlandesas, Pauline Cummins y Louise Walsh en 1992 bajo el título *Sounding the Depths* (figs. 2 & 3), una exposición de fotografías, imágenes grabadas en vídeo y sonidos. En este trabajo los cuerpos de las dos artistas, Cummins y Walsh, aparecen en fotografías y documentos en los que sus bocas, dientes y lenguas se superponen a los pechos, vaginas y torsos descubiertos de

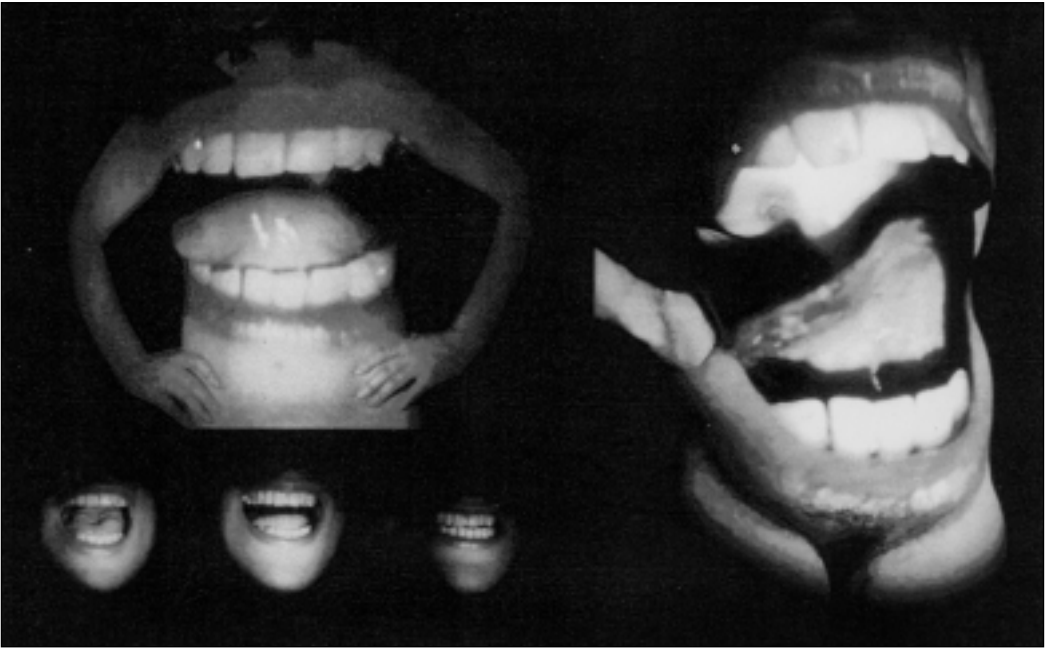


Fig. 2. Cummins, P. y Walsh, L. (1992): *Sounding the Depths* (1992). En J. Grinnell y A. Conley (Eds.), *Re/Dressing Cathleen: Contemporary Works from Irish Women Artists* (pp. 99). Boston. McMullen Museum of Art, Boston College.

ambas (fig. 2). La sensación visual que se crea con esta técnica es la de exponer vísceras y regiones interiores de la sexualidad femenina con el fin de dejar salir por las fisuras y aperturas buco-vaginales un lenguaje, tanto corporal como verbal, oculto en el discurso cultural canónico. Los cuerpos desnudos que componen *Sounding the Depths* se perfilan como entidades colonizadas y marcadas por luchas de poder coloniales, nacionalistas y religiosas, desde donde caminan hacia la independencia conceptual y política.

En las fotografías que componen el montaje, Cummins y Walsh se turnan como modelos y fotógrafas, consiguiendo subvertir así la pasividad de la musa tradicional y el punto de vista autorial, y supuestamente objetivo, del artista masculino poseedor de la mirada. Cummins confiesa haber disfrutado de esta subversión y explica cómo la modelo influía activamente en la toma de la fotografía, creando la sensación de un arte

de tipo *performance* y alterando las perspectivas fotográficas con sus movimientos (Roth, 1992: 14). Por otro lado, en muchas de las imágenes en las que Cummins y Walsh aparecen desnudas, la mirada de la artista que ejerce de modelo en ese momento está dirigida hacia su propio cuerpo, reclamando así el derecho a la autodefinición y control corporal. Las miradas de ambas sobre sus propios cuerpos no responden a la necesidad narcisista que la mujer supuestamente siente de identificarse con el objeto de deseo. Los cuerpos de ambas no se constituyen en musas eróticas, sino que desestabilizan la mirada (masculina) que sólo percibe la parte más visible y superficial del cuerpo para adentrarse en las cavidades interiores, al igual que también había hecho Eilís O'Connell en su escultura. *Sounding the Depths* destaca, igualmente, por la presencia constante de bocas en distintos grados de apertura (fig. 2) y de elementos tales como cremalleras o conchas con aperturas parale-



Fig. 2. Cummins, P. y Walsh, L. (1992): *Sounding the Depths* (1992). En J. Grinnell y A. Conley (Eds.), *Re/Dressing Cathleen: Contemporary Works from Irish Women Artists* (pp. 99). Boston. McMullen Museum of Art, Boston College.

las a las de las cavidades bucales y vaginales (fig. 3). De este modo, los labios del habla y los labios sexuales femeninos se entrecruzan en las fotografías para ofrecer la posibilidad de un lenguaje alternativo. Las propias artistas han declarado que *Sounding the Depths* no opera exclusivamente a través del discurso verbal tradicional. En su obra la boca no es sólo un órgano articulatorio, sino la indicación de que el cuerpo de la mujer reclama su participación en la cultura, hablando y significando. Al mismo tiempo, los dientes que se superponen a vaginas y pechos participan de las fantasías imaginarias masculinas sobre las vaginas dentadas y castradoras del psicoanálisis tradicional. Los cuerpos de las artistas aparecen agresivos, con lo que ellas se convierten en herederas de las manifestaciones polimorfas de las diosas y en

sedes del poder, al tiempo creador y destructor, de las mismas. Las aperturas de los cuerpos y bocas de las modelos-artistas y las conchas con interiores viscosos en forma de lengua unen lo corpóreo al discurso alternativo de las mujeres. Una vez más, el cuerpo es conceptualizado como elemento esencial de la identidad femenina y es inscrito, todo él, en el texto verbal y/o visual. Los cuerpos de *Sounding the Depths* y los que aparecen en poemas como el analizado en este trabajo son significantes activos de la diferencia y de la identidad femenina, tanto en su realidad contextual como a escala internacional. Son, en definitiva, los cuerpos de las musas rebeldes que desean salir del silencio impuesto por un sistema de valores claramente falocrático y por una colonización corporal y sexual milenaria.

Notas al texto

- ¹ De forma paralela, la figura del hombre metamorfoseado en mujer – aunque menos frecuente – representaba la degeneración espiritual de aquellos que sucumbían a los placeres carnales. Para un estudio detallado de la “mujer varón” y su significación en la literatura cristiana primitiva, véase Vogt, 1985.
- ² La “hipertrofia de lo visual” (“the hypertrophy of the visual”, en el original inglés) es la terminología empleada por el teórico Martin Jay en su brillante estudio sobre lo visual y sus limitaciones a la hora de reproducir la realidad (Jay, 1994).

- ³ La fase del espejo de Lacan comenzó teorizándose como una fase más dentro de la formación del ego y localizada en un momento histórico en la vida del individuo, más concretamente en los primeros meses de la infancia. Sin embargo, pronto pasó a convertirse en una estructura permanente en el proceso de adquisición de la subjetividad (Evans, 1997: 115).
- ⁴ El otro especular hace referencia en psicoanálisis a un otro imaginario en el que se aliena el ego con el fin de alcanzar la subjetividad. Es el reflejo del ego, pero al mismo tiempo no existe. Por lo tanto, no podemos hablar del otro especular como un otro absoluto, ni tampoco como equivalente total del ego, ya que el otro especular es él mismo y a la vez es otro. Por el contrario, el Otro indica una alteridad radical, pues éste ya no puede ser asimilado a través de procesos de identificación o alienación, como ocurría en el caso anterior. La madre es la primera en ocupar la posición de Otro para el bebé.
- ⁵ La palabra “voyeurismo” se emplea aquí con el significado que posee en las teorías psicoanalíticas mencionadas, no con el sentido que esta palabra tiene en el uso común de la lengua española, donde se refiere exclusivamente a la excitación sexual producida al observar a otros en situaciones eróticas.
- ⁶ Tanto Sartre como Lacan emplean para “mirada” el término francés *le regard*. Sin embargo, los traductores ingleses han utilizado términos diferentes – *the look* para Sartre y *the gaze* para Lacan – con el fin de subrayar las diferencias entre ambos conceptos. La mirada es, efectivamente, teorizada de manera diferente en estos autores. Mientras que para Sartre la mirada es un proceso mediante el cual un sujeto es convertido en objeto, la mirada lacaniana pertenece al ámbito del Otro, no al del sujeto. La posibilidad de ser observado, no la de mirar, es la que prima en este caso (Evans, 1997: 72).
- ⁷ Para Freud los términos “falo” y “pene” son intercambiables y se refieren invariablemente al órgano sexual del varón. Lacan, en cambio, utiliza el primer término como denominación de la Ley del Padre que rige el Orden Simbólico y el segundo para referirse a los genitales masculinos reales (Evans, 1997: 140).
- ⁸ El “falo real” no es sino el órgano sexual masculino, mientras que el “falo imaginario” es aquello percibido por el bebé como objeto de deseo de la madre, una función que el infante querrá desempeñar. A su vez, el “falo simbólico” es el que cumple la función de significante privilegiado (Evans, 1997: 141-142).
- ⁹ Mi posición teórica con respecto al cuerpo fue desarrollada en el seminario que Toril Moi coordinó en la Universidad de Cornell bajo el título “Sex, Gender and the Body: Phenomenological and Psychoanalytical Perspectives”, como parte de los cursos de la *School of Criticism and Theory* en 1997. Mis re/lecturas de Beauvoir, Freud y Lacan se las debo principalmente a mi asistencia y participación en dicho seminario.
- ¹⁰ Para un análisis detallado de los principios teóricos sobre los que se apoya *El segundo sexo*, véase Martínez, 1999.
- ¹¹ En estos casos se produce un análisis estructuralista que tiende a conceptualizar a la mujer como si de una entidad monolítica se tratase, sin posibilidad para la pluralidad de significados dentro de la categoría conocida como “feminidad”.
- ¹² La traducción del poema es mía.

Referencias

- Beauvoir, S. (1962): *El segundo sexo*. Buenos Aires. Ediciones Siglo Veinte. (Orig. 1949).
- Bell, R. (1985): *Holy Anorexia*. Chicago. The University of Chicago Press.
- Brooks, W. (1883): *The Law of Heredity: A Study of the Cause of Variation, and the Origin of Living Organisms*. Baltimore. John Murphy.
- Butler, J. (1986): Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*. *Yale French Studies*, (4) 1, 35-49.
- Christ, C. (1979): Why Women Need the Goddess: Phenomenological, Psychological, and Political Reflections. En C. Christ y J. Plaskow (Eds.), *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion* (pp. 273-287). San Francisco. Harper & Row.

- Daly, M. (1979): Why Speak about God? En C Christ y J. Plaskow (Eds.), *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion* (pp. 210-218). San Francisco. Harper & Row.
- Evans, D. (1997): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres. Routledge. (Orig. 1996).
- Hartigan, A. (1993): *Immortal Sins*. Dublín. Salmon.
- Irigaray, L. (1991): This Sex Which Is Not One. En S. Gunew (Ed.), *A Reader in Feminist Theory* (pp. 204-211). Londres. Routledge. (Orig. 1985).
- Jay, M. (1994): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley. The University of California Press. (Orig. 1993).
- Lacan, J. (1997): *Écrits: A Selection*. Nueva York. Norton.
- Martínez, F. (1999): En los cincuenta años de *El Segundo Sexo* (1949-1999): Simone de Beauvoir y el debate de los sexos. *Anuario de Sexología*, (5), 5-21.
- Mulvey, L. (1985): Visual Pleasures and Narrative Cinema. En B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods – Volume II: An Anthology* (pp. 303-315). Berkeley. The University of California Press.
- Nahum, K. (1997): In the Roundness of Being of Eilís O'Connell. En J. Grinnell y A. Conley (Eds.), *Re/Dressing Cathleen: Contemporary Works from Irish Women Artists* (pp. 62-67). Boston. McMullen Museum of Art, Boston College.
- Roth, M. (1992): Two Women: The Collaboration of Pauline Cummins & Louise Walsh, or International Conversations among Women. En IMMA, *Sounding the Depths* (pp. 5-19). Dublín. Irish Museum of Modern Art.
- Sartre, J. (1984): *El ser y la nada*. Madrid. Alianza. (Orig. 1943).
- Stone, M. (1979): When God Was a Woman. En C. Christ y J. Plaskow (Eds.), *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion* (pp. 120-130). San Francisco. Harper & Row.
- Vogt, K. (1985): Divenire maschio. Aspetti di un' antropologia cristiana primitiva. *Concilium*, (21), 868-883.
- Warner, M. (1991): *Tú sola entre las mujeres: El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid. Taurus. (Orig. 1976).
- Wolf, N. (1991): *The Beauty Myth*. Londres. Vintage. (Orig. 1990).
- Wright, E. (Ed.) (1995): *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Oxford. Blackwell. (Orig. 1992).
- Yuval-Davis, N. (1997): *Gender & Nation*. Londres. Sage.