

*El lenguaje trasgresor
de las ciborgs literarias*

Alejandra Moreno Álvarez

Colección: Escritoras y Escrituras

Proyecto de edición: Grupo de investigación Escritoras y Escrituras de la Consejería de Economía, Innovación y ciencia de la Junta de Andalucía

Dirección y coordinación: Mercedes Arriaga Flórez

Consejo asesor: Iris M. Zavala (Universidad de Utrech), Mercedes González De Sande (Universidad de Oviedo), María Rosal Nadales (Universidad de Córdoba), Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca), Alejandra Pacheco Costa (Universidad Pablo Olavide), Elena Jaime de Pablos Universidad de Almería), Socorro Suárez Lafunete (Universidad de Oviedo), Judith Castañeda Mayo (Universidad Juarrez, autónoma de Tabasco), Ana María Díaz Marcos (Universidad de Connecticut), Antonella Cagnolati (Universidad de Foggia), Rosa María Grillo (Universidad de Salerno), Diana de Paco (Universidad de Murcia), Isabel González (Universidad de Santiago de Compostela), Sabrina Veneziani (Universidad de Bari), Estela González de Sande (Universidad de Oviedo), Elena López Torres (Universidad de Cádiz), Pilar Muñoz López (Universidad Autónoma de Madrid), Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo), Katjia Torres Calzada (Universidad Pablo Olavide), Aurora López López (Universidad de Granada), Salvatore Bartolotta (UNED de Madrid), Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca).

Secretaría: Daniele Cerrato y Anna Marzio.

Vocales: Dolores Ramírez Almazán, Dolores López Enamorado, Carmen Ramírez Gómez y Gemma Vicente Arregui.

EL LENGUAJE TRASGRESOR DE LAS CIBORGS LITERARIAS

©2011, Alejandra Moreno Álvarez

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"®, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

©2011, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España) <http://www.arcibel.es>

Diseño: Bane®

Imagen Portada: Adriana Assini - <http://www.adrianaassini.it>

Imprime Publidisa

ISBN: 978-84-15335-05-4

Depósito Legal: Unión Europea

A mis hijos,
Guillermo y Tomás

Introducción	9
El porqué de la calología	
Posiciones teóricas	13
Genealogía	15
El porqué de las ciborgs	21
Un ejemplo de ciborg literaria: <i>Vida y amores de una diablesa</i>	59
Conclusiones	101
Apéndices	103
Bibliografía	109

INTRODUCCIÓN

La comida y la cirugía estética son recursos que las mujeres emplean para dejar a un lado el papel de sujetos pasivos que les ha sido atribuido por el discurso dominante. Dichos sujetos se convierten, en la mayoría de los casos, en individuos activos al controlar lo que ingieren y lo que eligen transformar de su cuerpo. Si la mujer es sujeto activo, puede, por tanto, acceder como sujeto agente al orden simbólico lacaniano¹, desde donde se procederá a la deconstrucción del sistema que las oprime. La transformación corporal a través de la cirugía estética trae a colación un avance tecnológico y con ello una nueva área como es el ciberespacio. Actualmente la sociedad occidental está enmarcada por mediaciones tecnológicas que configuran un campo de estudio relativamente virgen, de ahí que las mujeres deban conquistarlo para mostrar la ciencia ficción que hasta ahora ha sido configurada como real por el sistema y construir una ciborg corporal que nada tenga que ver con la creación simbólica patriarcal.

Donna Haraway, en su *Manifiesto Ciborg*, definido como una de las acciones feministas más influyentes debido a la alternativa que ofrece de la subjetividad, destaca la construcción y manipulación por parte del presente sistema social de los cuerpos denominados “pasivos”. Haraway presenta una cartografía de las relaciones sociales y cognitivas actuales y evalúa el proceso social que forman estos enlaces. Asimismo describe la figura de la ciborg como una amalgama de ficción política, mitología, así como de experiencias vividas. La ciborg es una construcción postmetafísica, al mismo tiempo que

1) Véase apéndice I.

constituye un nuevo sujeto que ha de ser debatido por una teoría interdisciplinaria que busque conexiones y articulaciones en perspectivas que no establezcan binomios, como es el caso de las diferencias de género. Las estructuras binarias han sido creadas por el sistema dominante para otorgar un carácter secundario a la mujer, pues éstas se limitan a definirla por lo que no es o, como subraya Freud, por aquello de lo que carece. El objetivo del manifiesto es la deconstrucción de la subjetividad de los sujetos pasivos, que Haraway no duda en reconocer utópica, pero necesaria.

Para llevar a cabo este propósito reconstitutor es necesario recurrir al estudio del cuerpo humano, lo que fomenta una diversificación dentro de las corrientes feministas: una vertiente afirma que este análisis corpóreo reitera un rechazo a la construcción social y delimita el avance de las teorías feministas y, con ellas, el de los sujetos pasivos. Otra aboga, sin embargo, por un nuevo estudio del cuerpo, ya que este esclarece, una vez más, de dónde se parte, y promueve un deseo de creación de ciborgs que difieran de los sujetos hasta ahora creados por el sistema. Elizabeth Grosz insiste en lo importante que resulta para las feministas el hecho de repensar la estructura biológica del cuerpo humano, y Mary Eagleton ratifica la necesidad de seguir realizando un estudio del cuerpo, pues, según Rosi Braidotti, este es uno de los puntos cruciales para las feministas del tercer milenio (en Eagleton 2003: 11).

Los nuevos espacios tecnológicos ofrecen la oportunidad de explorar la interacción entre personas y máquinas, cuerpos y tecnologías, y la posibilidad de deconstruir las definiciones imperantes sobre identidad de géneros. Según Jenny Wolmark, la tecnología, que afecta al espacio social, político y económico, atañe tanto a hombres como a mujeres, pero éstas son las últimas en beneficiarse de este nuevo campo

(en Eagleton 2003: 216). De ahí la importancia de que las mujeres insistan en formar parte de este ámbito tecnológico, pues de no ser así, la construcción simbólica cultural y social actual pasará también a formar parte del ciberespacio. Si las mujeres necesitan de un lenguaje propio en la sociedad actual, lo mismo ocurrirá en el espacio tecnológico y, de no atajar este problema, éste será acaparado paulatinamente por el sistema patriarcal. En su análisis tecnológico Judy Wajcman afirma que, al igual que ocurre con la ciencia, el propio lenguaje de la tecnología y su simbolismo son ya masculinos. La feminidad ha sido construida hasta ahora como irracional y no científica, pero si, tal y como dice Haraway, el espacio tecnológico es inseparable de las estructuras sociales y culturales que atañen a las mujeres, la tecnología imperante debería ser considerada como una forma de vida, una matriz generacional y una práctica cultural, de la que han de participar tanto hombres como mujeres.

Para Nicola Nixon (1992) y Zöe Sofia (1999) el ciberespacio es de por sí femenino, puesto que es pasivo, maternal y está sujeto a manipulaciones y penetraciones tecnológicas; no en vano son los *hackers*, en su mayoría figuras masculinas, los que invaden el espacio tecnológico. Allucquère Rossane Stone contribuye al impulso que se pretende dar del ciberespacio como campo propio de las mujeres al afirmar que el sujeto virtual siempre estará unido a un cuerpo, de ahí la importancia de retomar el análisis corporal. La figura de las ciborgs está fragmentada, es múltiple y carece de unidad, al igual que ocurre con el cuerpo femenino, que ha sido construido por un orden simbólico con el propósito de alejarlo de su autenticidad. Si las mujeres poseen cuerpos virtuales al igual que las ciborgs, el ciberespacio representará el terreno

Alejandra Moreno Álvarez

propio de las mujeres donde la construcción de un lenguaje propio podrá tener lugar.

EL PORQUÉ DE LA CALOLOGÍA

POSICIONES TEÓRICAS

Antes de realizar un análisis de las ciborgs consideramos necesario un estudio de la cirugía estética, en tanto en cuanto a través de ella se puedan ejemplificar los avances tecnológicos y la creación de un nuevo lenguaje de las mujeres. La cirugía estética no deja de ser una modificación del cuerpo con el que las mujeres se comunican y esta afirmación desecha, una vez más, la definición de *esclava cultural*², que es atribuida a las mujeres que optan por someterse a la cirugía estética. La cirugía estética será, al igual que ocurre con la anorexia, la bulimia y la sobreingesta compulsiva, interpretada como medio sustitutivo del lenguaje patriarcal.

La mayoría de los cirujanos plásticos alardean de la capacidad de la calología³ para transformar la imagen negativa de las personas que no se sienten satisfechas con su aspecto, algo que ocurre especialmente con el cuerpo femenino. En la mayoría de las especialidades médicas las pacientes acuden al especialista para que les proporcionen un diagnóstico de lo que padecen porque lo desconocen. En el caso que nos atañe, las pacientes son conscientes de la parte de su cuerpo que quieren modificar y son los especialistas los que, a veces, ignoran la parte física que debe ser alterada pues no ven nada defectuoso en ella. Las mujeres se sienten intimidadas por sus cuerpos,

2) El término *cultural dope* [esclava cultural] fue acuñado primeramente por Harold Garfinkel en 1967 para definir al sujeto que había interiorizado las normas y valores de la sociedad de tal manera que sus actividades sociales eran delimitadas por el guión social y cultural (Davis 1995: 57).

3) Estética (DRAE)

pues éstos son definidos, de acuerdo con una norma estética universal, como demasiado obesos, delgados, arrugados, viejos o étnicos.

Las corrientes feministas actuales se dividen a la hora de teorizar sobre la cirugía estética. Unas la ven como medio opresor que normaliza a las mujeres a través de sus cuerpos, y otras, como medio liberador, pues las mujeres son las que deciden lo que quieren hacer con su físico. Kathy Davis, psicóloga clínica con un interés sociológico en las decisiones que conciernen a la salud de las mujeres, se debate entre estas dos posiciones feministas (1995). Davis consideraba que la cirugía estética era una de las expresiones más perniciosas del sistema cultural occidental y, pese a ello, realiza un estudio de la cirugía con el propósito de entender y esclarecer el porqué de la calología. En su análisis trata, en todo momento, de evitar incluir a la mujer en el papel de esclava cultural. Es un hecho, según Davis, que las mujeres que deciden someterse a la cirugía estética sienten un ferviente deseo de transformar la parte de su cuerpo que consideran negativa. La cuestión que nos concierne aquí es la de definir esa negatividad, de ahí que sea necesario, según Elizabeth Grosz, retomar el estudio del cuerpo femenino. Cuando la mujer compara su cuerpo con la estructura corporal ideal femenina creada por el patriarcado, el sujeto pasivo visualiza sus defectos. El deseo de querer modificar su cuerpo confirma que la mujer asume la acepción creada por el sistema y, al mismo tiempo, reitera su posición de sujeto pasivo, pues sigue las instrucciones falócratas transmitidas. Ahora bien, la mujer es la que decide su transformación y esta decisión es lo que la convierte en agente, distanciándola así de ser una esclava cultural.

Davis establece en su estudio de la cirugía estética una diferencia entre identidad, subjetividad y moralidad.

La identidad femenina está delimitada, en parte, por el defecto corporal que la mujer ve y que una vez eliminado le proporcionará una seguridad hasta entonces oculta. El hecho de ser ella la que tome la decisión de transformar su cuerpo le aportará un yo real que le proveerá de satisfacción y poder (1995: 103). La moralidad constituye la lucha por parte del sujeto femenino entre lo que es real y lo que es ficticio, ya que a veces la transformación de su cuerpo trae consigo una contienda que le impide discernir entre su yo real y su yo ficticio (1995: 105). Abogamos por la teoría de que el cuerpo de la mujer en su fase inicial es real y es el sistema el que lo transforma en ficticio, pues establece la necesidad de que la mujer tenga un cuerpo simbólico para ocupar un papel de acompañante del sujeto activo en el sistema. El cuerpo modificado por la cirugía sigue siendo, al igual que el físico que no ha sido alterado, ficticio, ya que ambos son manipulados previamente por el sistema. La subjetividad es, junto con la *moralidad*, una opción a elegir por parte de la mujer, puesto que ella es quien decide si se considera sujeto agente, al haber decidido modificar su cuerpo, o sujeto pasivo, por haber sucumbido a los dictámenes patriarcales.

GENEALOGÍA

La cirugía plástica se remonta al año mil antes de Cristo y el primer caso conocido tiene lugar en India, donde la nariz de un ladrón o de una mujer adúltera era arrancada como castigo; la tarea de los cirujanos era la de reconstruir la nariz mediante la rinoplastia. En Europa, la cirugía plástica surgió relativamente tarde, no siendo hasta el siglo XV cuando el físico siciliano de la familia Branca comenzara a realizar rinoplastias. Gapare Tagliacozzi, conocido como el padre de la cirugía

plástica, escribe en 1597 el primer libro sobre cirugía, *De Curtorum Chirurgia Per Insitionem*, en el que ilustra la exitosa reconstrucción de la nariz de un hombre, perdida durante un duelo. A lo largo del siglo XVI se conocieron otras formas de cirugía que se prolongaron hasta finales del siglo XIX, siempre utilizando la cirugía plástica como medio para solventar deformaciones congénitas o producto de enfermedades como la sífilis o la lepra. Hay que tener en cuenta que el cuerpo era considerado la manifestación de la relación entre la Deidad y las personas y que estas enfermedades eran interpretadas como un producto de la inmoralidad. Las intervenciones quirúrgicas, que en algunos casos erradicaban las deficiencias, eran vistas como blasfemias, pues eliminaban la marca del pecado y al mismo tiempo alteraban el orden natural. Por otro lado, la cirugía plástica fue también definida como un acto moral al contribuir a paliar el sufrimiento de los héroes de guerra mediante la transformación de las partes de los cuerpos que habían sido dañados en la batalla. De esta manera la cirugía plástica se convierte en un campo respetable de la medicina y surge, con esta aceptación, la cirugía estética, que a diferencia de la plástica tiene fines únicamente estéticos.

La cirugía plástica comenzó a ser popular en Estados Unidos y en gran parte de Europa -Alemania, Inglaterra y Francia-, sobre todo tras el descubrimiento de la anestesia y de la antisepsia, lo que permitió operar tanto en la parte externa como interna del cuerpo humano. A mediados del siglo XX se produce una alteración en el ámbito de la cirugía y se crea una división entre la cirugía plástica y la estética. Surge entonces un auge de la cirugía estética en los Estados Unidos (Wolf 1991) donde las operaciones de calología representaban el cuarenta por ciento de la cirugía de la época. Según Davis, los motivos de este auge fueron el desarrollo de la cultura estética

coincidiendo con la Primera Guerra Mundial. Durante ésta, los llamados “héroes de guerra” requerían cirugía estética para solventar las heridas superficiales producidas durante la batalla y ofrecieron con ello a los cirujanos la oportunidad de adquirir experiencia en el ámbito tecnológico. Si bien hasta entonces los sujetos que se sometían a estas operaciones eran hombres que habían sido deformados por la guerra o por accidentes de trabajo, pronto la mayoría de las pacientes comenzarían a ser mujeres que no se sentían satisfechas con sus cuerpos. El sistema impone en la sociedad la importancia de la belleza y deroga la prohibición cultural de que las mujeres adultas deseen, mediante la cirugía, parecer más jóvenes. Esto da paso a una ideología cultural que promueve el uso de medios tecnológicos para facilitar dicho propósito y que abarca a todos los ámbitos económicos y sociales.

Mediante la cirugía estética el cuerpo deja de ser un objeto disfuncional que requiere intervención médica, para convertirse en una materia que puede ser manipulada, reformada y reconstruida con el fin de alcanzar los valores culturales imperantes dictados por el sistema. La calología es un producto promovido por la noción del cuerpo ideal, que es definido por Susan Bordo como “cultura plástica- una construcción de la vida como posibilidad plástica y elección carente de peso, indeterminada por la historia, espacios sociales e incluso vivencias personales (en Davis 1995: 17).⁴ La cirugía estética es consecuencia cultural de la modernidad y del consumismo que consideran al cuerpo un medio de expresión personal. Esta acepción es construida por el orden simbólico y si éste define como ha de ser el cuerpo de la mujer, no es de

4) cultural plastic – a construction of life as plastic possibility and weightless choice, undetermined by history, social locations, or even individual biography (en Davis 1995: 17)

extrañar que ésta quiera modificarlo, ya que, de conseguir ese cuerpo ideal falócrata, podrá ocupar un lugar en el sistema. Según la teoría irigarriana⁵, la mujer accede al sistema como sujeto pasivo acompañante del sujeto activo, desde donde podrá deconstruir el orden simbólico.

Los primeros artículos sobre cirugía estética surgieron entre 1965 y 1975, siendo este último año el que marcó el inicio de una nueva era en la calología al producirse un considerable incremento en el número de tales publicaciones. Según la *American Society for Plastic and Reconstructive Surgeons*⁶, en 1987 las operaciones de cirugía estética a las que se sometían los hombres eran las de trasplantes de pelo y modificación de orejas, en unos porcentajes del noventa y nueve y del cuarenta y cuatro por ciento, respectivamente. Otro dato de interés es que a finales de la Segunda Guerra Mundial sólo había cien cirujanos plásticos en los Estados Unidos, mientras que en 1965 había mil ciento treinta y tres y en 1990 casi cuatro mil (Davis 1995: 21).

En definitiva, la cirugía estética es producto de la transformación cultural de la modernidad que viene marcada por el consumo capitalista, el desarrollo tecnológico, el liberalismo individual y la creencia en la maleabilidad del cuerpo humano. La sociedad moderna impone normas de apariencia y el no acatarlas puede llevar a un comportamiento antisocial e incluso a una conducta suicida. De seguir este argumento se confirma que la cirugía estética no es un lujo sino una necesidad que aliviará un problema estético específico: ese es el motivo por el que nace en Holanda la seguridad social de la calología. Davis plantea que si bien en los Estados Unidos y Holanda se defiende el uso de la cirugía estética como forma de

5) Véase apéndice II.

6) Sociedad Americana de cirujanos plásticos y reconstructivos.

solventar los problemas que un defecto corporal puede acarrear a una persona, se presta poca atención al motivo que lleva a las pacientes a considerar que sus cuerpos sean defectuosos. Hay que ir más allá de la defensa de la cirugía estética como solución a problemas calológicos y destacar la maleabilidad no ya de la cirugía estética, sino también del sistema para con los cuerpos, especialmente el femenino.

El historiador francés Michelle Perrot (1984) realiza un estudio de las alteraciones del cuerpo humano en la Europa Occidental y señala cómo en el siglo XVIII la preocupación por la apariencia sólo se daba en la aristocracia donde las diferencias estéticas entre hombres y mujeres eran inexistentes; es popularmente conocida la apariencia arquetípica de aquel entonces, caracterizada por pelucas, tacones y caras empolvadas. La Revolución Francesa abolió las diferencias entre clases sociales en cuanto al aspecto físico, dando paso a finales del siglo XVIII a una diferencia sexual que delimitaba las asimetrías de poder. Los hombres comenzaron a vestirse de una manera sobria prestando poca atención a su aspecto físico y las mujeres acentuaban el “perfeccionamiento” de su apariencia corporal. El siglo XIX introdujo el uso del corsé, elemento que oprimía a las mujeres impidiéndoles, incluso, respirar con naturalidad, pero, tal y como subraya Perrot, el siglo XX, pese a haber eliminado esta prenda, oprime aún más a las mujeres con los ideales físicos creados, ya que “la propia piel de las mujeres oprime más que un corsé” (en Davis 1995: 41)⁷.

7) an even more constraining corset is the woman's own skin (en Davis 1995: 41).

EL PORQUÉ DE LAS CIBORGS

La relación entre cuerpo y mujer tiende a no ser cuestionada en profundidad por el sistema dominante, ya que de serlo, este cuestionamiento debería ir más allá del mero concepto de que la conexión cuerpo-mujer es producto de la feminización de la cultura en general. La mujer es un producto cultural y es culpada, tanto por sociólogos como por psicoanalistas, de ser víctima de seguir los dictámenes construidos por los medios de comunicación, que son a su vez producto del sistema. El orden simbólico occidental ha aunado la belleza con el cuerpo de la mujer y afirma que la búsqueda de lo bello aportará felicidad al sujeto, obviando el sufrimiento que conllevan las prácticas de belleza. El concepto de belleza como sinónimo de delgadez femenina ha sido construido para controlar a las mujeres. El orden simbólico, a modo de satélite, trasmite el mensaje de que las mujeres podrán adquirir el control de sus vidas a través de sus cuerpos: el sistema ha hecho del poder la característica principal de la dominación del hombre y de la subordinación femenina.

Como consecuencia, la belleza es analizada por las corrientes feministas como opresión y discurso cultural. En cuanto que opresión, el hecho de someterse a la cirugía estética supone para algunas mujeres una forma de seguir reafirmando el poder del hombre, pues ellos imponen el modelo ideal femenino que las mujeres anhelan conseguir. Como discurso cultural, Susan Bordo interpreta que la belleza no puede ser analizada sin tener en cuenta género y poder. Bordo se aleja del análisis de la belleza como sistema de opresión y se centra en las imágenes del cuerpo femenino para explorar las relaciones de género y poder constituidas por la cultura occidental. Bordo

estudia el cuerpo como si fuera un texto donde están escritas las acepciones culturales con el fin de llegar a comprender los discursos que afectan a las mujeres y que son consecuencia de las patologías que les atañen, tales como la histeria y los trastornos de la alimentación, entre otros.

Bordo utiliza tres discursos -el de la dualidad, el del control y el de la homogeneidad- para explicar la relación entre cuerpo y mujer. El primer discurso, el de la dualidad, reitera que la mujer es definida por lo que no es o no tiene, por lo que no es de extrañar que esta estructura bipolar la lleve a disociarse de su cuerpo. El cuerpo masculino representa el control, la racionalidad y el poder social y contrasta con el cuerpo femenino, que ha sido construido, como inferior, pero con la capacidad de desenmascarar al poder patriarcal, de ahí que el sistema necesite de normas que regulen a las mujeres. Cuando la mujer visualiza su poder quiere transformar su cuerpo, al ser éste el medio que tiene para conseguir la fuerza y dejar de ser alteridad. El control de la sociedad occidental no deja de ser una fantasía ya que la muerte y el deterioro del cuerpo desmitifican de por sí esa verificación. Sin embargo, la mujer adquiere control al decidir, en el caso de los trastornos de la alimentación, lo que ingiere, como medio para alcanzar el ideal corporal y manifestar su repulsa al sistema que ha dictaminado un control corporal sobre la mujer al asociar delgadez y belleza. El último discurso de Bordo, sobre la homogeneidad motivada por la cirugía estética, elimina las diferencias existentes entre mujeres y libera también a las minorías étnicas. Este análisis de Bordo va más allá de presentar un marco individualista de las alteraciones estéticas al introducir la individualidad dentro de un contexto de jerarquías de género y de poder. De esta manera, Bordo amplía el marco que hasta ahora definía a la cirugía estética como producto del consumo capitalista y la

feminización de la cultura y, establece las cuestiones de estética dentro del marco de dominación y subordinación establecido por el sistema. Bordo elimina así el término de *esclava cultural* asociado a las mujeres que optan por alterar sus cuerpos a través de la cirugía estética.

Davis era, en un principio, contraria a las prácticas colológicas, pues estas constituían la homogeneidad de las mujeres y al mismo tiempo contribuían a fomentar la subordinación. Pero la académica halla en tres teóricas -Iris Marion Young, Dorothe Smith y Sandra Bartky- el antídoto para contribuir a la defensa de la cirugía estética. Young ofrece un marco teórico donde expone cómo las mujeres negocian con sus cuerpos, por tanto en cuanto ellas son constantemente definidas en relación a sus cuerpos, el hecho de transformarlos fomentará la obtención de poder a través de ellos. La socióloga Dorothe Smith considera que las mujeres interpretan que sus cuerpos son objetos, pero se aleja de la acepción de objetos sexuales y define el término objeto como materia de trabajo que puede ser transformada y mejorada y donde la mujer es la agente que decide cambiar su cuerpo. Sandra Bartky, filósofa feminista, defiende el uso de la cirugía estética, pues si la mujer carece de papel agente porque es valorada por su cuerpo, que es considerado defectuoso por el sistema, la transformación del mismo le proporcionará poder y eliminará su rol de subordinada (en Davis 1995: 64).

Davis comienza a estudiar la relación entre mujer y cuerpo distanciándose en todo momento de la acepción que engloba cirugía con fines únicamente estéticos. En su análisis

aporta datos que reflejan cómo un alto porcentaje de mujeres afirma haberse operado no por su deseo de ser bellas, sino por adquirir el poder que esa belleza les aportaría. Davis destaca que el hecho de someterse a la cirugía estética también suele ir acompañado por un sentimiento de vergüenza, producto del mensaje transmitido por el sistema que dictamina que la mujer ha de ser bella de forma natural y que si obtiene la belleza a través de la cirugía se convierte en una esclava cultural puesto que sucumbe a los dictámenes del patriarcado:

Mientras que a mi me aseguraban estar en contra de las normas de belleza establecidas para con las mujeres por el discurso dominante, también admitían sentirse torturadas por no poder poner, a veces, en práctica sus convicciones políticas. (Davis 1995: 86)⁸

El deseo de someterse a una operación de cirugía estética está indudablemente enmarcado dentro de un contexto cultural, de ahí que si la cultura occidental ha definido la belleza como sinónimo de delgadez, muchas mujeres deseen adquirir esos patrones estéticos. No obstante, pese a que la mujer que decide hacerse la cirugía estética es, supuestamente, la agente de ese proceso, el sentimiento de vergüenza también la acompaña. El sistema falócrata establece, por un lado, cómo han de ser las mujeres y por otro, culpa a las que consiguen la belleza de forma artificial, a través de la cirugía. Ya Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) lo exponía en una de sus redondillas:

8) While they assure me that they were strongly against the pressures of women to be beautiful and advocated resistance to the norms of femininity, they also admitted that they were tortured by their own inability to put their political convictions into practice. (Davis 1995: 86)

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis;
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Paralelamente, el sistema promueve la posibilidad de que las mujeres se conviertan en sujetos acompañantes del sujeto activo como forma de acceder al sistema, pero, una vez dentro, el sujeto que lidera el orden simbólico es el hombre.

Sin embargo, no cabe duda de que la cirugía estética es una intervención en la identidad que no resuelve completamente el problema de la subjetividad femenina, pero que sí permite que la mujer pase de ser un sujeto pasivo a ser un sujeto activo: la mujer adquiere, junto con la modificación de su cuerpo, una sensación de agente de la que hasta ahora el sistema le había privado. La cuestión que hay que plantear es por qué la mujer debe transformar su cuerpo para adquirir poder, una pregunta que no sólo concierne a la mujer sino también a todo el sistema. Como ejemplo para explicar el poder simbólico de la cultura falócrata sobre el cuerpo de la mujer se puede tomar el referente de los senos, cuyas operaciones de reducción y aumento ocupan el mayor porcentaje de las intervenciones de cirugía estética. El patriarcado trasmite el mensaje de que un tipo concreto de pecho femenino está ligado a la feminidad, especialmente en la cultura occidental, donde el tamaño “ideal” - siempre subjetivo- determina el grado femenino de la mujer. Por un lado, el sistema promueve el aumento de pechos y por otra los sujetos activos, que transmiten este mismo mensaje,

califican a las mujeres que practican un aumento de pechos de neuróticas, narcisistas e histéricas; los mismos términos que también acompañan a las que sufren de trastornos de la alimentación.

Lisa Parker señala que el que las mujeres deseen engrandecer sus pechos no es un acto narcisista, sino una acción impuesta dentro de un guión cultural (en Davis 1995: 118). MacSween contribuye a esta acepción al reiterar que son los factores socio-culturales los que llevan a las mujeres a someterse a la cirugía estética, pues hacen del cuerpo una construcción discursiva (MacSween 1995: 34). Davis afirma que “la cirugía estética es una *elección-a pesar de*, una elección tomada bajo condiciones que no han sido establecidas por mujeres” (Davis 1995: 120, la cursiva es mía)⁹. Si las mujeres fueran sujetos activos dentro del orden simbólico, los conceptos que definen la belleza serían otros, pero mientras tanto las mujeres optan por cambiar sus cuerpos, ya que si no pueden cambiar el sistema, al menos ellas mismas pueden modificarse. El cuerpo es el medio que las mujeres utilizan para comunicarse y la calología debe ser interpretada como una alteración de la identidad y no como un mero concepto de belleza. De ahí que la mayoría de las mujeres entrevistadas por Davis insistan en señalar su poder de decisión y de responsabilidad a la hora de someterse a la cirugía estética y rehúsen ser tachadas de incompetentes, puesto que la sociedad ha sido la primera en delimitar lo que es y no es bello.

Madame Noël, cirujana francesa, feminista, sufragista y defensora del derecho de las mujeres al trabajo, defiende también el uso de la cirugía estética y justifica las operaciones por razones sociales. Mediante el uso de un discurso feminista,

9) cosmetic surgery is a *choice-albeit*, a choice taken under conditions which are not of women's own making (Davis 1995: 120, la cursiva es mía).

Noël preserva la práctica de la cirugía estética y hace una comparación entre ésta y el derecho al sufragio. Siguiendo a Noël, la mujer tiene derecho a cambiar su cuerpo, humillado por el sistema y a no representar los cánones establecidos por la cultura falócrata. De igual manera, la mujer tiene derecho al voto y a demandar justicia política; para ella la cuestión que atañe a las mujeres es la de obtener libertad para poder decidir su propio destino (Davis 1999: 481).

Noël fue criticada por gran parte de las feministas francesas, que consideraban que si bien era cierto que la mujer, individualmente, adquiriría poder a través de la cirugía estética, no lo hacía colectivamente, pues la cirugía acataba las normas establecidas por el patriarcado ya que el objetivo era adquirir el físico ideal impuesto por la cultura falócrata. La primera corriente del feminismo francés no consideraba al cuerpo y con él a la belleza, objeto prioritario de estudio, pues el sufragismo, el acceso a la educación y el derecho al trabajo eran, para ellas, asuntos de mayor importancia. La excepción fue Amelia Bloomer, quien al emprender una campaña contra el corsé que oprimía la libertad de las mujeres de aquella época, reestablecía la importancia del estudio del cuerpo.

Las críticas que Madame Noël recibió por parte de las feministas francesas desechaban el intento de aquella por solucionar el conflicto de las mujeres en cuanto a su físico. El feminismo tildaba su teoría de “acomodación” y no de “rebelión y resistencia”. Surge el planteamiento, entonces, de que si el sistema es el que dicta las normas, los sujetos pasivos podrían no acatarlas para rebelarse contra el orden simbólico, pero ésta es una cuestión de difícil solución debido al poder imperante del sistema. Según Braidotti, si se le da al sistema reiterativamente lo que pide, llegará a ser deconstruido y para

deconstruir el sistema es necesario empezar por una misma (Braidotti 1999).

Es en la última década del siglo XX cuando surge un interés interdisciplinar por el cuerpo tanto en el ámbito académico como en el cultural y el feminismo es considerado responsable de situar el cuerpo dentro de un marco intelectual. Los avances tecnológicos ofrecen la posibilidad de que la persona decida lo que hace con su cuerpo y se defienden prácticas como la fecundación *in vitro*, pero por otro lado se sigue juzgando culturalmente a la mujer que opta por alterar su cuerpo. Algunos estudios sociológicos insisten en señalar que la sociedad controla a las personas a través de la mente y que éstas deberían controlar sus cuerpos. Sin embargo, si la mente es manipulada por mensajes simbólicos que convierten los cuerpos en sujetos pasivos o activos según su aspecto externo, no es de extrañar que un sujeto pasivo decida modificar su cuerpo para convertirlo en activo, ya que tiene a su alcance la tecnología para hacerlo. El cuerpo es el que controla a la persona y que ha sido, al igual que la mente, construido por un sistema. La cirugía estética es el salvoconducto que permite a la mujer controlar su cuerpo y, al mismo tiempo, al sistema.

Foucault ha sido uno de los filósofos que más ha hecho por dirigir la atención al cuerpo y considera que éste “es construido de forma arbitraria y violenta con el propósito de legitimar diferentes modos de dominación” (en Davis 1997: 3)¹⁰. En contraposición a la opinión de los sociólogos, el sistema no sólo domina la mente sino que también construye los cuerpos. Hay que tener en cuenta que a través de la cirugía estética los cuerpos no pretenden ser únicamente mimesis del cuerpo que el sistema tilda de perfecto. Como ejemplo

10) are arbitrary and often violently constructed in order to legitimate different regimes of domination (en Davis 1997: 3).

de construcciones que se alejan de modelos patriarcales están Orlan y Ruth, esta última protagonista de *Vida y amores de una diablesa* (1983) de Fay Weldon.

Orlan es una artista francesa que utiliza su cuerpo como expresión de su arte y un claro ejemplo de cómo la cirugía estética no concierne únicamente al ámbito de la belleza. Para ella, el cuerpo es un contexto cultural, social y futurista en términos tecnológicos y es, según Bordo, un texto donde estos valores están inscritos. Orlan afirma que los cuerpos, al igual que nuestras creencias, están sujetos a variaciones culturales y con esta acepción introduce el pensamiento posmodernista que rechaza la noción de un cuerpo biológico para así potenciar los cuerpos como construcciones sociales y culturales. No obstante, Orlan va más allá de la corriente posmodernista y señala cómo la tecnología ha convertido en obsoleta la noción del cuerpo natural. Orlan augura en un futuro un cuerpo insignificante y con ello la deconstrucción del orden simbólico. El proyecto de Orlan cuestiona el concepto de identidad y señala que la transformación a la que somete su cuerpo no busca la belleza, sino celebrar un identidad múltiple y fragmentada. De hecho, tras diversas operaciones, su cara se asemeja más a la cyborg que Haraway utilizó en *Simians, Ciborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991) representando una amalgama entre lo humano y lo mecánico- cibernético:



(*Cyborg*, en Lynn Randolph 1998: 50)

Para Orlan la cirugía plástica es la forma que tienen las mujeres de volver a obtener el control de unos cuerpos que hasta entonces habían sido dominados por el sistema. Orlan es, al igual que muchas de las mujeres entrevistadas por Davis, un sujeto agente que decide lo que quiere transformar de su cuerpo y consecuentemente, su identidad, con el objetivo de obtener control sobre lo que antes no podía controlar. La sala de operaciones simula un escenario donde ella es la paciente y, al mismo tiempo, el sujeto agente que dirige a la cirujana. Durante el transcurso de la operación Orlan lee a Foucault y exalta su condición de sujeto activo, de ahí que, en contraposición a Ruth en *Vida y amores de una diablesa*, decida, como veremos más adelante, no recortar sus piernas, pues esto implicaría el uso de anestesia total y le impediría visualizar lo que la cirujana hace con su cuerpo.



(Orlan, en *El Arlequín* 1993)



(Orlan, 1998)

Foucault señala que el cuerpo es una metáfora de discusión crítica que aúna poder y conocimiento, sexualidad y subjetividad. Arthur Frank ha argüido de forma más convincente, según Davis, el porqué de un resurgir del cuerpo en la teoría social. Frank hace un análisis del cuerpo según tres discursos: el modernista, el posmodernista y el feminista (en Davis 1997: 3). Para el discurso modernista el cuerpo es la representación de una realidad empírica y la única constante dentro de una sociedad que avanza continuamente. Las prácticas corporales muestran la volatilidad de los cuerpos naturales y el cuerpo es el punto de partida para la realización de una crítica universal, objetiva y moral. El discurso posmoderno considera que el cuerpo es una metáfora y mantiene el concepto de cuerpo como elemento construido, de ahí que deba ser estudiado. El cuerpo, en el discurso feminista, se convierte en un asunto político y las mujeres demandan tener control sobre la fertilidad y el derecho al aborto. El discurso

médico define el cuerpo humano como inestable y deficiente, especialmente el cuerpo de la mujer, pues es más susceptible de padecer patologías tales como la depresión posparto, la menopausia y/o el síndrome premenstrual. No obstante, cabe destacar también otras patologías que el discurso médico menciona para señalar la fragilidad del cuerpo femenino: en el siglo XIX éste era asociado con la histeria y en el siglo XX con los trastornos de la alimentación.

En el discurso cultural, el cuerpo femenino es el objeto utilizado por el sistema para procesar dominio y control y para delimitar las prácticas subversivas de los sujetos pasivos; de ahí que Judith Butler afirme que las mujeres ni nacen, ni se hacen, sino que los cuerpos femeninos absorben los mensajes culturales (en Nussbaum 1999: 41). Al igual que Bordo, Foucault compara el cuerpo femenino con un texto donde pueden ser leídas las acepciones culturales sobre relaciones de género y poder. Para que así sea, los cuerpos femeninos han de ser controlados por los sujetos que el sistema considera pasivos, de la misma manera que el orden simbólico controla la mente. La ambivalencia que resulta de la justificación de la cirugía estética crea un marco teórico que facilita poder a los sujetos pasivos.

Judith Butler afirma que el cuerpo es una materialización de posibilidades (en Davis 1997: 41). Butler estudia el cuerpo de las bailarinas que son extremadamente delgadas al ser esta la característica cultural que las representa. Butler interpreta la delgadez femenina como una opción corpórea opresora y liberadora a un tiempo, ya que, por un lado, cumplen con los dictámenes falócratas al representar la belleza a través de la delgadez pero, por otro, manifiestan con sus cuerpos un baile liberador al hacer su propia interpretación. Estos sujetos que

el sistema podría calificar de pasivos son en realidad activos en cuanto que utilizan su propio lenguaje: el baile.

Joanne Finkelstein hace un estudio similar en relación a la moda y señala cómo la ropa es también objeto de comunicación: “una nueva forma de dar voz al cuerpo, liberándolo de su silencio” (en Davis 1997: 120)¹¹. Como ocurre con la cirugía estética y los trastornos de la alimentación, las mujeres ofrecen el cuerpo que el patriarcado ha construido pero por otra parte se sienten liberadas para poder desarrollar su condición de sujetos agentes; si el sistema las considera pasivas no prestará atención a su actividad y permitirá que se comuniquen construyendo así su propio lenguaje.

Marta Nussbaum pone de manifiesto que los nuevos feminismos subrayan la dificultad de romper con las estructuras de poder establecidas que han definido a la mujer como objeto pasivo. Si no hay lugar a una escapatoria ni a un cambio, la única solución es la de encontrar espacios dentro del sistema, para parodiarlo y convertir estas actuaciones en lenguajes deconstructores, como son los trastornos de la alimentación y la cirugía estética. Parte del concepto de la imposibilidad de trasgredir el sistema es desarrollado por Foucault, quien, según Nussbaum, delimita a la mujer al considerarla prisionera de las estructuras de poder. Si bien es cierto que el sistema ha coartado la posibilidad de que las mujeres sean sujetos agentes, hay que ir más allá de la mera aceptación y crítica del sistema y recurrir a la parodia que, según Braidotti, es una de las posibles formas de deconstrucción (Braidotti 1999). Según Butler, cuando las mujeres hablan o actúan a través de un comportamiento relativo al género femenino, los mensajes transmitidos por el sistema están siendo parodiados (en Nussbaum 1999: 41). La

11) a new way of speaking the body, and freeing it from silence (en Davis 1997: 120).

reiteración de las normas falócratas contribuye a mostrar la “realidad” construida por el sistema, que dejará de ser “real” para ser interpretada como ciencia ficción. Butler señala que, con un comportamiento relativamente diferente, se podría deconstruir el discurso cultural ficticio que controla cuerpos y mentes. Sí es cierto que la cultura modifica y reforma algunos aspectos de la existencia corporal, pero Butler desecha la posibilidad de que el sistema pueda tener un control absoluto (en Nussbaum 1999: 42). La autora es consciente de que es un sueño pensar en escapar de las estructuras de poder, pero considera que es posible deconstruir el sistema con el uso de un comportamiento disfrazado y dejando de idolatrar las estructuras falócratas.

Un ejemplo de esta teoría de Butler son los trastornos de la alimentación. La mujer que padece de anorexia nerviosa lleva su cuerpo a una delgadez extrema con el fin de parodiar la afirmación construida de “delgadez sinónimo de belleza”. La bulímica, por el contrario, trata de controlar su cuerpo al mantenerlo en un peso estable pero ridiculiza el uso de la comida - no en vano el sistema ha “construido” que es la mujer la que ha de alimentar a la familia. Ambas patologías presentan a una mujer que sigue los dictámenes del patriarcado, pero con el significado trasgresor que Butler defiende. En un principio, se podría decir que el sistema es el que controla el cuerpo femenino, pero un análisis más profundo verificará que es la mujer la que controla su cuerpo y con él al sistema, con la finalidad de deconstruir el orden simbólico.

Abigail Bray y Claire Colebrook analizan los trastornos de la alimentación teniendo en cuenta las relaciones de poder:

Patologías como la anorexia deben ser analizadas dentro del marco de las relaciones de poder en las que se suceden: no como ejemplos de representación de la violencia, si no estudiando los métodos de curación, definición, regulación y respuesta que las rodea. (Bray and Colebrook 1998: 60)¹²

En 1998 las autoras reconocen que, como feministas, lo personal es político y que los trastornos de la alimentación no pueden ser explicados como patologías individuales. Para Butler el cuerpo está constituido exteriormente (en Bray and Colebrook 1998: 35)¹³ y como el término indica, está sujeto a representaciones de dominio social e ideológico que llevan a provocar estas enfermedades.

Sin embargo, de reiterar únicamente las cuestiones de poder, la crítica feminista no podrá avanzar al utilizarse siempre los mismos argumentos. Deleuze sugiere una nueva imagen de pensamiento que lleve a la construcción de una apotegma carente de figura corpórea natural como son las ciborgs, que, como dice Orlan, harán que el cuerpo llegue a ser insignificante. Elizabeth Grosz se remonta a Platón para desmitificar la característica de pasividad que se le ha dado al cuerpo femenino. Según Grosz, Platón atribuye la creación de una raza bisexual a poderes religiosos y mitológicos y en *The Symposium* declara que:

12) Practices like anorexia might be best analysed according to the power relations within which they occur: not as further examples of representational violence but according to the practices of cure, definition, regulation, and contestation that surround them. (Bray and Colebrook 1998: 60)

13) constitutive outside (en Bray and Colebrook 1998: 35)

El origen de la naturaleza humana no era como se conoce ahora, era diferente. En primer lugar, los sexos era originalmente tres, no como ahora; estaba el hombre, la mujer y la unión de los dos. (en Garland 1996: 58)¹⁴

Grosz utiliza también el ejemplo de los hermafroditas y afirma que el hermafrodita era hijo de Hermes, el dios de la invención y de la filosofía oculta y de Afrodita, la diosa del amor. En el año sesenta antes de Cristo, Diodorus define a los hermafroditas como el nacido de Hermes y Afrodita que recibe el nombre de hermafrodita por la combinación del nombre de sus padres; de ahí que algunos digan que el hermafrodita es un dios que tiene cuerpo de mujer y las cualidades de un hombre. El objetivo de Grosz es el de visualizar la construcción del cuerpo femenino por parte del sistema falócrata. Si ya Platón describía la existencia de tres sexos, la posibilidad de que la mujer sea la que ascienda al orden simbólico es, por tanto, factible.

Braidotti afirma que el lenguaje es un virus transmitido por un orden simbólico que convierte a los sujetos en activos y pasivos respectivamente. Braidotti toma en consideración la cita "Language is a Virus", frase acuñada por la artista Laurie Anderson, al ser una expresión del deseo de "traspasar uno de los mecanismos más invisibles: ese que separa la cultura universal de la cultura popular" (1994: 259)¹⁵. El discurso es una red virtual de circulación de textos que provocan

14) the original human nature was not like the present, but different. In the first place the sexes were originally three in number, not as they are now; there was a man, woman and the union of the two having a double nature. (en Garland 1996: 58)

15) trespass one of the most invisible and consequently greatest devices: that which separates "high" or university cultural from the "low" or popular culture (1994: 259).

efectos invisibles en la cultura, especialmente en la popular y los textos crean significados, valores y normas que son distribuidos dentro de un contexto socio-cultural. Como ejemplo está el término “género” que, originariamente, no es un concepto feminista, sino que tiene una identidad previa derivada de factores biológicos, lingüísticos y psicológicos. Como consecuencia, el vocablo género no es un término en el que se pueda confiar puesto que incluye de por sí acepciones culturales impuestas por el orden simbólico. Las feministas adoptaron este término a través del análisis de Simone de Beauvoir que manifiesta: “Una no nace, una se hace mujer” (en Braidotti 1994: 261)¹⁶.

Aretha Franklin adaptó la síntesis del estudio de Beauvoir a una de sus canciones: “You Make me Feel Like a Natural Woman”¹⁷. Según Braidotti, tanto para Franklin como para el filósofo Hegel la identidad es adquirida en relación a la unión con el otro, tarea ardua de conseguir pues las identidades masculina y femenina son, en definitiva, un producto del sistema. Judith Butler argumenta que ella se siente mujer hasta el límite marcado por Franklin, es decir, hasta el momento en que ha de definirse en relación al otro (en Braidotti 1994: 262). Una vez más, el término género, utilizado por las feministas para no recurrir a la diferencia sexual, está también codificado por el sistema. El que una mujer requiera de la oposición binaria del otro género para definirse, no deja de ser una fórmula que presupone y refuerza la restricción del género femenino. Por otro lado, Franklin hace un llamamiento con su canción a la estructura desnaturalizada de la subjetividad humana y reafirma que los sujetos activos y pasivos están dominados por un sistema que elimina la autenticidad.

16) One is not born, one becomes a woman (en Braidotti 1994: 261).

17) Véase apéndice III.

La *écriture féminine* subraya la importancia del lenguaje y el subconsciente y hace un llamamiento al uso del psicoanálisis, la semiótica y la filosofía para poder reevaluar la identidad femenina. Monique Wittig deconstruye la distinción realizada por Beauvoir en torno a los sexos y géneros. Para Beauvoir la diferencia entre sexos era parte de una dialéctica fundamental de las estructuras de la conciencia humana, pero para Wittig, la diferencia de género es la expresión de la ideología patriarcal que requiere oposiciones binarias entre sexos para asegurar su dominio (Braidotti 1994: 270). Por otro lado, Joan Scott, considera que el género es un sistema ideológico que lleva el término género hacia una red de relaciones de poder; es decir, el poder es establecido por el discurso, de ahí la necesidad por parte de las feministas de utilizar un lenguaje propio distinto del patriarcal. El término “género” sustituye al de “diferencia sexual”, acuñado por el patriarcado; pero el problema persiste, por conservar el “género” acepciones previamente impuestas por el sistema. Teresa de Lauretis toma la noción de Foucault sobre la materialización del discurso y considera que la construcción de la identidad femenina requiere un proceso material y simbólico. El género es un mecanismo complejo y tecnológico, que define a los sujetos como hombres y mujeres a través de un proceso de normatividad y de regulación que impone unas características que delimitan al ser humano, dando lugar a categorías binarias. Judith Butler utiliza la teoría de Lauretis y de Wittig para reflexionar sobre el término género y realiza un análisis comparativo entre género y tecnología. Butler hace un llamamiento al feminismo para que proceda a la ejecución de una variación de géneros y retoma así la idea de Platón argumentada por Grosz.

Braidotti añade un argumento esperanzador en cuanto al lenguaje, al afirmar que “el lenguaje, pese a ser un discurso

patriarcal, ha demostrado ser maleable y con posibilidades de ser adaptado a las necesidades de los sujetos femeninos” (1994: 275)¹⁸. El lenguaje imperante es patriarcal y, hasta que las mujeres logren crear un lenguaje propio, habrán de hacer uso de él, pero tratando de adaptarlo a las necesidades propias. Ya en los años treinta Virginia Woolf afirmó que: “nuestro trabajo consiste en ver lo que podemos hacer con el inglés antiguo tal y como está” (en Braidotti 1994: 277)¹⁹. Pocas son las mujeres que tienen un poder simbólico para poder sistematizar, codificar y transmitir un lenguaje subversivo, por lo que el lenguaje es, según Braidotti, “una increíble prisión-casa” (1994: 277)²⁰. Sandra Harding añade que, en contraposición a la metáfora Darwiniana, las mujeres no son objetos pasivos seleccionados por el entorno, sino sujetos activos que han de determinar su propio futuro (1986: 145). Por su parte, Haraway afirma que el sistema está codificado y lo describe como:

Un campo militar, un tipo de campo de batalla académico, donde fragmentos de luz, llamados jugadores, se desintegran unos a otros con el objetivo de permanecer en el juego del conocimiento y poder. (1991a: 185)²¹

18) language, however man-made, has shown remarkable plasticity and adaptability to the requirements of female feminist subjects (Braidotti 1994: 275).

19) our business is to see what we can do with the Old English Language as it is (en Braidotti 1994: 277).

20) a fabulous prison-house (Braidotti 1994: 277)

21) A high military field, a kind of automated academic battlefield, where clips of light called players disintegrate each other in order to stay in the knowledge and power game. (Haraway 1991a: 185)

Haraway insiste en que es tarea de las feministas el construir un mundo mejor que termine por abolir el juego social que el sistema ha creado. Para esta teórica feminista, visualizar las consecuencias provocadas por el patriarcado no es suficiente, salvo para resaltar las construcciones binarias. Haraway aboga por una escritura feminista del cuerpo que enfatice metafóricamente una nueva visión corpórea femenina. Para tal propósito considera necesario el uso del poder de las nuevas tecnologías que transforman paulatinamente la subjetividad corporal.

Joan Scott contradice a Haraway al enfatizar el beneficio de la apropiación por parte de las feministas de cuatro características postestructurales: lenguaje, discurso, diferencia y deconstrucción (1988: 34). Según Scott, es necesario analizar el lenguaje, no sólo el verbal, sino cualquier texto que otorgue significado. El objetivo es hallar la forma de analizar textos específicos, como puede ser el corporal, para ejemplificar la construcción simbólica del cuerpo femenino y crear un nuevo lenguaje distinto del patriarcal. El discurso no se refiere al lenguaje ni a los textos, sino a las estructuras sociales, históricas e institucionales que determinan categorías y creencias. Es necesario analizar todos los discursos con el fin de identificar su origen para poder proceder a la deconstrucción de los mismos. En cuanto a las diferencias, es necesario abolir las estructuras binarias para que el sujeto denominado “pasivo” adquiera significado por sí sólo y así huir de la construcción patriarcal que insta a adquirir significado a través del otro. La deconstrucción es el punto de mayor importancia y debe ser objetivo de las feministas para constituir un nuevo sistema (Scott 1988: 37).

Katherine Hayles, en su teoría posthumanista sobre las ciborgs, propone tres conceptos a seguir para la creación de una

nueva identidad posthumana que se aleje de la construida por el patriarcado. El primero establece que la biología ha de ser vista como un accidente histórico y no como un elemento que dictamine el poder de la persona; de esta forma se contrapone al sistema donde, según Freud, la mujer es definida por aquello de lo que carece. El segundo reconoce que el subconsciente ha de ser interpretado como un estado inicial en constante evolución y no como un elemento a ser manipulado y limitado. El sistema imperante ha coartado al subconsciente al imponer normativas que impiden su desarrollo e instar al individuo a seguir los dictámenes creados por y para el sistema simbólico. La tercera instancia afirma que el individuo ha de visualizar el cuerpo humano como una materia a ser dirigida, de esta forma la teoría posthumanista apunta que es la persona la que ha de dirigir su cuerpo y no el sistema. El individuo tendrá derecho a transformar su cuerpo pues la alteración corpórea viene impuesta desde un inicio (Hayles 1999: 2).

Gilliam Brown, en su estudio sobre las relaciones entre el humanismo y la anorexia, describe cómo la anoréxica lucha por reducir su cuerpo ya que lo interpreta como un objeto a controlar:

Dice una anoréxica –“Haces de tu cuerpo tu propio reino donde tú eres el tirano, el dictador absoluto”- Brown argumenta así que la “anorexia es una lucha por el control, un vuelo del temor de la esclavitud de la comida; los objetivos de las anoréxicas son el sustento propio; la posesión; la independencia de los deseos del cuerpo”. (Brown, en Hayles 1999: 5)²²

22) Quoting an anorectic's remark –“You make out of your body your very own kingdom where you are the tyrant, the absolute dictator” –Brown states, “Anorexia is thus a fight for self-control, a flight from the slavery food threatens; self-sustain-

Según Brown, la anoréxica domina su cuerpo y es ella y no el sistema la que dicta a su estructura corpórea en qué ha de convertirse. La teoría posthumanista ratifica así que los cuerpos son dominados por un poder simbólico que no pertenece al propio individuo y que la anoréxica no elige serlo libremente, sino que al observar la manipulación del patriarcado sobre su cuerpo e identidad, decide utilizar su carcasa corporal para comunicar su rechazo a los dictámenes impuestos. Si la anoréxica puede dominar su cuerpo, lo mismo pueden hacer todos los individuos y, de esta manera, el sistema será deconstruido y dará paso a una teoría posthumanista que libere mente y cuerpo. Hayles, al igual que Brown, aboga por una teoría posthumanista que defienda la libertad mental y corpórea pero que siempre tenga presente el estudio del cuerpo humano para facilitar un razonamiento de porqué es necesario instituir esa libertad (en Hayles 1999: 5).

En cuanto al lenguaje, Hayles defiende la afirmación hecha por Braidotti de que el lenguaje falócrata es un virus. Para ello recurre a Lacan, quien aseguró en su momento que el lenguaje no era un código. Con esta afirmación Lacan negaba la relación entre significado y significante y, al mismo tiempo, impedía a los sujetos desenmascarar el sistema simbólico. En el ciberespacio el lenguaje sí es un código, necesario para instituir el espacio y para que haya una correspondencia entre los individuos y las máquinas. La diferencia está en que los individuos imponen sus propios códigos y recurren a multitud de ellos, por lo que la persona elige el que desea usar y no el que le es impuesto. Hayles lo expone de la siguiente manera:

ning, self-possession independent of bodily desires is the anorectic's crucial goal". (Brown, en Hayles 1999: 5)

Cuando un texto es presentado con una imagen fresca en lugar de una ya establecida y estática, se suceden transformaciones que serían impensables si la materia, en lugar de patrones de información, formara la base primaria de cambios sistemáticos. Esta fluidez textual, que los usuarios experimentan en sus propios cuerpos al interactuar con el sistema, implica que los significantes parpadean en lugar de flotar. (Hayles 1999: 30)²³

Hayles utiliza la teoría lacaniana para explicar su interpretación de significantes oscilantes y argumenta que Lacan utiliza un lenguaje que no tiene en cuenta la presencia del sujeto. Lacan hace referencia a sujetos variantes a través de la idea de Saussure de que los sujetos son definidos por la relación con los otros sujetos y no por la red de información transmitida por el sistema. Lacan complica la escena que describe al afirmar que los sujetos no existen por ellos mismos y los imagina como elementos que flotan mientras se produce el significado. Lacan describe un entorno imaginario donde los sujetos deambulan libremente como entes sin definir hasta que los otros sujetos les proporcionen una identidad. Hayles define que este evento se produce en el desarrollo psicolingüístico y es provocado por la ausencia, que para Lacan es la castración. Según la teoría lacaniana, la castración es lo que define al otro y se basa para manifestarla en la ausencia. Tanto lo que define al sujeto, como lo que constituye el lenguaje, es una carencia que según Hayles no tiene fundamento porque la no presencia

23) When a text presents itself as a constantly refreshed image rather than as a durable inscription, transformations can occur that would be unthinkable if matter or energy, rather than informational patterns, formed the primary basis for the systematic exchanges. This textual fluidity, which users learn in their bodies as they interact with the system, implies that signifiers flicker rather than float. (Hayles 1999: 30)

no puede constituir ni a un sujeto ni a un lenguaje (Hayles 1999: 30). Hayles corrobora que el lenguaje falócrata es una ciencia ficción creada por y para un sistema patriarcal.

En su estudio de la volatilidad de los cuerpos, Elizabeth Grosz añade que la mente y el cuerpo están divididos (en Hayles 1999: 195). Para Grosz, en la tradición occidental, la mente y el cuerpo están unidos al pensamiento filosófico y la filosofía no concibe un corpus físico:

La filosofía siempre se ha considerado una disciplina relacionada, principalmente, con las ideas, conceptos, razones, juicios –es decir, con términos enmarcados en la mente, términos que excluyen consideraciones corpóreas. (Grosz, en Hayles 1999: 195)²⁴

Grosz analiza las teorías de un grupo de filósofos, que incluyen entre otros a Merleau Ponty, Freud, Lacan, Nietzsche, Foucault, Deleuze y Guattari, para demostrar cómo ellos, que consideraban al cuerpo un elemento serio de estudio, tienden a normativizarlo. Lo atractivo de estas corrientes filosóficas es, para ella, el uso de las dicotomías por parte de estos filósofos que asumen, sin cuestionar el sistema, que el cuerpo de la mujer es definido por lo que no es o por aquello de lo que carece. De ahí que el estudio de Grosz esté estructurado en torno a una demostración de cómo los modelos psicológicos producen

24) Philosophy has always considered itself a discipline concerned primarily and exclusively with ideas, concepts, reason, judgement –that is, with terms clearly framed by the concept of mind, terms which marginalize or exclude considerations of the body. (Grosz, en Hayles 1999: 195)

el cuerpo, “de dentro-afuera”²⁵ y cómo el cuerpo produce el subconsciente, “de fuera-adentro” (en Hayles 1999: 195)²⁶.

Por todo ello, Hayles afirma la necesidad de diferenciar entre cuerpo e interiorización corporal (1999: 196): el cuerpo es construido por un criterio normativo impuesto por el sistema y la interiorización corporal difiere del cuerpo. El cuerpo es un ideal de comportamientos creados por una realidad platónica y la interiorización corporal es una instalación específica generada por la diferencia. La focalización en el cuerpo vs la interiorización corporal no es un planteamiento exclusivo de Foucault. Para Hayles el cuerpo es lo primero que es naturalizado dentro de una cultura y, la interiorización corporal es el efecto secundario, producto de sus interacciones.

Donna Haraway también apoya la idea de que el cuerpo es construido y no descubierto y afirma que la verdad se hace y no se busca de teorizar sobre las ciborgs, que define como organismos cibernéticos y sistemas que abarcan componentes orgánicos y tecnológicos (1991a:8). Esta teórica utiliza la naturaleza y la experiencia para revelar nuevas visiones del sistema y proveer la posibilidad de nuevas políticas sociales alternativas. Según Haraway, las corrientes feministas modernas han heredado la historia de las mujeres a través de una voz patriarca y la biología, que es la “ciencia de la vida”, ha sido concebida y autorizada para su transmisión, por una línea falócrata. Haraway tiene presente las teorías de Aristóteles, Galileo, Newton y Darwin para afianzar que “la palabra” pertenecía al hombre y el cuerpo a modificar era el femenino. Para Haraway como para Grosz, Butler o Braidotti, entre otras feministas, el lenguaje nunca ha sido inocente, ni siquiera en sus comienzos. El lenguaje es la herramienta

25) the inside-out (en Hayles 1999: 195).

26) the outside-in (en Hayles 1999: 195).

de la “construcción” humana “esa que nos aleja del jardín de los animales mudos y nos lleva a nombrar cosas, que fuerza el significado, que crea oposiciones y que diseña la cultura humana” (Haraway 1991a: 81)²⁷. Para Haraway el feminismo es la búsqueda de nuevas historias y, por consiguiente, de un lenguaje que nombre una nueva visión de posibilidades hasta ahora coartadas por el sistema falócrata.

La ciencia contemporánea está llena de ciborgs, criaturas que simultáneamente son máquinas y animales, que crean palabras naturales y que son creadas de una forma ambigua; de ahí que el ciberespacio sea un nuevo ámbito que ha de ser conquistado por el feminismo para que la ciborg no sea un elemento falócrata que limite a las mujeres. De hecho, Haraway define a las mujeres del siglo XX como quimeras e híbridos teorizados y fabricados en forma de máquinas y organismos; es decir, las mujeres ya eran ciborgs antes del surgimiento del ciberespacio. Las ciborgs son para Haraway la antología de las mujeres y las que proporcionarán su política. Las ciborgs son una condensación de la imagen de la imaginación y de la realidad material y la unión de estos dos conceptos estructurará la posibilidad de una transformación histórica, de ahí que Haraway afirme que “el ciborg es una criatura en un mundo postgénero” (1991a: 150)²⁸.

Haraway señala que afirmar que la figura de la ciborg no tiene una historia de origen en un sentido occidental es una ironía, en cuanto que la ciborg no deja de ser una materia apocalíptica que enfatiza la escala de dominio occidental en la construcción de la individualización abstracta. Es decir, la

27) that which cuts us off from the garden of mute and dumb animals and leads us to name things, to force meanings, to create oppositions, and so craft human culture (Haraway 1991a: 81).

28) the ciborg is a creature in a post-gender world (1991a: 150).

identidad humana ha sido construida y por ello, en un origen todas las personas eran ciborgs a quienes paulatinamente el sistema había codificado, convirtiéndose así en la representación de una autenticidad originaria que no depende del sistema. Hilary Klein afirma que los conceptos de trabajo, individualización y formaciones de género, teorizados por el marxismo y el psicoanálisis, dependen de un argumento de unidad original que enfatiza que la diferencia es producida por la escala de dominio sobre la mujer y la naturaleza (en Hayles 1991: 151). La ciborg no está sometida a esta unidad original de identificaciones con la naturaleza en un sentido occidental, por lo que su autenticidad queda constatada.

Haraway subraya que son necesarios tres puntos cruciales para hacer de las ciborgs una política científica que escape del dominio del sistema: el primero establece que la relación entre seres humanos y animales ha de ser estudiada con el objetivo de establecer una unión, el segundo es el estudio de organismos humanos y de animales junto con el de las máquinas y el tercero establece que la diferencia entre lo físico y lo no físico ha de ser imprecisa (1991a:153). Siguiendo estos tres conceptos, Haraway pretende definir a la ciborg como un elemento trasgresor que carezca de barreras, fusiones y posibilidades peligrosas que estudios progresivos puedan interpretar como objetos de necesidad de estudio político. Uno de los argumentos de Haraway es que la mayor parte del feminismo y del socialismo norteamericano tienen en cuenta dualismos dependientes como mente y cuerpo, animales y máquinas, e idealismos y materialismos en las prácticas sociales, formulaciones simbólicas y artefactos físicos que asocian la tecnología con la cultura científica. Para Sofia Zoe:

El mundo del ciborg es la imposición final de las coordenadas de control en el planeta, es la última abstracción incrustada en el apocalipsis de la guerra de las galaxias luchada en el nombre de la defensa, es la apropiación final de los cuerpos de las mujeres en la orgía masculina de la guerra. (Zoe, en Haraway1991a: 154)²⁹

Según Haraway, los conceptos de género, raza y clase social son categorías impuestas por un sistema falócrata que se basa en experiencias contradictorias como son el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo. Para eliminar estos conceptos creados se ha de formular una teoría experimental apocalíptica que refleje la identidad de las mujeres y que revolucione todas las teorías establecidas hasta ahora. Se ha de establecer una totalización en torno a un feminismo radical que proclame la unión entre mujeres para reforzar el testimonio de sus experiencias y convertirlas así en *no-seres* que difieran de seres creados por el sistema. De esta manera, la política de las ciborgs será la lucha por un lenguaje propio y contraria a una “comunicación perfecta”. Haraway aboga por un lenguaje que no pretenda traducir a la perfección los significados de las palabras y reitera así que el entendimiento por parte de ambos sujetos no es lo que se anhela conseguir, sino un lenguaje que permita a las mujeres cubrir sus necesidades de expresión, algo de lo que el sistema imperante le ha privado. De ahí que la política de las ciborgs insista en “la proliferación del ruido

29) [A] Ciborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet, about the final abstraction embodied in a star wars apocalypse waged in the name of defence, about the final appropriation of women's bodies in a masculinity orgy of war. (Zoe, en Haraway1991a: 154)

y de la polución”, para poder así regocijarse en las fusiones ilegítimas de máquinas y animales.

Faith Wilding interpreta el término *ciberfeminismo* como la unión entre el término ciber y el feminismo y considera que esta combinación es una formación crucial en la historia de las corrientes feministas y de la *e-media*, ya que cada parte del término modifica el significado del otro (2004: 1). De este modo y siguiendo a Anna Everett, Braidotti y Plant, entre otras, Wilding afirma que el ciberfeminismo es la práctica de la nueva corriente feminista que se atreve a explorar los territorios complejos de la tecnología y a establecer nuevos roles para las mujeres.

Braidotti, una de las teóricas claves del ciberfeminismo, defiende que éste es el resultado de la unión entre las viejas y nuevas corrientes feministas, y que con su aparición se establecerá una nueva praxis:

El ciberfeminismo necesita cultivar una cultura de diversión y afirmación. Las feministas tienen ya una larga historia de bailar en campos de minas letales con el objetivo de conseguir justicia socio-simbólica. Hoy en día, las mujeres tienen que retomar ese baile en el ciberespacio, aunque solo fuera para asegurarse de que los mandos de los *cowboys* espaciales no reproduzcan el falocentrismo bajo la máscara de la multiplicidad. (Braidotti 2004: 4)³⁰

30) Cyberfeminism needs to cultivate a culture of joy and affirmation. Feminist women have a long history of dancing through a variety of potentially lethal minefields in their pursuit of socio-symbolic justice. Nowadays, women have to undertake the dance through cyberspace, if only to make sure that the joy-sticks of the cyberspace cowboys will not reproduce univocal phallicity under the mask of multiplicity. (Braidotti 2004: 4)

Para Braidotti, la postmodernidad significa una situación histórica específica de las sociedades postindustriales después del declive de las esperanzas modernistas. La tecnología ha evolucionado desde el panóptico de Foucault, analizado en términos de vigilancia y control, hacia un aparato más complejo que Haraway denomina el dominio de la informática (en Braidotti 1996b: 2). La teoría feminista postmoderna enfatiza la necesidad de crear nuevas figuraciones o, siguiendo a Haraway, fabulaciones, que expresen formas alternativas de subjetividad femenina desarrolladas dentro de un marco feminista, así como la lucha por crear un lenguaje que asegure la representación de las mujeres. Braidotti insiste en el uso de las repeticiones y estrategias miméticas, defendidas ya por Irigaray, quien afirmaba que esta práctica otorgaría poder de identidad, identificación y subjetividad a las mujeres. De esta forma se crearán espacios que aseguren la actividad de los sujetos pasivos dentro de este nuevo sistema postmoderno ya que, como dice Braidotti: “la parodia puede ser una herramienta de empoderamiento político, siempre y cuando esté refutada por una conciencia crítica cuyo objetivo sea la subversión de códigos dominantes” (Braidotti 1996b: 5)³¹. Un modelo irónico está orquestado por provocaciones y dictaminará un tipo de violencia simbólica liderado por las llamadas “Riot Girls”:

Estoy cansada de que la realidad virtual y el ciberespacio sean meros juguetes de chicos. Me aburren los hippies reciclados que, tras no haber podido dejar atrás sus hábitos narcóticos de los sesenta, intentan rehacerse

31) parody can be politically empowering on the condition of being sustained by a critical consciousness that aims at the subversion of dominant codes (Braidotti 1996b: 5).

transportándose a las drogas del video y los ordenadores. Esto solamente representa trasladar el placer de una cosa a otra. Yo, como una de las chicas motín, una de las malas, quiero mi propio imaginario, mi propio proyecto; quiero diseñar el mundo con mi imagen gloriosa. Es hora del casamiento no religioso de la Ariadne de Nietzsche con las fuerzas de Dionisio; es hora de expresar el deseo muerto de establecer redes de unión para trasladar los deseos de las mujeres a nuevas formas de comportamientos sociales. Es hora de que la historia y el subconsciente hagan un nuevo pacto. (Braidotti 1996b: 6)³²

Braidotti reitera, al igual que Haraway y Cixous, la importancia del lenguaje y la necesidad de eliminar, como acuña Virginia Wolf, al “ángel del hogar”. El “segundo sexo” postulado por Simone de Beauvoir ha de ser despedido y, si bien necesita ser estudiado para determinar el punto de partida, es necesario avanzar para instaurar una nueva subjetividad femenina postmoderna que se distancie de la, hasta ahora, creada por el sistema. Braidotti subraya que las feministas han de negociar con la historicidad de los nuevos tiempos para crear formas alternativas de subjetividad femenina (1996b:

32) I am sick and tired of Virtual Reality technology and cyber space being toys for the boys. I am mildly amused and tolerably bored with the sight of recycled aging hippies who, having failed to shake off their narcotic habits from the 60's, simply resolved to transpose them to “video or computer drugs”. This is only a displacement of the pursuit of one solipsistic pleasure onto another. I, as one of the riot girls, of the bad girls, want my own imaginary, my own projected self; I want to design the world in my own glorious image. It is time for the unholy marriage of Nietzsche's Ariadne with Dionysian forces; it's time for the female death-wish to express itself by setting up workable networks of translation for female desire into socially negotiable forms of behaviour. It is time for history and the unconscious to strike a new deal. (Braidotti 1996b: 6)

13), y el lenguaje es uno de los recursos básicos con el que cuentan para lograr sus propósitos.

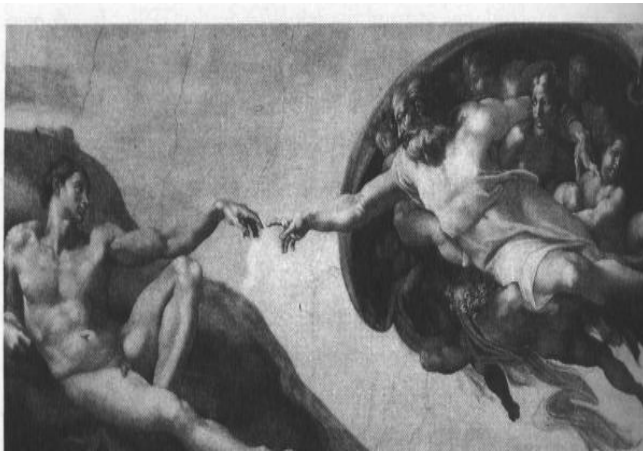
Haraway defiende la creación de una heteroglosa de poder que haga de las feministas sujetos que hablen un lenguaje que palie el miedo a reclamar sus derechos. Según Haraway, hay que destruir y crear máquinas, identidades, categorías y relaciones que corroboren la afirmación de que es mejor ser una ciborg que una diosa, o, como en su día dijo Dolly Parton: “qué bien haber nacido mujer o, de lo contrario, tendría que haber sido una *drag queen*” (en Braidotti 1996b: 3)³³. Para Haraway, una ciborg puede llegar a ser “real” pues eliminaría el cuerpo ficticio que el sistema ha creado y, con ello, el deseo de ser una diosa que forme parte del sistema como sujeto pasivo. Parton desconoce las ciborgs pero sabe que el ser mujer o una *drag queen* le proveerá de maleabilidad para poder ejercer un cambio dentro del sistema.

Tanto el feminismo académico como el activista han intentado definir el término “objetividad” en contraposición al de “subjetividad”, para llegar a la conclusión de que los sujetos activos crean un sujeto pasivo carente de cuerpo “real”, ya que el cuerpo virtual que el sistema falócrata crea es de por sí ficticio. Para Haraway, las ciencias naturales, sociales y humanistas son reduccionistas, al delimitar el cuerpo natural de las mujeres a través del lenguaje; no en vano el lenguaje científico es patriarcal, de ahí la necesidad de crear un lenguaje técnico que impida a la ciencia tecnológica limitar el cuerpo cibernético femenino. Haraway anima a las feministas a escribir un cuerpo que metafóricamente represente la visión real del cuerpo femenino, siendo ésta la forma de reclamar el poder que las ciencias modernas y tecnológicas han transformado

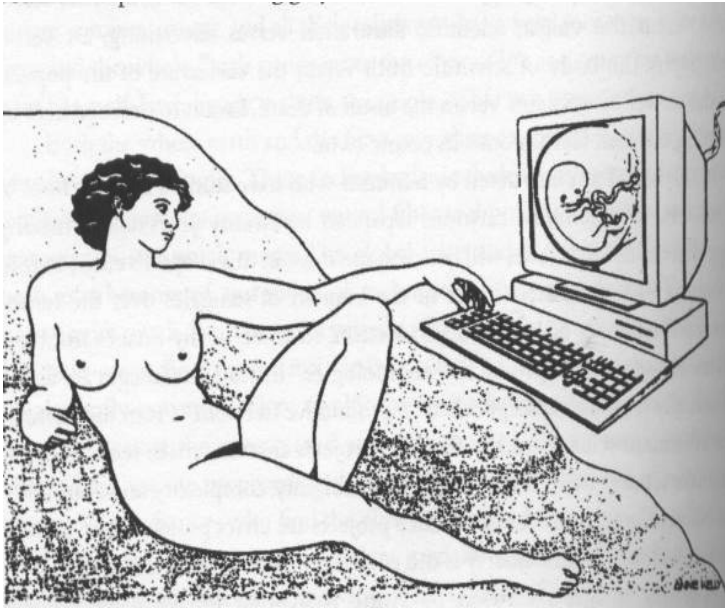
33) [i]t's a good thing I was born a woman, or I'd have been a drag queen (en Braidotti 1996b: 3).

en objetividad. Para la autora, la cultura occidental está en un periodo de profunda transformación y si todas las culturas dependen de categorías, es hora de proponer y construir híbridos que rompan con la dicotomía creada por el sistema, donde la mujer es siempre definida en relación al otro y por tanto, convertida en sujeto pasivo (en Myerson 2000: 64).

Haraway afirma que los mensajes transmitidos a través de un lenguaje patriarcal no han de ser interpretados como verdades, de ahí que transforme la información dada hasta ahora para manipularla, de la misma forma que hace el sistema falócrata, pero esta vez en beneficio de las mujeres y con el objetivo de deconstruir el orden simbólico. Haraway utiliza para dicho propósito el dibujo de Anne Kelly, publicado en 1992 por una revista feminista noruega. La ilustración muestra la deconstrucción visual de *La Creación de Adán* (1511) de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina, que Haraway titula *El Espéculo Virtual*:



(*La creación de Adán*, Miguel Ángel 1511)

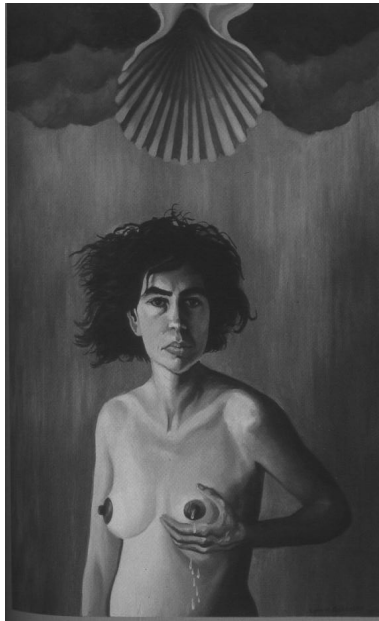


(*El Espéculo Virtual* de Anne Kelly, en D. Haraway 1997: 176)

Así como en la primera imagen Adán dirige su mano hacia su creador, en la segunda imagen, Anne Kelly sustituye la figura de Adán por la de una mujer que extiende su mano hacia el teclado de una computadora que muestra la imagen de un feto dentro del líquido amniótico. Haraway argumenta que la imagen de Kelly es una caricatura del sistema creado hasta ahora. Si bien el orden simbólico occidental ha construido la figura de Dios como el creador de todas las cosas, Anne Kelly pone en su lugar las nuevas tecnologías con el objetivo de desenmascarar el carácter ficticio de lo que ha sido construido, a la par que presenta a la tecnología como nuevo medio de creación. El ordenador ocupa el lugar de Dios y Kelly ejemplifica así cómo, al igual que las nuevas tecnologías, Dios ha sido creado por un sistema. La diferencia es que en

el mundo ficticio simbólico imperante, Dios y el hombre son los representantes de los sujetos activos, mientras que en la ficción tecnológica, el ordenador y la mujer son los agentes. Otra diferencia a destacar es que el hombre parece acatar las normas impuestas por un Dios creado por el sistema, mientras que en el dibujo de Kelly, la mujer es la que maneja el orden simbólico tecnológico; por tanto la mujer es la agente que en verdad controla al sistema y a su cuerpo. Al mismo tiempo, el que la mujer sea la que maneje el teclado, implica que ella es el sujeto activo, en el caso de la cirugía estética, deconstruyendo su cuerpo físico e identidad.

Venus, obra de Lynn Randolph y parte de su serie *Ilusas* o *“Deluded Women”*, es una intervención formal más feminista que el *Espéculo Virtual* de Anne Kelly:



(*Venus* (1992), en Lynn Randolph 1998: 43)

Para Randolph, esta *Venus* no es la diosa clásica construida por el sistema, sino una mujer que hace espectáculo de su propio cuerpo. Randolph imita a Botticelli e introduce elementos corpóreos, propios del cuerpo femenino, descartados por el sistema, como es la puesta en escena de la putrefacción corporal. Según la propia autora: “cientos de años han pasado y todavía seguimos intentando entender nuestro cuerpo y es que la sociedad y dentro de ella la iglesia y el estado, en sus escaramuzas legales y médicas, lo han convertido en su campo de batalla” (en Haraway 1997: 184)³⁴. La pretensión de Randolph es la de presentar una imagen corporal real que se distancie de la figura idílica creada por el sistema, ya que esta imagen falócrata es el argumento utilizado por el propio sistema para categorizar a las mujeres como *esclavas culturales*. Randolph construye una diosa real y desenmascara la creación de un Dios patriarcal ficticio, al tiempo que subraya que, si el sistema es una ficción creada para controlar a sus sujetos, las mujeres pueden llegar a deconstruirlo.

Al igual que Randolph, Kelly no crea una *Venus*, sino “una” *Adán* (con cuerpo femenino), por lo que el discurso es diferente. La tecnología óptica también difiere: la mujer de Kelly no se mira en el espejo y se contrapone de esta manera a las mujeres desnudas de Velázquez o de Rubens, que quedaban fascinadas ante la visión de su propio cuerpo desnudo:

34) [h]undreds of years have passed and we are still engaged in a struggle for the interpretative power over our bodies in a society where they are marked as a battleground by the church and the state in legal and medical skirmishes (en Haraway 1997: 184).



(*La Venus del Espejo*, Velázquez 1648)

Retomando la imagen creada por Kelly, se observa que la mujer dirige su atención a una pantalla de ordenador que está en el mismo lugar que el Dios de Miguel Ángel. La sustitución del espejo por una computadora representa la eliminación de la imagen falócrata creada de las mujeres. Kelly sitúa en el lugar de las mujeres que se veneraban ante los espejos, como en el caso de *La Venus del Espejo* de Velázquez, a una mujer activa que maneja un teclado, imagen que poco tiene que ver con la de las mujeres representadas hasta ahora por la pintura occidental patriarcal. Tanto la *Venus* de Randolph como “la” *Adán* de Kelly se alejan de la realidad construida por el sistema y se corresponden con una realidad virtual creada por la postmodernidad. La pantalla de la computadora no es un espejo, ni el feto es su copia o imagen duplicada. El feto que aparece en la pantalla es la creación de la mujer que es autora y creadora y que busca la tecla de control para llevar a cabo dicha creación.

Haraway analiza en *Primate Visions* cómo la primatología está estructurada por un discurso sexual occidental que presenta contradicciones, límites y posibilidades de intervención y reconstrucción. La volatilidad del discurso patriarcal ofrece

la posibilidad de estudiar estos discursos desde una postura feminista como reacción a las estructuras históricas, culturales y sociales (Haraway 1989: 289). Si la ficción de Butler, que mencionamos anteriormente, es ejemplo de resistencia a la imagen creada por el patriarcado - al igual que la de Weldon, que analizaremos a continuación - reinscribir la narrativa patriarcal lleva a la invención de un mundo ficticio alternativo en el que *la otra* no será la imagen subordinada, sino la activa (Brewer, en Haraway 1989: 378).

UN EJEMPLO DE CIBORG LITERARIA: VIDA Y AMORES DE UNA DIABLESA

La novela de Fay Weldon, *Vida y amores de una diablesa*, publicada en 1983, es una sátira feminista de la cirugía estética que incluye una política sexual que ejemplifica la opresión femenina y la tiranía patriarcal. Ruth, personaje principal de la novela, vence al sistema patriarcal, pues llega a ser un sujeto activo dentro del orden simbólico. La protagonista de la novela decide someterse a la cirugía estética y establece, desde un inicio, que ella no es una *esclava cultural* cegada por la presión social que impone la belleza como sinónimo de delgadez. El hecho de que el poder falócrata social sea incontrolable, hace que Ruth vea en la calología la solución idónea para adquirir el vigor que le permitirá dejar de ser un sujeto pasivo. La protagonista es consciente en todo momento del sufrimiento que esta práctica conlleva y pese a los efectos sociológicos, sociales, psicológicos y físicos que la cirugía estética implica, decide transformar su cuerpo, aunque no libremente, sí con

pleno conocimiento: ello descarta la asociación de Ruth con el significado del término *esclava cultural*.

La novela de Weldon ofrece un marco que engloba las normas de belleza femeninas impuestas por el patriarcado y brinda en todo momento un distanciamiento de la actitud victimista que es atribuída generalmente a las mujeres. Weldon combina la dimensión de la cirugía estética con una crítica feminista de las relaciones de poder entre los sexos y justifica el uso de la calología como medio subversivo para revertir la condición de sujeto pasivo impuesta por el sistema. La cirugía estética permite a la protagonista ser la persona que cree que hubiera podido ser, de no haber dejado que el sistema aniquilara su *yo auténtico*³⁵. Ruth es un sujeto asumido y creado, que ha interiorizado los mensajes transmitidos por un sistema que establece que una mujer con las características físicas de Ruth no puede ser más que un sujeto pasivo, acompañante del activo. Weldon otorga a Ruth un físico que se aleja de los estereotipos de belleza occidentales y que el sistema, formado por el entorno que la rodea, cuestiona. El hecho de que Ruth llegue a casarse con Bobbo y forme parte así del orden simbólico como sujeto pasivo, acompañante del activo, no deja de ser sorprendente para ellos, debido fundamentalmente al físico de Ruth.

35) Distinguimos aquí tres tipos de yo: el *yo creado*, el *yo asumido* y el *yo auténtico*. El *yo auténtico* correspondería al estado real, donde hombres y mujeres no están manipulados por un sistema patriarcal. El segundo *yo* corresponde al *yo creado*, donde el patriarcado establece que la mujer es categoría negativa al carecer de pene y el hombre es positivo por poseerlo. Una vez que la mujer asuma su carácter secundario tenemos el *yo asumido* donde la mujer accede al estado imaginario como objeto y el hombre como sujeto, que resulta en la usurpación del orden simbólico por parte del sujeto activo, el hombre. Pese a que el sistema patriarcal manifiesta que la mujer accederá al orden simbólico como sujeto acompañante del sujeto activo, la realidad es que la mujer no pasará del estado imaginario, por lo que el lenguaje será exclusivamente patriarcal.

La cirugía permite a Ruth formar parte del grupo de los sujetos pasivos, ya que con la alteración de su físico consigue que éste sea equiparable al de los sujetos femeninos que forman parte del sistema falócrata. Por otro lado, la calología le otorga la posibilidad de ser sujeto agente, pues ella es la que decide transformar su cuerpo ya que, alterar su aspecto externo le otorga el papel de sujeto agente y, al mismo tiempo, le concede una anonimidad que le permite operar dentro del sistema sin ser castrada antes de conseguir su objetivo: “ella recurre a la cirugía estética como medio de alterar el balance de las relaciones de poder” (Davis 1995: 106)³⁶.

El hecho de que de el paso de operarse con la pretensión de modificar su cuerpo la convierte en una heroína, puesto que si ella no puede cambiar el sistema, al menos podrá transformar su yo físico e incluso su *yo creado*. Davis afirma que “la línea entre el heroísmo y la temeridad es muy fina” (Davis 1995: 133)³⁷. Braidotti reitera la escasa probabilidad de deconstruir un sistema en su totalidad, por lo que es necesario la repetición paulatina de los mensajes transmitidos por éste para que de una forma bucólica se visibilicen radicalmente y puedan así reproducir unos mensajes que, al ser llevados a un extremo, se harán evidentes pudiendo ser así deconstruidos. Con este propósito y asumiendo que el principio de la lucha está en el individuo, Ruth opta por someterse a la cirugía estética. Ruth reproduce el ideal de belleza establecido por el patriarcado y lo lleva a un extremo al plagiar el aspecto físico de Mary Fisher, la amante de su marido. Esta práctica mimética defendida por Braidotti se da también en la anorexia, donde las pacientes

36) she resorts to cosmetic surgery as a means to shift the balance of power in her relationships (Davis 1995: 106).

37) [t]he line between heroism and foolhardiness becomes a thin one (Davis 1995: 133).

llevan su delgadez al extremo para plasmar los efectos de la culturización patriarcal.

Ruth, al igual que Orlan, habla, ríe y gesticula durante el proceso de transformación de su cuerpo, y es que el hecho de someterse a la cirugía estética se convierte, como señala Davis (1997:136), en su propia fiesta, donde ella es el sujeto activo y pasivo. Por un lado su cuerpo es transformado por los cirujanos y por otro, ella es la que decide lo que quiere cambiar, convirtiéndose así en agente:

Esta es su fiesta y la única restricción es que ella permanezca al mando. Así, mientras que la rotura de huesos era deseable (en un principio quería tener piernas más largas), la propuesta fue rechazada porque requería anestesia total y eso hubiera supuesto un revés en su proyecto. Orlan es la creadora, no sólo la creación, la que decide y no el objeto pasivo de las decisiones de otros. (Davis 1997: 136)³⁸.

Tanto Ruth como Orlan conocen los efectos secundarios de la cirugía estética y pese a ello deciden llevar a cabo su objetivo. Lo mismo le ocurre a la sirena de Hans Christian Andersen, con la que Ruth llega a compararse. La sirena era, según el cuento, diferente del resto de sus hermanas y adoraba a una estatua de mármol cuya apariencia era similar al príncipe del que se enamoró. La diferencia respecto a sus hermanas establece que ella es un sujeto creado por el sistema

38) This is her party and the only constraint is that she remains in charge. Thus, while bone breaking might be desirable (she originally wanted to have longer legs), it had to be rejected because it would have required full anaesthesia and, therefore, have defeated the whole purpose of the project. Orlan has to be the creator, not just the creation, the one who decides and not the passive object of another's decisions. (Davis 1997: 136).

pero parcialmente asumido, al igual que Marian en *La mujer comestible* (Atwood 1969). La sirena sufre pero no puede llorar, puesto que las sirenas no tienen lágrimas, al igual que las mujeres no tienen un lenguaje propio con el que poder expresarse. Para poder enamorar al príncipe, que ella misma había rescatado, necesita transformar su cola de sirena en piernas humanas. La bruja le dice a la sirena:

Tu cola de pez, considerada entre nosotros hermosa, es horrenda en la tierra; desconocen otras opciones y piensan que es necesario tener dos robustos accesorios, que llaman piernas, para ser bellos. (Andersen 1836)³⁹

El sistema al que la sirena pertenece transmite que lo bello es sinónimo de aleta y pelo largo, rasgos característicos de las sirenas, mientras que el orden simbólico que envuelve al príncipe no considera que la aleta de la sirena sea bella, sino extraña. Una vez más se establece que el orden simbólico es el que construye los ideales de belleza a la par que a sus sujetos y, mientras para unas culturas el cuerpo obeso de la mujer es bello, para la cultura occidental la delgadez representa la característica propia de las mujeres perfectas. La sirena es limitada por un sistema a tener aleta y la mujer occidental es castrada al ser obligada a estar delgada si quiere ser bella, de ahí que los sujetos considerados pasivos expresen su repulsa a través de los trastornos alimentarios, o, en el caso de la sirena, de la transformación de su cuerpo.

39) [y]our fish's tail, which amongst us is considered so beautiful, is thought on earth to be quite ugly; they do not know any better, and they think it necessary to have two stout props, which they call legs, in order to be handsome. (Andersen 1836)

La bruja del mar, su cirujana, advierte a la sirena de los efectos secundarios que sufrirá si decide someterse a un cambio corporal, de igual modo que los cirujanos avisan a Ruth. Pero tanto una como otra deciden llevar a cabo su objetivo, aunque cada paso que den tras la sustitución de la aleta por piernas y del acortamiento de las mismas en el caso de Ruth, signifique caminar sobre cuchillos. Ruth no consigue enamorar a Bobbo, ni la sirena a su príncipe, pero ambas se transforman en sujetos activos y dejan atrás su pasividad. Las dos protagonistas son conscientes de la incapacidad de transformar el sistema en su totalidad y deciden hacerlo individualmente, de ahí su logro de convertirse en agentes. Tanto Weldon como Andersen, invierten el carácter pasivo de sus protagonistas en activo y, si bien parecía que Ruth y la sirena recurrían a la anorexia y a la cirugía por amor, una lectura subversiva lleva a la conclusión de que lo hacen para potenciar su carácter activo dentro del sistema.

Ruth es una convencional ama de casa que cuida bien de su marido y de sus hijos pero con una apariencia física nada acorde con los estereotipos de belleza occidentales imperantes. Al no poder cambiar el sistema decide transformarse ella misma con el objetivo de deconstruir el orden simbólico que la ha catalogado como *la otra*. Según Martín Santana, Weldon expone un punto de vista contrario a algunas corrientes feministas, ya que Ruth se convierte en un objeto de deseo tras la cirugía estética y lo que es más, se siente realizada dentro de su nuevo cuerpo. La propia Weldon lo corrobora:

Creo que un tercio de mi es feminista. Pero eso no implica que durante todo el proceso que conlleva escribir una novela yo sea feminista. Si pensamos en *Vida y amores de una diablesa*, creo que durante la primera mitad era

feminista pero mientras escribía la segunda parte no, estaba muy enfadada con las feministas. (en Martín 1993: 33)⁴⁰

Weldon evita afirmar su condición feminista, pero una lectura subversiva de *Vida y amores de una diablesa* esclarece, en nuestra opinión, su postura. El objetivo de nuestro análisis es la de demostrar cómo la condición feminista de esta autora queda reflejada en toda la novela, desde el inicio hasta el final. En definitiva, Ruth está representando a un sujeto pasivo y el hecho de que la autora le otorgue la característica atípica de mujer como sujeto activo, no hace sino reafirmar que Ruth es una ganadora y que ha llevado a cabo su propósito, si bien no en el amor, sí en su transformación personal en contraposición al sistema. La crítica Patricia Waugh sostiene que Ruth no se limita a ser un sujeto creado y asumido, de ahí que cuando percibe la manipulación del orden simbólico intente recuperar su *yo auténtico*, aniquilado por el patriarcado (en Martín 1993: 33). A través de la cirugía Ruth se convierte en una ciborg, puesto que ésta es quien que le otorga poder para sobrevivir, ya que siguiendo a Haraway, la ciborg es la herramienta para poner en evidencia al sistema que la ha definido como *la otra*. El hecho de que Ruth opte por transformar su cuerpo en el de Mary Fisher es una clara crítica al sistema falócrata que pretende hacer réplicas de ideales femeninos que el propio sistema ha creado. Fisher tiene el físico ideal para ser parte del sistema y Ruth lo utiliza para desenmascarar la intención reductora que

40) I think I would say on every third day that I was a feminist. But this does not mean to say that in the duration of the novel I would be a feminist. If you take *The Life and Loves of a She Devil*, I think in the first half I was a feminist but when I was writing the second half I was not a feminist, I was very angry with the feminists. (en Martín 1993: 33)

el orden simbólico pretende ejercer sobre los sujetos pasivos. El propósito del análisis de esta novela de Weldon es el de defender el uso de la cirugía estética como lenguaje propio de las mujeres y poner el énfasis en la necesidad del uso de la inclusión de la figura ciborg, para así desenmascarar a un sistema que cataloga a las mujeres como “las otras”.

Weldon inicia la novela con Mary Fisher⁴¹, apellido emblemático que se asocia con la intención de Mary de *pescar* a los sujetos activos para convertirse en parte del orden simbólico. Su físico le permite ser objeto de deseo de los agentes y operar dentro del sistema y el hecho de que viva en un faro, deja claro que está dentro del orden simbólico patriarcal. La *torre alta*⁴² es un faro y su capacidad para iluminar lo que le rodea lo convierte en sinónimo del orden simbólico que actúa a modo de antena parabólica transmitiendo los mensajes creados en el sistema. También el que sea una torre elevada simboliza al sistema, que está dividido en diferentes estratos, siendo el más alto, el inalcanzable para las mujeres. Además la imagen fálica que representa el faro contribuye a la asociación de éste con el orden simbólico.

Fisher es escritora de novelas de amor por lo que ella misma actúa también como una antena parabólica simbólica emitiendo mensajes de ciencia ficción que transforman la realidad, y con ella, crea los sujetos que al mismo tiempo convierte en pasivos y activos según su género. De ahí que Ruth diga que Fisher “se miente a ella misma y al mundo” (Weldon 1983: 7)⁴³. Desde el inicio de la novela Weldon expone ya el orden simbólico que oprime a los sujetos pasivos y afirma que “la vida de una mujer es lo que es, en cualquier

41) Pescadora.

42) High tower.

43) tells lies to herself and to the world (Weldon 1983: 7).

rincón del mundo. Y a donde quiera que vayas es lo mismo” (Weldon 1983: 7)⁴⁴, por lo que quedan justificadas las decisiones posteriores de Ruth para con su cuerpo. Si Ruth no puede cambiar el sistema deberá transformarse a sí misma. Ruth quiere a su marido y desea formar parte del sistema unida a él, algo de lo que Fisher le ha privado pues Bobbo abandona a Ruth para estar con Fisher, su amante y de ahí el odio de Ruth hacia Fisher. Weldon expone así la relación entre mujeres, puesto que Ruth podría haber optado por abominar de su marido; sin embargo, su repulsa es hacia Fisher. El que las mujeres tengan rivalidad entre sí es un mensaje creado y transmitido por el sistema para seguir coartando a los sujetos pasivos, de ahí que Cixous subraye la necesidad de la unión entre mujeres para combatir el poder del sistema.

Ruth se siente atrapada en su cuerpo pasivo y en el barrio residencial en el que vive, llamado Eden Grove. El nombre de este lugar no es casual al ser éste el Edén que, según el sistema, proporcionará satisfacción a las mujeres al poder desarrollar las cualidades propias de los sujetos pasivos, es decir, ser amas de casa. No sólo el físico de Ruth es contrario al esquema corpóreo femenino creado por el patriarcado, sino también el hecho de que Ruth sea consciente del tedio que suponen las tareas del hogar y el carecer de otra actividad a realizar una vez que termina sus quehaceres. Ruth desenmascara el orden simbólico y afirma: “vete demasiado atrás en el tiempo y verás que no existes, demasiado lejos en el futuro y encontrarás lo mismo” (Weldon 1983: 10)⁴⁵, además, de ver que su naturaleza y su físico no corresponden a los dictados por el sistema.

44) [a] woman's life is what it is, in any corner of the world. And wherever you go it is the same (Weldon 1983: 7).

45) [g]o too far into the past and there is non-existence, too far into the future and there you find the same” (Weldon 1983: 10).

La pretensión de Weldon parece ser la de hacer ver a sus lectoras la forma en que el sistema está estructurado e ironiza al poner en boca de la protagonista de la novela este pensamiento: “puedes llegar a pensar que no he tenido suerte al haber nacido mujer” (Weldon 1983: 11)⁴⁶. Weldon utiliza el lenguaje patriarcal para mimetizar, tal y como subraya Braidotti, el sistema simbólico y señala que no sólo Ruth ha tenido mala suerte, sino que, de no hacer algo para deconstruir el sistema, todas las mujeres la tienen. Ruth llega a justificar a Bobbo por haberla dejado por Mary Fisher ya que, si su propio cuerpo se corresponde con el de un hombre, debido a su tamaño, no es de extrañar que Bobbo no le sea fiel. En verdad Ruth es la que no le es fiel a Bobbo, no ya sexualmente, sino en la relación de sujeto pasivo hacia el sujeto activo. Ruth no puede ser como las mujeres de Eden Grove, que siempre serán “mejores” que ella, ya que Ruth es incapaz de adscribirse a él, consciente de que éste es el que la “castra”. Ruth no puede creerse las mentiras de Fisher, ni las que envuelven Eden Grove: “el amor las ha aniquilado, asesinadas en su propia agonía” (Weldon 1983: 12)⁴⁷.

Ruth sobrevive al caos que la rodea al dejar a un lado la verdad y sufrir una humillación diaria, y es que ella también querría formar parte del orden simbólico, al haber interiorizado los mensajes transmitidos por el sistema. El problema radica en que una vez que el sistema ha sido descubierto, la posibilidad de fingir y seguir su corriente la oprime aún más, por eso Ruth dice que aunque lo intente: “nunca podré, ni siquiera por el bien de mi madre, aprender a sonreír y a estar quieta” (Weldon

46) I was unlucky, you might think, in the great Lucky Dip that is woman's life (Weldon 1983: 11).

47) [L]ove has killed them, murderous in its own death throes, flailing and biting and poisonous (Weldon 1983: 12).

1983: 13)⁴⁸. Ruth no puede simular ni contar mentiras como Mary Fisher, porque de esta manera contribuiría a fomentar la castración a la que los sujetos pasivos están sometidos. Es entonces cuando se conoce su nombre, Ruth, una vez que ha dejado claro su desvinculación del orden simbólico y es, también, a partir de aquí cuando comienza a describirse a ella misma. Hasta ahora sólo se sabía de su físico, que se contrapone al ideal sistemático patriarcal y que ella era un sujeto *creado* pero no *asumido*, por lo que se aleja de la condición pasiva.

A Ruth le gusta la jardinería, un modo que tiene de controlar la naturaleza, ya que prácticamente el resto de sus tareas están ya manipuladas por un sistema falócrata. Ruth parece sumisa en comparación con Mary Fisher, pero ese afán de controlar lo que el sistema no llega a tocar, establece una diferencia entre ella y Fisher; Fisher sigue los dictámenes del patriarcado pero Ruth deja claro que no lo hace. Lo mismo ocurre con las personas que padecen trastornos de la alimentación: por un lado ser víctimas del sistema y por otro, reafirman su autoridad sobre sí mismas controlando la ingesta alimenticia. La sumisión de Ruth se transforma en odio hacia Fisher, de ahí que desee la muerte de ésta, a la par que la del sistema. Ruth también utiliza la comida para expresar su repulsa ya que el lenguaje patriarcal no es suficiente y, al igual que Marian, personaje principal de *La mujer comestible*, crea un “sujeto” similar al de Mary Fisher, no con la pretensión de devorarlo, sino con la de quemarlo y así aniquilarlo:

Hago el hojaldre para los vol-au-vents de pollo y cuando he terminado de darle forma a la masa con el borde de una copa de vino cojo los trozos finos y los moldeo

48) I could never, you see, even for my mother's sake, learn just to smile and stay quiet” (Weldon 1983: 13).

diseñando la forma de Mary Fisher y pongo el horno a la temperatura máxima y doro la figura hasta que el hedor cubre la cocina de tal forma que ni siquiera el extractor puede con ello. Bien. (Weldon 1983: 16)⁴⁹

Ruth desearía quemar los *vol-au-vents* y con ellos al orden simbólico y a Mary Fisher. Al no poder conducir hasta el terreno de Fisher para llevar a cabo su propósito de destrucción, Ruth termina quemando su propia casa. La felicidad doméstica que el sistema promete es una farsa con la que Ruth ha de terminar, de esta manera Weldon convierte al sujeto pasivo en activo.

Weldon recurre, en esta novela, a la confrontación entre Mary Fisher y Ruth para exaltar la condición pasiva y activa de la protagonista -ya que Ruth parece, al compararla con Mary, el sujeto pasivo. Fisher simula ser el sujeto activo que utiliza el lenguaje patriarcal, como escritora, mientras que Ruth, según Bobbo, habla y piensa en clichés. Ruth quiere ser parte del sistema y mantener su posición de objeto acompañante del sujeto activo, por lo que simula ser ese sujeto que el sistema espera. No obstante, Fisher es la que utiliza el lenguaje patriarcal constantemente, mientras que Ruth además de utilizarlo recurre a la segadora para exteriorizar su frustración y es que esta le da poder. Ruth expresa segando lo que el lenguaje falócrata no le permite hacer: cortar y eliminar a su opresor; de ahí que el cortacésped sea un elemento emblemático al mismo tiempo que fálico, pues es un instrumento utilizado generalmente por

49) I make puff pastry for the chicken vol-au-vents, and when I have finished circling out the dough with the brim of a wine glass, making wafer-round, I take the thin curved strips, the cutter left behind and mould them into a shape much like the shape of Mary Fisher, and turn the oven high, high, and crisp the figure in it until such a stench fills the kitchen that even the extractor cannot remove it. Good. (Weldon 1983: 16)

los hombres. Bobbo admira a Fisher porque, al igual que él, forma parte de la creación del sistema y, Bobbo, como sujeto activo, no es capaz de percibir el lenguaje que su mujer ha creado, que se basa en la comida y en los elementos que tiene a su alcance, como la segadora.

Al haber desenmascarado el sistema, Ruth sabe que Fisher traiciona a las mujeres al contribuir a la creación de un lenguaje ficticio. Ruth es una mujer contraria al sistema a quien su físico le impide incluso formar parte de él y deja claro que lo que desea es tener el poder de los sujetos activos para así poder deconstruir el orden simbólico:

Yo quiero, ansío y muero por formar parte del otro mundo erótico, de la elección, deseo y lujuria. No es amor lo que quiero, no es algo tan simple como eso. Lo que quiero es poder sobre los corazones y los bolsillos de los hombres. (Weldon 1983: 29)⁵⁰

Al no poder utilizar el lenguaje patriarcal, recurre a la comida para comunicar su repulsa hacia el sistema imperante, de ahí que cuando Bobbo le propone un matrimonio poco convencional ella consienta, para más tarde encerrarse en el baño y vomitar expresando así su desacuerdo. Lo mismo ocurre cuando Bobbo se queda en casa de Mary Fisher y Ruth, al sentirse traicionada, come “cuatro molletes tostados con confitura de albaricoque cuando la casa está tranquila y ella sola” (Weldon 1983: 39)⁵¹. No obstante, cuando Bobbo le

50) I want, I crave, I die to be part of that other erotic world, of choice and desire and lust. It is not love I want; it is nothing so simple. What I want is power over the hearts and pockets of men. (Weldon 1983: 29)

51) four toasted muffins with apricot jam when the house was quiet and she was alone (Weldon 1983: 39).

recuerda que nunca la dejará al ser ella la madre de sus hijos, ella se limita a sonreír y simular su condición de pasividad. Ruth utiliza la comida para expresar su frustración al no haber descubierto aún que puede transformarse a través de la cirugía.

Ruth, como buena ama de casa, cuida de su familia, del perro Harness, del gato Mercy y del hámster, cuyo aspecto externo es inusual porque “sus hombros era demasiado encorvados y sus ojos demasiado profundos” (Weldon 1983: 43)⁵². El hámster es el conejo de indias, al igual que Ruth cuando se deja en manos de la cirugía estética, pues se acortará las piernas, algo que hasta entonces no se había hecho en humanos. Cuando Ruth quema su casa el hámster muere, al igual que la pasividad de Ruth, que será aniquilada una vez que decida someterse a la cirugía estética. Bobbo, el sujeto agente, es el que construye al sujeto pasivo, y al mismo tiempo, el que ayuda a aniquilarlo, pues la ficción creada por el sistema no tiene una base sólida y puede ser deconstruida. Bobbo es el primero que le dice a Ruth que ella es una diablesa:

Al final veo lo que en realidad eres. Eres una persona de tercera categoría. Eres una mala madre y peor esposa además de una pésima cocinera. De hecho, no creo ni que seas una mujer. ¡Lo que de verdad creo, es que eres una diablesa! (Weldon 1983: 47)⁵³

Ruth deja de ser un sujeto pasivo, por lo que Bobbo decide humillarla aún más para así seguir castrándola e impedir

52) [i]ts shoulders were too hunched and its eyes too deep (Weldon 1983: 43).

53) I see you at last as you really are. You are a third-rate person. You are a bad mother, a worse wife and a dreadful cook. In fact I do not think you are a woman at all. I think that what you are is a She devil! (Weldon 1983: 47).

que se convierta en sujeto activo. Cuando Bobbo llama a Ruth *diabla* le está dando la idea de convertirse en una diabla para, según Braidotti, mimetizar la construcción del sistema con la pretensión de llevarla a un extremo y reflejar la construcción que el discurso dominante hace de las mujeres.

Ruth sopesa las ventajas de ser una diabla y llega a la conclusión de que si lo consigue no tendrá que seguir las reglas dictadas por el patriarcado porque ella misma podrá construir sus propias normas. Además, Ruth evita ver su imagen reflejada en los espejos, pues ésta no se corresponde con el ideal femenino impuesto por el orden simbólico, lo que le produce vergüenza a la par que la castración de su *yo auténtico*. Convertirse en una diabla le otorgará el poder activo de aceptar su imagen, al igual que el de deconstruir el orden simbólico.

En la película *Vida y amores de una diabla*, dirigida por Philip Saville en 1986, Julie Wallace, que encarna el papel de Ruth, expone su cuerpo desnudo de diabla en los espejos. Así como la novela de Weldon no insiste en la proliferación de estos, la película fomenta el uso de los espejos. De esto se deriva la interpretación de que, si bien Ruth no podía ver su imagen pasiva reflejada, una vez que adquiere la condición de agente, la vergüenza desaparece para dar paso a la aceptación de su cuerpo, algo de lo que el sistema le había privado hasta entonces: “no hay vergüenza, ni culpa, ni el intento monótono de esforzarse por ser buena. Al final, solo hay lo que de verdad tú quieres” (Weldon 1983: 49)⁵⁴.

Ruth quiere venganza, poder y dinero y pretende ser amada sin tener que amar a cambio, lo que nos recuerda la canción de Aretha Franklin: “You Make Me Feel Like a

54) [t]here is no shame, no guilt, no dreary striving to be good. There is only, in the end, what you want (Weldon 1983: 49).

Natural Woman”⁵⁵. Si comparamos los deseos de Ruth y los de Franklin es fácil observar que Ruth es un sujeto creado pero no asumido, mientras que Franklin es un sujeto que no ha desenmascarado al sistema. Franklin sugiere que para sentirse una mujer ha de ser amada por un sujeto activo y Weldon afirma que no es necesario ser mujer objeto para formar parte del sistema. La teoría lacaniana explica cómo para ser parte del orden simbólico el sujeto pasivo puede formar parte del sistema como acompañante del sujeto activo, pero una vez allí no podrá construir el sistema más que a través de su transmisión. Franklin sugiere lo mismo con su canción “You Make Me Feel Like a Natural Woman”, pero Irigaray insiste en que la mujer puede ser sujeto creador y agente. Ruth no necesita de Bobbo para adquirir poder, dinero y amor, sino que ha de recurrir a la aniquilación de su pasividad para ascender al orden simbólico. Para ello ha de dejar de ser una mujer natural inventada y creada por la ficción del sistema y reconstruir su cuerpo a través de la cirugía estética. Debe, en definitiva, “eliminar a la esposa, madre y encontrar a la mujer, y ahí es donde está la diablesa” (Weldon 1983: 50)⁵⁶.

De este modo, Weldon proporciona actividad al sujeto pasivo y corrobora la teoría de Cixous e Irigaray, que subrayan la necesidad de que las mujeres estén unidas entre sí para proceder a la deconstrucción del sistema. Si Ruth deja de ser simplemente esposa y madre y busca su lado diabólico y activo podrá deconstruir al sistema y dejará de estar castrada. Este objetivo será más factible si proliferan mujeres como Ruth, de ahí la necesidad de la unión entre mujeres y de la construcción de un nuevo lenguaje, un mensaje que Franklin

55) Véase apéndice III.

56) [p]eel away the wife, the mother, find the woman, and there the she-devil is (Weldon 1983: 50).

y Annie Lennox corroboran en su canción: “Sisters are Doing It for Themselves”.⁵⁷

Ruth opta por dejar de ser la mujer asumida y creada por el sistema y decide ser amada sin amar a cambio. Ruth ha amado a Bobbo sin llegar a ocupar un lugar activo en el sistema, por lo que decide no seguir las normas simbólicas patriarcales que instituían que el sujeto pasivo debía de amar y cuidar al activo. La primera vez que rompe las normas lo hace con Carver, el portero de Eden Grove, con el que tiene relaciones sexuales. Ruth se ha reconocido como manipulada por el orden simbólico y, desde entonces, se convierte en agente, si bien no en su totalidad; no obstante ya difiere de la construcción sistemática, de ahí que Carver la vea distinta:

Carver miraba a Ruth que estaba de pie, en medio de un universo diferente, desnuda, sin dinero y a su alrededor bailaban estrellas con un ritmo desconocido. Él estaba a la disposición de ella, pensó; él estaba enterrando su cabeza en su piel que no olía a la esencia de la creación sino que ella misma era la propia existencia. No estaba preparado para esto y es que él estaba hecho para el mundo antiguo, no para el Nuevo. (Weldon 1983: 59)⁵⁸

El hecho de que Carver interprete el cuerpo de Ruth como masa exenta de los jugos naturales, indica que Ruth ha

57) Véase apéndice IV.

58) Carver saw Ruth standing in the middle of a different universe, naked and Money-limbed, and around her danced new show-rhythmed stars. He was mouthing away at her source, he understood; he was burying his head in flesh, and it was scented not with the natural juices of creation but with existence itself. He was not strong enough for it. He was made for the old world, not the new (Weldon 1983: 59).

dejado a un lado la creación ficticia del sistema patriarcal y deja que su *yo auténtico* prolifere. El viejo mundo de Carver, que no deja de ser el sistema patriarcal, es deconstruido con la creación de un nuevo yo femenino que se aleja del *yo construido* y *asumido*, instaurado por el orden simbólico. Si el *yo auténtico* es parte del nuevo mundo, también lo es la tecnología que, a través de la cirugía estética, permitirá la creación de nuevos “yos” que difieran de los hasta ahora construidos.

Ruth decide crear su nuevo “yo” y para ello se aleja del *yo creado* y *asumido*. El *yo auténtico* es difícil de recuperar porque las acepciones transmitidas por el orden simbólico han sido interiorizadas y la recuperación de la autenticidad es casi imposible. Si el primer paso para proceder a la deconstrucción del sistema es la visualización del mismo, el segundo es el de distanciarse del *yo creado*. Weldon ejemplifica la interiorización de los mensajes transmitidos por Ruth a través de la representación romántica ideal creada por el patriarcado: “un día, desconocemos cuando, un caballero, con su armadura reluciente, galopará hacia ella y verá la belleza de su alma, alzará a la damisela y le pondrá la corona en su cabeza y entonces ella será reina” (Weldon 1983: 62)⁵⁹. Por eso Ruth quiere ser parte del orden simbólico, aunque sea como sujeto acompañante del sujeto activo. El físico de Ruth no le ha impedido ser parte del sistema, al aportarle su matrimonio con Bobbo una posición dentro de ese lugar, no obstante, los demás siguen rechazando su pertenencia a ese orden. Aunque un caballero preste atención a su alma y no a su físico y la convierta en reina, Ruth no podrá ser sujeto agente dentro del sistema. Lo

59) [o]ne day, we vaguely know, a knight in shining armor will gallop by, and see through to the beauty soul, and gather the damsel up and set a crown on her head, and she will be queen (Weldon 1983: 62).

que Ruth necesita es un lenguaje propio de las mujeres, con el que deconstruir el sistema imperante.

En contraposición a lo que postula Jacobs Brumberg (2000), será un análisis psicoanalítico postestructural feminista el que aporte la explicación de la comida como medio subversivo de comunicación. Ruth desenmascara el orden simbólico y utiliza la comida y la cirugía estética para comunicar su repulsa a ser un simple objeto del sistema, e irá aún más allá al no limitarse a ocupar un lugar pasivo; Ruth quiere ser la reina activa que contribuya a la deconstrucción y creación de un nuevo orden simbólico.

Al carecer de un lenguaje propio para expresar lo que siente, también Ruth utiliza la comida y desarrolla un comportamiento anoréxico. Antes de destruir su casa, la protagonista pierde el apetito y deja de comer y, al mismo tiempo, ofrece a sus hijos un desayuno abundante e incluso les da dinero para que prosigan su festín en el *MacDonald's*. De esta forma, Ruth lleva a un extremo el rol de madre abastecedora de alimentos para su familia, excluyéndose a sí misma y al hámster. Si Ruth, como sujeto pasivo, ha de tener al mismo tiempo delgadez, sinónimo de belleza, no es de extrañar que lleve el deseo de no ingerir alimentos a un extremo. El paralelismo entre Ruth y el hámster se hace así más evidente. De hecho, con la destrucción de la casa, el animal será también aniquilado por las llamas. Tras el incendio, los niños no mencionan al hámster y tan sólo se preocupan del estado de Harness y Mercy, con lo que Weldon deja claro cómo los sujetos pasivos son castrados de tal manera por el sistema que dejan de ser incluso nombrados.

Ruth lleva a los niños al faro, el hogar de Fisher, que es interpretado como el fin del mundo, pues con la destrucción de la torre se deconstruirá el sistema establecido. Ruth necesita

deconstruir el sistema empezando por ella misma con el objetivo de hacerse con el faro, metáfora del orden simbólico. Mary Fisher vive en la torre y Ruth, previa a la destrucción de su casa, vivía en el Edén, por lo que se puede hacer una lectura subversiva que interprete a Fisher como la protagonista de un cuento de hadas. Fisher necesita ser rescatada de la torre por un caballero, Bobbo, que le proporcione un lugar en el sistema, cuando paradójicamente ella es tildada de ser una mujer independiente que ya pertenece al orden simbólico. Efectivamente, Fisher pertenece al orden simbólico, pero su deseo de ser rescatada es el ejemplo paradigmático de una mujer objeto que necesita de un sujeto activo para pertenecer al sistema.

Weldon prosigue así el juego de transformar a los personajes que en un principio simulaban ser activos para convertirlos en pasivos y a la inversa. De ese modo, Fisher corrobora la teoría lacaniana de que si la mujer carece de pene no puede ser creadora del sistema y, también la teoría irigariana de que para ser parte activa del sistema se necesita de un lenguaje propio. Fisher recurre al lenguaje patriarcal para transmitir mensajes castradores a través de sus novelas, mientras que Ruth comenzará a utilizar un lenguaje propio, la cirugía estética, por lo que podrá convertirse en sujeto activo. Ruth, que vivía en el Edén, es la Eva que puede modificar las estructuras sistemáticas establecidas y se convierte así en la mujer del *Espéculo Virtual* de Anne Kelly. Gracias a ello, Ruth dirigirá al sistema cual si fuera un ordenador y se modificará a sí misma huyendo de la castración que el patriarcado impone a las mujeres.

Ruth es vista por García, que trabaja para Fisher, como una pieza gigante del ajedrez, lo que recuerda a *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll: “una torpe roca negra viene

a desafiar a la pequeña reina de marfil” (Weldon 1983: 75)⁶⁰. Alicia se adentra en un mundo de fantasía que, siguiendo el mito de la caverna de Platón, es más real que el mundo que ha sido construido. Ruth será el peón que ve la realidad y que tiene la capacidad de terminar con la reina de marfil que representa Fisher, la antena parabólica del orden simbólico. Con la destrucción de la pasividad de Ruth y con la deconstrucción del orden simbólico, la Eva en forma de Ruth podrá modificar el orden simbólico y adquirir su papel real en un sistema menos ficticio que el imperante. Ruth es ya una diablesa con olor a fuego, según García, y con ella Weldon crea una comedia negra que representa los estereotipos de feminidad construidos por los hombres, interpretada como un cuento de hadas que ensalza la monstruosidad femenina. Asimismo, Ruth es una mujer de físico aberrante que abarca las dos categorías de mujer establecidas por la mitología occidental, que crea una mujer ángel -como Fisher- o una diablesa, prostituta o monstruo- como Ruth. Weldon convierte a la protagonista de la novela en una diablesa con poderes irreconocibles por el patriarcado, que le proporcionarán energía para enfrentarse al sistema que tiene a un Dios hombre y blanco por símbolo. Por el contrario, Ruth será su propia diosa en su nuevo sistema, puesto que, siguiendo la caricatura de Anne Kelly, ella se creará a sí misma. Y así, Ruth procede a reinventarse aunque el argumento que utilice sea el físico estereotipado occidental. El que utilice el físico de Mary Fisher como modelo es, al igual que los trastornos de la alimentación, una forma de llevar a un extremo el ideal ya creado, como repulsa hacia el.

Ruth pasa a llamarse Mrs. Patchett, nombre emblemático, ya que *Patch* significa remiendo. Ruth representa a una mujer

60) a clumsy black rock come to challenge the little white ivory queen (Weldon 1983: 75).

ficticia creada por un sistema falócrata a base de normas y comienza sus andaduras como diablesa. El destino de Ruth, hasta que consiga acceder a la torre, es el de moverse de un lado a otro con un único propósito: el de llegar a deconstruir el sistema que la ha creado. La primera víctima de la nueva Ruth, ahora ya una diablesa, es un hombre llamado Geoffrey Tufton, promotor de los nuevos avances tecnológicos, lenguaje que Ruth tomará como suyo propio. Tufton describe a Ruth como una figura de granito: “era como si estuviera labrada en granito y el escultor hubiera dejado su trabajo a medias para irse a comer y nunca más volvió a rematar su trabajo” (Weldon 1983: 87)⁶¹. Ruth parecía hasta ahora un monstruo, sin embargo la eliminación de su pasividad la convertirá en una “Frankenstein”, pues ella misma será la encargada de terminar la obra que, según Tufton, no había sido acabada. Ella, al igual que la mujer del *Espéculo Virtual* de Anne Kelly, será su propia creadora, y al ser mujer, sabe que lo hará mejor que el hombre: “ella pensó que lo haría mucho mejor por eso de ser mujer” (Weldon 1983: 89)⁶². Ruth abandona a Tufton y se refugia en una residencia de ancianos, Restwood, regentada por Mrs. Trumper. *Trump* significa la acción más efectiva que se puede realizar para llegar a vencer a alguien y eso es lo que Ruth necesita pues, en este caso, su propósito es el de conocer a la madre de Fisher con la intención de enviarla a la torre y así complicar la vida de su rival.

A medida que Ruth va obteniendo poder paulatinamente, Fisher lo va perdiendo, porque al ser mujer objeto que acompaña al sujeto activo, se acentúa su inacción y ve que su lugar en el sistema es meramente pasivo. Entonces, Fisher pasa a ocupar

61) it was as if she was rouge-hewn in granite, and the sculptor had left suddenly to go to lunch and never come back (Weldon 1983: 87).

62) [s]he thought she might do better, being female (Weldon 1983: 89).

el lugar de Ruth y es la que cuida de Andy y Nichola, los hijos de Ruth y Bobbo, así como de Mrs. Fisher. Además, Mary Fisher termina su novela *The Far Bridge of Desire*, en la que expone cómo el deseo de formar parte del sistema como sujeto activo desaparece al descubrir la falacia del mismo y percibir que ella sólo podrá ser un sujeto pasivo. Fisher pensaba, previo al desenmascaramiento del sistema, que era un sujeto activo dentro del sistema simbólico; su amor por Bobbo acentuó su pasividad, pues con él enfatizaba su carácter de acompañante del agente. Aún cuando Fisher pensaba que era sujeto activo, no dejaba de ser una construcción patriarcal:

Mary Fisher ha de renunciar al amor, pero no puede. Y como no puede Mary Fisher tiene que ser como el resto del mundo. Ella tiene que seguir su destino entre el pasado y el futuro; entre dos generaciones, la vieja y la nueva. No tiene escapatoria. Casi la tuvo: casi se convierte en su propia creación. (Weldon 1983: 117)⁶³

Al igual que sucede con los trastornos de la alimentación, cuando un sujeto pasivo parece adquirir actividad, como puede ser a través de la anorexia, el sistema no tarda en tildar a la anoréxica de esclava cultural. Ruth será una ciborg que difiere del sistema, la diferencia radica en que sus poderes no son percibidos por el patriarcado, por eso puede llevar a cabo su propósito. Ruth, como buena diablesa, tendrá multitud de nombres y una capacidad ilimitada para interferir en la vida de los demás. Se deduce de ello, que Ruth se convierte en su propio

63) Mary Fisher must renounce love, but cannot. And since she cannot Mary Fisher must be like everyone else. She must take her destined place between the past and the future; limping between the old generation and the new: She cannot escape. She nearly did: almost, she became her own creation (Weldon 1983: 117).

sistema emulando al orden simbólico, capaz de modificar a todo el que lo compone. Ruth es una máquina cuya función es la de ocupar la parte activa y creadora del sistema, que, según Braidotti, ha sido fundada debido a la necesidad de establecer un orden donde los sujetos sean creados. La tecnología es, según Braidotti, totalidad, a la par que un filtro que controla. De ahí que las mujeres deban ocupar el campo tecnológico para evitar que sus cuerpos sean de nuevo utilizados para vampirizar las ciudades con la proyección de imágenes ficticias que conviertan a los sujetos pasivos en consumidoras de una identidad cultural prefabricada.

Entonces, Ruth toma el nombre de Vesta Rose y va al Lucas Hill Hospital en busca de la enfermera Hopkins. Hopkins, cuya fonética en inglés sugiere “esperanza”, es un personaje emblemático que reafirma la confianza que la enfermera le proporcionará a Ruth para llevar a cabo su propósito de destrucción del sistema. Ruth entra a formar parte del departamento dental del hospital para dementes y se da cuenta de que sus manos le permiten ejercer su trabajo de forma brillante, lo cual no sucedía en su hogar, hecho que la lleva a afirmar que sus manos: “han aprendido a protestar mucho antes de lo que lo ha hecho su mente” (Weldon 1983: 123)⁶⁴. Al carecer de un lenguaje propio para expresar su desacuerdo con el confinamiento en el hogar, Ruth utiliza sus manos de forma equivocada y como el patriarcado no es capaz de entender un lenguaje que difiera del simbólico, se limita a tildarla de calamidad. Es en este departamento dental donde Ruth ha de defender por primera vez su deseo de transformarse. Según el dentista, el deseo de Ruth de modificar su dentadura es un error puesto que uno es lo que Dios ha creado. Ruth

⁶⁴) had learned to protest long before her mind (Weldon 1983: 123).

muestra su desacuerdo con esta postura y asegura que se puede modificar la creación para así mejorarla, y va aún más allá en su crítica a tales creencias pues para ella Dios es el máximo exponente: “para crear justicia, verdad y belleza donde él, obviamente y lamentablemente a fallado” (Weldon 1983: 124)⁶⁵. De no poder optar a transformar el cuerpo femenino creado por el sistema y de no alcanzar la creación de un lenguaje propio, las mujeres optarán por desarrollar lo que el sistema tilda de “patologías femeninas”. Un ejemplo es Wendy, paciente de Ruth, quien se come el labio inferior con la pretensión de devorarse a sí misma lo que, según la teoría kleiniana, expresa el deseo de querer eliminar al sistema que la castra.

Ya se ha mencionado cómo la enfermera Hopkins le aporta confianza a Ruth, pero esta diablesa hace lo mismo con la enfermera. El nexo de unión afectivo entre estas dos mujeres hace que ambas sean más fuertes. Ruth asegura a la enfermera Hopkins que ambas pueden ser diferentes y para ello han de dejar de ser los sujetos asumidos y creados por el orden simbólico. Hasta ahora Weldon ha mostrado, a través de Ruth, la castración que el sistema ha llevado a cabo en las mujeres, incluso cuando son sujetos pasivos acompañantes de los activos. Como Ruth ya ha desenmascarado al sistema, no duda en hacerle ver a Hopkins que la marginación ha sido construida por el orden simbólico con el objetivo de que los sujetos sometidos sigan ejerciendo su pasividad: “se trata de un cuento inventado por los hombres para mantener a las mujeres alejadas” (Weldon 1983: 130)⁶⁶. Ruth le explica a Hopkins cómo los sujetos activos están formados por jueces,

65) [t]o create justice, truth and beauty where he so obviously and lamentably failed (Weldon 1983: 124).

66) [i]t is just a tale put about men to keep women out of it (Weldon 1983: 130).

curas y doctores, todos hombres, que son los que les dictan a las mujeres lo que han de hacer y cómo han de pensar. Para Ruth, el sistema está perfectamente estructurado, y los mensajes transmitidos impiden a las mujeres ver la ficción en que han sido atrapadas, de ahí que ella deba actuar con cuidado para que sus actos y propósitos no sean percibidos por el sistema y pueda así fabricar su propio orden simbólico. Cabe destacar que las siguientes víctimas pasivas de Ruth serán un juez, un cura y los doctores, a quienes elegirá para proceder a la transformación de su cuerpo.

Ruth y Hopkins deciden construir una empresa exclusivamente creada por y para mujeres, donde estas podrán trabajar al mismo tiempo que seguirán simultaneando las labores del hogar. Ruth y Hopkins serán las creadoras de un sistema propio de las mujeres que dirigirán y construirán, pero delegarán ese poder entre todas las mujeres que formen parte de su grupo. Todas serán sujetos activos, ya que al sentirse valoradas, adquirirán un carácter agente y al mismo tiempo seguirán siendo sujetos pasivos en su casa, por lo que el sistema patriarcal no percibirá el cambio que se está obrando en ellas. La empresa se encarga de dar trabajo de secretariado a todas aquellas mujeres que decidan incorporarse al mercado laboral. Al mismo tiempo que Ruth construye un nuevo sistema, deconstruye el imperante, pues su propósito es destruir a Bobbo, como creador, y a Fisher, como transmisora del mismo. Para llevar a cabo su labor, Ruth contrata a Elsie Flower, en inglés Flor, apellido que subraya su dulzura y su parecido físico al de Fisher y denota unos rasgos femeninos ideales para convertirla en sujeto pasivo. Bobbo le es infiel a Fisher con Flower y más tarde, cuando Flower le declara su amor, Bobbo la despide. Ruth se encarga de proporcionarle una nueva vida enviándola a Nueva Zelanda con el nombre de Olivia

Honey, en inglés miel; de esta manera Weldon contribuye a la afirmación de cómo está construida la cultura occidental, pues también en las antípodas el físico ideal de una mujer ha de ser de rasgos dulces.

Ruth decide, entonces, dejar la agencia Vesta Rose en manos de la enfermera Hopkins y de todas las mujeres que forman parte del nuevo sistema, para convertirse en Polly Patch, al necesitar proseguir su proceso de destrucción. Bobbo ha ingresado en prisión por la apropiación indebida del dinero de sus clientes, artimaña llevada a cabo por Ruth. La protagonista de la novela acude a casa del juez encargado del caso de Bobbo, para asegurarse de que la condena de su marido sea larga, proporcionándole el tiempo que ella necesita para llevar a cabo su transformación física. Ruth comienza a trabajar en casa del juez y se gana su confianza a través de una discusión sobre la manteca de cacahuete. El juez considera que el consumo de dicho producto incita a la criminalidad, puesto que la mayoría de los procesados habían ingerido dicho alimento. Ruth le asegura que la manteca de cacahuete tiene un bajo coste, de ahí que sea un producto alimentario consumido en abundancia dentro de la prisión. Una vez más, la mujer recurre a la comida para comunicarse y es que el lenguaje patriarcal no es suficiente. Esto se hace de una manera sutil, porque de no ser así, el hombre no entendería el uso de la comida como lenguaje femenino. En esta escena Ruth demuestra su inteligencia, ganándose la confianza de Henry Bissop y consiguiendo su propósito, al ser ella la que establece finalmente la condena de Bobbo. Siguiendo la teoría irigariana, la mujer tiene el poder de ascender al orden simbólico, al ser el descrito por Lacan como susceptible a cambios pues es, como se ha demostrado, una ficción con bases inestables. El juez, representante del sistema falócrata, duda de

sus propias acepciones, ya que estas han sido creadas por un sistema ficticio. Ruth ya es un sujeto activo que forma parte de su propio sistema y que dista del patriarcal pese a simular su pertenencia, y por ello, continúa la farsa para engañar a un sistema que puede resquebrajarse, al mismo tiempo que prosigue la construcción del suyo propio.

La mujer del juez, Maureen, reconoce que pese a estar dentro del sistema, no contribuye a su creación y que su papel es sinónimo de pasividad. Al carecer de un lenguaje propio, la mujer del juez desarrolla una anorexia que la consume devolviéndola a su cuerpo de niña. El juez no ve más allá de la inapetencia de su mujer, al no entender el lenguaje de Maureen y cree que ésta es débil, al mismo tiempo que justifica sus agresiones sexuales para con su cónyuge, pues necesita desahogar sus frustraciones con el sujeto pasivo. Weldon otorga, de esta manera, pasividad a los sujetos activos y actividad a los pasivos: Maureen opta por dejar de comer para ser un sujeto activo y el juez, pese a sentir el daño que le hace a su mujer, lo justifica: si es un sujeto activo eso es lo que el sistema le obliga a hacer. Ruth decide transformar su físico para ser agente y el juez prosigue con su idea ficticia del sistema sin ver ni comprender lo que sucede a su alrededor, lo que le convierte en un esclavo cultural. Por todo ello, Ruth inicia la transformación de su cuerpo y comienza por sus dientes. Cabe destacar, que si ya se han defendido los trastornos de la alimentación como expresión ante la ausencia de un lenguaje propio, no es de extrañar que lo que Ruth opte por modificar en primer lugar sean los dientes, medio con el que “somete a” la comida antes de ingerirla. Así como al principio Ruth hablaba a través de la comida, con un comportamiento, bien anoréxico o bulímico, ahora lo hará a través de la cirugía estética. La

modificación de sus dientes le impide utilizar la comida como medio subversivo de comunicación.

El cambio experimentado en Ruth es evidente para Maureen quien comenta “me imagino que estás haciendo lo correcto al intentar mejorar tu naturaleza” (Weldon 1983: 155)⁶⁷. La mujer del juez supone, pero no está del todo segura. Los mensajes sistemáticos transmitidos han sido interiorizados y el carácter pasivo construido en la mujer, le impide aseverar que Ruth tenga derecho a atentar contra la naturaleza. Ahora bien, lo natural ha dejado de serlo, puesto que la imagen corporal femenina ideal también ha sido construida. De todo ello se deduce, que si las mujeres quieren modificar sus cuerpos, lo hacen siguiendo pautas antinaturales. Según Ruth, la cirugía no es una cuestión de derechos, sino de hacer y decidir lo que la mujer quiere para su cuerpo y si el sistema ya ha establecido una modificación, no hay razón para que la mujer no pueda introducir otra. El simple hecho de decidir y llevar sus deseos a cabo, transforma, no sólo su cuerpo sino también, como postula Davis, la pasividad del sujeto femenino en actividad.

Tras meditar sobre la decisión de Ruth, la mujer del juez, le dice que Dios ha puesto a hombres y mujeres en el mundo con un propósito y que el físico que les ha sido otorgado debería permanecer inalterado. Ruth afirma que el propósito de Dios es misterioso y que no deja de ser una falacia creada por el sistema patriarcal. Ruth es consciente del dolor físico y psíquico que la calología conlleva y, pese a ello, decide llevarla a cabo, consciente de que la transformación física le proporcionará un poder de sujeto agente y el patriarcado la tildará de esclava cultural para seguir castrándola. No obstante, el hecho de invertir su pasividad en actividad e ir contra el

67) I suppose you are right to try and improve on nature (Weldon 1983: 155).

sistema, compensa el sufrimiento. Ruth se compara de esta manera con la sirena del cuento de Hans Andersen:

La sirenita de Hans Andersen quería piernas en lugar de cola para así poder ser amada por su príncipe. Se le otorgaron las piernas y un espacio en la parte superior que hacía que cada vez que daba un paso sintiera que caminaba sobre cuchillos. Bien, ¿qué esperaba? Ese era su castigo. Y como ella, yo lo acepto. Yo no me quejo. (Weldon1983: 159)⁶⁸

Weldon justifica así el hecho de que las mujeres sean sujetos pasivos que deseen acompañar al activo, pues, “la parte superior” argüida por Ruth es el orden simbólico. Al ser la mujer objeto de deseo del sujeto agente, su lugar en el sistema estará asegurado. Lo que ocurre es que, una vez allí, el sujeto pasivo verá la imposibilidad de ser parte creadora del sistema y se limitará a reproducirlo. Mientras Ruth pasa a ser un sujeto activo, Fisher continúa siendo transmisora del orden simbólico, esta vez con su nueva novela titulada *The Gates of Desire*. Weldon confirma la ficción del sistema cuando Bobbo, ya en prisión, dice no acordarse de la cara de Fisher -lo que demuestra la pasividad que el sistema atribuye a la mujer- pero sí de su coche. Una segunda lectura afirma que si bien Fisher es el sujeto pasivo, también lo es Bobbo, ya que, aunque disfrazado de sujeto activo, está dentro de un panóptico falócrata y acata las reglas que el propio sistema patriarcal crea

68) Hans Andersen's little mermaid wanted legs instead of a tail, so that she could be properly loved by her Prince. She was given legs, and by inference the gap where they join at the top and after that every step she took was like stepping on knives. Well, what did she expect? That was the penalty. And, like her, I welcome it. I don't complain (Weldon1983: 159).

y dicta. No sólo el orden simbólico se permite crear a un sujeto pasivo, sino que además critica esta pasividad que él mismo ha construido. De ahí que cuando Weldon escribe “ella es toda una mujer porque no es mujer” (Weldon 1983: 169)⁶⁹ incite a las mujeres a dejar de ser repeticiones de la muñeca Barbie. Según la crítica Haraway, la mujer ha de dejar de ser la parte negativa del binomio, que define la actividad del hombre, para poder así aniquilar las estructuras binarias, y al mismo tiempo, construir nuevas categorías como las ciborgs. Ruth será la nueva ciborg definida por Haraway, que no necesitará creador, porque al ser un sujeto activo dentro del orden simbólico, se creará a sí misma.

Según las propias palabras de Ruth, el tiempo pasa y, paulatinamente, las cosas proceden hacia su final; es decir, el orden simbólico ha de ser deconstruido por el mismo método ilógico al que somete a las mujeres. Para ello, estas han de desenmascarar la construcción del sistema para así poder deconstruirlo:

Yo no confío en el destino, ni en Dios. Yo seré lo que quiera ser, no lo que Él me ordene. Modelaré una nueva imagen para mí misma. Yo desafiaré a mi creador y me reinventaré. (Weldon 1983: 170)⁷⁰

Ruth deconstruye con estas palabras el sistema patriarcal al afirmar que partiendo de su *yo construido* pero *no asumido*, creará un nuevo *yo* que no será el *auténtico* pero sí uno que se distancia de la construcción patriarcal; de esta manera dará

69) [s]he is all woman because she is no woman (Weldon 1983: 169).

70) I do not put my trust in fate, nor my faith in God. I will be what I want, not what He ordained. I will mould a new image for myself out of the earth of my creation. I will defy my Maker, and remake myself (Weldon 1983: 170).

paso a la nueva ciborg definida por Haraway. El *yo auténtico* es casi imposible de deconstruir porque los mensajes transmitidos por el sistema han sido interiorizados desde un principio, con lo que la autenticidad desaparece.

Aunque se considere una diablesa, Ruth no piensa que lo sea enteramente: “el hecho de dudar me disturba. No soy del todo una diablesa. Una diablesa no tiene pasado- renace cada mañana” (Weldon 1983: 170)⁷¹. Weldon insiste en afirmar que Ruth es una diablesa y recurre para ello al mimetismo del rol activo de la mujer dentro del sistema. Ruth, al igual que todos los sujetos pasivos que forman el orden simbólico, duda de su condición activa, para luego proceder a representarla. En el caso de Ruth, el mimetismo es evidente, pero no para la protagonista principal. Ruth necesita reiterarse a sí misma que sí puede ser un sujeto activo y, paralelamente, los que componen el sistema simbólico de esta novela no perciben la actividad que Ruth está adquiriendo. Ella misma dice:

Soy una diablesa. No me sorprendería ser la misma diabla, esta vez con forma femenina; lo que el mundo ha estado esperando. Puede que lo que en su día hizo Jesús por los hombres, yo lo haga ahora por las mujeres. El ofreció un camino pedregoso hacia el cielo: yo ofrezco una autopista al infierno. (Weldon1983: 174)⁷²

71) [t]he very fact that I wonder disturbs me. I am not all she devil. A she devil has no memory of the past- she is born afresh every morning (Weldon 1983: 170).

72) I am a she devil. I wouldn't be surprised if I wasn't the second coming, this time in female form; what the world has been waiting for. Perhaps as Jesus did in his day for men, so I do now, for women. He offered the stony path to heaven: I offer the motorway to hell (Weldon1983: 174).

Ruth se proclama de esta forma sujeto activo del orden simbólico, con el propósito de desenmascarar la actividad de las mujeres que forman el sistema. Si el orden simbólico imperante proporcionaba a sus sujetos agentes un lugar en su seno, Ruth tendrá como objetivo que sus sujetos formen parte del infierno, definido por el juez Bissop como un lugar “mejor incluso que el cielo”. El hecho de que Weldon establezca la diferencia entre el “camino pedregoso” que siguen los sujetos agentes dentro del sistema patriarcal y una “autopista”, para que las mujeres avancen hacia un sistema que difiera del patriarcal, no hace sino reiterar el carácter obsoleto del patriarcado y la necesidad de utilizar la tecnología para construir un nuevo orden donde las mujeres tengan una posición activa.

La siguiente hazaña que Ruth lleva a cabo es el cuidado de Vickie y sus dos hijos. Vickie había sido abandonada por su marido y Weldon mimetiza el tópico patriarcal del hombre que abandona a su mujer sin explicación alguna. Durante la estancia con Vickie y los niños, Ruth comienza su transformación corporal, a la par que Weldon aprovecha para subrayar el tema de la maternidad. Ruth, llamada ahora Georgina Tilling, prosigue con la modificación de sus dientes y ha de escuchar cómo el dentista pronostica que va a hacer historia, ya que la magnitud de su transformación no había sido llevada a cabo hasta ese momento. El dentista afirma que la extracción de los dientes sanos de Ruth le provoca a él más sufrimiento que a ella misma y que no comprende cómo su paciente se rinde ante las normas estéticas impuestas. No obstante, alega que el mundo sigue su evolución. El dentista es un sujeto activo que impone las normas a seguir y, como es habitual, cuando los sujetos pasivos las acatan no obtienen su aprobación sino un reproche. Braidotti ya advierte que no se puede ir contra el sistema que castra a los sujetos pasivos con

este comportamiento contradictorio, por lo que a estos sólo les resta apropiarse de las nuevas tecnologías, para que así las mujeres sean incluidas como agentes dentro de la evolución tecnológica.

Una vez que su dentadura está lista, Ruth visita a dos cirujanos, Mr. Roche, un antiguo ginecólogo que se ha especializado en la calología y Mr. Carl Ghengis, mecánico que, tras haberle sido extirpado el apéndice, percibe al cuerpo humano como una máquina y decide estudiar medicina e instalarse en California, escenario del “boom” de la cirugía estética. Ambos cirujanos le preguntan a Ruth el propósito de su transformación y la respuesta de esta es que quiere estar por encima de los hombres, o lo que es lo mismo, quiere estar en un nivel superior al del orden simbólico. Ambos cirujanos intentan persuadirla para que no lleve a cabo tal disparate, pero al final aceptan operarla si pierde peso, de ahí que Ruth opte por abandonar a Vickie. La falta de dinero ha hecho que se alimenten sólo de hidratos de carbono, con lo que han aumentado su peso, lo que impediría a Ruth llevar a cabo su propósito. Vickie se enoja con Ruth, no sólo por su repentina partida, sino también ante la propuesta de vender a sus hijos, para poder comenzar una nueva vida y que estos tengan también una mejor. Ruth ve la maternidad desde una perspectiva práctica, que difiere de la visión clásica patriarcal.

El siguiente destino de Ruth es el padre Ferguson, un componente del orden simbólico como representante de la iglesia. Ruth desea perder peso y sabe que lo conseguirá con el padre Ferguson; sin embargo, también quiere otorgarle al cura la condición de esclavo cultural, que hasta ahora había sido asociada a las mujeres. Su intención es demostrar que ella es mejor que el sujeto activo del orden simbólico y quiere, al mismo tiempo, destruir a Fisher con la ayuda del cura. Mary

Fisher, tras la entrada en prisión de Bobbo, pierde poder y al no poder seguir transmitiendo el sistema, pues es consciente de la castración que este opera en los sujetos pasivos, come: “como raviolis de lata y bolsas de caramelos y engorda” (Weldon 1983: 191)⁷³. Fisher sabe de las mentiras construidas que transmite y, al sufrir ella misma de tal pasividad, estas le parecen aún más graves.

El padre Ferguson siente que el demonio está “suelto en el mundo” (Weldon 1983: 195)⁷⁴ e incluso advierte a feligreses en su sermón que, se están entregando al demonio y a las feministas. Weldon establece así que la deconstrucción de un sistema es posible con la unión de todas las mujeres, al temer el sujeto agente creador del sistema, como en el caso del padre Ferguson, a los sujetos pasivos. Ruth toma el nombre de Molly Wishant y el padre Ferguson la contrata como asistente del hogar. Este la describe como “una perla entre las mujeres” pese a que ella deja constancia desde el principio de que no cree en Dios, pero sí en el demonio. Ruth cumple con las tareas del hogar, como cualquier sujeto pasivo, pero en realidad se manifiesta como un sujeto agente al deconstruir la autoría del padre Ferguson, una autoría que no sólo es patriarcal sino también religiosa. Además, Ruth convence al sacerdote de que aportaría un mayor beneficio a sus feligreses si sustituyera su papel de predicador por el de crítico literario. Si Fisher se convierte en corruptora con unos escritos que los lectores catalogan como verdades, la misión del cura debería ser la de controlarla para establecer una censura de estos mensajes equívocos. Con ello, Ruth no sólo deconstruye al sujeto creador del sistema, sino también a

73) [s]he eats ravioli out of tins, and bags of boiled sweets, and grows thick around the middle (Weldon 1983: 191).

74) loose in the world (Weldon 1983: 195).

quien contribuye a la trasmisión del mismo. Curiosamente, Fisher acoge al sacerdote en su casa mientras escribe *The Pearly Gates of Love*. Pero en este momento, Fisher ya no es el sujeto creado del inicio de la novela, puesto que ha desenmascarado la construcción del patriarcado y haberse visto a si misma como su trasmisora, la corroe. Es en este momento cuando Fisher se acuesta con el padre Ferguson, pero no cree en su amor ni en el de Bobbo. Pese a que Fisher sigue la palabra de Dios, cree más en el demonio y es que éste parece ser más real que la ficción creada por el orden simbólico.

Al invertir Weldon la pasividad de Ruth en actividad y atribuir la condición de pasivo cultural al padre Ferguson, Ruth demuestra que es superior al orden simbólico y, bajo el nombre de Millie Malson, se une a una comuna de feministas separadas que se autodenomina “The Wimmin”. Su propósito prioritario es perder el peso necesario para proceder a la transformación de su físico, condición impuesta por los cirujanos. En la comuna no hay espejos, con la excepción de uno que está roto, puesto que estos sujetos, pese a ser activos, no dejan de ser sujetos creados por el patriarcado, de ahí que tengan interiorizados mensajes simbólicos que de ponerlos en práctica procederían a su castración. Los sujetos pasivos han aprendido a observar sus cuerpos con una mirada patriarcal, por eso lo que ven no es de su agrado, pues su imagen no se corresponde con el cuerpo femenino ideal falócrata. Para este colectivo femenino los espejos no son necesarios, puesto que: “no importa cómo seas físicamente, lo que importa es lo cómo te sientas” (Weldon 1983: 213)⁷⁵. Tras demostrar cómo los sujetos pasivos pueden ser a la vez activos, la autora deconstruye el orden simbólico y con ello el cuerpo femenino

75) [i]t doesn't matter what you look like. What matters is what you feel like (Weldon 1983: 213).

ficticio creado por medio de la destrucción del espejo. La comuna de feministas sustituye la imagen del espejo por la de una imagen “auténtica”, que se aleja de la manipulada por el patriarcado, de ahí que una de las mujeres le diga a Ruth, al verla mirándose en el espejo roto, que su cuerpo es “un cuerpo de mujer fuerte y glorioso” (Weldon 1983: 223)⁷⁶. Dicha mujer afirma que Ruth no se ha de mirar en espejos pues los ojos de las demás mujeres le mostrarán su reflejo real. El hecho de que haya un espejo en la comunidad indica que las mujeres no pueden ser un *yo auténtico* pues el sistema ha castrado ese *yo* dando paso al *yo asumido* y *creado*. Aunque la mujer rompa el espejo y afirme que, mediante posesiones materiales, el sistema ha hecho del cuerpo femenino la prisión de los sujetos pasivos, no se liberará del sistema simbólico y Ruth lo sabe.

Durante su estancia en la comuna, Ruth le recuerda a Mr. Roche que ella quiere ser como Mary Fisher. Weldon corrobora así la teoría de Davis que subraya que son las mujeres las que toman la decisión de alterar sus cuerpos pese al dolor físico que este proceso acarrea. Ruth le muestra al cirujano la foto de Fisher, su modelo a seguir, y este le explica la imposibilidad de dicho cometido, pues Fisher tiene una constitución mucho más menuda que la de Ruth. El doctor le propone el acortamiento de las piernas, pues sabe, tras haberse informado, que tal operación sí puede llevarse a cabo. Además, no sólo le asegura la posibilidad del acortamiento de las piernas sino que enuncia el tipo de tecnología que deberá usar (Weldon 1983: 216). Ruth tomará la responsabilidad de la modificación de su cuerpo, por lo que el cirujano acepta proceder al acortamiento de sus piernas. Sin embargo, le

76) a glorious strong women's body (Weldon 1983: 223).

recuerda a Ruth que pese a que la cirugía estética puede transformar su cuerpo, su personalidad permanecerá intacta. Para el cirujano, las mujeres que deciden someterse a la calología carecen de personalidad. Ruth le explica que, como sujeto pasivo, ha tratado de adaptar su personalidad a su cuerpo original y el sistema se lo ha impedido, en cuanto que siempre ha sido juzgada por su apariencia, que difiere del ideal físico femenino patriarcal:

He intentado muchas veces sentirme a gusto con mi cuerpo original y en el mundo en el que he nacido y he fracasado. Ya que no puedo cambiarlo, me cambiaré a mí misma. Estoy segura de que me adaptaré muy bien a mi nuevo cuerpo. (Weldon 1983: 217)⁷⁷.

Podríamos encontrar derivadas de esta cita dos interpretaciones; por un lado, Ruth desea un físico que siga las características patriarcales para así poder ser sujeto acompañante del agente y ocupar un lugar en el orden simbólico. Por otro lado, quiere ser sujeto agente dentro de una carcasa corporal que simule ser pasiva y de esa manera deconstruir el sistema. Finalmente, Ruth se despide de su cuerpo y se siente feliz al aniquilar su pasividad y ser capaz de deconstruir el sistema.

En esta nueva etapa de su vida Ruth pasa a llamarse Marlen *Hunter*, en inglés “cazadora”, apellido que denota actividad y se asocia además con el ámbito masculino. Mr. Ghengis se siente así creador, al permitirle la cirugía transformar lo feo en bello. Pero Weldon invierte los roles de actividad

77) I have tried many ways of fitting myself to my original body, and the world into which I was born, and have failed. I am no revolutionary. Since I cannot change them, I will change myself. I am quite sure I will settle happily enough into my new body (Weldon 1983: 217).

en pasividad a través de un lenguaje patriarcal; parece que Ghengis es el sujeto activo que crea, cuando en realidad es Ruth la que decide cómo ha de ser creada. Al mismo tiempo, Ruth simula ser el sujeto pasivo, pero como su nombre indica, ella es la que *caza*, la que busca a la persona en la que quiere convertirse, desafiando así al sistema. A pesar de tener un nombre similar, en tanto en cuanto denota actividad *-fisher* significa “pescador”-, Fisher, que al principio de la novela, parecía ser el sujeto activo, demuestra una vez más que es un sujeto pasivo. Pese a que Bobbo, por mediación de Ruth, rompe todo contacto con ella, esta vuelve a sentirse feliz porque el padre Ferguson la acoge como su acompañante y así vuelve a pertenecer al sistema simbólico. Por su parte, Ruth se instala en California, en una habitación que parece ser la puesta en escena a la que Orlan recurre para llevar a cabo su arte. Ya se ha comentado que el objetivo de Ruth es la deconstrucción del sistema y que para ello necesita crear un nuevo lenguaje, de ahí que cuando Ghengis le propone estudiar, ella le dice que son los demás, es decir, los sujetos activos patriarcales, los que han de aprender a hablar e interpretar su lenguaje. No obstante Ruth, durante el proceso de sus intervenciones, aprende francés, latín, e indonesio, al tiempo que amplía sus conocimientos de literatura y arte.

Para el doctor Black, uno de los cirujanos de California, la transformación corporal de Ruth es una interferencia con el orden natural. Ghengis le corrige y le recuerda que la esencia natural no existe (Weldon 1983: 234). Es el propio sujeto activo, creador del sistema, el que pone de manifiesto la capacidad de creación ficticia de éste y el que aporta una justificación para la cirugía estética. Como ya hemos apuntado anteriormente, el cuerpo de la mujer pasa de ser *auténtico* a ser manipulado

por el sistema patriarcal, de ahí que la mujer pueda alterar una materia que ya ha sido previamente transformada.

Tras la operación de Ruth, Fisher muere, ya que Weldon ha de aniquilar no solo la pasividad de Ruth sino también la de Fisher. El personaje principal de la novela ha logrado desafiar al juez, al cura, a los doctores y al sujeto trasmisor del orden simbólico. Ruth es ahora un sujeto activo y esta vez cuenta con un cuerpo, similar al de Mary Fisher, que le permitirá entrar dentro del sistema con la diferencia de que ella sí será agente. Así, Ruth se convierte, según la mujer del doctor Black, en una *Venus*. La diferencia es que esta diosa es la representada por Lynn Randolph, citada anteriormente, pues se ha construido a sí misma y no es obra del orden simbólico. Los cirujanos son acusados de reductores, al ser el físico de Ruth una fantasía patriarcal hecha realidad. De ese modo, Weldon hace una crítica al patriarcado, debido a que los sujetos agentes ya son de por sí reductores al tratar de modificar el cuerpo femenino a través del lenguaje. Weldon ha utilizado la mimesis defendida por Braidotti para poner en evidencia al sistema imperante y otorga voz pasiva a los doctores y activa a las mujeres. Al ver a Ruth, la señora Black interpreta que sus acciones son el resultado de un hecho claro: como Ruth no puede deconstruir el sistema, ha decidido formar parte de él.

En esta parte de la novela, Weldon hace una comparación entre Ruth y un oso, siendo ambos llevados a la fiesta que organiza la señora Black, donde se pretende exponerlos ante el público invitado. El oso representa la pasividad e hibernación de Ruth, que por su aspecto parece activo, pero que tras su escapada de la fiesta termina por ser aprisionado. Ruth es ahora un sujeto activo con el cuerpo de Fisher, y por tanto candidata a formar parte del orden simbólico. Sin embargo, aunque se siente, al igual que el oso, atrapada, esa sensación de

castración no le incomoda porque Ruth es consciente de ella y sabe que es necesario soportarla para seguir dentro del sistema y poder así deconstruirlo y adquirir la libertad: “ella no quería, de hecho, liberarse del dolor” (Weldon 1983: 247)⁷⁸.

Un terremoto y una tormenta eléctrica se suceden durante la intervención de cirugía de Ruth, como símbolos que parecen ser naturales, pero que Weldon convierte en creación del sistema para castrar al sujeto pasivo que atenta contra la autoridad del orden simbólico imperante. Los cirujanos temen por la vida de Ruth y ella les tranquiliza asegurando que un acto de Dios no la mataría. Tras la tormenta eléctrica, el doctor Ghengis predice que Dios -y con él, el orden simbólico-, está enojado; argumento que Ruth suscribe, pues ella es la que modifica su cuerpo, reconstruyendo así los patrones femeninos falócratas creados. Nueve meses después de las operaciones, *nace* la nueva Ruth: la nueva ciborg. Es entonces cuando Ruth puede caminar. Al igual que la sirena de Andersen, cada paso que Ruth da es: “como si pisara sobre cuchillos” (Weldon 1983: 254)⁷⁹ pero el dolor es insignificante comparado con la satisfacción de haber aniquilado a su *yo asumido*.

Una vez que se ha transformado a sí misma, Ruth se traslada junto a Bobbo a la High Tower, donde sigue siendo un *yo creado*, pero activo. Bobbo pasa a ser el sujeto pasivo y ella la creadora y agente del orden simbólico. Bobbo también ha desenmascarado el sistema, ya que en la cárcel ha percibido la realidad de las cosas y ha comprendido cómo fuera de ella el mundo está lleno de sueños que él ha contribuido a crear y en los que ha creído como si fuera un *esclavo cultural*. Es en el final de la novela donde, tras haber desenmascarado al sistema y haber convertido a la heroína de la novela en sujeto activo,

78) She did not, in fact, wish to be free from the pain (Weldon 1983: 247).

79) as if she trod on knives (Weldon 1983: 254).

Weldon se permite criticar a las mujeres que no deconstruyan al sistema que las oprime: “Cómo es la gente de débil. Aceptan sin más lo que ocurre, como si existiera el destino y no una vida con la que forcejear” (Weldon 1983: 255)⁸⁰.

La misma autora termina la novela con la descripción de su protagonista que define como una “cómica transformada”. Es decir, Weldon, con el uso del lenguaje patriarcal, ha mimetizado el sistema dando lugar a un carácter activo que lo deconstruye y creándose a sí misma cual si fuera una ciborg.

80) How weak people are! How they simply accept what happens, as if there were such a thing as destiny, and not just a life to be grappled with (Weldon 1983: 255).

CONCLUSIONES

Fay Weldon hace uso de la literatura para describir la estructuración simbólica del discurso dominante. Las teorías de Kathy Davis han sido cruciales para entender, en este trabajo, porqué las mujeres se someten a prácticas de cirugía estética. Hemos defendido que la cirugía estética es también un lenguaje de mujeres. Davis deconstruye, mediante un estudio sociológico, el significado de la cirugía estética creado por el patriarcado. Si el sistema falócrata crea un estereotipo de belleza, no es de extrañar que la mujer lo persiga, pues así podrá ser un sujeto acompañante del activo y formar parte del orden simbólico. No obstante, si bien es el sistema patriarcal el que promueve este significado, también forma parte de su discurso el tildar a la mujer de *esclava cultural* tras su asimilación. Con la práctica de la calología las mujeres adquieren un físico que no deja de ser una repetición mimética del ideal femenino creado por el patriarcado, lo que nos permite aplicar la teoría de Rosi Braidotti, quien defiende el uso de mimetismos para deconstruir el sistema patriarcal.

La calología nos ha llevado también al estudio de las nuevas ciborgs, elementos trasgresores de poder, que ocupan el ciberespacio. Dice Donna Haraway que las mujeres han de apropiarse de este nuevo espacio cibernético para evitar aquí una continuación de la estructuración patriarcal. Por ello, hemos pretendido demostrar que las teorías de Haraway suscitan un avance para las mujeres. La creación de un nuevo espacio genera mayores esperanzas para que la mujer se sitúe como sujeto activo en este nuevo espacio aún por construir. La ciborg ha de presentar un físico que se aleje del estereotipo de belleza ideal construido por el patriarcado y un lenguaje

también diferente. Orlan, la nueva ciborg, al igual que Ruth en *Vida y amores de una diablesa* de Fay Weldon, es el ejemplo utilizado por Kathy Davis para ejemplificar a una mujer que recurre a la cirugía estética con el objetivo de alterar su cuerpo y convertirlo en un estado de poder que el sistema no pueda controlar.

Vida y amores de una diablesa es pues una crítica a los roles y representaciones de las mujeres en la sociedad contemporánea. Ruth se convierte en un clon de Mary Fisher y mimetiza el estereotipo físico ideal creado por el patriarcado con la intención de criticar el sistema y demostrar cómo siendo mujer ella también puede ascender al orden simbólico. Ruth es la figura ciborg y, al mismo tiempo, emula al doctor Frankenstein porque es creadora y monstruo a la vez. De estas ideas se desprenden dos interpretaciones de la novela: por un lado se podría criticar a Ruth por sucumbir a los estereotipos de belleza patriarcales y, paralelamente, se podría admitir que Ruth “gana” con su alteración física. En cuanto a esta segunda interpretación, Ruth toma la determinación de transformar su cuerpo y con ella logra adquirir el poder del que el sistema le había privado. Hay que tener en cuenta que si el propio sistema patriarcal es el que transforma a las mujeres al determinar el aspecto físico que sus sujetos pasivos han de tener, la acción de las mujeres de alterar sus cuerpos no es otra que la de mimetizar lo que el mismo sistema patriarcal hace. El resultado es que la mujer es la que retoma el poder castrado por el sistema y usurpa el lugar simbólico que el patriarcado poseía antes de su sublevación. Al ocupar la mujer un lugar en el orden simbólico, el poder del patriarcado se tambalea y puede ser finalmente deconstruido.

Todas las citas incluidas en este libro han sido traducidas del inglés al castellano por la autora.

Apéndice I: Gráfico representativo de la teoría lacaniana

Orden simbólico	Falo = Lenguaje patriarcal El hombre es el único que tiene acceso a este estado
------------------------	--

Estado imaginario	Masculino *sujeto activo	Femenino *sujeto pasivo *acompañante del sujeto activo
--------------------------	-------------------------------------	---

Estado empírico	Hombre *pene *categoría positiva	Mujer: *carece de pene *categoría negativa
------------------------	---	---

Estado real	Identificación
--------------------	-----------------------

Apéndice II: Gráfico representativo de la teoría irigariana

<p>Orden simbólico</p>	<p>Falo * El hombre accede al orden simbólico como sujeto activo.</p>	<p>Labios vaginales *La mujer tiene una multiplicidad de órganos sexuales por lo que tiene acceso al orden simbólico como sujeto activo. *El lenguaje dejará de ser patriarcal.</p>
-------------------------------	--	--

<p>Orden imaginario</p>	<p>Masculino/Femenino *Eliminación de los binomios pasivo/ activo.</p>	<p>Masculino/ Femenino *Eliminación de los binomios pasivo/ activo.</p>
--------------------------------	---	--

<p>Estado empírico</p>	<p>Hombre *pene</p>	<p>Mujer *labios vaginales</p>
-------------------------------	--------------------------------	---

<p>Estado real</p>	<p>Identificación <input type="checkbox"/> madre – hijo = Hombre <input type="checkbox"/> madre – hija = Mujer</p>
---------------------------	---

Apéndice III: “You Make Me Feel Like a Natural Woman”⁸¹

(Aretha Franklin)

Mirando la lluvia en la mañana
Solía sentir sin inspiración
Y cuando sabía que tenía que enfrentarme a otro día
¡Señor, me hacía sentir tan cansada...!
Antes del día que te conocí
la vida era tan cruel
Pero tú eres la clave para mi tranquilidad.

Porque me haces sentir
Me haces sentir
Me haces sentir como
Una mujer natural

Oh... Cariño ¿qué me has hecho?
Uh! Me haces sentir tan bien por dentro
Y solo quiero estar cerca de ti
Me haces sentir tan viva

Me haces sentir
Me haces sentir como
Una mujer natural

81) La traducción es de la autora.

Apéndice IV: “Sisters Are Doing It for Themselves”⁸²

(Aretha Franklin y Annie Lennox)

Había una vez un mundo en el que se solía decir
Que detrás de cada “gran hombre”
Tenía que haber una “gran mujer”
Pero en estos tiempos de cambio ¿sabes?
Eso ya no es verdad.
Porque estamos saliendo de la cocina
Porque hay algo que olvidamos decirte (decimos)

Las hermanas trabajan por sí mismas
Pisando fuerte
Y llamando a sus propias puertas
Las hermanas trabajan por sí mismas

Esta es una canción para celebrar
¡La liberación consciente del género femenino!
Madres, hijas y sus hijas también
De mujer a mujer. Cantamos contigo.
El “sexo inferior” tiene un nuevo espacio.
Tenemos doctoras, abogadas y también políticas
Que todo el mundo mire a su alrededor.
Puedes ver... puedes ver... puedes ver...
Hay una mujer justo al lado tuyo.

82) La traducción es de la autora.

Las hermanas trabajan por sí mismas
Pisando fuerte
Y llamando a sus propias puertas
Las hermanas trabajan por sí mismas

Ahora no estamos contando historias
Y no estamos haciendo planes
Porque todavía un hombre ama a una mujer
Y una mujer ama a un hombre (si bien, de la misma
manera).

BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, M. 1980 [1969]: *The Edible Woman*. London: Virago.
- Abel, E. (ed.) 1982: *Writing and Sexual Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Adams, P. and Cowie, E. (eds.) 1990: *The Woman in Question*. London and New York: Verso.
- Auerbach, N. 1978: *Communities of Women: An Idea of Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bachelard, G. 1964: *The Psychoanalysis of Fire*. Boston: Beacon Press.
- Barreca, R. 1994: *Untamed and Unabashed: Essays on Women and Humour in British Literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Barthes, R. 1982: *Empire of Signs*. New York: Hill and Wang.
- Betterton, R. 1987: *Looking on: Images of Women in the Visual Arts and Media*. London: Pandora.
- Bordo, S. 1989: "The Body and the Reproduction of Femininity: a Feminist Approach of Foucault". En Bordo and Jaggar 1989: 35-50.
- _____. and Jaggar, AM. 1989: *Gender/Body/Knowledge, Feminist Reconstruction of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- _____. 1993: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. London: University of California Press.
- _____. 1997: *Twilight Zone: The Hidden Life of Cultural Images from Plato to OJ*. Berkeley: University of California Press.

Braidotti, R. 1994: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

_____. 1996a: *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontation with Science, Medicine and Cyberspace*. London: Zed Books.

_____. 1996b: "Cyberfeminism with a Difference". November, 2004: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm

_____. 1999: *Research Programme 1995-2000*. Netherlands Research School of Women's Studies: Utrecht, NOV.

_____. *Women's Studies*. London: Zed Books.

Brain, R 1979: *The Decorated Body*. London: Hutchinson.

Bray, A. and Colebrook, C. 1998: "The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis) Embodiment". *Signs*: University of Chicago Press: 36-67.

Brumberg, J.J. 1986: *Fasting Girls: Reflections on Writing the History of Anorexia Nervosa; Monograph of the Society for Research in Child Development*. New York: Penguin.

_____. 1988: *Fasting Girls: The Emergence of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1997: *The Body Project: An Intimate History of American Girls*. New York: Vintage Books.

_____. 2000: *Fasting Girls: The History of Anorexia Nervosa*. USA: Vintage Books.

Butler, J. 1990: *Gender Trouble*. New York: Routledge.

_____. 1998: *Bodies that Matter*. Oxford: Malden.

Cixous, H. 1976: "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1: 875-93.

_____. and Clément, C 1986: *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press.

- Dally, A. 1991: *Women Under the Knife*. London: Hutchinson Radius.
- Davis, K. 1988: *Power under the Microscope*. Dordrecht: Foris Publishing.
- _____. 1995: *Reshaping the Female Body: The Dilemma of Cosmetic Surgery*. London: Routledge.
- _____. 1997: *Embodied Practice: Feminist Perspectives on the Body*. London: Sage Publications.
- _____. 1999: "Cosmetic Surgery in a Different Voice: the Case of Madame Noël". En *Women's Studies International Forum* 1999: 22.5: 473-488.
- De Lauretis, T. 1988: *Feminist Studies/Critical Studies*. London: Macmillan.
- Dowling, F. 1998: *Fay Weldon's Fiction*. London: Associated University Press.
- During, S. 1992: *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing*. London: Routledge.
- Dworkin, A. 1974: *Woman Hating*. New York: Dutton.
- Eagleton, M. 1986: *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- _____. 1996: *Working with Feminist Criticism*. Oxford: Blackwell.
- _____. 2003: *A Concise Comparison to Feminist Theory*. Oxford: Blackwell.
- Eichenbaum, L. and Orbach, S. 1983: *Understanding Women: a Feminist Psychoanalytic Approach*. New York: Basic Books.
- Fletcher, J. and Andrew B. (eds.) 1990: *Abjection, Melancholia and Love: the Work of Julia Kristeva*. London and New York: Routledge.
- Foucault, M. 1977: *Discipline and Punish: the Birth of Prison*. London: Penguin.

- _____. 1980: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- _____. 1985 [1967]: *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason*. London: Tavistock
- _____. 1990 [1979]: *The History of Sexuality: An Introduction*, Volume I. London: Penguin.
- _____. 1994 [1970]: *The Order of Things*. New York: Pantheon.
- _____. 1965 [1955]: *The Interpretation of Dreams*. New York: Avon.
- _____. 1986: *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Ediciones Atalaya.
- Frye, M. 1996: "The Necessity of Differences: Constructing a Positive Category of Women." En *Signs Journal of Women in Culture and Society*, 21.
- Garland, T. R. 1996: *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York University Press.
- Gatens, M. 1996: *Imaginary bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge.
- Greene, G. 1991: *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosskurth, P. 1986: *Melanie Klein: Her World and Her Work*. New York: Harvard University Press.
- Grosz, E. 1990: *Jacques Lacan: a Feminist Introduction*. London: Routledge.
- _____. 1995: *Space, Time and Perversion: Essays on Politics of Bodies*. New York: Routledge.
- _____. and Rosen, J.C. 1988: "Bulimia in Adolescents". En *International Journal of Eating Disorders*, 7.1: 51-61.
- _____. 1981: "The Blank Page and the Issues of Female Creativity." En *Critical Inquiry*, 1981, 2: 243-263.

Haraway, D. 1989: *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.

_____. 1991a: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

_____. 1991b: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." En Jones, A. 1991: 128-141.

_____. 1997: *Modest_Witness @ Second_Millennium Feminism and Technoscience*. London: Routledge.

Harding, S. 1986: *The Science Question in Feminism*. London: Cornell University Press.

Harkness, D. 1989: "Alice in Toronto: The Carrollian Intertext in the Edible Woman". En *Essays on Canadian Writing*: 37, Spring: Toronto.

Haug, W. 1986: *Critique of Commodity Aesthetics*. Cambridge: Polity Press.

Hayles, K. 1999: *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2002: *Entering the Electronic Environment: Writing Machines*. London: MIT press.

Hebert, A. M. 1993: "Rewriting the Feminine Script: Fay Weldon's Wicked Laughter". En *The Princeton Journal of Women, Gender and Culture*, 7. 1: 21-40.

Hutcheon, L. 1995: *Irony's edge: the Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

Irigaray, L. 1985 [1974]: *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.

_____. 1985 [1977]: *This Sex which is Not One*. New York: Cornell University Press.

Jackson, J.R. 1993: *Why War: Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*. Blackwell.

Jones, A. 1991: *The Feminism and visual literature reader*. New York: Routledge.

Klein, M. 1963: *Our Adult World and Other Essays*. London: Heinemann Medical Books.

_____, 1968: *Contributions to Psychoanalysis 1921-1945*. London: Hogarth University Press.

Krause, A. N. 1977: "Feminism and Art in Fay Weldon's Novels". En *Critique: Studies in Modern Fiction* 20, 2: 5-20.

Kristeva, J. 1989 [1977]: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell.

_____. 1990 [1984]: "Women's Time": The Kristeva Reader". En Toril Moi 1985: 187-213.

_____. 1995 [1993]: *New Maladies of the Soul*. New York: Columbia University Press.

Lacan, J. 1975: *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*. London: Norton and Company.

_____. 1981: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton.

_____. 1997: *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Denmark: John Hopkins University Press.

MacSween, M. 1995: "Anorexic Bodies: a Feminist and Sociological Perspective on Anorexia Nervosa". En *Journal of Gender Studies* 1998: 7.2.

Martín Santana, C. 1993: *Fay Weldon. Una nueva literatura feminista*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad, D.L.

Mitchell, J.t 1991: *The Selected Melanie Klein*. London: Penguin Books.

Moi, T. 1985: *Sexual/Textual Politics*. New York.

Morgan, K. 1991: "Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies". En *Hypatia*, 6.3, Autumn: 25-53.

Moreno Álvarez, A. 2005: “Aplicación del análisis postestructural feminista de la calología a *The Life and Loves of a She-Devil*”. Modia M^a J. Lorenzo (ed.): *All in All: A Plural View of our Teaching and Learning*. Universidade da Coruña.

_____. 2006: “Trasgresión/Trascendencia del ciberespacio: la Eva digital”. Arriaga Flórez et al. (ed.): *Mujeres, espacio y poder*. ArCiBel Editores.

_____. 2007: “Can the Cyborg Speak? From Ms. Frankenstein to Ms. Croft”. Losada Friend, María et al (eds.): *AEDEAN XXX: Proceedings of the 30th International AEDEAN Conference*. Universidad de Huelva.

_____. 2009: *Lenguajes comestibles: anorexia, bulimia y su descodificación en la ficción de Margaret Atwood y Fay Weldon*. Palma: UIB.

Myerson, G. 2000: *Postmodern Encounters: Donna Haraway and GM Foods*. U.K.: Icon Books Ltd.

Nussbaum C. M. 1999: “The Hip Defeatism of Judith Butler: The Professor of Parody”. En *The New Republic*, 1999: 37-45.

Phillips, J. and Stonebridge L. 1998: *Reading Melanie Klein*. London: Routledge.

Randolph, L. G. 1998: *Millennial Myths: Paintings by Lynn Randolph*. Arizona State University Art Museum: University of Washington Press.

Sault, N. (ed.) 1994: *Many Mirrors: Body Image and Social Relations*. New Jersey: Rutgers University Press.

Scarry, E. 1985: *The Body in Pain*. New York: Oxford University Press, 48-49.

Scott, J. 1998: “Deconstructing Equality—Versus Difference: or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism”. En *Feminist Studies*, Spring 1998, 14.1: 35-50.

Segal, H. 1978 [1964]: *Introduction to the Work of Melanie Klein*. London: Hogarth Press.

Terry, J. and Urla, J. 1993: *Deviant Bodies: Critical Perspectives of Difference in Science and Popular Culture*. Indiana University Press.

Weldon, F. 1983: *The Life and Loves of a She Devil*. Great Britain: Hodder and Stoughton.

Wendell, S. 1996: *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. London: Routledge.

Wolf, Naomi 1991: *The Beauty Myth*. London: Vintage.

Young, R. (ed.) 1981: *Untying the Text: A Post-Structuralism Reader*. London: Routledge.

VIDEOGRAFÍA

The Life and Loves of a She-Devil 1986: writer: Fay Weldon/
dir. Philip Saville. BBC Productions.

WEBGRAFÍA

Andersen, Hans Christian 1836: *The Little Mermaid*. October
2004: http://hca.gilead.org.il/li_merma.html

Orlan 1998: <http://www.wiu.edu/orlangallery>

