

De Platón a Michael Jackson Entresijos del imaginario andrógino

para Ceci

Summary: *I examine androgynism in its histrionic and hysterical double gestuality, at the edge of ambiguity: between the psyche and its aesthetic magnification. The androgynous element is present in the mythical roots of Western culture, and at present the manufactures of culture and the mass media profit from the androgynous semiotic as a variant of symbolic domination.*

Resumen: *Escudriño la androgínea en su doble gestualidad histriónica e histérica y en el límite de lo ambiguo: entre lo psíquico y su magnificación estética. Lo andrógino está presente en los mitos que dan origen a la cultura occidental. En la actualidad la industria cultural y massmediática rentabiliza la semiótica andrógina como una variante de la dominación simbólica.*

En el tránsito de lo histérico a lo histriónico se despliega la mirada, se subvierte el síntoma; surge lo estético que convierte la patología clínica en catarsis, en representación, en teatralidad. Teatron, testhai, *mirar*; histrión, el mimo, el que representa, el que mirando es mirado, el que mira para ser mirado. Sin afinidad etimológica, la histeria y la histriónica aparecen como dos ámbitos de acción simbólica en donde tiene lugar el deseo, la carencia, y su metonimia en la representación. La una en la inmediatez del síntoma, mediado por lo corporal, en el útero (hystera) según Hipócrates; o por lo neurológico de acuerdo con Charcot; o mediado por la estructura psíquica, en el caso de Freud: un trauma psíquico (o la fantasía conscien-

te, producto del sueño diurno) que va a sumergirse en el inconsciente enfermando y manifestándose como ataque epileptoide, como rigidez o anestesia. En la otra -la histriónica-, la acción simbólica se despliega en la inmediatez de la representación, en el despliegue de la imagen, en la reconstrucción imaginaria, como metáfora de lo que llamamos realidad, como mimética, mediada por el gesto estetizado, por una teleología dramática, por una mirada que se asume lúdica, truculenta, que hace sortilegios; ya no como «enfermedad mental», como patología, sino como realidad imaginaria, como constructo simbólico, como experiencia estética. Con lo cual pasamos del reino del destino al reino de la voluntad, tránsito del sujeto enajenado al sujeto que quiere apropiarse de sí mismo, que en su gesto busca reconstruir su ser fragmentado. Para ambas -histeria e histriónica- la catarsis, como cura del psiquismo, como depuración, en el ámbito del lenguaje, la verbalización del trauma, lo que Freud llama «descarga por reacción», llevada a cabo por la palabra. Lenguaje en sentido amplio: mimética. Así ambas están implicadas, la una en la otra. Hay un momento en la histeria que corresponde a la representación histriónica, y, a la vez, un histrión que no sufra un raptó equivalente a la fuerza de convicción con que actúa el histérico, está muy lejos de conmovernos con su actuación.

En el presente ensayo busco aproximarme al tema de lo andrógino, en esa dinámica pendular que se produce entre el gesto histérico y el gesto histriónico, entre lo atávico y su representación, entre lo psíquico y su magnificación estética. Lo andrógino domina el imaginario cultural de occidente

desde tiempos remotos. La producción artística da sobrada cuenta de ello. La temática aparece en la elaboración de imágenes plásticas, en los bestiaros, está presente en los mitos y en la filosofía, en la literatura y en el cine. Muchas de las imágenes que circulan en la red massmediática, en el videoclip, así como el *look* del divo (a), se han apropiado de lo andrógino para el despliegue de una semántica cultural que nos intriga y nos seduce. Las palabras que siguen aspiran, al menos, a tangenciar su simbólica.

En el principio era el andrógino

El verdadero mito se puede definir como la reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos...

Robert Graves

Masculino o femenino. Racionalización del cuerpo. Analítica funcional que separa lo que se intuye míticamente unido, pleno, andrógino, materno, oceánico, cósmico. *Anér*, varón, *gyne*, mujer. Unicidad arcaica que nos remonta a la primera infancia, al narcisismo primario, al *útero*. Una historiografía de su origen cultural nos retrotrae a la noche de los tiempos. Al mito.

Los griegos -al igual que otras culturas- desarrollaron una mitología del andrógino. De la unión de Hermes y Afrodita nació Hermafrodito. Dotado de los dones de ambos, polimorfo, gozaba de fuerza y belleza. Se le rindió culto en Atica hacia el siglo IV AC. Su figura era la de un joven de hermosa figura, con senos desarrollados, larga cabellera y genitales masculinos y femeninos.

Platón, en el *Simposio*, pone en boca de Aristófanes un relato mítico sobre la condición andrógina del hombre, intentando, de ese modo exaltar la importancia de Eros. De este modo explica que además de los dos sexos conocidos, existía un tercero que era andrógino «todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculo, cuatro brazos, cuatro piernas, *dos fisonomías*, unidas a un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza, que reunía estos *dos semblantes* opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación y todo lo demás en esta misma proporción (PLATON, 1976, p. 362, la cursiva es mía)». Ante el intento de asaltar los cielos y combatir con los dioses, Zeus procedió a dividirlos, debilitándolos de tal forma que impedi-

ría su rebelión. Así se explica la atracción amorosa: cada una de las mitades busca unirse y formar el todo que eran antes. Ahí encuentran su origen las variadas formas de amor entre los hombres y las mujeres «De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos a los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección... (PLATON, 1976, p. 362)». Esta fabulación del doble polimorfo sirve también para explicar el amor homosexual: las mujeres y hombres separados, respectivamente de las mujeres y hombres primitivos (dobles), buscan, con toda naturalidad, a su mitad perdida. Es oportuno destacar la diferencia entre estos dobles polimorfos platónicos, adheridos el uno al otro, del hermafrodito como bisexuado en un mismo cuerpo, el cual ha perdurado como la imagen por excelencia de lo andrógino.

Freud aborda la temática andrógina en varios lugares de su obra. En *Tres ensayos sobre una teoría sexual* (1905), al estudiar la homosexualidad, Freud concibe lo andrógino como una fuente para dilucidar peculiaridades que hasta su momento habían quedado sin explicación. Muy ligado a lo andrógino está la condición de la bisexualidad. Freud explica que en «ningún individuo, masculino o femenino, normalmente desarrollado dejan de encontrarse huellas del aparato genital del sexo contrario que o perduran sin función alguna como órganos rudimentarios o han sufrido una transformación dirigida a la adopción de funciones distintas (FREUD, 1948, T I, p. 782)». A partir de esta constatación anatómica, Freud aventura la hipótesis de una «disposición bisexual originaria, que en el curso de la evolución se ha ido orientando hacia la monosexualidad, pero conservando los restos atrofiados del sexo contrario (FREUD, 1948, T I, p. 782). Pero de ello no deriva mecánicamente que de una constitución anatómica y psíquica hermafrodita se siga una condición homosexual del sujeto. Mas aún, Freud reconoce que «la inversión (homosexualidad) y el hermafroditismo somático son totalmente independientes una de otra (FREUD, 1948, T I, p. 782)»; y esto por cuanto hay sujetos homosexuales que carecen de rasgos hermafroditas.

Este enfoque freudiano sugiere, para el cometido de este ensayo, la introducción de una diferencia significativa entre la androgínea como imaginario mítico-simbólico y el hermafroditismo como condición anatómica. Este queda reservado como

caso médico, como portento, como fenómeno fisiológico susceptible de estudio clínico o espectáculo circense -el cual, por lo demás, señala Freud, presenta los dos sexos más o menos atrofiados. Mientras que la androgínea opera en el ámbito psíquico inconsciente, en lo imaginario, en lo alegórico, en la representación; es decir, funciona como símbolo. De esta forma, Freud, en un ensayo posterior, titulado *Más allá del principio del placer* (1920), va a retomar el mito platónico de la condición andrógina primitiva, a efectos de explicar el mecanismo instintual como la necesidad de «reconstruir un estado anterior... (FREUD, 1948, T I, p. 1137)», de tal modo que el *carácter regresivo* de los instintos -en este caso al andrógino primordial- se basa en los hechos de la obsesión de repetición (FREUD, 1948, T I, p. 1137). Con lo cual apoyo el empleo que quiero dar del concepto de androgínea ligado a un modelo simbólico -que podemos ubicar también en la disposición bisexual infantil-, mas que a una mera condición anatómica. Aunque el infante presente una clara definición de su genitalidad, se da en él una disposición bisexual y un imaginario andrógino, y solamente con el desarrollo de las etapas genitales definirá su objeto sexual. Esta condición primigenia seguirá operando en el imaginario erótico, de tal forma que se puede explicar la atracción del varón por el andrógino, el travestido -como dice Freud en los *Tres ensayos sobre una teoría sexual*-, no por el «sexo igual, sino (por) la reunión de los dos caracteres sexuales, la transacción entre dos deseos orientados hacia cada uno de los dos sexos, transacción en la que se conserva como condición la masculinidad del cuerpo (de los genitales) y que constituye, por decirlo así, el reflejo de la propia naturaleza bisexual (FREUD, 1948, T I, p. 784)». Este enfoque le permite a Freud lanzar la hipótesis de la probable independencia entre el instinto sexual y su objeto, entre los cuales «existe una *soldadura*, cuya percepción puede escaparnos en la vida sexual normal, en la cual el instinto parece traer consigo el objeto (FREUD, 1948, T I, p. 785, la cursiva es mía)».

Esa independencia que postula Freud entre el instinto y la elección de objeto sexual, es retomada en un ensayo de 1908 que lleva por título *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, y que va a consistir en una reformulación de su concepción inicial de la histeria. En efecto, en los ensayos coescritos con Breuer y publicados en 1895, Freud restringía las causas de la histeria a la

presencia inconsciente de traumas psíquicos. En el ensayo de 1908, va a suministrar nueve definiciones del síntoma histérico, de las cuales nos interesa en especial la séptima y la novena. En ellas nos dice Freud «El síntoma histérico nace como transacción entre dos movimientos afectivos o instintivos contrarios, uno de los cuales tiende a la exteriorización de un instinto parcial o de un componente de la constitución sexual, y el otro a evitar tal exteriorización» y la novena tesis que dice «Un síntoma histérico es expresión, por un lado, de una fantasía masculina, y por otro, de otra femenina, ambas sexuales e inconscientes (FREUD, 1948, T I, p. 968)». Aclara, no obstante, que este no es un síntoma muy corriente, sino, por el contrario, aparece en casos de «neurosis ya prolongadas y muy organizadas (FREUD, 1948, T I, p. 968)», pero son lo suficientemente frecuentes como para que se les de la importancia que les corresponde. Y en este caso particular cree encontrar una confirmación de lo que ha afirmado en *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, a saber, «que en los psicoanálisis de sujetos psiconeuróticos se transparenta con especial claridad la supuesta bisexualidad original del individuo (FREUD, 1948, T I, p. 968)». Esa bisexualidad está asociada a una androgínea primitiva que permea la estructura erótica del individuo, pero que, de acuerdo a la elección de objeto sexual, en especial cuando violenta ese modelo andrógino, la fantasía inicial se sumerge en el inconsciente y aparece como síntoma histérico. De esta forma la histeria nos remite al imaginario andrógino, pero por el lado de su negación amnésica, por la acción del inconsciente y la actuación del mecanismo represor. Por lo cual, decíamos al inicio de este ensayo, la histeria, como supresión de fantasía, como deseo del inconsciente, actuará como destino, como síntoma, como patología.

Lo femenino como amenaza en el imaginario cristiano

*Oí tu voz en el jardín y tuve miedo,
porque estoy desnudo, por eso me escondí.*

Génesis 3:10

En el Génesis bíblico hay una concepción de la creación de la mujer que evoca lejanamente un aire de androgínea, pero ya ésta se encuentra adaptada a las necesidades simbólicas del dominio patriarcal. Dice el texto: «Entonces Yavé hizo caer en un sueño profundo al hombre y éste se durmió.

Y le sacó una de sus costillas, tapando el hueco con carne. De la costilla que Yavé había sacado al hombre, formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces el hombre exclamó: Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada varona porque del varón ha sido tomada (GEN, 2: 21-23)». Esta concepción androgenética, postula la extracción de la hembra del cuerpo del varón. En el cuerpo del hombre está potencialmente formado el cuerpo femenino. La leve sugerencia andrógina -posiblemente eco de mitos arcaicos más claramente andróginos- es purgada por el prisma patriarcal y formulada de una manera tal que presenta a la mujer como derivada del varón y, por lo tanto, como sujeta a su autoridad, metáfora del paso del matriarcado al patriarcado y de la instauración del monoteísmo.

El cristianismo va a entender lo femenino como una amenaza constante a la que hay que sojuzgar. Las múltiples caras bíblicas femeninas dan cuenta de ello: Eva desobedece y corrompe arrastrando al hombre fuera del paraíso; Dalila corta los cabellos a Sansón, debilitándolo lo traiciona y lo entrega a sus enemigos; Judit decapita a su enemigo Holofernes, después de seducirlo; Salomé pide a su padrastro Herodías la cabeza de Juan el Bautista por haberse negado a su seducción. Finalmente, el peligro de la amenaza femenina se conjura con la construcción de la Virgen María y lo materno, que, al decir de Kristeva representa «la construcción simbólica más refinada en la que la femineidad, en la medida en que se transparenta,... se restringe a lo *Maternal* (KRISTEVA, 1983, p. 209)».

En efecto, Julia Kristeva, en su *Stabat Mater*, estudia, con gran agudeza, la conversión que se opera en el cristianismo de lo femenino en lo materno y la connotación semiótica que conlleva. Emilia Macaya destaca en su artículo, *Julia Kristeva o el retorno a la madre*, una interpretación del *Stabat Mater* que lo entiende como la constitución del sujeto a partir de una semiótica materna presente en el narcisismo primario (relación diádica) y el acceso al lenguaje y a lo simbólico en la fase edípica (la triangulación infante, madre-padre). Todo lo cual se enrumba a valorar la semiótica materna como una fuente para deconstruir el lenguaje patriarcal, logocéntrico, y en la medida en que la maternidad arcaica encarna en su deseo la figura paterna, es decir, la diferencia, lo materno «conduce entonces a una primitiva entidad estructurada como aquello que es “ni padre ni ma-

dre”... Parece entonces que a la luz de una tan especial figura, deberán ser desarticuladas antiguas nociones, para reconstruir de una nueva manera el “género” humano (MACAYA, 1992, p. 96)».

En la orientación que busco darle a este ensayo me interesa destacar otro aspecto que resulta significativo en el *Stabat Mater*, cual es, precisamente, el de la configuración del artilugio simbólico de la Virgen María como una anulación del sujeto femenino, como *un triunfo del inconsciente en el monoteísmo*. Kristeva inicia su ensayo explicando que, al parecer, «el atributo “virgen” para María es un error de traducción», sin embargo el cristianismo sacará un enorme provecho de ese equívoco «proyectando en él sus fantasías y dando lugar a una de las construcciones imaginarias más poderosas que ha conocido la historia de las civilizaciones (KRISTEVA, 1983, p. 211)». De esta forma, lo femenino en el constructo de la Virgen va a quedar reducido a una maternidad sacrificial, sin sexualidad ni muerte (la Virgen asciende a los cielos en vida), a partir de la cual se erige un modelo de mujer que se anula como hija y esposa, a la vez, del hijo concebido. De tal modo, afirma Kristeva «... una mujer concreta digna del ideal femenino que la Virgen encarna como polo inaccesible no podrá ser más que monja, mártir o, si está casada, llevando una existencia que la extraiga de esta condición “terrenal” y la consagre a la más alta sublimación ajena a su cuerpo: el gozo prometido (KRISTEVA, 1983, p. 228)». De esta forma el cristianismo ha mitigado la imagen amenazante de lo femenino, cosificando a la mujer en torno a un modelo virginal, asexuado, anaorgásmico, sojuzgado. El que, de acuerdo con Kristeva, alienta la fantasía en el adulto, hombre o mujer, de un continente perdido:... se trata menos de una madre arcaica idealizada que de una idealización de la *relación* que nos une a ella, ilocalizable, de una idealización del narcisismo primario (KRISTEVA, 1983, p. 209)».

Pero esta nulificación del sujeto femenino, paradójicamente, va aparejada a la del sujeto masculino encarnado en la figura de José. Antonio Escotado en su libro *Rameras y esposas*, estudiando el arquetipo religioso de la Virgen María, introduce las leyendas llamadas apócrifas sobre la historia de José y destaca una anulación paralela de la condición sexual y erótica del «patriarca» de la Sagrada Familia. Así se cuenta que cuando María iba a ser desposada el pontífice Abiatar convocó a los hombres con posibilidades matrimoniales con

las siguientes palabras: «-Vengan mañana todos los que no tengan mujer, y traiga cada cual la verga en la mano. Esperaban con esa especie de concurso -nos dice Escocotado- que en el extremo de una de las vergas surgiera «una paloma blanca», pues el prodigio indicaría quién iba a ser el esposo de la virgen. Pero antes de llegar los solteros al templo un ángel dijo a Abiatar: -Hay entre todas las vergas una pequeñísima, a la que tendrás en poco; pues bien, verás cómo aparece sobre ella la señal. Así fue, y de este modo se conocieron José y María. Él, al saber por el pontífice la causa de ser llamado al templo, quiso excusarse por todos los medios del matrimonio. Pero el sumo sacerdote le amenazó con los castigos enumerados en el Pentateuco para rebeldes. Lleno de temor, José aceptó. Tomando a la muchacha se fue con ella a su humilde casa y partió al poco para continuar unos trabajos emprendidos, prometiendo volver pronto (ESCOHOTADO, 1993, p. 98)». Bien es sabida la ausencia de cualquier práctica amorosa entre la pareja bíblica, y la aceptación por parte de José del embarazo de su esposa «sin haber conocido varón».

Pareciera animar la constitución de este arquetipo la presencia del complejo de castración, como clave interpretativa para entender la anulación del sujeto sexual en el marco de una cultura patriarcal y monoteísta. Esta hipótesis se ve reforzada si recordamos que varias de las mujeres bíblicas amenazan con la decapitación del hombre, ya que, de acuerdo con Freud, la decapitación está simbólicamente unida a la castración. Así en *Una relación entre un símbolo y un síntoma* (1916) nos dice «En las fantasías y en síntomas muy diversos aparece también la cabeza como símbolo del genital masculino, o, si se quiere como representación del mismo. Algunos analíticos habrán observado que la decapitación inspira a sus pacientes aquejados de obsesiones un horror y una indignación mucho más intensos que los demás suplicios, y habrá tenido ocasión de explicarles que consideran la decapitación como un sucedáneo de la castración (FREUD, 1948, T I, p. 1015)». Así vemos actuar en el imaginario masculino a la decapitación como metonimia: se le teme cuando el temor primario y arcaico, inconsciente, es el de castración. La amenaza de lo femenino, las decapitadoras, se presenta en el imaginario judeo-cristiano -por lo tanto como un miedo ancestral a la castración, lo que conlleva a la conformación de una mentalidad misógona, cristalizada en el modelo de la Mater Lacri-

mosa, la mujer sufriente, asexuada, anulada. Y de igual forma -posiblemente como eco de la omnipotencia del padre en el monoteísmo- la concepción de prototipo de hombre disminuido, impotente, anestésico, asexuado. Así lo andrógino, como estado primordial, polimorfo y perverso, experimenta en el imaginario cristiano una exclusión que vuelve únicamente como monstruo. En el bestiario medieval, el hermafrodita ocupa una posición junto a los demás portentos monstruosos y demoníacos.

La Salomé victoriana

*Creo que todas ustedes mujeres son mis enemigas.
Mi madre no quiso que yo viniera al mundo
porque mi nacimiento le ocasionaría dolor.
Ella fue mi enemiga...
Strindberg, «The Father».*

Resulta muy ilustrativa, al respecto, el temor a la castración que se manifiesta en la literatura y en la plástica decimonónica europea, simultáneo a un carácter misógono muy extendido entre los artistas e intelectuales Decadentistas y Simbolistas de fin de siglo. En su *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll hace repetir constantemente a la Reina de Corazones ¡*que le corten la cabeza!* ante la más pequeña inconveniencia. La reina es personificada por una mujer madura y autoritaria. Se conoce bastante bien la afición de Carroll por sus «amigas niñas» entre las que figuraba su favorita, Alicia Lidell, a quien le dedicara la famosa obra. Carroll fue un pionero de la fotografía y tuvo una especial predilección por fotografiar niñas impúberes. En su correspondencia podemos ver con claridad la pasión que le despertaron. Pasión que se disipaba cuando sus niñas dejaban de serlo. En su época de madurez, Carroll pasó su vida en un gran aislamiento, privado de la compañía de sus «amigas-niñas», como acostumbró a llamarlas.

Oscar Wilde escribió una pieza teatral titulada *Salomé* (1893), a partir de la cual Richard Strauss compuso la ópera del mismo nombre. En esta obra Yokanaán (Juan Bautista) articula un discurso claramente misógono y rechaza la seducción de Salomé, que aparece como amenaza, como vampiresa. Así cuando Salomé dice: «¡Yokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo... ¡Déjame tocar tu cuerpo!» Yokanaán responde: ¡Atrás, hija de Babilonia! *El mal entró en el mundo con la mujer.* ¡No me hables! No quiero escucharte! Sólo escucho las palabras del divino

Señor (WILDE, 1975, p.757. la cursiva es mía)». Salomé es llamada por Yokanaán «Hija del adulterio» (su madre Herodías estaba unida a su cuñado Herodes, tras la muerte de su esposo); y cuando le pide besar su boca, Yokanaán le contesta: «Maldita seas, hija de madre incestuosa; maldita seas! (WILDE, 1975, p.757)». En el desarrollo dramático al aparecer Salomé como seductora, como *femme fatale*, aparece simultáneamente el «ángel de la muerte», el cual «anuncia» con su batir de alas sobre el palacio, la tragedia, reforzando, una vez más, la asociación de la sexualidad femenina con la muerte. Cuando Salomé tiene la cabeza de Yokanaán en sus manos exclama; «¡Ah! Yokanaán, Yokanaán, has sido el único hombre al que he amado. Todos los demás me dan asco». El amor femenino mata y desprecia a los hombres.

La mirada, al igual, anuncia la desgracia. Constantemente el Joven Sirio mira, enamorado, la belleza de Salomé y el Paje de Herodías le disuade de hacerlo «No hay que mirarla... puede suceder una desgracia» e insiste «No la miréis. Os ruego que no la miréis». Salomé misma es mirada por su padrastro y dice: «Resulta extraño que el marido de mi madre me mire así...» La mirada acusa y presagia desgracias: el Joven Sirio se mata repentinamente, en el momento en que Salomé quiere besar la boca de Yokanaán. Wilde erotiza la mirada, muy a tono con la estética Decadente, presentándola con el doble rostro de amor y muerte.

Herodes, el Tetrarca de Judea, metaforiza la sexualidad femenina con la histeria: «La luna tiene un aspecto muy extraño esta noche. ¿Verdad que su aspecto es muy extraño? Diríase una *mujer histérica* que va en busca de amantes por todas partes... ¿Verdad que vacila como una mujer ebria? ¿Verdad que parece una mujer histérica? (WILDE, 1975, p.759. la cursiva es mía). Pareciera propio de una visión misógena la homologación reductiva de la erótica femenina a la histeria, convirtiendo a la sexualidad de la mujer en síntoma, en morbo.

En 1894 se publicó en Londres una edición de *Salomé* ilustrada por el dibujante Aubrey Beardsley. Para Camille Paglia, Beardsley es el artista Decadente por excelencia. Célibe -nos dice Paglia-, el recluso Beardsley fue un pornógrafo monástico. Poseedor de una voluminosa obra gráfica, pueblan su iconografía una gran variedad de andróginos: ángeles, bellos muchachos, efebos, eunucos, amazonas, viragos, vampiros, madres tierra, etc. (PAGLIA, 1991, p. 505).

Estamos frente a un fenómeno singular: lo femenino, que se ve como amenaza, como temor a la castración, aparece en el arte Decadente y Simbolista expresado por la imagen de la mujer endiablada: además de la Salomé de Wilde, Beardsley y Strauss, Gustav Moreau dió su versión de la *femme fatale* con su Aparición, pero desfilan por su pintura al igual Judith, Helena, Cleopatra, Messalina, entre otras. Flaubert tiene una versión de *Herodías*, seguida de la ópera de Massenet *Herodiana*. Este terror a lo femenino va a encontrar una expresión estética en la constelación de las imágenes andróginas que abarrotan la plástica finesecular, en la que Beardsley ocupa un papel destacado. Así lo andrógino en el esteticismo finesecular constituye una metonimia del complejo de castración, temor que domina el imaginario de una cultura cristiana, victoriana, con un fuerte acento misógeno y decadente.

Salomé en la era de acuario

O mother
what have I left out
O mother
what have I forgotten
O mother
farewell
Allen Ginsberg

Es bien conocida la década de los años sesenta por el surgimiento del movimiento de liberación femenina, el «Gay power», el hippismo y la psicodelia, entre otros fenómenos contemporáneos. Tanto el movimiento feminista como gay, sin embargo, habían iniciado su lucha desde décadas anteriores. Múltiples personalidades y organizaciones desplegaron campañas orientadas a defender los derechos de las mujeres y de los homosexuales. La lucha de las mujeres, además de abarcar el derecho al voto y su integración a la vida política y cultural de las sociedades contemporáneas, han estado orientadas a la conquista del derecho a la libre concepción y al aborto.

Durante los años cincuenta se van a producir dos fenómenos en la cultura norteamericana que aparte de otras características importantes, constituirán una respuesta frente al ascenso del movimiento feminista. El movimiento en torno a la revista Playboy (1953) de Hugh Hefner y la generación de los escritores Beat, constituyen dos reacciones de la «liberación masculina» frente a la femenina.

El grupo Playboy será enfático en proclamar la liberación del hombre respecto de la mujer parásita y su prole. Con el título de *Miss Gold Digger of 1953* Burt Zollo, quien firmó como Bob Norman, atacaba -en el primer número de la revista que apareció con Marilyn Monroe en el suplemento central- «el concepto global de la asistencia alimentaria». El editorial de Hefner estaba claramente dirigido contra la familia y el ama de casa. Desde un inicio Playboy adoraba a las mujeres jóvenes de grandes senos, piernas largas y odiaba a las esposas (EHRENREICH, 1983). El nuevo hombre de negocios, el vendedor exitoso de la postguerra, buscará emanciparse de las obligaciones familiares y conyugales convencionales y exigirá la conformación de un mercado de la sexualidad, en el cual pueda ejercer libremente su poder de compra. De este modo Playboy experimenta una ascendente difusión, alcanzando la revista altos niveles de venta, fundando clubes de «conejas» por doquier y blandiendo una simbólica del «macho liberado» en el reino del mercado norteamericano. Constituyó, sin lugar a dudas, el emblema masculino del sueño americano. La «revuelta» Playboy es producida dentro del aparato de dominación, es un reajuste del consumo a las nuevas condiciones de abundancia de EUA; después de los rigores de la depresión y la guerra, el consumo se reorienta al disfrute hedonizante. Resulta significativo observar que, en consecuencia, esta subcultura va a concebir lo femenino como la mercancía de fondo de la revista. El cuerpo femenino, fetichizado, se convierte en el artículo de lujo que compite con los estéreos, los autos y el whisky. Por lo tanto, se produce un nuevo conjuro sobre la amenaza femenina, en esa ocasión de tipo mercantil, dotando al desnudo de una pudoridad neovictoriana que tiende a diluirse en la abulia, por el efecto de la repetición al infinito de una fórmula fotográfica.

La generación de escritores llamados Beat, integrado por autores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, entre otros, tanto por su estilo de vida como por la literatura que escribieron, constituyeron un desafío al matrimonio y la familia -aunque algunos estuvieron casados-, el trabajo, la heterosexualidad -y más ampliamente a los desempeños sexuales establecidos-, la religión oficial y las «buenas costumbres» instituidas por la sociedad de su tiempo. Su concepción de vida surge de una disidencia operada frente a los valores dominantes y en especial contra la socie-

dad de consumo, en la que quedaba atrapada la subcultura Playboy. Su actitud era de tipo pacifista, estaban en contra de la guerra fría y la carrera atómica y se asimilaron al marginal, al negro y al jazz, y -más influenciados por el existencialismo, la bohemia y el budismo Zen- rechazaron la militancia política. Hay en ellos, también, una respuesta a la amenaza femenina que pasa por la adopción de una homosexualidad abierta, como en el caso de Ginsberg, o bien de una bisexualidad, practicada por el resto de sus integrantes. Según Ehrenreich los Beat fueron completamente irresponsables en su relación con las mujeres. Kerouac tuvo relaciones con numerosas mujeres, mientras que su verdadera relación la tuvo con su madre, con quien vivió toda la vida, hasta morir de una afección hepática a causa de su alcoholismo. Cuando su ex-mujer trató de obtener el reconocimiento para el apoyo de su hija, primero trató de negar la paternidad, luego trató de evadir la responsabilidad económica. William Burroughs asesinó a su mujer cuando intentaba dispararle a un vaso sobre su cabeza, y en seguida se enamoró de un hombre más joven. Neal Cassady, amaba a las mujeres, más aún, se casó con dos de ellas, pero siempre tenía la maleta lista debajo de su cama.

Con los Beat asistimos a una disidencia a la izquierda de lo que constituyó la generación Playboy. Su literatura, que abarca la prosa y la poesía, tiende a la constitución de un universo masculino donde la mujer está invisibilizada o sometida a una relación cosificante, dándose la imagen de lo femenino como un factor secundario pero desestabilizante, problemático y obstaculizante para la erótica gay. Resulta significativo que la estética Beat no despliegue una imagen andrógina. Esto me parece explicable por la forma abierta y pública con que asumen su homosexualidad, lo cual contrasta con las restricciones victorianas que imponían un severo enmascaramiento a los Simbolistas y Decadentes. Asumiéndose legítimamente en un mundo homoerótico, los Beat no tenderán a metonimizar su estética bajo una codificación andrógina. El look de los Beat es masculino. Con ello dan expresión a una fuerte corriente del movimiento gay, adverso al travestismo y a lo transexual.

Pero si el espectro de Salomé amenazaba a la sociedad patriarcal de los años cincuenta, durante los años sesenta, con el surgimiento de un feminismo radical, su presencia será determinante para entender algunos de los rasgos que adquiere la industria massmediática en nuestros días.

Frente a las organizaciones integradoras y reformistas como N.O.W., que buscaba mejorar la participación de las mujeres en la institucionalidad social existente, al final de los años sesenta surgieron organizaciones radicales que pasaban de un desafío alegórico a una confrontación directa, ya no sólo dirigida contra el sistema social, sino en especial contra los hombres. A partir de 1968 aparecen organizaciones como *The Feminist* y *el New York Radical Feminist*, así como *Witch (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell -Bruja)*, *Redstocking* y *S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men -Sociedad para castrar a los hombres)*. El manifiesto de las Redstockings identificaba la opresión social a la dominación masculina y caracterizaba la relación de pareja como política «La supremacía masculina es la forma básica principal de dominación... Todas las otras formas de explotación y opresión (racismo, capitalismo, imperialismo, etc.) son prolongaciones de la supremacía masculina... No podemos apoyarnos en las ideologías existentes porque todas ellas son producto de la supremacía cultural masculina... Nuestro principal objetivo en este momento es el de desarrollar una conciencia de clase femenina a través de compartir la experiencia y exponer públicamente la base sexista de todas nuestras instituciones... Nosotras no necesitamos cambiarnos, sino cambiar a los hombres... Al luchar por nuestra liberación siempre tomaremos el lado de las mujeres en contra de sus opresores. No preguntaremos qué es «revolucionario» o «reformista» sino tan sólo qué es bueno para las mujeres (HOWARD Y FORCADE, 1973. p. 197 ss)».

Pese a la marginalidad y aislamiento de expresiones como las anteriores, es innegable el avance de un movimiento global de la mujer a partir de esa época, con diversas orientaciones políticas y conquistas sociales. La confrontación, por lo tanto, del espectro salomeano, de lo femenino como amenaza para la cultura patriarcal, ha sido, hasta nuestros días, uno de los ámbitos en donde se juega la dominación simbólica y la hegemonía cultural del capitalismo de fin de siglo.

El movimiento comunal del hippismo de los años sesenta, fue el gesto utópico que, episódica y fragmentariamente intentó una suerte de revolución pacifista orientada a la formación de una sociedad no violenta, que cuestionaba praxiológicamente las formas de dominación patriarcal y capitalistas. El movimiento de las comunas puso en práctica una estructura de tipo policéntrica y no jerarquizada, una especie de familia tribal frente al

modelo nuclear y adultocrática dominante, en la que sus miembros aspiraban a la concreción de unas relaciones humanas mediadas por la fraternidad y el goce, con prácticas colectivas para enfrentar la crianza de los niños y las tareas diarias, así como la introducción de un ideal pansexual en la conformación de las relaciones eróticas al interior del grupo. El ideal pansexual excluía lo andrógino, ya que imponía la exhibición de una parafernalia naturalista, con la cual las cabelleras crecían pero también las barbas y los bigotes. La recuperación de cuerpo, el nudismo y el «streaking» -como terrorismo corporal en la sociedad de los vestidos- fue su apoteosis. Estas comunas estaban animadas por las ideas de un utopismo que encontraba sus fuentes legítimas en los Falansterios de Fourier y en tantos otros movimientos de corte anarco-pastoril, imposibilitadas para consolidarse en el complejo mundo del capitalismo tardío.

La industrialización simbólica de lo andrógino.

Después de la orgía, el travestido.

Después del deseo,

*la expansión de todos los simulacros
eróticos, embarullados, y el kitsch transexual en
toda su gloria.*

Braudrillard

Michael Jackson contornea su torso en el video-clip junto al de la Presley y a la vez ambos se difuminan en el esteticismo indiferenciado, asezuado, andrógino de una balada anestésica, abúlica. Jackson lavó su negrura, estiró su mohoso afro, afiló su nariz y sus labios. Es androide y andrógino a la vez ¿o es gineandra? Es Peter Pan como transformer anoréxico, como pederasta solitario e itinerante, en compañía de un mono y de un circuito cerrado que irradia las películas de Elizabeth Taylor las 24 horas del día, en una habitación vacía de su mansión sin que nadie lo presencie. Jackson es un clon. Madonna, es una *material girl*, gineándrica ¿o andrógina? que aparece también como *femme fatale* cuando lo indica el *marketing*. Copula en el video-clip con un toro-torero vestida de lencería gótica y aparece travestida de yuppie sometiendo a las adolescentes dóciles y fascinadas. Aeróbicos, pesas, declaraciones provocativas, *look*. Boy George, efebo sagrado del Culture Club, seductora androgénea que recuerda a David Bowie o al Mick Jagger de los setenta. ¿Es necesario continuar el listado?

La recomposición del sistema de dominación capitalista significó el avasallamiento de la floración utopista de los años sesenta y la instauración de nuevas condiciones de poderío que se expresan, en una de sus vertientes simbólicas, en una irrupción del imaginario andrógino, mediado ahora por la eficiencia del mercadeo y el diseño industrial. Síntesis posmoderna de victorianismo encubridor y exhibicionismo esteticista, sintomatología culposa de la anulación tanto de lo masculino como de lo femenino, supuración artificiosa del andrógino primordial como video-clip publicitario.

Uno de estos primeros eventos se produce con el cambio del *look* femenino, como un *tour de force*, impuesto por la red de dominación simbólica, contra el movimiento de liberación de la mujer. La imagen de la mujer contemporánea fue marcada por la obsesión que despertó la *Twiggy*, como modelo anoréxica y pre-andrógina, con la que se derriba la imagen de la diva de los años cincuenta, tales como la Monroe, la BB o la Loren, y se impone una figura famélica, que aplana su anatomía con la dieta rigurosa, la bulimia o el aeróbico. El nuevo parámetro de aceptación para la mujer exige un violento castigo sobre la corporeidad femenina. Las niñas de los sesentas ya venían entrenándose con el furor que despertaron las *barbies*. La red massmediática simplemente cerró el círculo.

Lo andrógino y lo gineátrico, lo transexual, para emplear el lenguaje de Baudrillard, se instala en el imaginario finesecular y permea toda la malla simbólica de la dominación cultural. Lo transexual surge en la icónica de las comunicaciones, ya no como el hermafrodito, el anatómicamente bisexuado, sino como metáfora de cuerpo sitiado y sojuzgado, que es lo que vale.

«Todos somos transexuales -nos dice Baudrillard-. De la misma manera que somos potenciales mutantes biológicos, somos transexuales en potencia. Y ya no se trata de una cuestión biológica. Todos somos *simbólicamente* transexuales (BAUDRILLARD, 1993, p. 26)». Ya no sólo lo femenino amenaza con la castración. En la cultura derrotada de fin de siglo, la amenaza es sobre el cuerpo como totalidad y proviene difusamente de un poderío que presenta mil rostros y no tiene ninguno. La castración se ha secularizado massmediatizándose. Está en el aire, circula en las ondas del satélite. Lo tecnológicamente posible -la prótesis, la cirugía plástica, el silicón, el respirador artificial, el trasplante, la reconstrucción, la duplicación de genes, la concepción in vitro, la realidad virtual-, to-

do ello nos recompone como androides, cyborgs, andróginos, como aparatos orgánicos, como frankensteins posindustriales, deserotizándonos, sumiéndonos en la abulia de lo indiferenciado.

«Esta estrategia de exorcismo del cuerpo por los signos del sexo, de exorcismo del deseo por la exageración de su puesta en escena, es mucho más eficaz que la tradicional represión por la prohibición (BAUDRILLARD, 1993, p. 28)». El imperio massmediático censura saturando, inhibe colonizando el imaginario colectivo e individual con el artificio, lo andrógino descorporeizado, desmesurado y sometido a un *look* que se industrializa y se irradia frenéticamente por las pantallas que todos vemos.

Surge plenamente lo histriónico estetizado, estandarizado e industrializado. El síntoma se hiperboliza en una histriónica que ha devenido histeria massmediática, patología de la imagen y morbo simbólico. El gesto histérico, el automatismo, se entroniza en la histriónica de las comunicaciones de masas: la pugna de las identidades sexuales -señaladas por Freud como origen del síntoma histérico- se anula en la homogeneización de la imagen andrógina. Se inhibe la elección de objeto, se esteriliza deserotizando. La histriónica deviene una neo-histeria, la voluntad muda en destino, en poderío indiferenciador. No pareciera encontrar espacio el lenguaje, la diferencia. Por todos lados la indiferencia de un poder omnímodo, ubicuo. El síntoma-estético arrasa como destino. Una sola voluntad anónima, que vectorializa en una sola dirección, excluyendo las voluntades reales, concretas, las que tienen rostro pero lo están perdiendo o ya lo han perdido.

Esta histriónica massmediática ya no aspira a recomponer el sujeto fragmentado. Al contrario, lo pulveriza al infinito inhibiendo la catarsis, fascinando, ocluyendo el lenguaje que diferencia y dota de identidad. Síntoma epileptoide, la androgínea industrializada deviene juego de máscaras, realidad virtual esquizoide, y nos extravía en un limbo colectivo como espacio de indiferencia simbólica, reino de la dominación. Metáfora, como dice Baudrillard, de una cultura que ha transexualizado la política, como transpolítica, como política del travestido, como transcultura.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama. Barcelona: 1990.

- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama. Barcelona: 1993.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Nueva Sociedad. Caracas: 1994.
- Burroughs, William. *Nova Express*. Trad. Martín Lendínez. Editorial Bruquera. Barcelona. 1983.
- Burroughs, William. *Yonqui*. Trad. Martín Lendínez. Editorial Bruquera. Barcelona. 1984.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Trad. Jaime de Ojeda. Alianza. Madrid: 1986.
- Charters, Ann, editora. *The portable Beat Reader*. Penguin Books. USA: 1992.
- Dodson, Angela. *The 1960 Scrapbook*. Magna Books. Slovenia: 1992.
- Ehrenreich, Barbara. *The Beat Rebellion: Beyond Work & Marriage*. Mother Jones, abril, 1983.
- Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Traductor E.T. Alianza. Madrid: 1974.
- Escotado, Antonio. *Rameras y esposas*. Anagrama. Barcelona: 1993.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid: 1948.
- Giachetti, Romano. *Porno-power. Pornografía y sociedad capitalista*. Trad. Roser Berdagué. Fontanella. Barcelona: 1978.
- Ginsberg, Allen, y Neal Cassidy. *Cartas de amor ambiguo*. trad. Marta Pérez. Laertes. Barcelona: 1985.
- Ginsberg, Allen. *Aullido y otros poemas*. Trad. Katy Gallego. Editorial Visor. Madrid. 1984.
- Ginsberg, Allen. *La caída de América*. Trad. A. Resines. Editorial Visor. Madrid. 1984.
- Ginsberg, Allen. *Oda Plutonia y otros poemas* (1977-1980). Trad. Antonio Resines. Editorial Visor. Madrid. 1984.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. Luis Echávarri. Alianza. Madrid: 1985.
- Herra, Rafael Angel. *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José: 1988.
- Howard, Mel y Thomas King Forçade. *Libro de lectura clandestina*. Trad. Jorge R. Chávez de la Peña, et al. Extemporáneos. México D.F.: 1973.
- Kerouac, Jack. *En el camino*. Trad. Martín Lendínez. Bruquera. Barcelona. 1983.
- Kerouac, Jack. *Los vagabundos del dahrma*. Trad. Mariano Antonín Rató. Editorial Bruquera. Barcelona, 1982.
- Kerouac, Jack. *Visiones de Cody*. Trad. Marcelo Covián. Ediciones Grijalbo. Barcelona. 1975.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo veintiuno. México D.F.: 1988.
- Macaya, Emilia. *Cuando estalla el silencio*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José: 1992.
- Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura*. Taurus. Madrid: 1977.
- Paglia, Camille. *Sexual personae*. Vintage Books. New York: 1991.
- Passolini, Pier Paolo, et al. *Erotismo y destrucción*. Trad. Augusto M. Torres y Belén Díaz. Fundamentos: 1983.
- Platón. *Diálogos*. Edición Francisco Larroyo. Porrúa. México D.F.: 1976.
- Wilde, Oscar. *Obras completas*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Aguilar. Madrid: 1975.

Jorge Jiménez
Escuela de Filosofía
Universidad de Costa Rica
San Pedro, Costa Rica