



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
MAGÍSTER EN ARTES

## **LO QUE SE ESPERA DE MÍ**

### **El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo**

(Mujer, bordado, limpieza, medios de comunicación y violencia simbólica)

Por

Daniela Lara Espinoza

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica  
de Chile para optar al grado de Magíster en Artes

Profesora guía:

Alejandra Lucía Wolff Rojas

Abril, 2014

Santiago, Chile

© 2014, Daniela Lara Espinoza

Ninguna parte de esta Memoria puede reproducirse o transmitirse bajo ninguna forma o por ningún medio o procedimiento, sin permiso por escrito de la autora.

Toda esa polémica de sexo contra sexo, de cualidad contra cualidad; todo ese alarde de superioridad e imputación de inferioridad, pertenecen a esa etapa escolar de la evolución humana en que hay 'lados', y es preciso que un 'lado' le gane a otro, y es de suma importancia subir a una plataforma y recibir de manos del Director en persona una copa de lo más artística.

(Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, 1929)

It's better to feel pain, than nothing at all  
The opposite of love's indifference  
So pay attention now,  
I'm standing on your porch screaming out  
And I won't leave until you come downstairs

[Es mejor sentir dolor que nada en absoluto  
La oposición al amor es la indiferencia  
Así que presta atención ahora  
Estoy en la entrada de tu casa gritando  
y no me iré hasta que bajes las escaleras]

(The Lumineers, *Stubborn Love*)

Me acuerdo de los relatos fantásticos, de la cartera sobre los parlantes del auto, de la subida al cerro Barón, del collar de perlas cultivadas, de la maestría culinaria, de las risitas agudas, del mensaje misterioso en el libro por el cual me llamó por última vez.

Me acuerdo de todo.

A la memoria de Nelly del Carmen Olavarría Barrios.

El color de sus ojos variaba climáticamente: a mi Piti.

## **Agradecimientos**

Primero que todo quisiera agradecer a Alejandra Wolff por aceptar guiarme en este proceso de postgrado, de quien he aprendido mucho más de lo que habría podido imaginar y por el gran apoyo que me ha brindado.

A mi mamá, mis hermanos, tía Mariel y Fernando Williams por su ayuda técnica, apoyo y paciencia, que ha sido fundamental para mí en mi carrera artística y en especial durante estos años de Magíster.

Agradezco también:

A Carola Orlen por revisar mi texto en lo que a psicoanálisis respecta, por discutir conmigo el caso edípico de Mr. Músculo y explicarme la función paterna fallida.

A Beatriz Sánchez por ayudarme como modelo y fotógrafa, por las primeras discusiones acerca de Mr. Músculo y las enriquecedoras conversaciones sobre género, arte y sobre mi obra.

A Verónica Barraza, por su constante apoyo, críticas y comentarios siempre constructivos sobre mis procesos.

A Javier Morales, por sus observaciones sobre mi trabajo, por ayudarme siempre que lo he necesitado, por discutir conmigo experiencias de género, por enseñarme sobre el arte de afecto.

A mis queridas amigas artistas Deborah Muñoz y Carmen Gloria González, por su apoyo, por compartirme sus reflexiones sobre arte y por darme sus opiniones sobre mi trabajo.

A mi querida amiga Natalia Martorell y a mi querida colega Roxana Gómez Tapia, quienes han compartido conmigo sus trabajos desde la música y el teatro, a partir de lo cual he podido reflexionar desde otra perspectiva sobre mis propias formas de trabajar en artes.

A Cecilia Beas, por ayudarme a descifrar el mejor montaje para proteger mis obras.

A Lorena Amaro, por los nuevos conocimientos que adquirí en su curso de escritura autobiográfica y por las correcciones posteriores de esta Memoria.

A la Facultad de Artes UC por la beca para cursar este Magíster.

A todo lo que he aprendido en el Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina de la Universidad de Chile.

A Mr. Músculo.

## Índice

Resumen .....	3
Introducción .....	5
I. Sobre el supuesto de imaginario femenino .....	7
1.1. Género, psicoanálisis y dominación masculina .....	9
1.2. El concepto de imaginario y el estereotipo de lo femenino .....	14
1.3. Influencia norteamericana en el imaginario femenino publicitario chileno (s.XX – XXI) .....	19
1.4. Mujer, publicidad y limpieza en la actualidad .....	23
2.1. Formas de violencia .....	25
2.1.1. Violencia simbólica contra la mujer y medios de comunicación .....	25
2.1.2. Estetización de la violencia .....	30
III. Sobre Mr. Músculo .....	34
3.1. La mujer moderna freudiana y la mujer postmoderna lacaniana .....	35
3.2. Un asunto de altruismo: Mr. Músculo y Superman.....	37
3.3. En el nombre del padre: Mr. Músculo y Frank T.J. Mackey.....	41
3.4. Entre los superpoderes, la violencia y el entretenimiento .....	46
IV. Sobre la manualidad .....	48
4.1. Habilidad versus operación (Richard Sennett) .....	48
4.2. Labor versus trabajo (Hanna Arendt) .....	51
V. Obras anteriores: bordado, pintura y video.....	56
5.1. Bordados con mostacillas (2007 – 2010).....	56
5.2. Mr. Músculo (ni) en pintura.....	57
5.3. Video y acción de arte .....	58
VI. <i>Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo.</i> Análisis de la obra.....	62

6.1. Descripción de la obra .....	62
6.2. Adorno, lujo, ornamentación .....	63
6.3. El desarrollo de la técnica del bordado con mostacillas.....	66
6.4. Las imágenes representadas .....	69
6.4.1. Políptico Nº1: la presentación de Mr. Músculo .....	70
6.4.2. Políptico Nº2: productos, objetos y mujeres .....	71
6.5. Estrategias: los préstamos del cómic.....	75
6.6. El desenmascaramiento: superpoderes, violencia de género y el rol de <i>la</i> mujer ...	77
VII. Referentes artísticos .....	80
7.1. Marcus Amerman: mostacillas sobre tela e indios americanos .....	80
7.2. Ana Teresa Barboza: bordado, mujer y agresión.....	82
7.3. Bruna Truffa: territorio doméstico .....	84
Conclusiones .....	87
Índice de imágenes .....	92
Bibliografía .....	105

## Resumen

El texto que se presenta a continuación es un análisis cuyo objeto de estudio es la obra denominada “Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo”. El marco teórico abordado, revisa primeramente el imaginario femenino en Chile y Latinoamérica desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad; luego, distintas formas de violencia, centrándose en la violencia simbólica cometida contra las mujeres; posteriormente, realiza un análisis del personaje de limpieza Mr. Músculo, desde una perspectiva psicoanalítica; para concluir, propone una observación de la manualidad, desde los conceptos de habilidad, labor y trabajo. A continuación, observa trabajos realizados con anterioridad a la obra objeto de estudio de este texto, para esclarecer su procedencia, cuyo análisis se realiza en el capítulo siguiente, distinguiendo sus técnicas, materiales y estrategias. Luego, revisa tres artistas referentes, Marcus Amerman, Ana Teresa Barboza y Bruna Truffa. Finalmente, presenta conclusiones derivadas de la investigación que demandó la escritura de este texto.

## Abstract

The text below examines the artwork entitled "What is expected of me. The unmasking of super-powered Prince Mr. Muscle". The theoretical framework addressed, reviews the feminine Imaginary in Chile and Latin America from the mid-nineteenth century to the present, as well as different forms of violence, focusing on symbolic violence committed against women. It also presents an analysis of the character of cleaning products *Mr. Muscle*, from a psychoanalytical perspective and proposes a remark on handcraft revising the concepts of skill, labor and work. Artworks that have been prior to the object of study referred are also reviewed in this text, in order to clarify its origins, analyzing it in terms of its techniques, materials and strategies. Three visual artists are as well reviewed: Marcus Amerman, Ana Teresa Barboza and Bruna Truffa. At last, some conclusions will be presented derived from the process of writing this text and the investigation pursued.

## Introducción

El texto a continuación, comprende el análisis de la obra que presentaré como examen para obtener el grado de Magíster en Artes. Cabe señalar que el marco teórico que desarrollaré en estas páginas estudiará, con perspectiva de género, la violencia simbólica dirigida contra la mujer, que es posible observar en los medios de comunicación de masas, acotado al caso específico del producto de limpieza Mr. Músculo.

Quisiera comenzar por señalar algunas consideraciones sobre el desenvolvimiento de este texto, específicamente en cuanto al marco teórico que he escogido desarrollar en el análisis de la obra que he denominado *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*. Mi *afinidad* por Mr. Músculo comenzó durante los primeros meses del año 2012, pues observé que desde este personaje era posible advertir y analizar el rol femenino en nuestra cultura, relacionado lógicamente con mi propia experiencia como mujer y artista visual. De esto deriva el nombre que escogí para la obra. Una alusión al cumplimiento de expectativas, una suerte de entrecruzamiento entre el mandato de género y oficio, planteando una reflexión entre qué se espera socialmente de la mujer y de la artista.

En el primer capítulo de esta Memoria, para introducir su marco teórico, analizaré lo que se entiende por *imaginario femenino*, del cual se derivan los conceptos de género y dominación masculina. Es importante realizar un análisis de dichos conceptos, como forma introductoria a otro tema fundamental: la violencia. En vista de que existen distintos tipos de violencia, dedicaré el tercer capítulo de este texto a realizar una revisión de formas específicas de aquella, que me interesa abordar, tales como la violencia de género, la violencia simbólica y la estetización de la violencia.

El cuarto capítulo comprende el desarrollo de la práctica de la manualidad. Decidí realizar una revisión de los conceptos de habilidad y operación, siguiendo a Richard Sennett

(2009), y, por otra parte, de los conceptos de labor y trabajo referidos por Hanna Arendt (2009). De esta manera concluyo esta parte del marco teórico que he escogido para analizar la obra.

He trabajado con los temas que acabo de indicar en ocasiones anteriores. Por ello, el capítulo quinto está dedicado a mis antecedentes de obra. Revisaré una selección de trabajos que pueden resultar esclarecedores para comprender la obra que presentaré como examen de grado de Magíster.

En el sexto capítulo analizaré la obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*, en cuanto a la técnica y materiales utilizados en su producción, su vinculación con el adorno, el lujo y la ornamentación, las imágenes escogidas y las estrategias aplicadas, vinculadas con el cómic.

En el capítulo séptimo, me referiré a ciertos referentes artísticos, los cuales se relacionan con mi trabajo, ya sea materialmente o de manera conceptual. En este sentido, he escogido al artista Marcus Amerman, por sus obras donde reproduce imágenes de indios americanos a partir de la costura de mostacillas sobre tela, con una técnica muy similar a la mía; Ana Teresa Barboza, artista de origen peruano, quien trabaja con bordado, feminidad, autorretrato y en algunas de sus obras se puede advertir la exhibición de violencia explícita; y finalmente a Bruna Truffa y su trabajo relacionado con la figura de la mujer chilena y los productos domésticos.

Para terminar, cerraré con algunas palabras sobre lo que he llegado a concluir luego del proceso de escritura de este texto, que dicen relación básicamente con las formas de abordar la violencia de género desde las artes visuales.

## I. Sobre el supuesto de imaginario femenino

Como indiqué en la introducción, el texto que desarrollo en esta Memoria, posee una perspectiva de género, es decir, está dirigido hacia un análisis con un enfoque feminista.

Según indica Amelia Valcárcel (2001) la obra *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792) de Mary Wollstonecraft se considera fundadora del feminismo, texto en el cual su autora presenta una crítica a la política rousseauiana que excluye a las mujeres del campo de bienes y derechos. La ciudadanía es negada a las mujeres por su temperamento sensible, opuesto a la razón. Por este motivo *natural* es que no pueden formar parte del ámbito político, sino del privado-doméstico, según indica la misma autora. Asimismo, explica que junto con estos escritos de Rousseau aparece un nuevo modelo de feminidad, definido a partir de la maternidad y sensibilidad. Ante esto Mary Wollstonecraft manifestaba: “Me declaro en contra de todo poder cimentado en prejuicios aunque sean antiguos” (Wollstonecraft, 1792, citada en Valcárcel, 2001, p.12).

Así como ella, otras mujeres continuaron luchando por el reconocimiento de sus derechos, dentro de lo cual se incluían el acceso al voto y la posibilidad de obtener estudios superiores. Estos fueron los objetivos que persiguió la segunda ola del feminismo, según indica Valcárcel (2001), al cual denomina “El feminismo liberal sufragista” (p.14). En un período de 80 años, según indica la autora, se consiguieron estos objetivos, claramente con diversos tipos de obstáculos.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, aparece lo que se denominó la *mística de la feminidad*. Durante el período de las guerras, fueron las mujeres las que tuvieron que asumir las labores de los hombres principalmente en las fábricas, pero una vez restablecido el orden, se hizo necesario hacer que las mujeres volvieran a los hogares, dentro de lo cual se esperaba también que en cierta medida desconociesen sus recientemente obtenidos derechos a la educación y al voto. Justamente este modelo es el

que revisaré más adelante en este texto. El feminismo de la tercera ola fue el que logró poner fin a la *mística de la feminidad*, según indica Valcárcel, se luchó por un reconocimiento efectivo de los derechos de las mujeres y de su libertad, así como también una búsqueda por terminar con las divisiones hombre/ámbito público y mujer/ámbito privado. Con posterioridad a esto surgen las tensiones entre el feminismo de la igualdad y de la diferencia.

Como podemos observar son procesos que avanzan con lentitud, pero como Valcárcel (2001) indica, el feminismo jamás ha perdido ninguna de las batallas que se ha propuesto.

Esta breve introducción sobre las olas del feminismo, era necesaria para comenzar a referirme al concepto de género, el cual abordaré desde su concepción socio-cultural. Me referiré al género diferenciado del sexo biológico, siguiendo a Judith Butler (2001), como una construcción que pretende hacerse pasar por *natural* (naturalización que también sucede con el concepto de *sexo*, como revisaremos más adelante). En este sentido, y a pesar de los avances que han tenido las luchas feministas, también señalaré que el patriarcado no está en franca retirada, al menos no en Chile, no en Latinoamérica. Sino que es un sistema que persiste y que tiene múltiples pilares que le permiten mantenerse en pie firmemente, a pesar de las luchas en su contra.

Luego de revisar los conceptos de género y dominación masculina, me referiré al de imaginario, para en el capítulo siguiente pasar a aludir a la violencia (bajo formas específicas) cometida contra la mujer. Hablo de *supuesto*, porque el imaginario, como revisaré más adelante, no es estático (al igual que el concepto de género), sino que dependerá siempre del objeto/sujeto que se esté analizando y del contexto sociocultural en el que esté inserto.

### 1.1. Género, psicoanálisis y dominación masculina

Como ya introduje, el género es una construcción sociocultural. Es muy importante tener presente que todo régimen patriarcal o de dominación masculina no sólo afecta a la mujer, sino que es también una dominación del hombre. Toda vez que se busca realizar un análisis sobre un sujeto en particular, es necesario que se realice su comparación con otro, así es como se ha construido *lo femenino* y *lo masculino*. En este caso, para definir aquello a lo que nos referimos con el concepto de *mujer* y sus derivaciones, es necesario comprender cómo dicho concepto se vincula con el de *hombre* y a la vez cómo ambos se relacionan para producir los efectos que se pueden observar a nivel sociocultural.

El género consiste en una imposición que se hace pasar por un elemento de la naturaleza, referente a ciertas estructuras que debe seguir un hombre para representar *lo masculino*, y una mujer para representar *lo femenino*. Tanto *lo femenino* como *lo masculino* responden a construcciones que dependerán de las culturas que se estén analizando. En este sentido, Marta Lamas define el concepto de género como:

Conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es 'propio' de los hombres (lo masculino) y 'propio' de las mujeres (lo femenino). (Lamas, 2000, citada en Lagos, 2010, p. 19)

De dicha construcción se han derivado históricamente las diferencias asimétricas entre el sexo femenino y masculino. Aquí se evidencia el sistema de la dominación masculina, en el cual prevalece el hombre sobre la mujer, por un asunto que se puede explicar mediante la teoría psicoanalítica.

Según indica Gayle Rubin (1986), en la medida en que los sistemas de parentesco necesitan de un sistema que divida a los sexos, la teoría psicoanalítica ha estado bajo la

crítica del feminismo, pues constituye una forma de racionalizar la subordinación de la mujer. Asimismo, la autora señala:

La fase edípica divide los sexos. Los sistemas de parentesco incluyen conjuntos de reglas que gobiernan la sexualidad. La crisis edípica es la asimilación de esas reglas y tabúes. La heterosexualidad obligatoria es el resultado del parentesco. La fase edípica constituye el deseo heterosexual. El parentesco se basa en una diferencia radical entre los derechos de los hombres y los de las mujeres. El complejo de Edipo confiere al varón los derechos masculinos y obliga a las mujeres a acomodarse a sus menores derechos. (p.130)

He aquí dos asuntos que es preciso revisar: la heterosexualidad normativa que impone un sistema de dominación masculina y la crisis edípica. El primero de ellos, es definido por Butler (2001), siguiendo a Monique Wittig y Adrienne Rich, como:

(...) modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (p.38)

Según indica Rubin (1986), la heterosexualidad normativa implica además una prohibición de la homosexualidad que es anterior a la concepción del tabú del incesto, ya que si se determina a este último como excepción dentro de la heterosexualidad, de inmediato se está estableciendo a ésta como norma y prohibiendo la homosexualidad. La misma autora continúa diciendo que las explicaciones sobre las convenciones de sexo y género que se graban en los niños no provienen de la antropología, sino del psicoanálisis; por ello, es preciso observar cómo éste explica el enfrentamiento del niño a las reglas y normativas sobre la sexualidad al interior de las sociedades en las que está inserto. En este sentido, Freud señala: “De conformidad con su peculiar naturaleza, el psicoanálisis no trata de

describir lo que es una mujer... sino que indaga cómo llega a ser, cómo de una criatura con una disposición bisexual se desarrolla una mujer.” (Freud, 1966, citado en Rubin, 1986, p.120-121) A partir de esta cita, indica la autora, no es posible afirmar que la niña nace mujer sino que llega a serlo, es decir, no es un asunto biológico (aquí Rubin toma las palabras de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*). Como anteriormente indiqué, mujer y hombre se definieron en el tiempo a partir de un binomio que impone maneras de ser, de pensar, de actuar, no obstante, se plantea como *natural*. En el surgimiento de la teoría feminista, los cuestionamientos sobre el género comenzaron a advertir esta situación, de manera que:

<<Ser mujer>> empezó a dejar de ser aprehendido como un hecho natural para convertirse en el contenido de una categoría que se define a través de unas determinadas prácticas sociales, políticas e ideológicas que nos encierran en una determinada manera de mirar, de pensar e interpretar la realidad. (Arisó & Mérida, 2010, p.51)

Durante la fase edípica, según explica el psicoanálisis, el niño tiene a su madre como objeto de deseo, pero se percata de no poder poseerla, porque ella pertenece a su padre. Le conforma la idea de que eventualmente existirá otra mujer que reemplace a su madre, la cual podrá poseer. En el caso de la niña, la madre es también objeto de su deseo, pero no puede acceder a su amor, por darse cuenta de que no posee pene, es decir, ha sido castrada. Por dicho motivo la niña se vuelve sobre el padre, pero tampoco puede poseerlo por la prohibición del incesto. La niña se conforta a sí misma, según Rubin (1986) indica, aceptando su situación de inferioridad (por no poseer pene y en conclusión no poder acceder a su objeto de deseo que es la madre), ya que esto le permitirá acceder a un hombre, como objeto del deseo de éste. En palabras de la misma autora, Lacan sostiene en su esquema de parentesco que la crisis edípica se inicia cuando el niño se ve enfrentado a los roles de la sexualidad y se resuelve cuando acepta el rol ante el papel o lugar que le toca en el sistema. “La teoría psicoanalítica de la femineidad ve el desarrollo

femenino como basado en buena parte en el dolor y la humillación, y hace falta bastante esfuerzo y fantasía para explicar cómo puede alguien disfrutar de ser mujer” (p.129).

Es preciso tener presente, que el hombre está también obligado a asumir una posición de superioridad por un asunto biológico que lo distingue de la mujer y de asumir aquel rol que se le impone.

No es mi objetivo profundizar sobre las masculinidades en este texto, pero considero fundamental señalar que, a pesar de que podría leerse como una obviedad, el hombre es también objeto de una imposición cultural, del orden del *deber ser*. Me referiré a esto más adelante, cuando aborde el análisis del personaje Mr. Músculo.

Por otra parte, es preciso dedicar algunas palabras al empleo que posee el concepto de *género*. Según señala Joan Scott (1996), dicho concepto se ha estado utilizando en el último tiempo, como sinónimo de *mujeres*. Esta acepción tendría como efecto positivo el permitir a los estudios de género el ingreso en las ciencias sociales, al poseer una categoría más *neutral* y no ser descartado de inmediato por su asociación directa con la política del feminismo, como resultaría si se denominaran estudios de *mujeres* (ya mencioné la *mala* reputación que posee el concepto de *feminismo*). Asimismo, se emplea también el concepto bajo dicha acepción para permitir la inclusión de las mujeres en estudios que deben dar cabida a ambos sexos, de esta manera se “(...) rechaza la utilidad interpretativa de la idea de las esferas separadas, manteniendo que el estudio de las mujeres por separado perpetúa la ficción de que una esfera (...) tiene poco o nada que ver con la otra” (Scott, 1996, p.270). Por otra parte, el concepto de género se emplea también para aludir a las relaciones sociales, rechazando de esta manera, las explicaciones biológicas de los sexos, aquellas que aluden a las capacidades físicas de hombres y mujeres; en esta acepción es donde se da cabida a la construcción sociocultural, que impone los roles de *lo masculino* y *lo femenino*.

Teniendo presentes las significaciones anteriores sobre el concepto de género, es preciso considerar que, si bien estas son aplicables a la lengua castellana, Scott (1996), se refiere a la palabra *gender*. En castellano el asunto posee distintas dificultades. Lamas (1995), asegura que en los inicios del empleo de dicho término, se intentó realizar una asociación similar en el idioma castellano, pero no fue posible. La palabra género, según continúa indicando la autora, posee varias acepciones, entre ellas, la que remite a las telas o textiles y también como pertenencia de las cosas a una clase, tipo o especie. Dicho esto, no resultaría prudente emplear el significado que se atribuye a la palabra en el idioma inglés asociándolo directamente a la mujer, ya que podría confundir. Por dicho motivo, considero importante realizar la especificación de violencia de género *contra la mujer*, ya que de este tema específico me referiré más adelante. No obstante en este texto, cuando me refiera a *género*, estaré haciendo alusión a las construcciones culturales de hombre y mujer, a menos que indique lo contrario (esto cobrará especial importancia en el momento en que comience a referirme a la obra y señale los materiales empleados en su confección, ya que en ese momento *género* podrá ser sinónimo de *tela*).

Ahora, es preciso revisar brevemente la distinción que existe entre las categorías de sexo y género. Para ello me referiré a los postulados de Butler (2001), para quien:

(...) el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente fijo como el sexo (...) Si el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado, entonces no puede decirse que un género sea resultado de un sexo de manera única. (p.38-39)

Esto dice relación con la construcción binaria de los sexos (hombre/mujer), “La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, si no, está restringido por él” (p.39). Butler (2001) cuestiona la estricta construcción binaria de los sexos y propone que tal vez, al igual que el género, el sexo consista en una construcción cultural. En síntesis, el sexo, al igual que el género, no es una categoría estática y tampoco es

únicamente propia de lo biológico o cultural, sino que tanto sexo como género, forman parte de ambos.

Para finalizar este capítulo, debo indicar que, si bien existen diferencias de opinión entre la teoría psicoanalítica y los postulados de algunas teóricas feministas, sobre todo que giran en torno a la posición de inferioridad en que el psicoanálisis sitúa a la mujer, en este texto planteo algunas ideas desde el feminismo que sirven para explicitar la investigación que he conducido y que ha derivado en la obra presentada como examen de grado. Claramente, adhiero mi planteamiento a la postura feminista, por lo que más adelante me valdré de algunas nociones psicoanalíticas para analizar el personaje Mr. Músculo y la violencia simbólica contra la mujer contenida en su mensaje publicitario.

## 1.2. El concepto de imaginario y el estereotipo de lo femenino

Jorge Belinsky (2007), señala que los conceptos, por definición, están en constante movimiento, no poseen una acepción estática a diferencia de las palabras, sino que varían dependiendo del contexto desde donde se los aborde. Es así como el concepto de imaginario posee una historia que ha ido variando sus acepciones con el tiempo y que sigue en permanente movimiento. Como ya revisamos, lo mismo indica Butler (2001) en referencia al concepto de género, en el sentido de que no es una categoría estática con una única definición, así como tampoco existe unicidad en cuanto a los conceptos de patriarcado y mujer, por ejemplo. Existen una serie de factores que han de ser considerados al momento de realizar un análisis sobre dicha terminología. Este nivel permanente de cambio en el caso del imaginario y el género es importante, en la medida que ambos son construcciones socioculturales y se ven afectados por elementos externos, con esto quiero decir, que no son categorías naturales como usualmente se nos ha planteado. Por este motivo, en este capítulo revisaré brevemente del concepto de imaginario, para llegar a comprender cómo ha llegado a incidir de forma negativa en la concepción que tenemos sobre el *deber ser* de los géneros, especialmente con respecto a la mujer.

Primeramente cabe realizar una distinción entre imaginario e imaginación. Como Belinsky (2007) indica, la palabra imaginación proviene del latín *imaginatio*, que alude a la facultad de representación de imágenes, “Esta facultad puede limitarse a evocar objetos que ya han sido vistos o percibidos (como mecanismo reproductor) o la de formar imágenes de objetos nunca percibidos y hacer combinaciones nuevas de imágenes (como invención o creación)” (p.13). El imaginario deriva del latín *imaginarius*, según continúa indicando, “(...) se introduce en las lenguas romances a fines del siglo XV, con valor de adjetivo y significado de ‘irreal o ficticio’. Su utilización como sustantivo es reciente y significa ‘dominio de la imaginación’” (p.13). En este sentido, el autor indica que la *facultad* de la imaginación se contrapone al *ámbito* de lo imaginario.

Existen diversos autores que han abordado la teoría de la imaginación y de lo imaginario, desde Platón y Aristóteles (el concepto se remonta a la época de estos últimos), en este texto me interesa realizar una breve revisión de lo imaginario según es entendido por Lacan, ya que más adelante abordaré otros asuntos relacionados con la teoría psicoanalítica y, por otra parte, asociándolo al concepto de estereotipo.

En la teoría lacaniana, el orden imaginario es vinculado a la imagen en sí. Lacan distingue 3 registros, lo real, lo imaginario y lo simbólico.

La imagen, para Lacan, posee una función intermediaria entre el sujeto y lo real. Para dicho autor el orden imaginario se manifiesta una vez que el infante se da cuenta de que es un individuo separado de su madre y, por lo tanto, un ser unitario. Esto se denomina la fase del Estadio del Espejo. Las imágenes de su cuerpo, que había percibido como fragmentadas hasta el momento anterior al enfrentamiento con su propia imagen unitaria (sus brazos, piernas, torso, etc.) pasan a unificarse en la imagen especular a la que se enfrenta, que le pertenece y que es capaz de relacionar con su entorno; observa así su propia imagen reflejada en el espejo y es capaz de vincularla con sus semejantes y también, de manera espacial, con su alrededor (Lacan, 1949).

Pero las imágenes que encuentra el sujeto ulteriormente vienen a alimentar dialécticamente su imaginario: el sujeto hace jugar, gracias a ellas, el registro identificatorio y el de los objetos, pero inversamente, no puede aprehenderlas sino sobre la base de las identificaciones ya operadas. (Aumont, 1990, p.125)

Con esto último, continua explicando Jacques Aumont, se está poniendo un enfoque subjetivo como fundador de la forma en que el individuo percibe las imágenes. Asimismo, el mismo autor señala que en el cine se han hecho diversas interpretaciones y lecturas de las teorías psicoanalíticas; entre los teóricos de dicha disciplina, Christian Metz ha propuesto una forma de relacionar aquel registro con el imaginario de acuerdo con la teoría lacaniana, esto, ya que las imágenes que se presentan en la pantalla cinematográfica nunca forman parte del mundo de real, por ser proyecciones. Ante esto, el espectador tiene dos niveles de identificación con ellas, ya sea de forma primaria, a partir de su propia mirada, o secundaria, identificándose con ciertos elementos en éstas. Estamos entonces en presencia de representaciones, de significantes, imaginarios (Aumont, 1990).

Esta última referencia, la indico solamente para explicar mejor lo que es el orden imaginario lacaniano. Es así como podemos observar que no podría existir una definición precisa de éste, ya que posee su propia forma de manifestarse, la cual está alejada del lenguaje, registro correspondiente a lo simbólico. El orden imaginario no posee su propio registro, en este sentido es que necesita de lo simbólico para expresarse. Es aquí donde, según Belinsky indica (2007), Cornelius Castoriadis critica la teoría lacaniana sobre los 3 registros, indicando que tanto lo real, como lo imaginario y lo simbólico, no son fases completamente separadas unas de otras (en ello está inserta también una crítica al estructuralismo). Del mismo modo, señala:

(...) lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no solamente para expresarse, lo que es obvio, ya que carece de un lenguaje propio, sino incluso para existir y pasar de lo virtual a lo efectivo, de la potencia al acto. Inversamente, simbolismo supone la

capacidad imaginarizante, en el sentido –próximo a lo señalado por Sartre y Bachelard– de que conlleva la capacidad de ver en una cosa lo que ella no es o, si se prefiere, de verla en un modo de ser diferente al que ella misma se da. (Belinsky, 2007, p.74)

El mundo de las imágenes es uno solo, pero se manifiesta en cada persona de formas distintas, pasando a tener una importancia colectiva en muchas ocasiones, de acuerdo con las formas en que las imágenes son proyectadas e interpretadas, según indica Aumont (1990). Así, es posible relacionar el concepto de imaginario con el de estereotipo y/o cliché. Ambos conceptos involucran una repetición y una aproximación a lo banal, en el sentido de que ninguno de ellos está basado en un fundamento real, sino que más bien surgen de una invención; ambos conforman construcciones sobre la base de situaciones que se repiten en el tiempo y, por lo mismo, pasan a identificar o a producir una relación directa entre dos cosas (Souriau, 1998). Tal como el color rosado se asocia a las niñas y el celeste a los niños, a pesar de que en el mundo real no existe vínculo entre ellos.

Es así como el mundo de las imágenes pasa a poseer características que no forman parte de su naturaleza, pero que, por un asunto cultural, ideológico, político, etc. han de asociarse a algún elemento específico. En el caso de este texto en particular, busco proporcionar algunas características que son asociadas a aquello que se podría denominar *lo femenino*.

Como antes indiqué, el concepto de lo imaginario se relaciona con el concepto de *género*, en el sentido de que ambos están asociados a construcciones que no provienen de lo que podría denominarse como sus respectivas naturalezas. A pesar de que, como revisamos, el mundo de las imágenes es solamente uno, la forma de interpretar dichas imágenes, los objetos del mundo y la vinculación con los sujetos, dependerá de cada cultura, de cada sociedad. No obstante, existen algunas nociones que son empleadas en la gran mayoría de las culturas, como es la concepción de la mujer como el sexo débil, asociando imagen, cuerpo y fisiología de la mujer a su rol, en términos de expectativas.

Ahora, vinculo los conceptos de violencia e imaginario de la siguiente manera: el imaginario como un conjunto de imágenes que están en nuestro inconsciente y se relacionan con el género en el sentido de que asociamos ciertas imágenes a los sexos y, en consecuencia, a patrones de conducta. Esto genera aquello que se denomina el mandato de género, el cual tiende a discriminar en un grado importante a las mujeres, en la medida que las presenta como inferiores a los hombres o como *objetos del deseo* de aquellos (según la teoría psicoanalítica). Es así como en los diversos medios de masificación de la publicidad, podemos observar múltiples casos de violencia simbólica. En este texto, debido a la perspectiva feminista que posee, me referiré concretamente a cómo se ve perjudicada la mujer.

Pierre Bourdieu (2000), señala que el foco principal de discriminación de género, donde se puede observar con mayor claridad y donde actúa con mayor fuerza la dominación masculina, no es precisamente aquel que dice relación con asuntos domésticos (donde algunas feministas han centrado sus críticas), sino en el Estado y en la educación,

(...) lo que sí puede afirmarse es que éste [el seno de la unidad doméstica] es un campo de acción inmenso que se encuentra abierto a las luchas feministas llamadas a ocupar así un espacio original, y perfectamente asentado en el seno de las luchas políticas contra todas las formas de dominación. (p.15)

Dada la importancia de los medios de comunicación de masas en la actualidad, como medios de difusión de todo tipo de información y, debido al hecho de que la gran mayoría de las personas posee acceso a las nuevas tecnologías (tales como las redes sociales), es importante observar cómo la publicidad (que cada vez ocupa más espacio no solamente en la televisión y en la vía pública, sino que satura también cualquier acceso a internet) presenta manifestaciones explícitas de violencia simbólica sin que nos percatemos de ello, aludiendo precisamente a la unidad doméstica a la que se refiere Bourdieu (2000), donde la mujer resulta directamente afectada al perpetuarse el binomio madre/esposa, o el estereotipo de objeto sexual (entre otros). Esta forma de actuar incide inevitablemente en

nuestra cultura, sobre todo en esta época de alta tecnología, donde cada vez nos desconectamos más de la realidad palpable para insertarnos en la realidad virtual.

En este punto del análisis, quisiera revisar la siguiente definición de estereotipo:

El estereotipo es una representación social compartida por un grupo (comunidad, sociedad, país, etc.) que define de manera simplista a las personas a partir de convencionalismos que no toman en cuenta las verdaderas características, capacidades y sentimientos de los propios sujetos. Son ideas adoptadas de algo o de alguien originada por lugares comunes, transmitidas por la iglesia, la familia, la escuela, las instituciones políticas, los medios de comunicación, en donde se introyectan las formas de pensar de la ideología dominante. Francisco Gómez-Jara señala que los estereotipos están integrados por conceptos simplistas, fijos, generalmente superficiales y aparentes. (López de la Cerda y del Valle, 2007, p.103)

De esta definición se desprenden las ideas que mencioné con anterioridad sobre los constructos sociales, además de la forma en que estos últimos se impregnan en la cultura pasando a formar parte de ella. Recordando lo indicado por Bourdieu (2000), es aún más peligroso el estereotipo en la medida que su inclusión pasa a constituir una suerte de elemento natural, siendo perpetuada sutilmente su introducción, generando así una aceptación muchas veces tácita. Es en este punto donde pasa a tomar relevancia la violencia simbólica asociada al concepto de estereotipo. Pero antes de pasar a analizar dicha vinculación, es preciso realizar algunas observaciones sobre el proceso evolutivo del imaginario femenino en nuestro país.

### 1.3. Influencia norteamericana en el imaginario femenino publicitario chileno (s.XX – XXI)

Pedro Álvarez (2011), indica que a principios del siglo XX, se produjo en Chile y el resto de Latinoamérica una lenta incorporación a un nuevo orden económico internacional, en términos productivos y de consumo. Chile, al igual que el resto de Latinoamérica, debía

proveer a los grandes mercados económicos de materia prima para poder recibir a cambio productos manufacturados. El mismo autor remarca la importancia que se le concedía a los productos de proveniencia europea o norteamericana en el Chile de la época, en términos de que representaban una manera de acceder a la modernidad. En dichos países, el desarrollo del consumo se había visto reflejado por un comportamiento vinculado específicamente a las mujeres, llegando a manifestarse una relación directa entre el consumo doméstico femenino y el consumo burgués. Es así como, según Álvarez (2011) indica, en Chile las mujeres de mayores recursos económicos enfocaron su consumo hacia bienes relacionados con el vestuario y productos para el hogar, conformando una suerte de rol de la mujer como consumidora, el cual fue recogido por el mundo político, social, cultural y económico. Esto se vio reflejado en publicidades dirigidas al género femenino, asociando así a la mujer chilena a su modelo extranjero, brindándole la posibilidad para acceder al mismo tipo de productos. De esta manera, se comienza a construir un imaginario femenino que encuentra su origen en el modelo europeo de las clases burguesas. Esto daba en cierta forma una ilusión de que la sociedad más tradicional chilena, estaba pasando paulatinamente a constituirse como una sociedad moderna.

A fines de la Primera Guerra Mundial se produjo una suspensión de despachos desde puertos europeos, surgiendo entonces la oportunidad para el mercado norteamericano de llegar a Latinoamérica. No obstante siguieron los intercambios con el continente europeo, primó el norteamericano. Según Álvarez (2011) continúa indicando, desde los años 20 en Chile, las clases sociales más acomodadas y la clase media, tuvieron una posibilidad para acceder a bienes de consumo modernos, como automóviles y electrodomésticos. Se pretendía otorgar un ideal de bienestar y felicidad a los bienes de consumo y, a partir de distintos tipos de medios de difusión, llegar a América del Sur para conseguir de ésta una mayor demanda de bienes norteamericanos, “Resultaba imperativo entonces que el carácter mesiánico de estas grandes hazañas técnicas fuera lo suficientemente impresionante como para suscitar el deseo de la imitación” (Álvarez, 2011, p.35). Sobre todo si en Chile se tenía una mayor consideración de los bienes europeos o

norteamericanos, en desmedro de la producción nacional, por un asunto de *prestigio* que supuestamente poseían los extranjeros.

No quisiera explayarme en el asunto histórico, solamente remarcar algunas ideas que señalé anteriormente, las cuales se reflejan en la siguiente cita:

La construcción de personajes y arquetipos femeninos que habitaban marcas de productos domésticos fue una herencia estadounidense, siendo creados para evocar las ideas de familiaridad y de popularidad, tratando de compensar así la novedad perturbadora de los artículos envasados. (Álvarez, 2011, p.41)

Así es como surge el imaginario del universo femenino a partir de los años 20 en Chile y el resto de Latinoamérica. En estas imágenes provenientes de Estados Unidos principalmente, comienza a forjarse el estereotipo o el ideal sobre lo que debería ser una mujer. Esto no solamente está vinculado con bienes de consumo, sino también con una determinada manera de pensar y de actuar que se esperaba de la mujer de clase media y alta en aquella época, relacionado con un enfoque exclusivo en la familia, complacer al marido haciéndose cargo de los hijos y de la economía doméstica.

En este sentido, Abigail Brooks (2007) destaca las palabras de Betty Friedan, en su libro *La mística de la feminidad* (1963/2009), con respecto al descontento al que estaban sometidas las mujeres americanas de clase media (amas de casa) de mediados del siglo XX:

Behind the cheerful media and magazine images of housewives pushing vacuum cleaners, doing laundry, and exclaiming over their new refrigerators with delight, Friedan uncovered widespread feelings of discontent (...) Women had been taught to aspire the role of housewife: Compliance with the role of housewife was to bring them ultimate contentment and fulfillment. Therefore, woman who didn't feel this way were left to worry: 'Is there something wrong with me?' [Detrás de las alegres

imágenes en los medios y revistas de amas de casa pasando aspiradoras, lavando y exclamando sobre sus nuevos refrigeradores con deleite, Friedan descubrió sentimientos generalizados de descontento (...) Las mujeres habían sido instruidas para aspirar al rol de ama de casa: el cumplimiento del rol de ama de casa significaba la obtención de la máxima satisfacción y plenitud. Por ello, la mujer que no se sintiera de esta forma causaba preocupación: ‘¿Hay algo malo conmigo?’<sup>1</sup>] (Friedan, 1963, citada en Brooks, 2007, p.61)

Desde estas formas que indicaban lo que se esperaba del comportamiento de las mujeres, se desprende el imaginario que llega a Chile, con respecto al rol de la mujer. (Una de las críticas desde el feminismo que se le hace a Friedan es la observación de la mujer blanca, occidental y burguesa, asumiendo a una suerte de mujer universal, excluyendo a mujeres de otras razas y clases sociales.)

En la imagen publicitaria de la Figura 1, se observa a una mujer sujeta a un envase de harina por medio de una cinta blanca que indica que ambas forman la pareja perfecta. En letra más pequeña, el aviso indica “Para preparar las más deliciosas pizzas, panecillos, tortas y muchas cosas más. Sea la admiración de sus amigas. ¡Use Selecta!”

El aviso se dirige doblemente a las mujeres, primero al utilizar la imagen de una señora asida a un producto y, en un segundo término, al referirse a sus amigas. Esto último constituye un mensaje generalizado y podría funcionar como una suerte de estrategia de difusión del tipo *sea usted perfecta y corra la voz, para que otras mujeres también lo sean*. Es un ejemplo claro de cómo se asociaba a la mujer directamente a la cocina y las labores domésticas a fines de los años 60 en Chile.

---

<sup>1</sup> (Las traducciones del inglés en este texto son mías.)

En los avisos de las Figuras 2 y 3, es posible apreciar otro tipo de ejemplos en que se vincula a la mujer a trabajos domésticos en imágenes publicitarias chilenas alrededor de mediados del siglo XX. En la Figura 2 podemos ver la imagen de una niña y el mensaje que indica “Una futura dueña de casa”; de esta manera se alude a futuras generaciones de mujeres, teniendo la posibilidad de, desde pequeñas, educarse con el objetivo de llegar a ser buenas dueñas de casa. El aviso de la Figura 3, me parece interesante, ya que se trata de un objeto portable, es decir, con una gran facilidad de desplazamiento (una radio), de cuya imagen publicitaria destaco 3 aspectos: 1. La vinculación hacia la figura de una mujer; 2. Una mujer que está en el espacio de una cocina; 3. Una mujer en una cocina que está usando un delantal y realizando una labor propiamente doméstica. Remarco estas características, precisamente por la ausencia de una asociación lógica/real entre todos estos elementos.

#### 1.4. Mujer, publicidad y limpieza en la actualidad

Hemos revisado algunos antecedentes sobre la construcción de un imaginario femenino que identifica a la mujer con el consumo, la realización de labores domésticas y un enfoque en el cuidado de su esposo e hijos. Para la crítica feminista éstas conforman actitudes propias de la constitución de una sociedad machista que se ha estado forjando desde hace varios siglos (si no desde Adán y Eva). En tales prácticas discriminatorias que actúan implícitamente y que están difundidas por los medios de comunicación de masas, existe lo que se denomina *violencia simbólica*, concepto que abordaré en el capítulo siguiente. Pero antes, quisiera indicar una breve conclusión en cuanto a la vinculación que realizo entre los conceptos de mujer, publicidad y limpieza hoy en Chile.

Al observar las pantallas de los televisores en el metro de Santiago, donde se transmiten mensajes bajo el título de *Mujeres al día*, los cuales proporcionan consejos *útiles* para la mujer, relacionados con la forma especial para perder esos kilos ganados en fiestas patrias, o tips de depilación, etc.; al observar los programas televisivos nocturnos *Soltera otra vez* o *Quiero un cambio. El programa que empodera a las mujeres de Chile*. Pienso

que cabe plantearse ¿cuáles son los mensajes que estamos recibiendo? ¿cuál es el público objetivo al cual están dirigidos y por qué?

Están ahí justamente, porque nuestra sociedad los demanda, tienen un alto *rating*, es decir, es lo que queremos ver.

Si comenzamos a observar nuestro entorno bajo una perspectiva crítica de género y desde un punto de vista feminista, es importante (y preocupante) apreciar cómo es que los mandatos de género impregnan nuestro día a día. ¿Cómo podríamos entonces indicar que el patriarcado es un asunto del pasado?

La asociación que se puede hacer con respecto a la mujer y la limpieza proviene de los supuestos orígenes del ser humano desde el mito de Adán y Eva. Fue *ella* quien lo tentó a él a comer el fruto prohibido, *ella* es la culpable de la expulsión del Paraíso. El pecado está asociado a la suciedad. No puedo sino advertir una actitud eterna de la mujer como intento por expiar sus pecados, traducidos en la acción *ceremoniosa* de la limpieza. No solamente del hogar. Los útiles empleados por la mujer para limpiar su cuerpo superan con creces aquellos que son requeridos por los hombres.

No quisiera comenzar a referirme al clasismo evidente en la publicidad de nuestro país, manifiesto en la preferencia por sujetos rubios, que sugieran una ascendencia europea y aristocrática.

Sea de clase alta, media o baja, sea sobre la persona de la dueña de casa, la nana, profesora, estudiante, gerente o ejecutiva, la mujer hoy en día continúa siendo el sujeto principal asociado a las labores domésticas, sustancialmente relacionadas con la limpieza.

## II. Sobre la violencia

“There is no quicker way to get audience or reader attention in narrative than to beat up or kill somebody.” [No existe una forma más sencilla de obtener, en una narrativa, la atención de una audiencia o lector, que golpeando o matando a alguien.]

(Symonds, 2008, p.1)

### 2.1. Formas de violencia

Por causa de que la violencia es abordable desde tan diversas perspectivas y disciplinas, debo explicar que la forma en que la consideraré en este texto es fundamentalmente desde su ejecución contra la mujer y, asimismo, desde su difusión a través de los medios de comunicación de masas. No obstante, debo precisar aún más en cuanto a que la forma de violencia a la cual me referiré principalmente es aquella denominada *violencia simbólica* por Pierre Bourdieu (1997).

En este tipo de violencia se observa la existencia de una relación asimétrica entre hombres y mujeres, a partir de la ejecución de actos que “(...) se efectúan mediante el ejercicio del poder, la fuerza o la coacción, ya sea física, psíquica, sexual o económica, encaminadas a establecer o perpetuar relaciones de desigualdad” (Arisó & Mérida, 2010, p.21). De estos actos (según indican los mismos autores) se derivan todas las formas de violencia, que pueden ser percibidas desde el punto de vista del sujeto sobre el cual se ejerce (violencia contra la mujer, contra ancianos, etc.), o de la situación específica en que está involucrada (laboral, doméstica, etc.).

#### *2.1.1. Violencia simbólica contra la mujer y medios de comunicación*

Pierre Bourdieu define la violencia simbólica como: “(...) una violencia que se ejerce con la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican en la medida en que unos y otros no son conscientes de padecerla o de practicarla” (1997, p.22). Es un tipo de violencia invisible por lo general y más suave, en la medida que actúa

como una suerte de *magia*, en palabras del mismo autor. Para que ésta pueda suceder, es necesaria la existencia de un *código* cultural que es aceptado y reproducido:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (...) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural (...) (2000, p.51)

Universalmente es reconocida una preeminencia del hombre, según afirma Bourdieu (2000); las mujeres están atrapadas en unas relaciones de poder que han asimilado y que están insertas en ellas como esquemas mentales, reproducidos a partir de una estructura de dominación, que confiere privilegios al hombre como sexo dominante.

Por su condición de operar de manera invisible y de forma menos explícita, es que la violencia simbólica resulta más peligrosa que la fuerza física o psicológica, sin restar importancia a aquellas; es necesario entender el código, su forma lógica de operar, para poder descubrirla, pero no basta con su concientización para poder luchar contra ella (Bourdieu, 2000).

En la medida que los medios de comunicación ayudan a perpetuar el sistema de dominación masculina por medio de estereotipos que afectan de manera negativa la figura de la mujer, resaltándola como inferior al hombre, es que se hace necesario visibilizar la violencia simbólica contenida en mensajes que deberían proporcionar información libre de juicios de valor (principalmente prejuicios). No obstante, en la realidad, a partir del principio de selección del periodista (Bourdieu, 1997), la supuesta información que se nos presenta ha sido previamente manipulada por los medios de control del poder, de manera que conduzcan hacia un análisis determinado que a aquellos les resulta conveniente. “De este modo, la televisión, que pretende ser un instrumento

que refleja la realidad, acaba convirtiéndose en instrumento que crea una realidad” (Bourdieu, 1997, p.28).

El mismo autor señala que la televisión tiene la facultad de *mostrar ocultamente*, esto sucede, al exhibir una programación alejada de lo que supuestamente debería hacer, es decir, informar; así como también, cuando efectivamente informa, pero de una forma manipulada, de tal manera que se desvirtúa o resta importancia al mensaje que se pretende brindar sobre lo que está sucediendo. Dentro de esta categoría caben los estereotipos, ya que presentan imágenes desajustadas, irreales.

Según indica Sally Burch (1999), la solución del problema no radica en la censura de las imágenes, sino que más bien se debe poner atención en la presentación del cuerpo femenino como un objeto, lo que contribuye a la desvalorización de la mujer. Es sobre este mensaje que se debe actuar. Aquí, es preciso señalar dos asuntos: 1. El rol general de los medios como uniformadores de opinión, con una influencia importante en la opinión de una sociedad y en sus pautas conductuales (De los Ríos & Martínez, 1997). 2. Nuestra herencia de Occidente en todo ámbito formativo, según López de la Cerda y del Valle (2007), quien, asimismo señala:

(...) es a través de los medios de comunicación como las clases dominantes logran, en la actualidad adornar y embellecer las condiciones de su modelo de sociedad, logrando internalizar en l@s dominad@s una falsa conciencia que los induce a aceptar como propia la visión del mundo de l@s dominadores [sic]. (p.2)

Es de esta manera como las formas de los estereotipos femeninos provienen fundamentalmente de Occidente, lo cual no resulta sorprendente, si tomamos en cuenta que las clasificaciones de naturaleza/mujer/inferior, cultura/hombre/dominante, son consideraciones propiamente occidentales, según indica la antropóloga Henrietta Moore (1999). (Según la misma autora, la antropóloga Marilyn Strathern destaca que la falta de

crédito otorgada a las tareas domésticas es una noción occidental, del mismo modo en que se configuran estas asociaciones señaladas.)

Ante esto, es también importante señalar que las clases dominantes o las elites, están conformadas mayoritariamente por hombres: “Las elites que están en las cúpulas – en posiciones de poder, de toma de decisiones y de generación de leyes – son eminentemente masculinas y tienden a perpetuarse, como lo señala la socióloga Janet Saltzman” (Errázuriz, 2006, p.18). Es en este sentido que también toma importancia la forma, por lo general invisible, en que se manifiesta la violencia simbólica en los medios de comunicación (Bourdieu, 2000), en la medida que atrapa al sujeto dominado (mujer), perpetuando una situación de conveniencia para el sujeto dominante (hombre).

Uno de los grandes problemas de esta situación es la gran relevancia que han ido adquiriendo con el tiempo los medios de comunicación, como formadores de opinión (López de la Cerda y del Valle, 2007): “Sin haber sido elegidos por nadie, ellos orientan la agenda social y política: deciden lo que es relevante y lo que no” (p.104). En esto radica la importancia de producir un cambio con enfoque de género, para conseguir que la figura de la mujer esté acorde con la realidad y libre de discriminaciones que atenten contra su bienestar.

Lamas (1995), analizando a Bourdieu, indica que el arraigamiento del orden social masculino es tal que no es necesaria su justificación, llegando a considerarse como *natural*, producto de una suerte de *consentimiento* o acuerdo. En este sentido, las mujeres perpetúan los vínculos de dominación en los que están atrapadas, estableciendo así lo dominante como natural, “Bourdieu señala que la eficacia masculina radica en el hecho de que legitima una relación de dominación al inscribirla en lo biológico, que en sí mismo es una construcción social biologizada” (Lamas, 1995, p. 16). Es así como la mujer es forzada a mantener el rol que se le atribuye, para complacer las expectativas masculinas. (Como ya he señalado antes, el asunto de los roles es atribuible tanto a

mujeres como a hombres, por lo que esto es una expectativa que también es observable en su forma inversa, es decir, lo que *ellas* esperan de *ellos*.)

El 20 de diciembre de 1993, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer, documento que define la violencia contra la mujer y sus alcances en sus primeros artículos, de la siguiente manera:

#### Artículo 1

A los efectos de la presente Declaración, por "violencia contra la mujer" se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.

#### Artículo 2

Se entenderá que la violencia contra la mujer abarca los siguientes actos, aunque sin limitarse a ellos:

- a) La violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación;
- b) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada;
- c) La violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.

Como hemos estado observando, la violencia que se ejerce contra la mujer es producto de una serie de construcciones culturales que han naturalizado las prácticas de dominación masculina, asimismo, "(...) es el resultado de un desequilibrio de poder entre el hombre y la mujer en la institución familiar, en prácticas discriminatorias en diferentes niveles de la

vida social, económica y política, así como en la subjetividad de cada género” (Larraín, 2008, p.571).

Es importante también considerar que no existen formas de violencia positivas, pero sí cabe distinguir la agresividad que posee una expresión natural en el ser humano, fundamentalmente por motivos de supervivencia, y la violencia que puede conducir a un daño severo o resultado de muerte de un ser humano contra otro. Slavoj Žižek (2009) lo explica de la siguiente manera:

(...) ¿cómo puede uno repudiar por completo la violencia cuando la lucha y la agresión son parte de la vida? La solución sencilla es una distinción terminológica entre la <<agresión>>, que pertenece efectivamente a la <<fuerza vital>>, y la <<violencia>>, que es una <<fuerza mortal>>: <<violencia>> no es aquí la agresión como tal, sino su exceso que perturba el curso normal de las cosas deseando siempre más y más. La tarea se convierte en librarse de este exceso. (p.81)

¿Qué hacer al respecto? O ¿cómo el arte puede incidir en este fenómeno?

### *2.1.2. Estetización de la violencia*

En este punto quisiera dedicar unas breves palabras a las estrategias de ocultamiento de la violencia, específicamente a su estetización. Ambos conceptos, violencia y estetización, son en principio contrapuestos si pensamos en la estetización como embellecimiento y la violencia como una acción dañina, perjudicial, el ejercicio de una acción de fuerza de un ser humano contra otro. En este sentido, si nos referimos a la estetización de la violencia, estamos hablando de otorgar una característica positiva a un asunto que es justamente lo contrario, pero no es sólo eso, sino que, en esta actitud no se estaría borrando dicha negatividad, sino sólo ocultándola tras lo que quisiera denominar el *velo* de la operación de la estetización. En consecuencia, observo que el asunto es de mayor importancia, ya que la negatividad permanece, sólo no somos capaces de verla como tal.

Es preciso destacar la distinción entre imágenes de ficción (películas, series de televisión, publicidad, etc.) e imágenes reales (noticiarios, documentales, prensa, etc.), pues las estrategias de la estetización serán distintas en ambos casos. En cuanto a estas últimas, es posible realizar un vínculo con aquello que Jacques Rancière (2011) denomina la *imagen intolerable*:

La reacción ordinaria a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada. O bien la de incriminar los horrores de la guerra y la locura asesina de los hombres. Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido de que aquello que ella muestra es el imperialismo norteamericano y no la locura de los hombres en general. También debe estar convencido de que él mismo es culpable de compartir la prosperidad basada en la explotación imperialista del mundo. Y él debe también sentirse culpable de estar allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad. (p.87)

La imagen intolerable implica, asimismo, una manipulación con fines políticos realizada por los mecanismos de control del poder que generan en el espectador el convencimiento de que es capaz de analizar las imágenes que son presentadas en los medios de comunicación masiva. No obstante, ellas poseen de antemano una suerte de guía que conduce al espectador a interpretar lo que sus controladores desean que se *interprete*: “Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de la información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas” (Rancière, 2011, p.97). Esto mismo es lo que observamos anteriormente con respecto a la violencia simbólica. Siguiendo con esta idea, pero observada desde una perspectiva de género, Claudia Lagos (2010), señala:

Los medios de comunicación, como actores clave en la construcción de agenda, son grandes distribuidores (o concentradores) de poder. Ellos priorizan y seleccionan la

información que será parte del debate público. En esta dinámica, los y las periodistas escogen elementos de la realidad y toman opciones sobre cómo comunicar aquello que se entiende como noticioso. Es en esta parte del proceso en que – con o sin intención – los medios reflejan y reproducen la discriminación por motivos de género. (p.6)

Es así, como llegamos a la difusión de imágenes (publicitarias, cinematográficas, fotográficas, noticieras, etc.) con una alta carga *sexista*, es decir, que reproducen o crean situaciones que resultan discriminatorias y que generalmente afectan a las mujeres (Lagos, 2010).

Como podemos observar, existen múltiples formas para estetizar la violencia. Los medios de comunicación de masas, son capaces de exhibir violencia explícita entre seres humanos, pero enmascarada de tal forma, que llega a parecer atractiva, fascinante.

Quisiera cerrar este capítulo con unas palabras de reflexión sobre qué es lo que sucede con nuestras formas de abordar la violencia específicamente en Occidente. Ya se han planteado estos cuestionamientos en innumerables ocasiones. Viene a mi memoria el documental *Bowling for Columbine* de Michael Moore (es justamente de Estados Unidos desde donde provienen nuestras principales influencias), altamente criticado por Gwyn Symonds (2008) por su condición de *mockumentary*, un tipo de documental que, por su género pretende otorgar un cierto grado de objetividad, pero en realidad a partir de ciertas estrategias de edición, el punto de vista del director se refleja ofreciendo una serie de argumentos para *probar* su opinión acerca del motivo por el cual suceden los hechos de alta violencia en Estados Unidos.

Asimismo, Žižek reflexiona:

Y la misma <<desrealización>> del horror se produjo tras el hundimiento del World Trade Center: aunque el número de víctimas (3000) se repetía todo el tiempo, es curioso observar que pocas imágenes desagradables vimos: ni cuerpos

desmembrados, ni sangre, ni rostros desesperados de personas moribundas... en claro contraste con la información sobre las catástrofes del Tercer Mundo, en la que el único objetivo es enfocar los detalles más bestiales: somalíes muriendo de hambre, mujeres bosnias violadas, hombres degollados. (2008, p.16)

Como si el sufrimiento *verdadero* fuese sólo de unos pocos afortunados, de aquellos pertenecientes a una raza, clase o género superior. Es lo que podemos observar en una escala menor tal vez, todos los días en nuestros noticieros (dependiendo de qué cadena televisiva escojamos), el sufrimiento de las personas de las clases más bajas, la constante pregunta del periodista ante las tragedias “¿Cómo se siente?”. Como si la violencia nos afectara de manera distinta (más pública o privada) dependiendo de nuestra situación económica. Lo mismo sucede con el conteo de femicidios del SERNAM, publicados en su sitio web desde el año 2008, y difundido también por los noticieros nacionales cada vez que una mujer muere a manos de su (ex)pareja.

Pienso, por otra parte, en el fotógrafo Kevin Carter (Rancière lo recuerda en *El espectador emancipado*), en la fotografía de la pequeña niña de Sudán y el buitro que le permitió ganar el premio Pulitzer; en la campaña pública que se generó criticando la labor del fotógrafo al no haberla ayudado; en la carta que dejó meses después, donde expresaba los horrores de su profesión, los que finalmente le condujeron a tomar la trágica decisión de quitarse la vida. Entonces me sigo preguntando, ¿cuál es el motivo de nuestra fascinación por la violencia?

### III. Sobre Mr. Músculo

En este capítulo me referiré al superhéroe de la limpieza Mr. Músculo, ya que constituye otra de las partes primordiales de la investigación que desarrollé en la obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*.

Abordaré a Mr. Músculo desde su aspecto de superhéroe, contraponiéndolo con Superman, debido a la gran similitud física que posee con éste (esto era más evidente en el primer personaje que apareció de Mr. Músculo, al cual me referiré prontamente). No profundizaré demasiado en este aspecto, solamente me interesa plantear algunas nociones que son importantes de tener en cuenta para poder realizar un vínculo con los conceptos que analicé antes sobre género y violencia simbólica, básicamente. El personaje de Mr. Músculo, según mi impresión, es una excelente forma de ilustrar además, lo que sucede con la publicidad, el imaginario femenino y la limpieza, en la actualidad.

Luego, me referiré a una situación que es fundamental dentro de la historia de vida de Mr. Músculo, que dice relación con su vínculo materno y paterno. Inserto en una sociedad patriarcal (como la chilena y latinoamericana en general), considero importante analizar qué es aquello que, dentro de su historia de vida, lo condujo a desarrollarse como el personaje que es en la actualidad. Por dicho motivo, realizaré una breve revisión del concepto de *nombre-del-padre* de Lacan y además, vincularé a este personaje con uno de los protagonistas de la película *Magnolia* (1999), Frank T.J. Mackey. Esto último, por tratarse, dicho personaje, de un hombre abiertamente misógino, en contraposición con Mr. Músculo, quien, en principio, podría no parecerlo.

Los personajes aquí analizados son ficticios. Pero justamente el hecho de que hayan sido contruidos, dice relación con un estudio cultural, ya que los tres están dirigidos a audiencias específicas de distintos medios de comunicación de masas, cuyos espectadores son todos consumidores (compradores de películas, revistas, productos de limpieza). De

esta manera, el hecho de su *construcción* me permite realizar un análisis con respecto a los posibles motivos que originaron la creación de sus respectivas características.

Pero como el análisis que realizaré se orienta psicoanalíticamente, considero pertinente revisar antes los postulados de Ernesto Sinatra (2004), quien tiene una singular forma de analizar a la mujer desde Freud y Lacan; planteamientos que me permitirán un mejor análisis posterior de Mr. Músculo y los personajes de ficción referidos.

### 3.1. La mujer moderna freudiana y la mujer postmoderna lacaniana

Ernesto Sinatra (2004), expone una comparación entre *la* mujer analizada por Freud en sus vastos escritos y aquella estudiada por Lacan. Según explica, la diferencia de época entre dichos sujetos de análisis, en términos de una suerte de transición entre modernidad y postmodernidad, se puede advertir en ambos autores, permitiendo la observación de diferencias en sus respectivas teorías. Así, según Sinatra (2004) indica, la mujer moderna se puede asociar a la teoría freudiana y la postmoderna a la lacaniana:

Desde la perspectiva femenina, la época moderna fue freudiana: la identificación de la mujer con la madre ha sido su bastión; pero la época actual: la ruptura de la soldadura mujer-madre ha empujado a las mujeres a sostener la interrogación sobre lo que significa ser una mujer. (Sinatra, 2004, p.22)

La mujer freudiana es aquella que se avoca a las tareas domésticas, que conforma el amor familiar, se ocupa del cuidado de los niños, de la limpieza del hogar, de lucir perfecta para cuando el marido llega a casa en la noche y le sirve la cena. La mujer lacaniana, es aquella mujer que no necesariamente es madre, que conforma el circuito de la *nueva propietaria*, aquella que trabaja y se mantiene económicamente sola, posee su vivienda propia y atemoriza al hombre al mostrarle que no necesita de su dominación. Es así como, según señala también Sinatra (2004), se invierten los roles y aparece la mujer que ve al hombre como objeto de su deseo sexual exclusivamente, es decir, ha dejado de ser el estereotipo

de mujer-objeto para ir en busca de hombres-objeto. Esto cobra importancia por el advenimiento de la postmodernidad:

El escepticismo generalizado del hombre occidental, la caída de los ideales que otrora sostuvieron el proyecto de vida de generaciones de jóvenes ha colapsado (aunque no desaparecido). Se ha denominado este estado de cosas como pos-modernidad, al suponer que los meta-relatos que organizaban de un modo sistemático la existencia de los individuos (marxismo y freudismo entre ellos) habrían dejado de ser eficaces, y que en su lugar sólo quedaría un vacío rodeado de escepticismo y anclado en el pragmatismo cotidiano. (p.10)

Es así como se inicia una era del consumismo desmesurado y de una vasta soledad a la que el autor se refiere como *globalizada*, la cual "(...) afecta el rincón más íntimo de la subjetividad de cada uno: las condiciones de satisfacción de hombres y mujeres" (p.13), estos últimos son el verdadero objeto del mercado del consumo.

En ello cobra importancia el papel que ha desarrollado la televisión, la cual ingresa en los hogares unificando, uniformando los objetos de goce de los individuos, así como también las identidades de aquellos, sus opiniones y pautas conductuales (Sinatra, 2004; De los Ríos & Martínez, 1997). Es fundamental reconocer el rol que poseen los medios de comunicación en nuestra cultura, esta presencia que incide en las formas de acción, de pensamiento de los individuos. En ello posee un papel importante la publicidad, al asumir al sujeto postmoderno como objeto del mercado, bajo una suerte de dominación del consumo que estructura sus formas de ser (Sinatra, 2004). Sobre la base de aquello, es que resulta importante visibilizar las estrategias que emplea la publicidad al perpetuar estereotipos que afectan principalmente la figura de la mujer, al establecerla como el sexo débil, conduciendo sus habilidades hacia la *mujer freudiana* que acabo de señalar, aquella que conforma los binomios mujer/madre, mujer/esposa, mujer/dueña de casa, etc. Me parece pertinente observar que las formas de presentación de los estereotipos, en algunas ocasiones (escasas) ha variado, se han actualizado, pero de una manera tan básica

que resulta absurda. Me da la impresión de que dicha actualización se podría aproximar a aquella *mujer lacaniana* de la que habla Sinatra (2004), pero con el único objetivo de disponer un velo transparente sobre el mismo mensaje de siempre. Sobre todo en los productos de consumo que dicen relación con la limpieza, los niños, la familia y asuntos relacionados con la belleza. Con esto me refiero a lo que quisiera denominar una suerte de *simulacro de la condescendencia*, en el sentido de que los medios publicitarios emplean la táctica de simular entender a la mujer postmoderna, a partir de estrategias visuales o textuales, que no hacen más que encubrir nuevas formas de perpetuación de los mismos estereotipos que asocian a la mujer a su condición de dominada/naturaleza/espacio privado. Esto se observa por ejemplo, al situar al hombre dentro del estereotipo de objeto sexual, como ha hecho recientemente un comercial del lavalozas *Magistral*, en breves palabras, a partir de un concurso en que las mujeres tenían que votar por el modelo más atractivo para que lavase los platos.

### 3.2. Un asunto de altruismo: Mr. Músculo y Superman

Mr. Músculo es un producto de limpieza que apareció a principios de los años 70 en Estados Unidos. Estaba destinado a remover la grasa del horno. Venía en una lata que se aplicaba como *spray* y actuaba contra la suciedad durante toda la noche para ser removida con un paño en la mañana. Su objetivo era facilitar la limpieza de esas suciedades difíciles de eliminar.

En sus inicios Mr. Músculo era solamente el nombre de un producto, no incluía la asociación a personaje alguno. De hecho, su primer comercial publicitario (que data del año 1977) incluía a una mujer de contextura gruesa que vestía un delantal de cocina y estaba inclinada sobre la puerta de un horno, fregándolo, rodeada de paños manchados con grasa (VintageTVCommercials, 2009). Se generaba un diálogo con un narrador de sexo masculino (voz en *off*), de marcada tendencia machista. (Juzgue usted: “Be a good cook – mother said – you’ll get a man. What did I get? 25 years with my head in a dirty oven

scraping, scrubbing.” [Sé una buena cocinera – dijo mi madre – y conseguirás un hombre. Y ¿qué obtuve yo? 25 años con la cabeza metida en un horno sucio, raspando, fregando.]

Posteriormente, en Inglaterra, aparecieron una serie de avisos publicitarios en los cuales se podía observar la figura de un hombre muy delgado, de escaso cabello y lentes, que realizaba una serie de tareas domésticas asistido por el producto de limpieza Mr. Músculo. El narrador indicaba que para comprobar la efectividad de Mr. Músculo, se utilizaría la figura de su *antítesis*: un hombre sin músculos (ver Figura 4). Es entonces cuando aparece el primer lema asociado a la marca: *Mr. Muscle loves the jobs you hate* [Mr. Músculo ama los trabajos que odias].

El primer personaje que apareció como representación efectiva de Mr. Músculo, correspondía a una caricatura muy similar a Superman (ver Figuras 5 y 6). Su aparición fue breve y data de principios del siglo XXI (existe muy escasa información al respecto, por lo que no podría asegurar una fecha específica). Poseía una estética similar a la de Superman: el traje ajustado, el cuerpo escultural, el pelo corto y oscuro, el peinado particular con los mechones de cabello en la frente, los colores azul, amarillo y rojo.

No pretendo hacer en este texto un vasto análisis, sino centrarme en los *objetivos* que persiguen estos personajes, ya que desde ahí se desprende lo que me interesa plantear.

Superman es un personaje creado por Jerry Siegel y Joe Shuster a fines de los años 30, es un ser extraterrestre (proveniente del planeta Krypton) que llegó a la tierra como único superviviente de su raza. Desde ese momento, ha vivido encubierto bajo el nombre de Clark Kent y ha utilizado sus poderes sobrehumanos para ayudar a los más necesitados.

Mark Waid (2010) se autoproclama el hombre que mayor información maneja sobre el personaje de Superman. Ante la pregunta sobre por qué Superman hace lo que hace, Waid se sintió completamente desarmado. No sabía la respuesta. Pero tras mucho

reflexionar, llegó a la siguiente conclusión: a pesar de no ser humano, el heroísmo de Superman tiene como motivo de fondo su necesidad de integración.

Kal-El [nombre real, kryptoniano, de Superman] sabe, instintivamente, que sólo cuando utiliza sus dones se siente vivo y comprometido de verdad. Sólo cuando desarrolla su potencial al máximo, en lugar de ocultarse tras espacios marginales por detrás de unas gafas sin graduación, puede participar de forma genuina en el mundo de su alrededor. (Waid, 2010, p.29)

Esto último corresponde a su *opción*, como indica Waid (2010), una auténtica motivación por luchar por la paz y la justicia, pero no sólo eso, también está presente la "(...) conciencia de sí mismo y una capacidad envidiable y sorprendente, por su parte, de equilibrar las necesidades internas propias con las necesidades ajenas y ello de un modo que beneficia a todo el mundo." (p.31) Es así como, según Waid (2010), Superman atiende los llamados de su herencia kryptoniana; el genuino altruismo es un equilibrio perfecto entre la ayuda a sí mismo y a los demás.

En este punto del altruismo es donde creo que los personajes de Mr. Músculo y Superman se pueden vincular, además de las evidentes analogías físicas ya indicadas. Pero, como señalé, el Mr. Músculo del traje azul y mechones sobre la frente no se quedó por mucho tiempo. En su lugar apareció la figura de otro personaje (ver Figura 7).

Ya no se trata de un joven superhéroe de la limpieza cuyo modelo a seguir es tan incuestionablemente Superman. El nuevo Mr. Músculo posee características que lo separan de esa imagen juvenil anterior. Primero que todo, su cuerpo es mucho más grande y mejor esculpido, su traje naranja ajustado se destaca, así como también el delantal blanco que vendría a sustituir la capa roja de Superman. Y es que el nuevo Mr. Músculo es un supercientífico. No posee poderes sobrehumanos, porque es de este planeta; sus facultades han sido desarrolladas producto de su inteligencia. El objetivo de Mr. Músculo es también altruista: ayudar con la limpieza, combatir la suciedad. Pero ahí

está el gran límite de sus superpoderes: la suciedad a la que se refiere es *física*, material, es la suciedad del diario vivir, suciedad cotidiana, superficial, la grasa pegada en la olla, las manchas de tierra en la ropa, las huellas de pisadas del perro, etc. y de ahí no trasciende. He ahí el ocultamiento. Tenemos a un personaje dibujado, una caricatura, cuya función se exhibe presentándonos de una manera *divertida/amable/entretenida/liviana* la limpieza.

Pero Mr. Músculo es un personaje muy ambiguo. Él ayuda a las mujeres que se ven aquejadas por no poder solucionar problemas de suciedades persistentes, sin embargo, al proporcionarles la asistencia necesaria corre a acudir al llamado de auxilio de *otra* mujer en las mismas condiciones. Para una mirada más perspicaz es el amante, representa el amor fugaz en la ausencia del marido, una suerte de objeto sexual, ajustándose así a las necesidades de la *mujer lacaniana* de Sinatra (2004). No obstante, me parece que resulta más pertinente considerar esto una estrategia publicitaria para simular una actualización, una superación del estereotipo de mujer moderna freudiana, cuando en realidad el mensaje sigue apuntando a la mujer/*naturaleza/dominada/sexo débil/labores domésticas*, etc.

Por otra parte, sabemos que Superman oculta su verdadera identidad detrás de Clark Kent, así como muchos otros superhéroes (Batman es Bruce Wayne, Wonder Woman es Diana Prince, Spiderman es Peter Parker, etc.), pero Mr. Músculo no lo hace. Es un sujeto entregado por completo a su labor *altruista*, a su objetivo principal relacionado con ayudar a las mujeres a eliminar la suciedad. Es un hombre que unifica su vida privada con la pública, un altruista sin descanso. Pero, ¿no hay ocultamiento de identidad, o hay un ocultamiento de identidad permanente?

Me inclino por esto último y es lo que hace más enigmático a este personaje. ¿Quién es Mr. Músculo? Podría decirse que simplemente es un hombre que dedica su vida a una tarea tan básica como la limpieza, por un asunto relacionado con su madre. Esto, si quisiéramos presumir su buena fe: Mr. Músculo no sabe lo que hace *realmente*.

Para comprender mejor las posibilidades de análisis que otorga este personaje, es importante destacar que sus creadores han publicado en su sitio web unas breves líneas acerca de su *historia y perfil* (SC Johnson, s.f.). Producto del trauma que le generó en su infancia la separación de su madre por causa de la dedicación exclusiva de ésta a la limpieza doméstica, según indica la anterior referencia, es posible proponer que no fue capaz de superar correctamente la fase edípica, por lo que terminó trastocado. Se entregó al motivo que le generó la ausencia de los cuidados y cariño de la madre: la suciedad. Mr. Músculo fue *desplazado* por la suciedad. Supongo que si pudiésemos preguntarle, él no estaría consciente de esto, pues su inteligencia estaría únicamente centrada en los experimentos antigrasa, tanto así que sería incompetente en todo lo demás.

A continuación veremos cómo observar esta condición desde lo que se puede entender en psicoanálisis como función paterna fallida.

### 3.3. En el nombre del padre: Mr. Músculo y Frank T.J. Mackey

Existe una clara ausencia de la figura paterna en la vida de Mr. Músculo. En la declaración de su *historia* (SC Johnson, s.f.), no existen alusiones al padre. Sin embargo, de dicho silencio es posible proponer algunas posibles causalidades (esto para entender mejor las motivaciones que llevaron a *crear* a este personaje de características tan particulares).

Por el hecho de estar Mr. Músculo inserto en una sociedad dominada por un sistema patriarcal que es desde donde realizo el análisis del personaje (a pesar de que Mr. Músculo no es propiamente occidental, existen comerciales de sus productos en todo el mundo, en japonés, chino, tailandés, árabe, turco, etc. El personaje es el mismo, incluso la mujer escogida para desempeñar el rol de dueña de casa es muy similar: delgada, cabello largo, liso, oscuro, vestida con ropas de colores claros, neutros – aún en comerciales alemanes, ingleses, chinos, siempre es este mismo estereotipo –, a veces aparece acompañada de niños de 6-7 años, por lo general varones. De hecho, algunos comerciales filmados en un idioma, han sido doblados para emplearlos en otros países. Al ser de una

categoría más universal, podría considerarse de una manera positiva para la tesis de que los estereotipos femeninos afectan a la mujer en una gran parte del mundo de la misma manera, trágico para quienes sufren las consecuencias), es que considero importante revisar la situación relacionada con su padre. Es en este punto, en que nuevamente acudo al psicoanálisis para proponer una respuesta sobre el desarrollo de Mr. Músculo como personaje.

Tanto Freud como Lacan, otorgaron en sus teorías un lugar importante al padre, como ley; no resulta sorprendente que ambos tuvieran una relación compleja con sus progenitores masculinos. Quisiera centrarme en Lacan y su concepto de *nombre-del-padre*, ya que se aproxima más a lo que quisiera destacar sobre Mr. Músculo.

En la etapa del *estadio del espejo*, que ya revisamos, existe también un paso del orden de lo imaginario a lo simbólico, es un paso de la naturaleza a la cultura, siendo lo simbólico (la palabra) la cultura, por lo tanto, realizando la asociación de la madre con la naturaleza (la imagen) y del padre con la cultura (vínculo que se puede establecer, asimismo, en *El malestar en la cultura* de Freud, 1930).

Si la sociedad humana está dominada por la primacía del lenguaje (el Otro, el significante), eso quiere decir que el polo paterno ocupa, en la estructuración histórica de cada sujeto, un lugar análogo. En su primer relevo, Lacan definió ésta como *función del padre*, después *función del padre simbólico*, después *metáfora paterna*, para designar finalmente la función misma, en el segundo relevo, como un concepto: el *nombre-del-padre*. (Roudinesco, 1994, p.417)

El padre encarna el significante al otorgar su nombre al hijo, de esta manera lo priva y separa de la madre, según continúa indicando la autora. Es importante señalar en este punto, el origen de esta terminología, la cual se puede relacionar con la propia historia de Jacques Lacan con su padre y abuelo. Según Roudinesco (1994) relata, el padre de Lacan (Alfred) fue continuamente humillado por su propio padre Émile Lacan, a quien Jacques

aborrecía. Alfred, por su parte, a pesar de presentarse como un padre afectuoso, siempre desestimó los logros de Jacques. No quisiera extenderme en este punto, solamente indicar el hecho que de las relaciones con las figuras masculinas de su propia familia, llevaron a Lacan a desarrollar el concepto del *nombre del padre*; se percató de esta situación, cuando no pudo otorgar su apellido a su propia hija, ya que su mujer aún no concretaba el divorcio con su anterior marido (en lo que se observa claramente la importancia del apellido paterno en aquella época e incluso en la actualidad, en algunas sociedades de forma más determinante que en otras).

Ahora, la asociación que presentaré a continuación podría parecer arbitraria y lo es. He escogido a uno de los protagonistas de la película *Magnolia* (dirigida por Paul Thomas Anderson, 1999), para realizar una contraposición con el personaje Mr. Músculo, aludiendo a las historias tempranas de vida de ambos. Las similitudes a las que me referiré, dicen relación con una situación específica que transformó la vida de estos personajes cuando eran niños y que derivó en el desarrollo de personalidades completamente contrapuestas, a pesar de que bien podrían haber tomado el mismo camino. En ambos casos, los personajes fueron marcados fuertemente por sus figuras paternas, al igual que Lacan, como acabamos de revisar. Si bien ambos son personajes ficticios, como indiqué antes, me interesa su revisión por el motivo que condujo a su creación, es decir, el fundamento, el origen, la inspiración de sus creadores, lo cual dice relación con la ley de la oferta y la demanda.

El personaje Frank T.J. Mackey es un misógino manifiesto, autor de un sistema denominado *Seduca y destruye*, dirigido específicamente al sexo masculino, con el objetivo de conseguir relaciones sexuales con cualquier *mujer rubia de cuerpo escultural*. “Respect the cock and tame the cunt” es el lema que emplea para publicitarlo. Existen cuatro palabras clave en ese lema: las primeras dos se destacan por el lenguaje agresivo, *cock* y *cunt*; son palabras que aluden al aparato reproductor masculino y femenino, pero de una forma grosera. Por otra parte, tenemos las palabras *respetar* (respect) y *domar*

(tame). Esto nos conduce al siguiente llamado: “Hombre, respeta tu hombría y doma a la hembra”. Pero en realidad, el lema original ni siquiera se remite a los sujetos, sino a sus genitales.

El punto que quisiera señalar, después de indicar lo anterior, es que, como indica la historia, cuando Frank T.J. Mackey era niño tuvo que hacerse cargo de su madre víctima de una enfermedad terminal y soportar el abandono de su padre por no ser capaz de enfrentar dicha situación. Luego, en su edad adulta no se identifica con la madre, porque ella muere. Se identifica con el sobreviviente que es el padre. Por eso genera el sistema de *Seduca y destruye*, por eso modela su cuerpo y su personalidad para convertirse en la representación de lo que su género masculino le indica: hombre = macho = dominante = agresivo = dueño, etc. Todo esto lo señalo para contraponer a este personaje con Mr. Músculo y explicar los motivos fundantes de la obra que presento como examen de grado. Mr. Músculo no tenía padre: “Creció como un chico común, su infancia fue solitaria. Su madre nunca podía pasar tiempo con él porque siempre estaba limpiando. De aquí nace su motivación para convertirse en un héroe para madres y amas de casa” (SC Johnson, s.f., párr.2). Mr. Músculo fue separado de su madre a causa de las constantes y tormentosas labores de limpieza a las que ésta *se sentía* sometida, sentir que responde al mandato de género. La mujer entregada a la limpieza que nunca acaba, dedica más tiempo a dicha labor que a vivir la vida compartiendo con su hijo. Quisiera detenerme en esto brevemente. Julien (1993) señala que en el momento de la superación del complejo de Edipo, a los cinco o seis años:

(...) el niño se aparta de la madre y se *vuelve* hacia el padre. En esa instancia interioriza la ley de interdicción del incesto; renuncia al goce de la madre (genitivo objetivo y subjetivo). Y el resultado de ello es lo que Freud llama el superyó como ‘heredero’ del complejo de Edipo, es decir, en otras palabras, el imperativo categórico de Kant. (p.68)

Y es el padre el que ayuda al hijo a superar el complejo de Edipo, en esto consiste la función paterna. Asimismo, durante esta misma edad, Julien (1993) indica que el niño/a procede a borrar al padre real, instaurando la figura de uno imaginario, digno de admiración, sustentada con características “(...) de un hombre hermoso, fuerte, viril, encontrado en la televisión, en el cine, en las historietas, en la literatura, o más simplemente en la escuela entre sus educadores” (p.41).

En Mr. Músculo no existe alusión alguna al padre, pero podemos ver cómo él mismo se instaure como una figura viril ejemplar, tal como el *padre imaginario* al que alude Julien (1993). A pesar de no existir esta alusión, no es pertinente hablar de padre ausente, sino de función paterna fallida. Esta función tiene dos lados, uno que instaure la prohibición del incesto (la privación de la madre) y un lado permisivo que indica que la madre no puede ser objeto del deseo, pero otras mujeres sí (Sinatra, 2004). En este sentido, es posible afirmar que en el caso particular de Mr. Músculo opera una función paterna fallida, en la medida que éste preserve el valor de la madre; en vez de conquistar a otra, persiste en la madre, la cual se ve reflejada en todas estas mujeres que, al igual que ella, se han visto aquejadas por las labores de limpieza. Por este motivo es que se ve obligado a dejarlas de inmediato una vez que las ha ayudado, en auxilio de otra mujer en la misma situación de fragilidad ante un evento de suciedad.

La función paterna fallida es el vínculo entre Frank T.J. Mackey y Mr. Músculo, pero aunque los caminos de ambos podrían considerarse en principio contrarios (uno se convierte en misógino, el otro en salvador de mujeres), conducen hacia lo mismo, ambos responden a la dominación masculina: Mackey es más evidente, Mr. Músculo es el peligro, porque tal vez no se da cuenta de lo que hace; al convertirse en supercientífico para facilitar las labores de limpieza a su madre y al resto de las mujeres, está realizando la peligrosa acción de perpetuar el sistema de la dominación masculina. No tan evidente como *Respect the cock and tame the cunt*, pero me atrevo a decir que más peligroso, porque está oculto detrás de una caricatura, detrás de un personaje de entretenimiento.

Finalmente cabe indicar lo siguiente: en esta época pareciera ser que la función paterna es fallida en la medida que los sujetos no poseen otros ideales aparte del dinero, el cual sirve para alcanzar los objetos que son aquellos que la publicidad indica. Recordando las palabras de Sinatra (2004) hombres y mujeres somos actualmente los objetos de consumo del mercado. Es así como la publicidad se aprovecha de la función paterna fallida ingresando como instrumento uniformador, cada vez más fuerte, de la opinión pública. En ausencia del padre biológico, existe otra figura ideal en el desarrollo de los individuos y es la que se observa a través de los estereotipos en los medios de comunicación, la cual se aleja cada vez más de la realidad y se presenta más agresiva en contra de las mujeres.

#### 3.4. Entre los superpoderes, la violencia y el entretenimiento

Retomando las figuras examinadas con anterioridad de las asociaciones entre Superman, Frank T.J. Mackey y Mr. Músculo, cabe realizar algunas conclusiones relacionadas con aquello por lo cual revisamos estos tres personajes, es decir, la violencia y el entretenimiento.

A través de la *diversión* se enmascara la violencia simbólica cometida contra la figura de la mujer, la cual se vuelve cómplice muchas veces de estas situaciones, sin advertirlo y lo mismo sucede con los hombres. Todo en la medida en que hombres y mujeres continuemos representando los roles que nos atribuye la sociedad en términos de lo que debe ser *lo femenino* y *lo masculino*.

En los mensajes publicitarios de este tipo que son transmitidos por los medios de comunicación de masas, es posible comprender la situación enmascarada de *diversión* o *entretenimiento* de la siguiente manera: "(...) para que un mensaje publicitario sea percibido, el cerebro del telespectador debe estar disponible. Nuestras emisiones tienen por vocación hacerlo disponible: es decir, divertirlo, sosegarlo para prepararlo entre dos mensajes" (Le Lay, 2001, citado en Grupo Marcuse, 2006, p. 44). En este sentido, lo que se vende a la marca que publicita su aviso en la televisión es el tiempo disponible del cerebro

del telespectador, por lo tanto, se hace necesaria la situación que se podría denominar *embrutecimiento* (Grupo Marcuse, 2006), con el objetivo de que el consumidor pueda captar de mejor manera el mensaje que le está transmitiendo la marca y compre el producto (entendiendo de todas maneras que las metáforas empleadas en la publicidad son convencionales). Pero claramente, no se trata solamente de puesta *en venta* de un bien de consumo relacionado con la limpieza del hogar, sino que también se publicita lo que revisamos sobre los roles de la mujer y el hombre dentro de la sociedad. En este sentido, el Grupo Marcuse (2006), continúa señalando:

Hay que trabajar la imagen: <<El producto es secundario. Lo que reviste importancia... es el significado simbólico del producto, los valores que en él se encuentran imbuidos artificialmente.>> El artificio publicitario consiste en transformar la mercancía en ícono místico, y su compra en acto mágico de identificación con los valores así incorporados. (p.120)

Es así como publicidades como Mr. Músculo, nos proporcionan día a día mensajes cuya base recae sobre la conveniencia de mantener el mismo sistema de roles, a partir de estrategias empleadas en la publicidad que provienen del diseño, poniendo atención a los encuadres, la iluminación, los colores saturados, el enfoque, los planos, etc.

#### IV. Sobre la manualidad

Los capítulos sobre el imaginario femenino, la violencia y el personaje Mr. Músculo abordados con anterioridad presentan, dentro del marco teórico que he escogido para desarrollar en esta memoria, aspectos que se relacionan con la obra que presento como examen de grado, desde un punto de vista investigativo que ha orientado mi labor práctica. Como en el siguiente capítulo expondré, gran parte de mi trabajo como artista ha sido realizado a partir de procedimientos manuales, que están vinculados fundamentalmente con el bordado. Pero antes, en este capítulo, me referiré a la manualidad, enfocándome en la importancia de estos recursos prácticos dentro del área de las artes visuales, poniendo también énfasis en aquello que de forma personal considero importante remarcar en el empleo de estas labores.

##### 4.1. Habilidad versus operación (Richard Sennett)<sup>2</sup>

Con respecto a los recursos técnico-instrumentales utilizados en la elaboración de mis obras, quisiera destacar algunas ideas de Richard Sennett (2009), las cuales me parecen relevantes para llegar a establecer un punto que considero fundamental en mis trabajos y que dice relación básicamente con la elaboración propia (sin ayudantes humanos ni mecánicos).

En este sentido, quisiera referirme al concepto de *habilidad* propuesto por Sennett (2009), el cual está directamente relacionado con la práctica constante de una acción y el producto que de ella deriva. Ante el efectivo desarrollo de una habilidad, la repetición de la acción posibilita un cambio de contenido. Esto último, según continúa el autor, puede o

---

<sup>2</sup> (Este subcapítulo lo expuse en una ponencia para el II Seminario de Historia del Arte y Feminismo del Museo Nacional Bellas Artes, en octubre de 2013, así como también parte del subcapítulo sobre Ana Teresa Barboza más adelante en este texto [el texto está en prensa].)

no representar un *progreso*, ya que si la repetición está pensada únicamente como medio para perseguir un fin, no se logrará tal, sino que implicará el estancamiento en una simple operación estática. En este sentido, cabe establecer una relación de esta idea con aquello que el autor indica como característica de toda artesanía: el rechazo a salir simplemente del paso, la negación a presentar un trabajo que sólo sea lo suficientemente bueno como excusa a la mediocridad. Para él, la práctica constante de la manualidad es fundamental: “La habilidad es una práctica entrenada; la tecnología moderna se utiliza mal cuando priva a sus usuarios precisamente de ese concreto y repetitivo entrenamiento manual. Cuando la cabeza y la mano se separan, el resultado es deterioro mental (...)” (2009, p.71). En síntesis, se podría concluir que tanto la habilidad, como la artesanía poseen altas exigencias a nivel de práctica y de logros esperados, de lo contrario, no estaríamos en presencia de dichos conceptos, sino tal vez de meras operaciones.

Señalo estas observaciones de Sennett (2009), no con el objetivo de generar una discusión en torno a la manualidad versus tecnología, sino con el objetivo de valorar el trabajo manual en tiempos actuales, en que los avances tecnológicos son capaces de concedernos múltiples facilidades. En este sentido, me parecen relevantes sus afirmaciones para comprender y dar a entender las operaciones sistemáticas que realizo en mis obras; bien se podría poner en tela de juicio la importancia de que éstas sean producto de mi propio trabajo, en vez de contratar el servicio de su factura a un tercero, o de ser posible, realizarlo a partir de una máquina. Probablemente su significado no variaría en esencia si fuesen realizadas por alguien más. No obstante, considero que la manualidad y la factura propia, comienzan a tomar relevancia en los trabajos en los cuales expongo planteamientos referentes a la violencia de género. Las constantes puntadas de la aguja, la pequeñez de las mostacillas, los géneros importados de algodón estampado (de difícil adquisición, por su proveniencia extranjera y alto precio), entre otros detalles, constituyen para mí, como artista, el medio de expresión de una dedicación *extrema* a una labor que, bien podría decirse, no *necesita* ser elaborada manualmente (a pesar de que este trabajo específico de bordado no es posible *aún* de realizar con máquinas, de hecho, existe el

bordado de vestimentas con pedrería dentro de la alta costura, de elaboración completamente manual). Este detalle sutil es lo que diferencia a mis bordados de la opción de imprimir simplemente las imágenes que represento a partir de ellos, además de que, como más adelante expondré, existe una interpretación y no una simple copia. En este sentido, ésta constituye para mí una operación de rescate de labores que, con el tiempo, han pasado a ser vinculadas con *lo femenino* (en la antigüedad, los bordados y tejidos eran también prácticas masculinas, dependiendo de qué productos se tratase, tapices, alfombras, vestimentas, etc.) La siguiente cita bien describe lo que quiero decir:

Este término [tejido] parece denotar habitualmente determinadas ideas, valores y tradiciones en el seno de las comunidades, identificados con lo doméstico, la creatividad de las mujeres y el empeño compartido. El trabajo textil se considera costoso en mano de obra, lento y esmerado y sin embargo, en un doble giro, se presenta y se devalúa como trabajo invisible de mujeres, no-trabajo o tarea no productiva. (Jefferies, 1998, p.281)

Si bien, existe un reconocimiento a la delicadeza, minuciosidad y al detallismo impreso en este tipo de trabajos, del mismo modo podría leerse que detrás de ellos hay una declaración tradicional que indica que el género femenino ha de dedicar su tiempo más exclusivo a este tipo de labores prácticas en las que puede llegar a perfeccionar una técnica y conseguir resultados asombrosos. Jefferies (1998) habla de *comunidad*, hace referencia a lo *doméstico* y la *creatividad*. Se refiere entonces a grupos de mujeres insertas en una sociedad en la cual estos trabajos manuales están asociados a labores domésticas, poniendo en el mismo nivel a la limpieza del hogar y los bordados, por dar un ejemplo. Se podría decir que la mujer no solamente necesita fuerza física y buen pulso para hacerse cargo de la limpieza y mantenimiento de su hogar, sino que también requiere de creatividad, tal vez para mezclar distintos tipos de productos y lograr un mejor quitamanchas. Si los bordados y trabajos textiles, entre otras labores manuales, son realizados de manera repetitiva (usualmente se siguen patrones que venden en el mercado, incluso se puede obtener el patrón con el dibujo deseado coloreado y los hilos

necesarios para bordarlo, para facilitar el trabajo a la bordadora), no requerirían, en teoría, de mucha creatividad. No son trabajos únicos (sus realizadores/as son reemplazables, se requiere simplemente el manejo de una técnica, aunque dependerá de la técnica, como veremos más adelante, ya que existen algunas que son imposibles de copiar de forma idéntica) y ello se ve reflejado, entre otros aspectos, en su precio a pesar de los requerimientos de dedicación.

En síntesis, quisiera señalar, que en la historia de la humanidad se ha otorgado al género femenino un espacio de importancia en labores domésticas que no poseen una relevancia fundamental en la historia humana. Son básicamente superfluas. Si bien, en la actualidad no cabe afirmar que las mujeres dediquen tiempo a los bordados y tejidos como en el pasado y que la emancipación femenina ha logrado grandes avances en términos de conseguir paulatinamente una mejora de condiciones en su inserción en la sociedad, persisten las creencias sobre los binomios que antes he indicado como mujer/madre, mujer/esposa, mujer/dueña de casa, etc.

#### 4.2. Labor versus trabajo (Hanna Arendt)

Existe una distinción fundamental entre los conceptos de labor y trabajo, cuya definición es importante en el marco de este texto, ya que permite plantear una formulación con respecto al desarrollo de una práctica y un producto terminado. Es también importante, en la medida que permite desarrollar la idea de que ciertas prácticas poseen un mayor valor en el campo de las artes visuales, ante otras, dependiendo del contexto histórico, social, político, etc.

Es así como Hanna Arendt (2009), señala que la palabra *labor*, en su uso moderno, es asociada a la práctica que implica la generación de un producto, pero nunca éste terminado; mientras que *trabajo* está más bien vinculado con aquel en tanto proceso acabado (aquel que deja una huella permanente). La autora realiza un análisis sobre el uso

de ambos conceptos en la polis de la antigua Grecia y el desarrollo que estos han tenido en el tiempo. En este sentido, indica:

La opinión de que labor y trabajo eran despreciados en la antigüedad debido a que sólo incumbían a los esclavos, es un principio de los historiadores modernos. Los antiguos razonaban de manera totalmente distinta; creían que era necesario poseer esclavos debido a la servil naturaleza de todas las ocupaciones útiles para el mantenimiento de la vida. Precisamente sobre esta base se defendía y justificaba la intuición de la esclavitud. Laborar significaba estar esclavizado por la necesidad, y esta servidumbre era inherente a las condiciones de la vida humana. Debido a que los hombres estaban dominados por las necesidades de la vida, sólo podían ganar su libertad mediante la dominación de esos a quienes sujetaban a la necesidad por la fuerza. La degradación del esclavo era un golpe del destino y un destino peor que la muerte, ya que llevaba consigo la metamorfosis del hombre en algo semejante al animal domesticado. (p.100)

No existía una diferenciación entre labor y trabajo en la Grecia clásica, según indica Arendt, la distinción que se le otorgó a la labor en la modernidad y su elevación está relacionada con la productividad y las afirmaciones de Marx con respecto a que fue la labor la que creó al hombre o lo distinguió de otros animales (en vez de Dios y la razón respectivamente). Aquí es donde adquiere importancia la noción de labor productiva (en contraposición con la improductiva), desarrollada por teóricos como Marx y Adam Smith, “Marx compartió el desprecio de Smith por los <<servientes domésticos>>, que como <<huéspedes perezosos... nada dejan tras de sí a cambio de su consumo>>” (p.102). Asimismo, Arendt (2009) continúa aclarando:

(...) la distinción entre labor productiva e improductiva contiene, aunque con prejuicio, la distinción más fundamental entre trabajo y labor. En efecto, signo de todo laborar es que no deja nada tras sí, que el resultado de su esfuerzo se consume casi tan rápidamente como se gasta el esfuerzo. (p.102)

Es así como la labor se distingue del trabajo, en la medida que la productividad de la labor no deja una huella permanente, no obstante de ésta depende el curso de la propia vida. Los productos del trabajo se consideran mundanos, según indica la autora, es decir, son necesarios para la existencia del mundo.

Pero con los cambios actuales de la humanidad, estas definiciones han variado sus cursos, aquella condición de breve duración de las cosas que se vinculaban con la labor como medios consumibles necesarios para la subsistencia, ha pasado a toda clase de objetos que han sido resultado de la productividad del trabajo. Si *labor* se asociaba a la expectativa de permanencia de un pan, por ejemplo, y *trabajo* a la perdurabilidad de una mesa, en la época moderna los productos acabados aproximan cada vez más su destino a aquel de los resultados de la labor. Arendt (2009), continúa indicando que hemos cambiado así el trabajar por el laborar, en la medida que solamente este último puede generar abundancia. Hemos estado alcanzando niveles de productividad en que se está logrando el aseguramiento de los bienes primarios y su gran cantidad. En este sentido señala: “En nuestra necesidad de reemplazar cada vez más rápidamente las cosas que nos rodean, ya no podemos usarlas, respetar y preservar su inherente carácter durable” (p.135), es necesario consumirlas, cambiar de esta manera la condición de durabilidad de aquellas cosas que dejaban huellas permanentes. Cambiar vestimenta, tecnología (que con su extremadamente veloz actualización nos *exige* estar al día), autos, inmuebles, etc.

(...) como si fueran las <<buenas cosas [a las que se refiere Locke como necesarias para la subsistencia del ser humano, que son de breve durabilidad]>> de la naturaleza que se estropean inútilmente si no se llevan con la máxima rapidez al interminable ciclo del metabolismo del hombre con la naturaleza (p.135).

Ahora, es importante destacar lo indicado por la autora como dolor, fatiga, sufrimiento, molestia, contenido dentro del proceso mismo de la labor. Esto está relacionado con el esfuerzo requerido en ésta, lo cual es condición necesaria de la vida, de tal manera que si se llegara a suprimir este sufrimiento, significaría una suerte de arrebatamiento de la

viveza y vitalidad de la vida (Arendt, 2009, p.129) (volveré sobre esto más adelante, en el apartado final del capítulo de análisis de la obra).

Estas ideas son desarrolladas de manera más compleja por la autora, pero quisiera tomar sus conclusiones con respecto a la forma en que en nuestra era, estas condiciones han ido variando, pues nos convertimos cada vez más en una sociedad del desecho. Así, indica:

La revolución industrial ha reemplazado la artesanía por la labor, con el resultado de que las cosas del Mundo Moderno se han convertido en productos de la labor cuyo destino natural consiste en ser consumidos, en vez de productos del trabajo destinados a usarlos. (p.133)

Esto ha tenido una directa incidencia en la división de la labor y las especializaciones requeridas por el trabajo artesanal, el cual ha sido reemplazado por maquinarias para su producción masiva. Es así como podemos observar la desvalorización del producto manual con el surgimiento de la revolución industrial.

Aquí realizaré un vínculo con el libro *El Reino Artificial* de Celeste Olalquiaga (2007). Esto, porque con la inauguración del Palacio de Cristal en Londres en el año 1851, se generaron una serie de reflexiones sobre el advenimiento de la modernidad y la nostalgia por el pasado, la factura manual reemplazada por la maquinaria, el inevitable desplazamiento de la naturaleza por la industria. Olalquiaga (2007) señala:

Para sus críticos, lo más ofensivo era que el diseño presentado en la Exposición de 1851 intentaba imitar a la naturaleza, ya que la sobreabundancia de hojas de hierro, flores de vidrio y cornamentas de madera hacían del Palacio de Cristal una especie de inmenso y transparente jardín invernadero, cuya fauna y flora se encontraban milagrosamente congeladas. Buscando familiarizar el novedoso mundo de la producción industrial al darle forma de plantas y animales, esta mezcla de lo viejo con

lo nuevo <<naturalizaba>> ideológicamente la maquinaria y la manufactura, dándoles la apariencia de productos de la naturaleza, y no del trabajo humano. (p.34-35)

Según la autora sigue indicando, la naturaleza es en cierta medida superada por el progreso de la industria, pero surge una gran nostalgia por su pérdida irreversible, por lo que comienzan a generarse creaciones inspiradas en ésta, es ella el original y el producto artificial la copia. Asimismo, surge con esto la posibilidad de que personas de menores recursos pudiesen obtener bienes que en el pasado solamente eran accesibles para los más adinerados, ya que eran capaces de asumir el alto costo de su manufactura. Es así como la creación de imitaciones permite un acceso más *democrático* a ciertos objetos, no obstante haciendo desaparecer el *aura* del original, de la pieza única. “La capa de polvo convierte a las cosas en opacos fantasmas de sí mismas, de la misma forma que el kitsch es la copia distorsionada o la sombra esplendorosa de un único original al que replicando, transforma” (Olalquiaga, 2007, p.74).

Es posible observar en este cambio cultural, el alto valor que antes se asignaba al objeto manufacturado y su posterior *reemplazo* por la copia del artilugio. Esta situación se observa en la actualidad a través de un abandono cada vez mayor de la manualidad, debido al alto costo de los materiales y mano de obra, sobre todo cuando los avances tecnológicos permiten reproducciones similares con una mayor rentabilidad.

De esta forma cierro este capítulo y el marco teórico de este texto, recordando este proceso histórico que, como señala la autora recién referida, significó un gran paradigma. En la época actual de alta tecnología, me parece importante destacar este acontecimiento, pues a pesar de que marcó el fin de un período y el comienzo de otro, la inspiración en la naturaleza y el rescate nostálgico de la manufactura es un aspecto que considero marca fuertemente la obra que analizo en esta Memoria (retomaré estas ideas más adelante, en el capítulo de análisis de la obra).

## V. Obras anteriores: bordado, pintura y video

En este capítulo me referiré a algunos trabajos que realicé a partir del año 2007 y que considero resultan ilustrativos para comprender el proceso de la obra que presento actualmente, la cual es objeto de estudio de este texto.

### 5.1. Bordados con mostacillas (2007 – 2010)

A partir del año 2007 año inicié una investigación en torno a la técnica manual del bordado con mostacillas. Las primeras imágenes que reproduje fueron dos retratos de músicos norteamericanos y un paisaje. Al año siguiente conduje dicha investigación a la reproducción de imágenes de películas de terror, centrándome en el cine italiano y norteamericano. Escogí dichas imágenes por el alto contraste que poseían con respecto a la labor manual que estaba empleando, el bordado con mostacillas, con el objetivo de distanciarlas de los conceptos de femineidad, delicadeza, pulcritud, decoración, etc., vinculados por lo general a dichas manualidades. Por otra parte, tome en consideración el procedimiento constante, repetitivo, lento y tal vez incluso obsesivo que implica realizar la labor del bordado. Mi reflexión en torno a esto estaba relacionada con el absurdo que podría representar el realizar dichas labores de altos requerimientos técnicos y físicos, para reproducir imágenes éticamente *deplorables*.

Durante el año siguiente (2008) trabajé con imágenes provenientes de series televisivas norteamericanas como *Lost*, *Criminal Minds*, *C.S.I.*, etc. Asimismo, tomé fotogramas de películas de terror norteamericanas de bajo presupuesto (por ser más efectistas y explícitas en sus formas de presentar la violencia) y de películas de culto italianas y también norteamericanas, tales como *Suspiria*, *Inferno*, *El Padrino*, *Cromosoma Tres*, *Scanners*, etc.

Por otra parte, consideré la asociación de cada módulo de mostacilla a un pixel de la imagen digital escogida para bordar. En este sentido, tomé en cuenta también aquello que

implicaba el traspasar una imagen proveniente de un área altamente tecnológica (como es la imagen virtual – digital) al área de las artes visuales, a partir de un trabajo sistemático realizado manualmente.

El resultado de este proceso fue la serie que presenté como examen para obtener el grado de Licenciatura en Arte, durante el año 2009, la cual denominé *Esto no me podría pasar a mí* (ver Figura 8, la cual corresponde a uno de los 9 bordados de dicha obra).

Concluida la etapa indicada anteriormente, trabajé a fines del año 2010, en una serie que denominé *Serie Blanca* (ver Figura 9, la cual es uno de los 5 bordados de la serie), donde utilicé imágenes aún más explícitas de violencia (provenientes principalmente de películas de terror italianas), cometida únicamente contra mujeres. Dichas imágenes las bordé con mostacillas sobre telas blancas, con el objetivo de exacerbar el contraste entre el fondo de la imagen y el rojo de la sangre. Este fue un primer acercamiento a la problemática de la violencia cometida contra las mujeres.

## 5.2. Mr. Músculo (ni) en pintura

Durante el segundo semestre del año 2012, realicé una serie de cuatro pinturas al óleo que denominé *El príncipe azul no existe, es naranja y se llama Mr. Músculo* (ver Figura 10). Esta investigación se dirigió hacia el personaje de dicho producto de limpieza y su vinculación con la mujer latinoamericana. En este sentido, traté un asunto que dice relación con la violencia simbólica contenida en la publicidad de los productos de limpieza en general, pero me centré en Mr. Músculo y los posibles alcances o lecturas de dicha publicidad. Asimismo, opté por utilizar mi autorretrato y me valí de una anécdota personal para escoger la imagen de la segunda modelo (Beatriz Sánchez), por el parecido físico que nos relaciona (a pesar de que no tenemos lazos consanguíneos).

En estas pinturas no sólo me pregunté quién es Mr. Músculo, sino que dejé que sus superpoderes de limpieza actuaran como tales, permitiéndome presentar una posibilidad referente a lo que sus mensajes podrían comunicar: la mujer será (una ama de casa) perfecta si logra una limpieza total, lo cual sólo podría funcionar gracias a él.

Ante un mensaje que podría resultar tan ilógico, me pareció pertinente plantear reflexiones y generar preguntas que podrían conducir a respuestas *irracionales*: Mr. Músculo es un producto capaz de permitir que la mujer sea *perfecta* en su rol dentro de la sociedad, por lo tanto, para alcanzar la perfección ella debe consumirlo. ¿Y si tomamos la palabra *consumo* en su acepción no económica sino relacionada con la ingesta? ¿Qué pasa si ingiero a Mr. Músculo, seré una mujer perfecta? Ciertamente existe una mayor probabilidad de un desenlace fatal.

### 5.3. Video y acción de arte

Finalmente, quisiera referirme a un video y una acción de arte que realicé en tiempos distintos, pero que poseen las características comunes de la sangre (ficticia) y de la limpieza.

El video *Las mujeres siempre tenemos que hacer el trabajo sucio* (ver Figuras 11 y 12), fue realizado en el mes de julio de 2012, en colaboración con Beatriz Sánchez. (El nombre proviene de una frase que escuché hace muchos años en una película hispanoamericana que se iniciaba con una mujer limpiando la sangre de un hombre a quien había asesinado; recuerdo que ella se dirigía a la cámara para exclamar “Las mujeres siempre tenemos que hacer el trabajo sucio”, buscando de esta manera la comprensión o complicidad del televidente tal vez. Nunca encontré el nombre de dicha película o serie televisiva, tal vez la frase no era exactamente la misma, sólo recuerdo esas imágenes y que era hablada en castellano.) Está construido sobre la base de fotografías montadas emulando una suerte de *stop motion* (en intervalos largos, por lo que no se cumple realmente el movimiento

entre cada imagen) que muestran la figura de dos novios que se van hundiendo en una torta de bizcocho rojo, en la cual está enterrado un cuchillo con sangre (ficticia). Intercaladamente, se observa la acción de dos mujeres (Beatriz y yo, aunque por nuestros atuendos y parecido físico no se logra distinguir quién es quién) que limpian la superficie metálica de un mueble de cocina, sobre el cual hay una serie de cuchillos cubiertos por sangre (ficticia). El audio del video es la marcha nupcial de Mendelsohn.

La acción de arte *Ecce Ancilla Domini* (ver Figuras 13 y 14), fue realizada en octubre del año 2013 en el marco de la jornada de investigación *WORK IN PROGRESS*, en la cual 4 alumnos de segundo año de Magíster en Artes exhibimos nuestros proyectos de obra para presentar prontamente como exámenes de grado. En este sentido, decidí exponer mis reflexiones teóricas (vinculadas con el concepto de género y violencia simbólica contra la mujer) a partir de una acción de arte que recogió 64 casos de femicidios cometidos en Chile durante los años 2012-2013. Obtuve los datos técnicos de los crímenes, del sitio web del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), de la Red Chilena Contra la Violencia Hacia la Mujer y, cuando fue necesario, complementé con datos de prensa.

Sobre el suelo de uno de los pasillos del Campus Oriente, dispuse recortes cuadrados de papel blanco de 13 x 13 cm, cada uno de los cuales tenía impreso un número (cronológicamente del 1 al 64). Estaban pegados en un plástico transparente de 380 x 400 cm, el cual adherí al suelo mediante cinta gris multiuso. En la breve investigación que realicé sobre cada uno de los 64 casos de femicidio escogidos me centré específicamente en la recopilación de 8 características: 1. Nombre de la víctima; 2. Edad de la víctima; 3. Arma empleada en el crimen; 4. Otras víctimas laterales; 5. Nombre del autor del crimen (imputado); 6. Edad del autor del crimen (imputado); 7. Mes de ejecución del crimen; 8. Año de ejecución del crimen. Recogí todos estos datos en una grabación en la cual registré mi voz indicando primero el número y luego una breve reseña de cada crimen. Visualmente, en cambio, solamente una de estas características se vio reflejada: el arma homicida, la cual dispuse sobre el número correspondiente a cada una de las 64 víctimas

(la razón de esta cifra es la siguiente: en el sitio web del SERNAM está indicado que en el año 2012 se cometieron 34 casos de Femicidio, los cuales están relatados en breves líneas. Para el año 2013 y la fecha en que realicé la acción de arte, el mismo sitio web indicaba 30 casos del mismo crimen, lo cual da como resultado los 64 casos *oficiales*).

La acción de arte se inició de la siguiente manera: éramos 4 personas vistiendo overoles blancos, cubrecalzados azules y mascarillas blancas, nos ubicamos a uno de los lados del cuadrado recientemente descrito. Uno de nosotros (en este caso el único hombre, pero esto tal vez no podía advertirse claramente por causa de la indumentaria), extrajo una caja transparente (ubicada a uno de los costados del cuadrado) que contenía 14 litros de sangre ficticia (realizada con glucosa, agua, colorante rojo y verde), la cual vertió sobre cada uno de los números y objetos (armas homicidas). Luego de esto, él mismo dio inicio al audio que relataba los 64 casos de femicidios y se ubicó en la misma posición inicial. A continuación, las otras tres personas con overoles blancos, comenzamos a limpiar la sangre ficticia vertida durante los casi 26 minutos de duración de la grabación. Cuando ésta terminó, nos retiramos del cuadrado y retornamos a nuestros lugares de inicio. Finalmente, me quité la mascarilla y exclamé: *Ecce Ancilla Domini, he aquí la esclava del señor*.

Tanto el video *Las mujeres siempre tenemos que hacer el trabajo sucio*, como la acción de arte recién descrita, exhiben lo que denomino *estetización de la violencia*, ya que encubren, a partir de una estrategia sensacionalista (como se podría denominar el empleo de sangre ficticia en grandes cantidades), un mensaje de violencia. En el video, la violencia está sugerida por la figura de los novios, él está sobre ella y tira de su cabello, luego aparecen los cuchillos y la sangre, la complicidad femenina en la figura de dos mujeres limpiando con guantes amarillos, la ausencia de diálogo entre ellas, el ruido del agua del grifo, las flores blancas en el pelo, la marcha nupcial de Mendelsohn. El tiempo es importante en ambos casos, pero desde formas diferentes. El video está realizado sobre una composición previa del relato, es decir, no existe una grabación continua (tipo plano

secuencia), sino que el montaje es evidente; además, está mezclado con las imágenes de la figura de los novios que se hunde en la torta. La duración y el ritmo está determinado por la música. En el caso de la acción de arte, la duración estuvo también delimitada en parte por la duración de la grabación. En este último caso, el ritmo es monótono, como la voz que relata, en este sentido, no se producen grandes diferencias entre el caso 4 y el 57, por ejemplo, hay una ausencia de énfasis orales en el relato grabado. La presencia de la sangre es la que otorga el sensacionalismo, es la que está directamente vinculada con la estetización de la violencia, es aquella que desvía la atención del mensaje fundamental contenido en ambas obras (violencia de género). La morbosidad del ser humano se manifiesta ante escenas de violencia extrema, ante la cercanía con la muerte.

## **VI. *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo.* Análisis de la obra**

En este capítulo me referiré a la obra que presento como examen de grado del programa de Magíster en Artes, la cual he denominado *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*, comenzando con una descripción de la obra, centrada en los recursos técnico-instrumentales empleados en su elaboración, así como también en los materiales utilizados para ello. Posteriormente expondré algunas reflexiones en torno al concepto de ornamentación, para luego pasar a una revisión del desarrollo de la técnica del bordado con mostacillas. A continuación de esto analizaré las imágenes representadas y su procedencia, así como también las estrategias que han sido tomadas desde el cómic, para concluir con unas breves palabras sobre mi propuesta acerca del *desenmascaramiento*.

### 6.1. Descripción de la obra

La obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo* es una serie de 2 polípticos, compuestos por bordados con mostacillas sobre tela. Las imágenes bordadas están vinculadas con el producto de limpieza Mr. Músculo y su personaje estrella, al cual me he referido con mayor profundidad en el capítulo III de este texto.

El primer políptico está conformado por 7 bordados, cuyas imágenes configuran una presentación del personaje, en cuanto rememoran su pasado y la forma en que se convirtió en un superhéroe de la limpieza (ver Figuras 15, 16, 17 y 18 las cuales corresponden a las 4 primeras imágenes del políptico). Cabe señalar que la estética de la construcción de este políptico, está inspirada en una observación del primer número de la revista de Superman del año 1938 (*Action Comics #1*) (ver Figuras 19 y 20). De manera sintética, tomé algunos elementos que emplearon sus creadores (Joe Shuster y Jerry

Siegel) para introducir a dicho personaje, realizando operaciones similares con la presentación de Mr. Músculo. La composición de Superman es visualmente más compleja, posee una mayor cantidad de elementos (dibujos de personas, objetos, fondos, etc.) y emplea una gran cantidad de textos. En el caso de mi obra, el enfoque está puesto en las personas de una forma más sintetizada, a partir del trabajo del bordado con mostacillas y de los géneros empleados como fondos. Los textos, por su parte, han sido suprimidos casi por completo, salvo en el logo del personaje, el que ha sido transformado en una suerte de imagen abstracta. Esto, para separar las imágenes de su relación directa con la publicidad o con la narratividad propia del cómic. Pero más adelante volveré sobre esto.

El segundo políptico está compuesto por 3 series de 6 obras bordadas con mostacillas (ver Figuras 21-26, las cuales pertenecen a las dos primeras *columnas* del políptico). La primera de ellas (montada linealmente y situada en el borde inferior) presenta 6 imágenes de productos de limpieza de Mr. Músculo (antigrasa, quitamanchas, adhesivo limpia baños, limpia pisos, prelavado y destructor de suciedades difíciles), sobre soportes de tela de algodón estampado de 6 colores (verde, amarillo, rojo, azul, naranja y morado). La segunda (montada linealmente en el centro) exhibe 6 figuras de objetos relacionados con la limpieza (olla, pinza para la ropa, cepillo para baño, mopa, plancha y tina) en tonalidades de blanco y negro, sobre un soporte de tela de algodón rosado con pequeñas figuras beige. La tercera de ellas (linealmente en el borde superior) muestra 6 imágenes de una mujer con un vestido verde, realizando distintas poses, sobre una tela de líneas blancas y negras.

## 6.2. Adorno, lujo, ornamentación

"El adorno no es un lujo, sino, en ciertos estados de ánimo, una absoluta necesidad."  
(Catálogo ilustrado del Palacio de Cristal de Londres, 1851)

Quisiera realizar un comentario sobre algo que he observado en las ocasiones en que he exhibido mis obras de bordado y tejido (a pesar de que sobre estas últimas no me he

referido en este texto, por un asunto de extensión, pero también han estado relacionadas con la estetización de la violencia), pues ha significado un aporte en mi investigación sobre cómo es que creo funciona el fenómeno de la estetización de la violencia, anteriormente referido. Si bien aquellos trabajos exhiben una representación de violencia explícita, los comentarios que he recibido se detienen casi únicamente en la factura y en los materiales empleados, se refieren a la belleza y el tiempo dedicado. A pesar de la subjetividad del concepto de belleza, en mis trabajos está asociada a características que se suelen asociar con *lo femenino* y que he escogido cuidadosamente, tales como el brillo, los colores, las flores en los estampados, los tamaños pequeños, etc., asuntos más bien formales y que usualmente suelen ser vinculados con el *gusto* de las mujeres. En esto he tomado en consideración los postulados de Edmund Burke (1987) con respecto a que los colores suaves y tamaños pequeños (entre otros factores), suelen asociarse a *lo bello*, pero por motivos de extensión de este escrito no me explayaré en esta referencia.

Debido a este tipo de comentarios frecuentes es que he llegado a considerar tan fundamental la impresión que suele causar la utilización de materialidades y facturas que, como indiqué, vinculo con lo femenino, la delicadeza, la pulcritud. Es en este preciosismo que, en mi opinión, recae la posibilidad de una suerte de bloqueo emocional que conduce en primera instancia al espectador, a centrarse en el conjunto de elementos visuales de la obra, quedando en un segundo plano lo demás (como la imagen representada).

El ornamento es peligroso precisamente porque nos enajena y tienta a la mente para que se someta sin la apropiada reflexión (...) las advertencias contra los despliegues de decoración son un tributo a su atracción psicológica. Se nos pide que estemos en guardia porque pueden actuar demasiado bien. (Gombrich, 1984/2010, p.17)

He observado que *mi espectador* se ciega, por lo general, con el velo de la estetización que está puesto sobre dichos trabajos, se deja impresionar por los brillos, los colores, las flores, la delicadeza de la factura; me consulta por el tiempo dedicado, me felicita por el

resultado técnico. Pareciese estar sometido a una suerte de hipnotización y se podría explicar a partir de lo que indica Ernst Hans Gombrich en la cita recién referida, desde una perspectiva psicológica. Esta experiencia advertida en exposiciones en las que he participado me ha resultado útil para el planteamiento de las reflexiones que he expuesto sobre el *velo* de la estetización (de la violencia) que bien puede materializarse en ornamentaciones.

Pero mis obras no son de piedras preciosas ni bordadas con hilos de oro, más bien sus materiales se ajustan a piezas que tal vez se podría decir, pretenden imitar el esplendor de la joyería fina de una forma barata. Gombrich (1984/2010) las vincularía con “ (...) metáforas para toda clase de engaño visual”, agregando a esto “(...) su fácil atractivo muestra la necesidad de un ojo discriminador, que pueda distinguir lo genuino de lo falso y el sello de la digna atención de los burdos métodos simplificadores” (p.17). Esto último me recuerda una advertencia que leí recientemente en un sitio web de bordados chinos a mano, realizados en seda y a pedido. Su autor(a) ofrece una serie de consejos a los compradores de este tipo de trabajos, para que no sean engañados con bordados a máquina. De esta manera, ayuda a agudizar la vista al consumidor, destacando las características que diferencian a un bordado genuinamente realizado a mano, de un artilugio. Entre ellas, señala la exclusividad del trabajo manual: a pesar de que se trate de la misma imagen, la bordadora (en las imágenes que muestran el proceso aparecen solamente mujeres) nunca podría realizar exactamente las mismas puntadas, lo cual otorgaría al producto terminado la calidad de *obra maestra* realizada por *artistas del bordado* (Su Embroidery Studio, s.f.).

Y tal vez no debería sorprender el que Gombrich (1984/2010) asocie los poderes seductivos del habla refinada con el embelesamiento del ornamento, advertencia que el autor advierte fue realizada por Sócrates, así como también se relaciona con los argumentos de Cicerón referidos a favorecer los adornos o la simplicidad, dependiendo de la situación.

Del mismo modo, considero que es importante pensar en las patrones florales estampados en los géneros que empleo como soportes para el bordado. Estos también pueden caer dentro de los encantos seductores a los que se refiere Gombrich (1984/2010), pero sobre todo pienso que pueden ser relacionados con la época victoriana, el advenimiento de la modernidad, el surgimiento de la estética *kitsch*, que antes revisamos. Concretamente me refiero al diseñador de interiores William Morris, amante del arte medieval, quien fue sumamente destacado por sus patrones de inspiración en la naturaleza (ver Figuras 27 y 28). Morris lamentaba el desplazamiento de la confección manual por causa del surgimiento de la industria. A partir de sus diseños, intentó recuperar el aura de la exclusividad de los productos de elaboración manual y de hacer estos bienes accesibles a todos, paradójicamente, pues la confección de sus productos era en serie, además de sumamente costosa (Morris & Co., s.f.)

### 6.3. El desarrollo de la técnica del bordado con mostacillas

El recurso técnico-instrumental empleado en la obra que analizo en este texto, corresponde a una de las manualidades que se pueden realizar con un módulo denominado mostacilla. Como indiqué en el capítulo de antecedentes, he trabajado en varias oportunidades con dicho material. La técnica consiste calcar una imagen sobre un soporte de tela y coser luego mostacillas con aguja e hilo, de manera lineal (ver Figuras 29 y 30). En esta oportunidad, dicho soporte consiste en telas de algodón de distintos colores, con pequeños estampados floreados, así como también de líneas (usualmente empleados en la confección de camisas para hombre).

En la Memoria de obra que escribí para concluir mis estudios pregrado, indiqué por qué vinculo mi trabajo con el bordado, ya que no está aplicado en su forma tradicional, que consiste en puntadas de hilos que forman figuras. Seguí la definición de bordado de Staniland (2000), quien lo define como la aplicación de *ornamentaciones* a una tela (u otro

soporte similar) a partir de puntadas de hilo y, justamente, las mostacillas forman parte del *universo* ornamental.

En esta instancia, me parece importante realizar una distinción entre dos niveles de investigación durante mis estudios de postgrado (a pesar de haber sido trabajadas paralelamente y de su condición indisoluble) como son la práctica y la teoría. En este sentido, considero importante referirme la profundización de la técnica del bordado con mostacillas, ya que a partir de aquella he desarrollado gran parte de mis obras y esta experiencia previa me permitió la posibilidad de lograr una investigación más profunda. Desde esta perspectiva, creo que cabe indicar que en los bordados que realicé en la obra que presento como examen de grado de Magíster, existen distintos niveles de dificultad técnica que representaron un desafío desde mis capacidades prácticas, es decir, me demandaron un mayor grado de perfeccionamiento para poder lograr los resultados necesarios.

En este nivel técnico, mi trabajo actual se profundizó de las siguientes maneras: mi usual proceder (es decir, las obras que realicé antes de comenzar los estudios en este postgrado) estaba dirigido absolutamente por la imagen a representar, la cual provenía de películas o series televisivas. En este sentido, dediqué gran tiempo de práctica a ver películas y series cuyas imágenes podrían servirme para mis bordados. Una vez escogidas aquellas, mi trabajo de reproducción fue sumamente fiel a éstas (tal vez con algunas leves variaciones cromáticas, pero ningún cambio sustancial). En *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo* las imágenes provienen de distintas fuentes: internet, dibujos y fotografías de mi autoría y fotografías que me tomó una tercera persona bajo mi dirección (que corresponden a las poses en el políptico 2). Por el hecho de no existir esa demanda de fidelidad al fotograma, que me autoimpuse en mis bordados de pregrado, la libertad de interpretación de las imágenes ha sido mayor, así como también su mezcla con otras imágenes de otras fuentes para armar un nuevo conjunto. Esto se entenderá mejor más adelante, cuando me refiera a las imágenes en

específico. Pero en cuanto al bordado, posee una gran importancia con respecto a la técnica, ya que nunca antes había bordado objetos o textos, por ejemplo, ni había dedicado espacio al bordado en blanco y negro (con la única excepción de mi primer bordado con mostacillas que data del año 2007 y solamente fue realizado con mostacillas blancas, negras y grises, sin tonalidades intermedias ni otro tipo de variaciones). Estas nuevas demandas representaron desafíos necesarios para llevar a cabo la obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo* y constituyen variaciones que además han tenido una importancia significativa en mi desarrollo y perfeccionamiento de esta técnica.

Indiqué antes la asociación que se puede hacer de este módulo con un pixel, pero las mostacillas no son todas iguales en tamaño, a diferencia de los pixeles. Además existen diversos tipos en cuanto a brillos, tonalidades e incluso materialidades (variedades de plásticos, vidrios, maderas). Por estas distinciones es que el trabajo de bordado se enriquece (al lograr mezclas ópticas, texturas, brillos, etc.), pero también se dificulta. La operación no se centra solamente en escoger tipos de mostacillas para rellenar un patrón dibujado, sino que una vez escogidos los módulos a utilizar, comienza la dificultad técnica de escoger uno a uno cuál es del tamaño apropiado para formar la imagen trabajada e ir descartando aquellos que no sirven, ya que varias presentan malformaciones, fisuras o no caben en la aguja (ver Figura 31), a pesar de que empleo la más delgada. Todas estas dificultades contribuyen a hacer de una pieza elaborada manualmente un producto único que, aunque se intente reproducir de la misma manera, no podría lograrse otro idéntico. Esto también lo comprobé en cierta forma al bordar varias veces la misma figura en miniatura de Mr. Músculo en los productos de limpieza, todos son muy distintos (aunque no era necesario hacer esta comprobación, esto es un aporte circunstancial) (ver Figuras 32-35).

Pero para aclarar lo anteriormente indicado, de manera más concreta, revisaré a continuación las imágenes que escogí para bordar en la obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*.

#### 6.4. Las imágenes representadas

Antes de comenzar el análisis de las imágenes presentadas, quisiera aludir a la figura del políptico. He denominado de esta manera a ambos segmentos de la obra, pues cada una de sus partes depende de la otra y la obra funciona óptimamente en la distribución dispuesta. Podría haber una suerte de breve secuencia entre algunos bordados del primer políptico, pues como indiqué existe de por medio una alusión a la historia de Mr. Músculo antes referida: su infancia alejado de la madre, sus primeros experimentos de supercientífico, su conversión a Mr. Músculo y luego a Superman.

En cuanto al segundo políptico, éste está compuesto por 3 pequeñas series de tres obras, como indiqué antes. No obstante, estas obras están vinculadas entre sí, ya sea de forma cromática (los colores complementarios de los productos de limpieza) o en términos asociativos por el contenido de las imágenes: el producto antigrasa, la olla, la mujer en posición de friegue; etc. (más adelante presentaré un cuadro explicativo de estas relaciones). En este sentido, podrían haber otras formas de montar esta parte de la obra si se mantuviesen las vinculaciones referidas, por lo que podría decirse que la figura del políptico no es tan estricta; no obstante no son simplemente series aisladas. Por otra parte, la asociación de los bordados en la figura del políptico facilita su análisis, por lo que he optado por referirme a ellos de esta manera.

Las imágenes exhibidas en los bordados poseen fundamentalmente tres orígenes:

1. La publicidad del producto de limpieza Mr. Músculo: tanto el personaje propiamente tal como los productos que promociona.
2. Una imagen de íconos publicitarios de los años 50 en Estados Unidos, referente a las amas de casa (*1950's housewives*). (Ver Figura 36)

3. La historieta *Action Comics* que relata las aventuras de Superman, cuyo primer número fue publicado en 1938.

Comencé a trabajar dichas influencias, las cuales derivaron en la construcción de los dos polípticos que conforman la obra final. Los 2 primeros orígenes indicados se vieron reflejados en el políptico N°2 (le he puesto ese nombre, no por un asunto cronológico en cuanto a su factura, sino porque en el montaje está ubicado en el lado derecho del políptico N°1).

#### 6.4.1. Políptico N°1: la presentación de Mr. Músculo

Las imágenes que he escogido del personaje Mr. Músculo, muestran características distintivas de sus actitudes de *superpoderoso*, poniendo énfasis en aquellas en que destacan sus poses, las cuales me atrevo a afirmar, han sido inspiradas en la forma en que los fisicoculturistas deben exhibir sus músculos en las competencias (de esta manera hace también justicia a su nombre). Esta característica destaca la virilidad – recordemos que Mr. Músculo pretende abarcar, en teoría, la mayor cantidad de elementos estéticos que sean atribuibles a la máxima hombría – para justificar aquellos superpoderes que no basta con que sean solamente científicos.

La forma de caminar, de correr, la manera en que su capa blanca de supercientífico vuela con la velocidad de sus pasos, son características claramente similares a Superman, cuya figura es asociable también a la de un hombre ligado al fisicoculturismo.

En el políptico N°1, en el cual presento a Mr. Músculo, he utilizado 3 imágenes de Superman provenientes de la revista *Action Comics*, *vistiéndolo* como Mr. Músculo a partir del bordado (ver Figuras 37 y 38). Es que su asociación a Superman no es solamente evidente por el primer personaje que apareció de Mr. Músculo (que revisamos antes), sino también por sus intenciones altruistas; Superman es el original y sus características (físicas y *psicológicas*) son aprovechadas por los creadores de Mr. Músculo. Pero, ¿cuál es

el motivo de la superioridad de Mr. Músculo, en el sentido de declararlo como Superhéroe?

Superman es un extraterrestre, vuela, es más rápido que la luz, su cuerpo repele las balas, es el sujeto más fuerte de la tierra (o del universo), etc. Mr. Músculo es *súper*, porque es súper-inteligente (lo que lo llevó a ser supercientífico) y porque es súper-viril, pero ¿cuál es el motivo de esto? ¿porque tiene que ser atractivo para las mujeres? ¿porque tiene que fregar mucho en sus experimentos supercientíficos? Pero, ¿no invalida esto a lo otro? Es que no bastaría con que fuera un hombre delgado, incluso podría funcionar si fuese gordo, porque la ciencia es la que está contenida en los productos. Pero el asunto es que él es súper, entonces tiene que ser mucho más.

#### 6.4.2. Político Nº2: *productos, objetos y mujeres*

En cuanto al político Nº2, escogí las imágenes de 6 productos de limpieza, teniendo en consideración su función específica. Esto, observando la imagen que mencioné antes sobre la ama de casa de los años '50, que revisaré a continuación.

En la Figura 36, se observa a una mujer, de cabello claro, bien peinada, llevando distintos delantales de cocina y vestimenta propia de mediados del siglo XX en Estados Unidos. Ella plancha, lava los platos, cuelga la ropa, zurce, limpia el lavamanos y el suelo, todo con una sonrisa dibujada en sus labios. Esta *amable* imagen, me ha servido como referente inicial para comenzar la reflexión sobre Mr. Músculo y la violencia simbólica, además de considerar la forma en que este elemento del imaginario femenino se ha instalado en Chile y cómo se ha ido actualizando.

De esta manera, como indiqué antes, decidí emplear 6 imágenes de productos de limpieza Mr. Músculo, 6 objetos relacionados directamente con la función de estos últimos y 6 imágenes de mujeres posando como si estuviesen realizando las labores de limpieza correspondientes a las asociaciones anteriormente indicadas. Por un asunto compositivo,

considerando la referencia publicitaria como estrategia para destacar las imágenes de los objetos a promover, decidí emplear los 6 colores complementarios en la traducción de las imágenes de los productos al bordado, en contraposición con las tonalidades más *neutras* de los bordados de los objetos y de las mujeres. Los primeros bordados que hice fueron los correspondientes a los productos. Lo que definí primero en ellos fue el color del producto y lo integré con el color complementario de la tela en la que fue bordado. En este sentido, llegué a las siguientes composiciones:

Nº	Color tela	Color producto	Objeto relacionado	Acción mujer
1	Azul	Naranja	Olla	Friega
2	Naranja	Azul	Pinza ropa	Cuelga ropa
3	Morado	Amarillo	Cepillo baño	Limpia baño
4	Amarillo	Morado	Mopa	Limpia piso
5	Rojo	Verde	Plancha	Plancha
6	Verde	Rojo	Tina	Friega tina

En cuanto a los 6 objetos bordados, decidí que serían en tonalidades de grises, ya que la gran mayoría de ellos posee efectivamente esta reducción cromática por el material metálico o plástico del que están hechos (la olla, el cepillo para el baño, la plancha y la tina), de este modo el único objeto que en realidad presenta otro tipo de colores es el pinche para la ropa (pues es de madera, en el caso de la mopa la imagen real era amarilla con rojo, pero de todas maneras existen aquellas de género blanco con unión de plástico negro). El fondo rosado de la tela que actúa como soporte del bordado, lo escogí justamente porque el color rosado es usualmente asociado a *lo femenino*, además que se relaciona con el hecho de que el políptico Nº1 presenta esencialmente tonalidades celestes, como ya revisamos.

Las mujeres en sus respectivas poses de limpieza fueron los últimos bordados que hice. Ya listas las otras dos series, decidí que ellas irían en un patrón de género de líneas, pues es el que usualmente se utiliza para la confección de camisas formales de hombres. Este

patrón blanco con negro se destaca y separa de los colores complementarios de los productos y se vincula a los objetos por la reducción cromática. El vestido de las mujeres es corto, permitiendo ver sus brazos, piernas y pies descalzos. El color de su vestido es verde turquesa pues, en las tonalidades de la piel, priman los colores cálidos rojizos, siendo el verde su color complementario; además este tipo de color específico no está presente en las obras anteriores, por lo que realza la figura de la mujer sin unirla específicamente con alguna de las otras piezas de la serie. En cuanto a las poses, éstas pueden resultar ambiguas, aisladas podrían parecer incluso pasos de danza. Este factor me pareció importante de aprovechar, pues en principio los bordados en esta serie iban a ser de mujeres en poses de limpieza acompañadas de los respectivos objetos. No obstante, luego decidí su separación, considerando que la asociación no es lógica, biológica ni natural, sino socio-cultural.

Este aspecto formal, me parece que ha sido relevante en las operaciones que he señalado anteriormente con respecto al ocultamiento. Aquí ya está funcionando, al estar otorgando en principio un énfasis tan importante a estos aspectos formales. No obstante, quisiera señalar que en la creación de estas obras, es decir, en mi accionar como artista, considero que sí es importante que suceda de vez en cuando una suerte de *perdición* en la selección de asuntos superficiales como el color del hilo con el que bordaré las mostacillas a la tela o el del calco con el que copiaré la imagen referencial, para que no se trasluzca, etc., ya que se corresponde con la pérdida de impacto referida, con una suerte de aturdimiento, con una actitud frívola. Pero claramente en menor medida, pues en la motivación a realizar estas creaciones hay antes un mensaje que reflexiona sobre la violencia simbólica.

Por otra parte, existe un elemento importante en el protagonismo de la figura femenina en las obras, protagonismo compartido con Mr. Músculo. La mujer es presentada de una manera *criticablemente* universalizante, con esto me refiero a la reprobación que se hace a las teorías feministas que aluden a una mujer universal. Esta crítica se realiza, porque el feminismo se refería a una mujer que no representaba a todas las mujeres, pero pretendía

hacerlo; antes me referí a Betty Friedan (1963/2009), quien en *La mística de la feminidad* presentaba una postura como mujer blanca y burguesa, desde la cual se construyó una importante parte de la teoría feminista, pero que lógicamente no representaba a la mujer negra de clase baja, por ejemplo.

La estrategia de presentar a una mujer como *la mujer*, está vinculada con el estereotipo femenino que presenta la publicidad de productos relacionados con la limpieza doméstica (considerando existen otros estereotipos de mujer que no he desarrollado en la obra ni en este texto, como la *femme fatale*, por ejemplo). Una suerte de aceptación de estas actividades como *naturales* al género femenino. Esto, claramente, con la intención de reforzar la crítica hacia el mantenimiento de este estereotipo en el siglo XXI, como prueba de que el patriarcado en la publicidad no tiene intenciones de cambiar las vinculaciones de la figura de la mujer a lógicas que la denigran.

A partir de los años 70 [en Estados Unidos], una de cada tres mujeres trabajaba y estos niveles se han ido incrementando a lo largo de estos años. (...) Pese a estos resultados, los publicistas han hecho muy poco por modificar los estereotipos sociales y por presentar nuevas imágenes sobre los sexos. (...) Sin duda, en todo esto tiene mucho que ver lo que Susan Faludi denomina reacción, o lo que es lo mismo, los intentos de los altos cargos – hombres – por frenar los accesos de la mujer a los puestos de poder. (Pérez, 2000, p.149)

Lamentable me parece que el acceso a la presidencia por parte de figuras femeninas en Latinoamérica durante el último tiempo, se utilice como una clara señal de que la dominación masculina es un asunto del pasado. En mi opinión, es un avance, pero no implica un cambio radical y peligrosamente puede actuar como *maquillaje* para recibir un alegato como el antes indicado (sobre todo pensando en la figura masculinizada del poder, en cómo la mujer se adapta a este espacio masculino).

## 6.5. Estrategias: los préstamos del cómic

Como ya he indicado, existe una vinculación entre la obra que analizo en este texto y el lenguaje del cómic. También señalé que, principalmente, me ceñí a ciertas estrategias que dicen relación con la forma de construcción compositiva de las páginas del cómic (en donde están comprendidas tanto las imágenes y los textos, ya sean de diálogo o de narración), así como también con los encuadres (que poseen una vinculación con el cine y la fotografía) y las formas de ilustrar las imágenes en cuanto a sus formas y colores, además de un alejamiento del realismo (esto considerando mis trabajos anteriores, donde expliqué que me ceñía absolutamente a la imagen referencial proveniente de películas y series televisivas).

Existe una gran cantidad de géneros literarios que pueden converger en un cómic, como indica Daniele Barbieri (1993):

Si sabemos buscar, podemos encontrar en el cómic los ecos del estilo de muchos géneros literarios. (...) Pero el cómic no es literatura y los textos no viven una vida propia en su interior. Son solamente materiales de construcción para edificios que necesitan de muchos otros materiales. (...) la narración verbal no está sola; sin las imágenes que la preceden y que le siguen no contaría nada (...) (p.206)

Las primeras tiras cómicas tenían la particularidad de renovarse en cada número, de manera que sus lectores no necesitaban haber leído las tiras anteriores para poder comprender los acontecimientos. No obstante, Barbieri (1993) destaca que el público que sí conocía los números previos, podía gozar del manejo de ciertos detalles específicos que si bien no eran fundamentales para comprender el relato, sí lo eran para apreciar de mejor manera los nuevos acontecimientos. Esto lo asocio con la particularidad que adquieren las imágenes, a diferencia de las palabras, en la obra que analizo en esta Memoria. En este sentido, prima la imagen sobre la cual recae la gran carga narrativa de las situaciones que se exponen. La popularidad de Mr. Músculo en la vida cotidiana, es un

detalle importante para poder *apreciar* de mejor manera lo exhibido por los bordados. Notoriedad debida a las estrategias de difusión de su empresa creadora en la televisión (SC Johnson), en gigantografías en las calles, en publicidad impresa, en los supermercados, etc., debido a las cuales resulta casi imposible desconocer al personaje. A esto cabe agregar que, el texto, de gran importancia en las tiras cómicas, cuando está presente en la obra, ha sido *anulado*, siendo reemplazado por una abstracción que lo convierte en una representación simbólica que alude a aquel (ver Figuras 15, 25 y 26), esto, con el objetivo de dar primacía absoluta a la imagen.

Continuando la revisión sobre a la importancia de las imágenes en el cómic, Cecereu (1982) señala:

(...) al igual que la imagen cinematográfica, las imágenes del cómic se inscriben predominantemente en el mensaje de tipo analógico, es decir, es básicamente icónica. (...) Dichas relaciones, asociadas a los sistemas de escritura, nos conducen a la conformación de los antiguos ideogramas chinos que consisten en una reducción pictográfica o un montaje de reducciones pictográficas, cuya etimología es, entonces, predominantemente visual, lo que favorecerá su mayor impacto perceptivo a nivel de receptor. (p.66-67)

Así, el autor resalta la potencialidad que posee la capacidad de síntesis de la imagen visual, llegando a afirmar “Una buena fotografía dice más que mil palabras’... ¿Y por qué no, una buena viñeta?” (p.67) Por otra parte, destaca también en el contexto histórico de los inicios del cómic, el surgimiento casi paralelo del cine, apareciendo con ello una inclinación del público hacia la contemplación de imágenes visuales, la cual culminará con el fenómeno del desarrollo televisivo.

Por otra parte, cabe también destacar lo que indiqué con respecto a las apropiaciones de las imágenes de la revista *Action Comics* de Superman. En este sentido, es importante realizar algunas observaciones que son particulares de este superhéroe y que han servido

para la construcción de su historia como personaje tanto a nivel narrativo como de imagen. Según indica Eco (1968/2006), Superman fue conformado para un conjunto de lectores *perezosos*, con ello se asocia su invencibilidad, sus superpoderes en todos los ámbitos, los cuales traspasan con creces la mera fuerza física. A pesar de asociarse a la novela, continúa indicando, por su estructura narrativa, este héroe no posee adversarios (gracias a sus poderes sobrehumanos) y las breves historias se resuelven en las pocas páginas de la historieta.

Pero el personaje de Superman apareció en un momento histórico sumamente complejo para Estados Unidos. Sus *perezosos* fanáticos (recordando a Eco), no solamente querían una historia breve para entretenerse, sino que la fama de Superman se debió en gran medida a que sus lectores vieron en el personaje un escape al escenario crítico que vivía ese país debido a la Gran Depresión, una esperanza, aunque ilusoria, a la corrupción e injusticias sociales, pues el superhéroe, a pesar de tratarse de un ser ficticio, se enfrentaba a situaciones que sucedían en la vida real (Pribitkin, s.f.).

Esto no podemos afirmarlo de Mr. Músculo. De hecho, considero que complejiza aún más su situación, el haberse apropiado de las características de este personaje, fingiendo poseer su nobleza y virtudes empleadas para el bien de la humanidad. Por este motivo he otorgado tanta importancia en este texto (y en la obra) a la comparación entre ambos.

#### 6.6. El desenmascaramiento: superpoderes, violencia de género y el rol de *la* mujer

En este punto del análisis que he realizado sobre la obra que presento como examen de grado, me siento interpelada a explicar brevemente el supuesto desenmascaramiento de este personaje.

Ya indiqué el motivo por el cual observo en Mr. Músculo un misógino disfrazado de príncipe azul. El desenmascaramiento ha sido realizado entonces, pero a la vez velado a

partir de las estrategias de *lo femenino*: empleo las labores tradicionales, en principio libres de toda culpabilidad para, en cierta medida, bordar la violencia simbólica, como si se tratara de una operación de aceptación por parte de una mujer (yo), quien a partir de *lo femenino*, se apropia de las imágenes de la limpieza, como si las apreciara, como si aceptara su vínculo natural, como si realmente las quisiera.

Hay aquí también una cuota autobiográfica que he abordado escasamente en este texto y que solamente quisiera señalar de forma breve. Como indiqué antes, existe también en el título de esta obra una alusión al cumplimiento de expectativas como mujer y como artista. La imagen en el políptico N°2 de la mujer en las diversas poses, corresponde a un autorretrato (a pesar de que por el tamaño, tal vez no sea reconocible). Posiciones que adopté observando la imagen que señalé antes como inspiradora de la mujer de los años 50 (Figura 36).

También considero que en esto está la importancia que atribuyo al trabajo manual realizado sin ayudantes. Es una decisión personal el estar completamente involucrada en mi trabajo, como forma de asimilar, de internalizar las direcciones que éste toma, de acuerdo con la forma en que me ha afectado y me afecta la discriminación femenina en cada una de sus múltiples fisonomías. En este sentido, recuerdo las palabras de Hanna Arendt (2009) relacionadas con el sufrimiento propio de la labor. Pienso, ante esto, en la dedicación personal y exclusiva al bordado, que requiere de un gran esfuerzo físico, pues es necesario estar en la misma posición durante varias horas, un trabajo extremadamente lento y podría decirse monótono si no se necesitasen altos grados de concentración para conseguir interpretar correctamente las imágenes a reproducir. Así es como entiendo el objetivo y sentido de este sufrimiento, que concluye con la gratificación final del trabajo terminado. Aquí recuerdo también las palabras de Richard Sennett (2009) referentes a la mediocridad inconcebible, inaceptable en el trabajo del artesano. Si bien, mi obra no es una artesanía, la práctica del bordado es una tradición que se enmarca en el universo artesanal, de la cual me valgo para trasladar al campo de las artes visuales.

No me parece pertinente ingresar al terreno de la discusión entre artesanía como arte menor, pues bien sabemos que en la actualidad los límites de las artes visuales son tan vastos como imperceptibles. Pienso en las preguntas que se plantea Arthur Danto (2005) al respecto, tales como “Cuando uno es un artista, ¿en realidad qué es?” (p.16) y su declaración de no creer tener las respuestas para ésta y otro tipo de interrogantes derivadas. Cuando los cuestionamientos sobre los límites de las artes visuales han sido quebrados, confundidos e hibridados, no me parece relevante retomar la discusión sobre artes mayores y menores (volveré sobre esto en las conclusiones).

## VII. Referentes artísticos

En este capítulo, me referiré a la obra de algunos artistas que poseen similitudes con la obra *Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo*, ya sea por la técnica empleada en su elaboración y/o algunos conceptos asociados. Quise abordar artistas que trabajasen con técnicas vinculadas a las labores que usualmente se atribuyen a mujeres, realizando una operación similar a la mía. Además de plantear reflexiones en torno a temas vinculados con aquellos que he abordado en mi propio trabajo.

### 7.1. Marcus Amerman: mostacillas sobre tela e indios americanos

Nacido en Phoenix, Estados Unidos, Marcus Amerman estudió Bellas Artes en Walla Walla (Washington) y además realizó estudios en el Instituto de Artes Americanas-Indígenas en Santa Fe, Nuevo México, donde aprendió trabajos tradicionales con mostacillas, comenzando a crear rápidamente su propio lenguaje al coser una a una las mostacillas a las telas, formando imágenes más realistas y pictóricas (Amerman, s.f.).

En su *statement*, Amerman (s.f.) destaca las influencias de las fuertes tradiciones artísticas provenientes de las tres regiones donde ha vivido, además de su formación académica; es así, como él mismo indica, que se pueden observar las raíces tradicionales indoamericanas, como también influencias del arte pop y de *comentarios sociales* en sus trabajos.

En sus comienzos, este artista norteamericano vinculaba la imagen de hombres indígenas americanos con sus vestimentas y atributos tradicionales, con fondos de paisajes naturales a partir de mostacillas cosidas sobre tela (ver Figura 39). En una obra más reciente, del año 2007 (Figura 40), es posible observar un cambio importante que se puede percibir como evolución adaptada a los tiempos actuales. En una saturación

cromática dirigida hacia tonalidades más cálidas y con atributos contrastantes entre el pueblo indígena y la civilización, el paisaje natural que antes Amerman reproducía, ha sido reemplazado por un paisaje urbano, con la figura de un gran avión que vuela a muy baja altura, amenazante, junto a un edificio, recordando tal vez el episodio de las Torres Gemelas del año 2001 (tal vez por eso la obra se llama *Vision of Crazy Horse*). El gesto del hombre reproducido no es ameno, como en sus obras anteriores, su vestimenta es extraña, lleva una suerte de camisa cuyos planos han sido reducidos a uno y que pareciera levantar su cuello, como si lo estuviese ahorcando.

De su trabajo quisiera destacar la forma sumamente compleja en que emplea la técnica: una a una va cosiendo las mostacillas a la tela formando distintos tipos de direcciones (semicirculares, diagonales, triangulares, etc.), las cuales pasan a formar la imagen final. Esta forma de trabajar la técnica es muy particular, ya que demanda una destreza especial para no llegar a deformar la imagen referencial. Por otra parte, se asemeja a las formas en que son tejidos los objetos con mostacillas tales como collares, cinturones, pulseras, etc.

Destacan también los colores que emplea, una paleta donde priman el azul y los tonos rojizos. Asimismo, las mostacillas son siempre del mismo tamaño y tipo: mediano-neutro (estas mostacillas se llaman *calibradas* y las he descubierto muy recientemente, esto significa que todas poseen el mismo tamaño y no es posible encontrar mostacillas descartables como las que expongo en la Figura 31. No obstante su costo es al menos 5 veces mayor al de las mostacillas tradicionales en Chile). Esto es importante, ya que las mezclas ópticas son prácticamente inexistentes, las imágenes son reducidas en cuanto a sus colores, para pasar a formar una obra en la cual se destacan sus luces y sombras, permitiendo una asociación con los píxeles de las imágenes digitales.

Su forma de trabajo se distingue de la mía, ya que mis bordados son en líneas horizontales, diagonales o verticales, pero nunca una combinación de éstas y nunca en círculos o semicírculos. La mezcla que él emplea complejiza el trabajo de armado de la

imagen final, pero la reducción cromática y el empleo de mostacillas iguales en tamaño, hace posible que se logre articular. En mi caso, utilizo una gran variedad de tonalidades para generar mezclas ópticas y lograr un mayor realismo. Además, empleo distintos *tipos* de mostacillas (tornasoles, transparentes, metálicas, brillantes, de plástico, vidrio, etc.).

Los intereses de Amerman en cuanto a sus influencias indoamericanas son evidentes en todas sus obras, esto lo asocio a mis constantes propuestas sobre violencia (sea explícita o simbólica). Ambos bordamos figuras humanas que poseen características resaltantes: los atributos indígenas en su caso y el personaje Mr. Músculo (aunque éste es una caricatura) en el mío o los sujetos sometidos a violencia explícita (en mis bordados anteriores). Los dos trabajos están relacionados con minorías que nos involucran y afectan directamente y sobre las que reflexionamos desde las artes.

Los trabajos con mostacillas de este estilo no son muy frecuentes, por eso quise referirme a este artista tan particular. Precisamente, porque dicho material y la técnica provienen de tradiciones ancestrales con las cuales no me identifico particularmente (soy autodidacta), me parece importante revisar a un artista que sí esté vinculado de manera tan directa con la proveniencia de las mostacillas y el *bordado* o *beadwork* (en inglés existe una palabra específica para este tipo de trabajo). Asimismo, como indiqué antes, este objeto (mostacilla) corresponde a un elemento que forma parte de una labor tradicional de los indígenas americanos, que está siendo banalizada por el artista.

## 7.2. Ana Teresa Barboza: bordado, mujer y agresión

De nacionalidad peruana, Ana Teresa Barboza estudió artes con especialización en pintura, en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Posteriormente, cursó talleres de patrones, trabajando como diseñadora de ropa y accesorios (Barboza, s.f.). En su obra desarrolla prácticas manuales que se traducen en costura, bordado, trabajo con géneros y

en ocasiones transferencias impresas de imágenes sobre tela, en las cuales plasma distintas formas de violencia.

En dos obras de los años 2006 y 2007 (ver Figuras 41 y 42), Barboza imprime sobre tela una imagen de su cuerpo completo desnudo. En ambas se aprecian patrones florales realizados con lana amarilla – con variaciones en torno al cuerpo en una de ellas – ocultando en parte, la figura desnuda de la artista. La tensión en estas obras está dada por la utilización de algunas hebras de hilo que no siguen el patrón floral mencionado. En una de estas obras, la artista borda a punto cruz y en hilos de colores, la imagen de su corazón (Figura 42), el cual es intervenido por hebras de lana que simulan cruzarse entre sus dedos, como si se estuviese rasgando la piel para permitir la observación de este órgano interno. En la Figura 41, la artista simula tirar de hebras de lana que sobresalen de su brazo derecho. En ambas imágenes, la actitud de Barboza es pasiva, a pesar de la fuerza involucrada en la acción de tirar de dichas hebras.

En obras más recientes, del año 2010, Barboza trabaja imágenes en que una mujer y un hombre son, al parecer, atacados por animales. En una de ellas (ver Figura 43), se observa la imagen bordada con hilo negro sobre tela blanca de una mujer que yace sobre una espesa vegetación multicolor bordada, con una cabeza de ciervo sobre su propia cabeza, desde la cual brota una gran mancha roja, también bordada. En la segunda de estas imágenes (ver Figura 44), se observa el cuerpo de un hombre siendo devorado por distintos animales. Es importante apreciar en estas imágenes cómo la atención del espectador es dirigida de antemano por la artista, a partir del empleo del color y detallismo en el trabajo con los géneros y el bordado. En la Figura 43, el detalle de bordado y color se centra en la naturaleza, mientras que en la Figura 44, la atención se conduce hacia el hombre y los animales, dejando la vegetación bordada solamente en su contorno con hilo negro. En ambas imágenes, la sangre es el vínculo que queda cubierto por el trabajo manual, bordada con sobresaliente color rojo, resultando así el punto de atención principal.

Las obras de Barboza, se relacionan con mi trabajo en cuanto a la técnica manual que se emplea para su realización. Del mismo modo, los patrones florales que aluden a la naturaleza, otorgan un toque de delicadeza que podría señalarse también como femenina, la cual logra un alto contraste con las acciones agresivas que se exhiben. Por otra parte, la presentación de la figura femenina y del autorretrato, corresponde a otra semejanza con mi trabajo. Creo que tanto en el caso de su obra, como en la mía, existe una reflexión sobre las técnicas manuales usualmente desarrolladas por mujeres y su presentación en cuanto a la relación con distintas formas de violencia.

El trabajo de Barboza despliega una mayor variedad técnica, ya que mezcla bordado con trabajo con géneros, costuras, tejidos y transfer sobre tela. En mi caso, el bordado con mostacillas es constante, a pesar de presentar variaciones (como las que indiqué en cuanto al desarrollo que ha tenido en mi caso esta técnica). Asimismo, su obra presenta dimensiones mayores. Considero que su búsqueda está más relacionada con diversas formas de manifestar su relación con la manualidad y formas de vida más sensibles, es decir, mayormente relacionadas con la artista, su historia, sus experiencias personales. Mi trabajo, por su parte, podría observarse como más planificado, controlado, encasillado en una forma de expresar un asunto que, si bien sí está relacionado con mi propia sensibilidad (*Lo que se espera de mí...*) analiza un asunto concreto como es el mensaje en la publicidad dirigido especialmente hacia las mujeres.

### 7.3. Bruna Truffa: territorio doméstico

La artista chilena Bruna Truffa obtuvo el premio Altazor con la exposición que denominó *Territorio doméstico*, del año 2005, compuesta por varias obras de diversos formatos, realizadas a partir de técnicas mixtas y pintura principalmente. Me parece importante revisar esta obra de Truffa, ya que aborda el terreno de lo doméstico y de la feminidad, y porque recoge elementos típicos de nuestra cultura chilena. Esta obra fue su primera muestra individual después de haber trabajado en conjunto con el artista Rodrigo Cabezas durante 15 años.

El formato pequeño de la mayoría de las obras, ya sean pinturas, pinturas-objeto (como ella las denomina) o bordados, evidencian su factura manual a partir de una técnica pictórica que se aleja o aproxima al hiperrealismo según demanden las imágenes (ver Figura 45), con una paleta sencilla que evoca las ilustraciones de productos propios de la despensa de años pasados, así como también fragmentos de detalles propios de la arquitectura de casas antiguas (una ampolleta, azulejos, la baranda de una escalera, una chapa de la puerta de entrada, etc.). La gran cantidad de pequeñas obras de las cuales está compuesta esta muestra, los detalles en cada una de ellas, dan cuenta del tiempo dedicado por la artista en su planificación y elaboración, así como también de un estudio cultural previo, evidente también en otras obras de la artista.

Dentro de la exposición *Territorio doméstico*, Truffa realizó una serie de 30 pinturas denominada *Peregrinaje*, en la cual se observa la figura de una misma mujer con un halo blanco alrededor de su cabeza, que camina a través de distintos paisajes y que posee una gran llave dorada en su espalda (ver Figura 46), es la cuerda que deja de funcionar los días sábado y domingo (ver Figura 47), y que una mano imaginaria gira para restituir su carga los días lunes. La mujer con su vestimenta de dos piezas y delantal de cocina atraviesa todo tipo de territorios y sigue caminando, peregrinaje que se asocia de inmediato con las pinturas-objeto que muestra la artista de figuras religiosas hechas de yeso y que se vinculan además con el diario de Bruma Montes, incluido en la publicación de un libro-catálogo de la muestra. Redactado a modo de diario, la escritora Sonia Montecino relata la historia de una mujer llamada Bruma Montes, quien acaba de casarse y recuerda los consejos de su profesora de la escuela del ramo Economía Doméstica. A pesar de tratarse de una historia ficticia, es una recopilación de datos verídicos que son un reflejo de las formas de vida de la mujer chilena de mediados del siglo XX. Este prólogo, según indica Montecino (2005), surge a raíz de la inspiración que la obra de Bruna Truffa le ha significado.

Como señala Bernardita Llanos, “(...) la estética de Truffa se ha negado a aceptar las fronteras genéricas y sobre todo las jerarquías que tradicionalmente han dividido el arte de élite de las manifestaciones y prácticas populares en la ciudad” (2005, p.13). Es importante observar cómo se manifiesta en esta obra el imaginario femenino chileno en específico, cómo pareciera verse retratado en un transcurso que pareciera desenvolverse históricamente, puesto que revisa en particular imágenes surgidas de mediados del siglo XX, en que se manifiesta con mayor potencia una asociación de la mujer con el consumo, como revisamos en el marco teórico de este texto.

Me parece sumamente importante revisar esta obra en particular, pues recoge conceptos que he presentado en este texto y que han formado parte de mi propia investigación para llegar a elaborar la obra que presento como examen de grado de Magíster. En este sentido, la manualidad, la intimidad del espacio privado, lo doméstico, la feminidad, el imaginario de los años '50 y los roles de género, son conceptos que se manifiestan en la obra de Truffa y que se vinculan del mismo modo con la mía. Al igual que en el caso antes revisado de Ana Teresa Barboza, el trabajo de Truffa posee distintos tipos de materialidades y técnicas, es una obra muy vasta que aborda todo tipo de iconografías, además religiosas y contemporáneas (ver Figura 48); mi trabajo se ciñe en específico al bordado con mostacillas y revisa principalmente la figura de una marca de producto de limpieza en particular. Asimismo, la obra de Bruna Truffa presenta una revisión cultural que es reconocible como propia de nuestro país, lo cual no sucede con mi trabajo, debido a la internacionalidad de Mr. Músculo, así como también a la procedencia extranjera de Superman. No obstante, me atrevo a afirmar que mi trabajo posee rasgos que se pueden vincular con Latinoamérica. Me parece que el trabajo en pequeña escala, manual y con un material que es propio de un tipo de joyería más accesible económicamente, podría dar luces sobre su procedencia. Sobre todo cuando destacan actualmente en Europa y Norteamérica la monumentalidad y súper-tecnología de las obras de arte contemporáneo.

## Conclusiones

La investigación que desarrollé durante los años 2012 hasta el presente, dentro del marco de este postgrado, se ha dirigido hacia la disciplina de los estudios de género y sus asociaciones con la filosofía, sociología y psicoanálisis, principalmente. Estas plataformas teóricas, según he indicado en varias partes de este texto, comenzaron a surgir a partir de diversas inquietudes, que considero estaban aisladas en un principio, pero que derivaron finalmente en la obra que presento como examen de grado. La problemática de mi obra gira en torno a la práctica manual del bordado que asocio a una labor propia femenina y a la violencia simbólica que percibo día a día en los medios de comunicación de masas, dirigida específicamente contra las mujeres. La pasividad del bordado, versus la pasividad de la mujer que tolera, ya sea porque la fuerza de la costumbre le impide ver el mensaje sociocultural oculto en los mandatos de género o, porque acepta conscientemente que es lo que corresponde.

Pero lo fundamental de esclarecer en las conclusiones de este texto no gira en torno a mi propio pesimismo sobre si existe alguna forma rápida y segura de vencer estas desigualdades discriminatorias, esta violencia simbólica que pasa desapercibida, sino reflexionar sobre cómo es que se han representado y pueden representarse estos asuntos desde las artes visuales.

Antes indiqué que no me parecía pertinente ingresar en el terreno de la discusión de artesanía y arte, principalmente, por la expansión de las fronteras en el terreno de este último campo. No obstante, resultaría insensato desconocer estas luchas y el hecho de que la artesanía y las artes visuales no son lo mismo. Sobre todo, considerando que existe en nuestro país una iniciativa gubernamental para otorgar un sello de excelencia a ciertos productos y prácticas artesanales, como formas de proteger patrimonialmente nuestras tradiciones.

En cuanto al desmerecimiento que han tenido en el tiempo algunas materialidades y prácticas insertas en el campo de las artes visuales, con expectativas de ser tratadas como obras de arte y no artesanía, Marían L.F. Cao (2000) señala que a partir de los años 70, comenzaron a surgir prácticas usualmente asociadas a la artesanía y decoración, derivadas del trabajo textil, buscando insertarse en el terreno de las bellas artes: “(...) comienzan a aparecer artistas y colectivos de artistas que utilizan ideológicamente materiales <<despreciados>> por su origen de género (lanas, tapices, bordados, patchwork, ganchillo, etc.) y los insertan como obras artísticas en los museos” (p.27). La autora destaca en esta situación, el hecho de que las mujeres poseían en estas prácticas múltiples roles, no solamente de creadoras, sino también de críticas, por ser estas labores transmitidas generacionalmente, sobre las cuales no existían críticos varones entendidos en el tema. Por otra parte, Lydia Matthews (citada en Roberts, 2011) señala:

Craft is comfort food spooned into a brown-glazed earthenware bowl, while art and design are upscale gourmet fare, plated vertically on Italian porcelain and served with all the economic and class connotations and Eurocentric assumptions suggested by that analogy. [La artesanía es la comida casera dentro de un recipiente de greda, mientras que el arte y el diseño son alimentos de alta cocina, servidos verticalmente sobre vajilla de porcelana italiana con todas las connotaciones de clase y economía y asunciones eurocéntricas sugeridas por dicha analogía ] (p.243).

A pesar de las desvalorizaciones que puedan sufrir este tipo de trabajos realizados a partir de técnicas directamente provenientes de trabajos manuales vinculados con la artesanía y las consideraciones de arte menor que asimismo puedan tener, no ha resultado un obstáculo limitante para la gran cantidad de artistas que continúan en la búsqueda por lograr un espacio dentro de las artes visuales. Me parece que es también una forma de transgredir los límites que el arte se jactó de romper con Duchamp primeramente y que como Danto señala (teoría que desarrolla en varios de sus libros), significó en los años 60 en Estados Unidos un giro que implicó la muerte del arte como era conocido hasta el momento:

Nueva York, Manhattan, en los sesenta, era como un laboratorio de filosofía. Había que afrontar la pregunta de qué es arte sin decir nada educativo, ni pensar en la belleza, sin basarse en nada de lo que tradicionalmente había sido empleado para establecer diferencias entre el arte y la realidad. (Danto, 2005, p.15)

Entonces me parece importante el planteamiento de los cuestionamientos acerca de los *requisitos* que debería tener una obra de artesanía para pertenecer al área de las artes visuales. Aunque tal vez esto en la actualidad ya no tenga relevancia. No se presentarán en un museo o galería, pero eso no significa que sean artes menores.

Danto (2005) continúa indicando: “Me parece que esa gran eliminación de barreras constituyó una manera de hacer que el arte fuese aplicable a la vida de todos. Y creo que rescató el arte de las élites que se habían apoderado de él” (p.21). Me parece que esta ruptura de barreras se ajusta a lo que observamos en el arte contemporáneo, ya que jamás deja de sorprendernos. Zygmunt Bauman, por ejemplo, describía una obra de arte contemporáneo compuesta por varios videos que se reproducían en unas pantallas adosadas a un muro. Lo que más le llamó la atención fue una escoba y un balde que estaban junto a las pantallas. Comenzó entonces a hacer todo tipo de conexiones entre los videos y esos objetos. Hasta que de pronto llegó una señora y se los llevó. Era la auxiliar encargada de la limpieza que había dejado momentáneamente en dicho lugar sus herramientas de trabajo.

Lo que quisiera señalar sobre todo esto, es que me parece que el arte se muestra hoy desde diversas perspectivas por el motivo del rompimiento de barreras. De los planteamientos de Danto (2005), sus reflexiones sobre qué es el arte, qué debería decir el artista, me quedo con aquello que se remite a la conciencia. Es un llamado a través del arte a reflexiones que se desprenden de las obras: “Si cambiamos la conciencia, la realidad puede cambiarse desde dentro. Implicar a la conciencia es, a la postre, la manera de eliminar la distancia entre el arte y la vida” (p.23). Recuerdo que hace un tiempo una

profesora de historia del arte, feminista, dijo algo como esto en un taller en el que participé: “No existe militancia si la obra de arte se cuelga en el muro.” No creo que se trate de que no exista militancia, así como existen múltiples formas de expresión en el arte, existen diversas formas de expresar una postura ya sea política, social, cultural, económica, etc. Es así cómo el arte permite plantear reflexiones desde diversas perspectivas, valiéndose de múltiples fuentes de información, así como las que he planteado en este texto, relacionadas con los estudios de género.

Existe un gran vacío teórico en cuanto a las obras de arte realizadas a partir de técnicas manuales como el tejido, la costura, el bordado, etc. Existe, asimismo, un gran vacío teórico que recoja específicamente obras de arte realizadas en Chile que planteen problemáticas de violencia de género. Incluso más terrible es el hecho de que en nuestros colegios e instituciones de enseñanza superior continúen ignorando la presencia de las mujeres en la historia del arte, como si éstas hubiesen aparecido de pronto (y no como excepciones) solamente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Llevo poco tiempo abriendo los ojos hacia los asuntos de género. Sólo a partir del año 2010, cuando en una conversación con un profesor versado en películas de terror, apareció el tema sobre la mujer en el cine de violencia, es que me di cuenta de que existe ahí un asunto sobre el cual era (y es) importante reflexionar. Me parece necesario destacar entonces, en este punto, la ilusión que existe en torno a un patriarcado en retirada y al rechazo que provoca el concepto de feminismo. Creo que tal vez sea un asunto de asociaciones lógicas: 1. Si la mujer tiene derecho a voto, la mujer puede trabajar si lo desea, la mujer puede ingresar en la política, la mujer posee un sueldo igualitario en relación con sus compañeros de trabajo hombres en el mismo cargo, la mujer puede no tener hijos, la mujer puede mantenerse económicamente sola, etc. Entonces es posible afirmar que la situación del machismo está en retirada, todos esos asuntos no se podían afirmar ni soñar en siglos pasados. 2. El feminismo es el sinónimo de machismo, pero aplicado a los hombres, es decir, si el machismo corresponde a una

actitud que busca destacar al hombre como mejor que la mujer, inferiorizándola (dicho de forma muy general), entonces el feminismo es un movimiento que busca realizar una asunción de la mujer a la cúpula del poder, inferiorizando de esta manera al hombre. Una suerte de prueba por cuál sexo es el mejor.

Ambas afirmaciones están erradas. Ambas corresponden a ocultamientos del problema central, que sigue siendo la creencia fiel del macho dominante heterosexual, proveedor, viril, fuerte, etc. El feminismo es una lucha por reivindicar los derechos de la mujer, trayendo consigo (debido a los grandes avances logrados por las primeras feministas y por el espíritu de la lucha por superar las diferencias de sexo, el binarismo hombre/mujer, la disputa por el poder) a otras luchas de minorías sexuales. No quisiera entrar en los debates que existen sobre esto último en relación con el feminismo, pues no le haría justicia en estas breves líneas. Solamente remarcar que la lucha del feminismo busca eliminar aquella violencia ejercida por la eterna discusión de quién es mejor biológicamente.

Además quisiera recalcar que la discusión de estos asuntos es sumamente problemática, agresiva y discriminatoria. Nos jactamos de ser *abiertos de mente*, pero cuando ingresamos en la discusión sobre los binarismos del sexo y género, de la heterosexualidad normativa, etc. entonces se complica el asunto y olvidamos nuestra apertura mental, intercambiándola por un cierre de la discusión. Las cosas son como son, por eso es que funciona la sociedad. Dejemos que las cosas sigan marchando como van.

Quiero cerrar con un mensaje optimista. El arte no plantea problemas, sino problemáticas, ya que no busca aportar con soluciones, sino reflexionar sobre diversos asuntos. Es entonces una ventana a la posibilidad de seguir reflexionando y analizando.

## Índice de imágenes



Figura 1. Harina Selecta [aviso publicitario], 1969. Reimpreso de *Mecánica Doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970* (p.48), por P. Álvarez, 2011, Santiago, Chile: Ediciones UC.



Figura 2. Cocinas Siam [aviso publicitario], 1945. Reimpreso de *Mecánica Doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970* (p.208), por P. Álvarez, 2011, Santiago, Chile: Ediciones UC.



Figura 3. Radio Philips [aviso publicitario], 1960. Reimpreso de *Mecánica Doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970* (p.214), por P. Álvarez, 2011, Santiago, Chile: Ediciones UC.



Figura 4. Mr. Muscle [fotograma de video publicitario], s.f. Imagen recuperada de <http://geraldhome.dr-maul.com>



Figura 5. Mr. Músculo primer personaje [imagen publicitaria], ca. 2000. Imagen recuperada de <http://www.supzeta.com.ar/imagenes/a00614155.jpg>

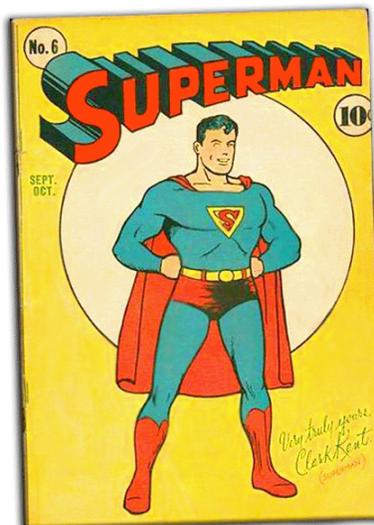


Figura 6. Superman [fotografía de la portada de la historieta], 1938. Imagen recuperada de <http://dialbforblog.com/archivos/374/>



Figura 7. Mr. Músculo [imagen publicitaria], 2014. Imagen recuperada de <http://www.mrmusculo.com.ar/cremaygel/index.html>



Figura 8. Colgada II, de la serie Esto no me podría pasar a mí [bordado con mostacillas, 18.5 cm de diámetro], 2009. Lara Espinoza, D.



Figura 9. Morada, de la Serie Blanca [bordado con mostacillas, 28.5 cm de diámetro], 2010. Lara Espinoza, D.



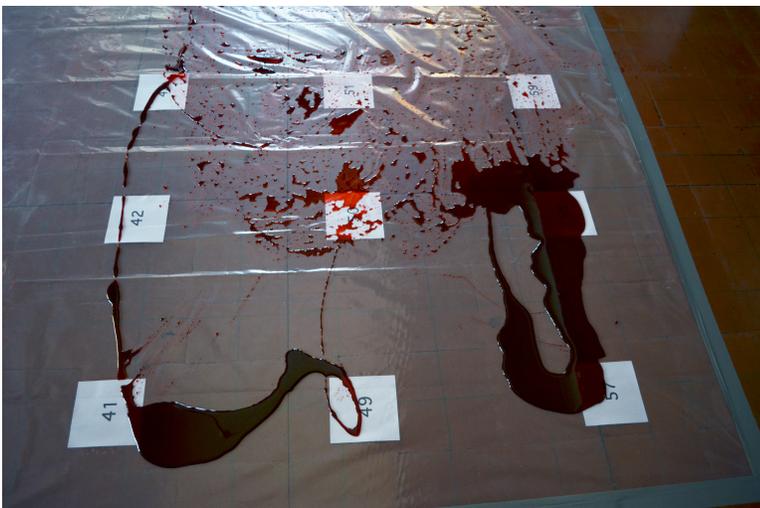
Figura 10. El príncipe azul no existe, es naranja y se llama Mr. Músculo [óleo sobre tela, dos pinturas de 120 x 80 cm y dos pinturas de 60 x 80 cm], 2012. Lara Espinoza, D.



*Figura 11.* Las mujeres siempre tenemos que hacer el trabajo sucio [fotograma de video], 2012. Lara Espinoza, D. & Sánchez, B.



*Figura 12.* Las mujeres siempre tenemos que hacer el trabajo sucio [fotografía], 2012. Lara Espinoza, D. & Sánchez, B.



*Figuras 13 y 14.* Ecce Ancilla Domini [registro fotográfico de acción de arte], 2013. Lara Espinoza, D.



*Figura 15.* Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico N°1) [bordado con mostacillas sobre tela, 29 x 42 cm], 2014. Lara Espinoza, D.



*Figura 16.* Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico N°1) [bordado con mostacillas sobre tela, 29 x 42 cm], 2014. Lara Espinoza, D.



*Figura 17.* Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico N°1) [bordado con mostacillas sobre tela, 29 x 42 cm], 2014. Lara Espinoza, D.

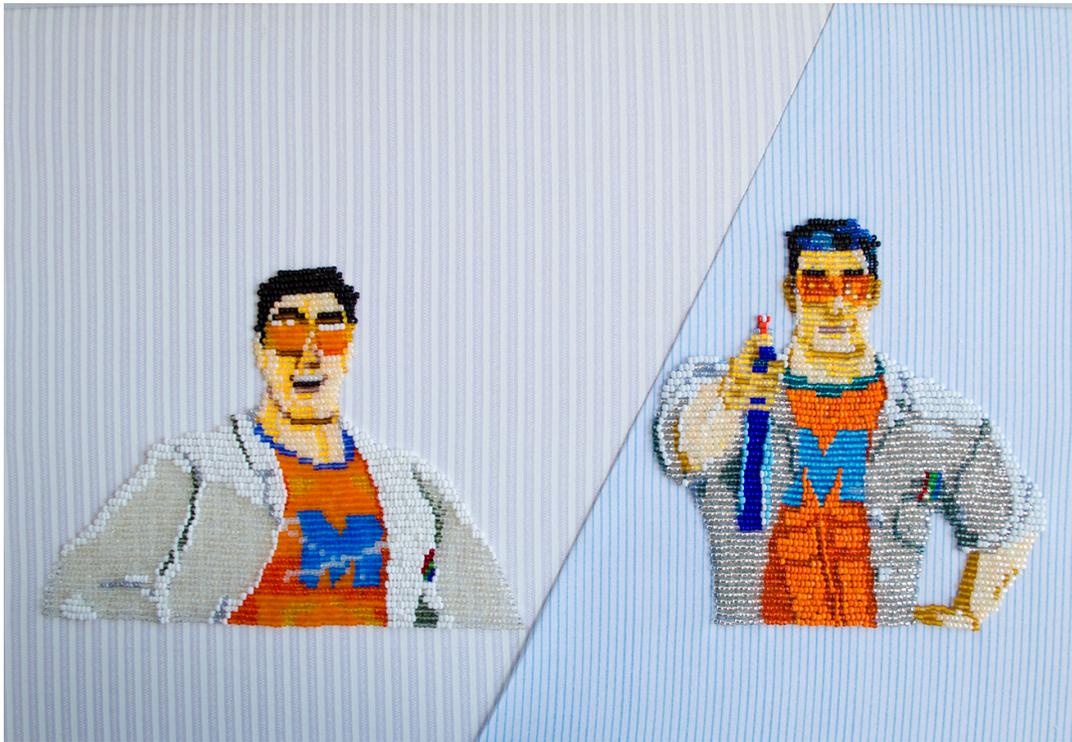


Figura 18. Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico Nº1) [bordado con mostacillas sobre tela, 29 x 42 cm], 2014. Lara Espinoza, D.

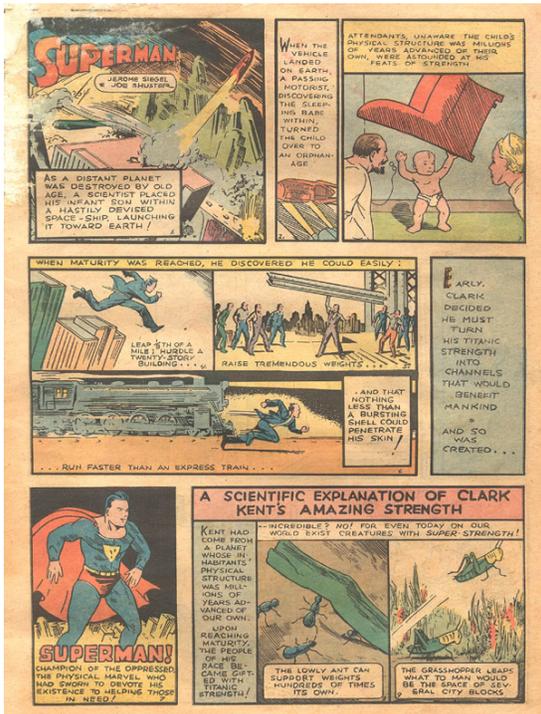
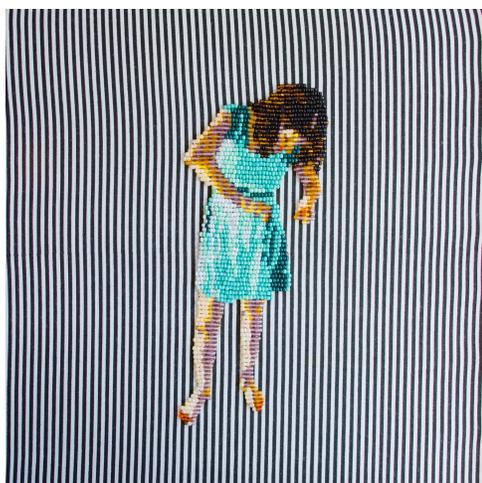


Figura 19. Action Comics #1 [fotografía de la primera página de la revista], 1938. Joe Shuster, Jerry Siegel. Imagen recuperada de [http://goodcomicbooks.com/wp-content/uploads/2011/01/actioncomics\\_page1.gif](http://goodcomicbooks.com/wp-content/uploads/2011/01/actioncomics_page1.gif)



Figura 20. Action Comics #1 [fotografía de la última página de la revista], 1938. Joe Shuster, Jerry Siegel. Imagen recuperada de [http://goodcomicbooks.com/wp-content/uploads/2011/01/actioncomics\\_page13.gif](http://goodcomicbooks.com/wp-content/uploads/2011/01/actioncomics_page13.gif)



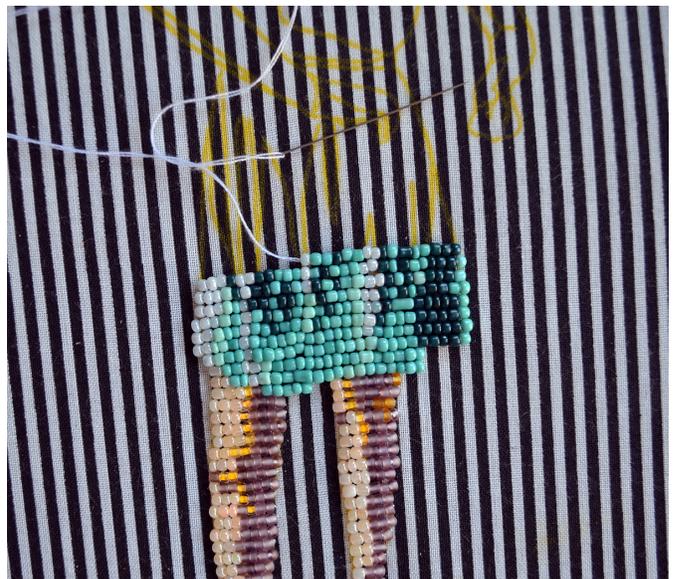
Figuras 21 (arriba izq.), 22 (arriba der.), 23 (centro izq.), 24 (centro der.), 25 (abajo izq.) y 26 (abajo der.). Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico Nº2) [bordado con mostacillas sobre tela, 30 x 30 cm c/u], 2014. Lara Espinoza, D.



Figura 27. Wild Tulip [diseño de patrón para estampado], 1884. William Morris. Imagen recuperada de [http://charlesrupertdesigns.com/collections/show/william\\_morris/wild\\_tulip#1532-2](http://charlesrupertdesigns.com/collections/show/william_morris/wild_tulip#1532-2)



Figura 28. Detalle del género de algodón estampado de la Figura 15.



Figuras 29 y 30. Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo [fotografías de proceso de obra], 2014. Lara Espinoza, D.



Figura 31. Mostacillas con malformaciones [fotografía].



Figuras 32 (izq.), 33 (centro) y 34 (der.). Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (poliptico Nº2) [fotografías de detalle de obra], 2014. Lara Espinoza, D.

Figura 35. Mr. Músculo destructor [detalle de imagen publicitaria], 2014.



Figura 36. [Mujer icono de los años 50 en Estados Unidos, desarrollando distintos tipos de labores domésticas], s.f. Imagen recuperada de [http://s1.hubimg.com/u/4374852\\_f520.jpg](http://s1.hubimg.com/u/4374852_f520.jpg)



Figura 37. Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (políptico Nº1) [detalle de obra], 2014. Lara Espinoza, D.

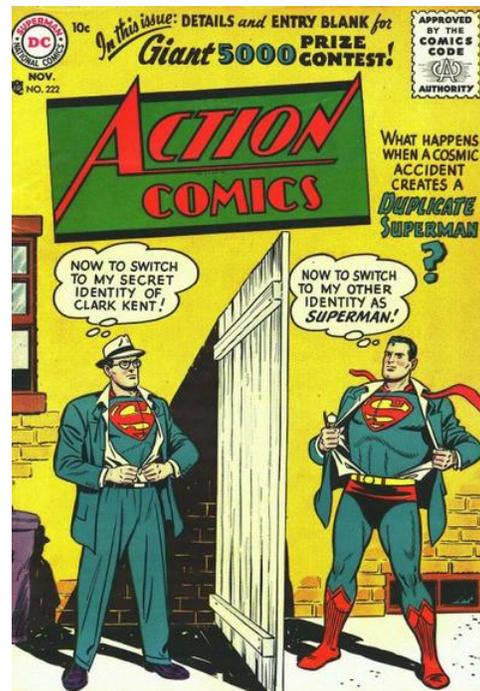
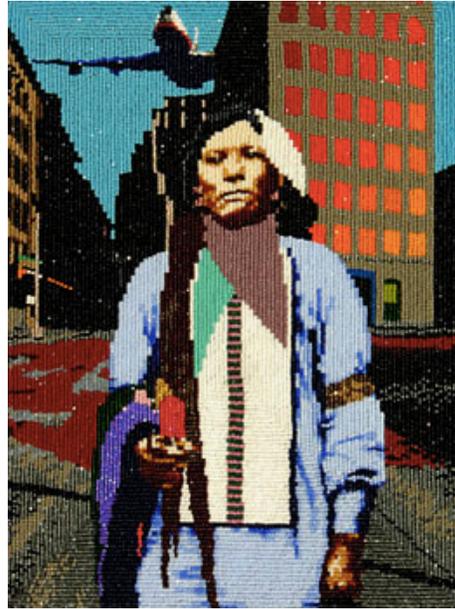


Figura 38. Action Comics #222 [fotografía de portada de revista], 1956. Imagen recuperada de [http://dc.wikia.com/wiki/Action\\_Comics\\_Vol\\_1\\_222](http://dc.wikia.com/wiki/Action_Comics_Vol_1_222)



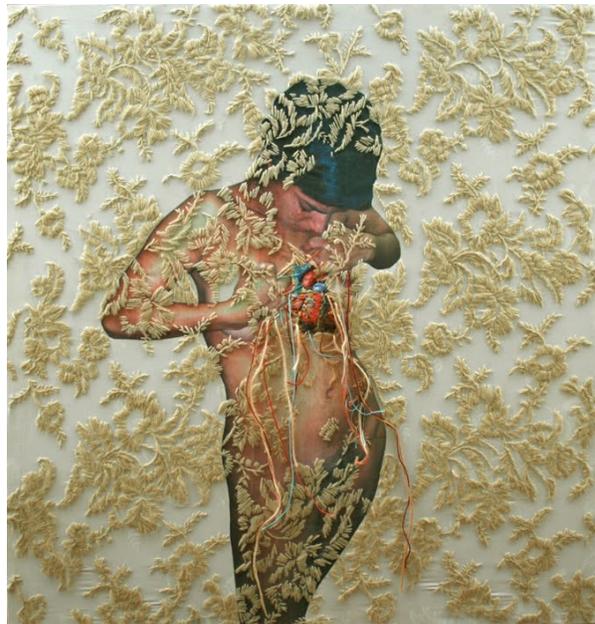
*Figura 39.* Moonrise Over the Little Bighorn, [Mostacillas cosidas sobre tela], 1995. Amerman, M. Imagen recuperada de <http://www.marcusamerman.com/creations/SittingBull.html>



*Figura 40.* Vision of Crazy Horse [Mostacillas cosidas sobre tela], 2007. Amerman, M. Imagen recuperada de <http://www.marcusamerman.com/creations/CrazyHorse.html>



*Figura 41.* Sin título [bordado y transfer sobre tela, 120 x 130 cm], 2006. Barboza, A.T. Imagen recuperada de [http://anateresabarboza.blogspot.com/2010\\_07\\_27\\_archive.html](http://anateresabarboza.blogspot.com/2010_07_27_archive.html)



*Figura 42.* Sin título [bordado y transfer sobre tela, 100 x 115 cm], 2007. Barboza, A.T. Imagen recuperada de [http://anateresabarboza.blogspot.com/2010\\_07\\_27\\_archive.html](http://anateresabarboza.blogspot.com/2010_07_27_archive.html)





Figura 49. Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe superpoderoso Mr. Músculo (polípticos Nº1 y Nº2, montaje final) [bordados con mostacillas sobre tela], 2014. Lara Espinoza, D.

## Bibliografía

- Álvarez, P. (2011). *Mecánica Doméstica. Publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970*. Santiago, Chile: Ediciones UC.
- Amerman, M. (s.f.). *The man, the myth, the legend*. Recuperado de [http://www.marcusamerman.com/man\\_myth\\_legend.html](http://www.marcusamerman.com/man_myth_legend.html)
- Anderson, P.T. (Productor/Director). (1999). *Magnolia* [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arisó, O. & Mérida, R. (2010). *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la <<violencia de género>>*. Buenos Aires: Egales
- Asamblea General, Naciones Unidas (20 de diciembre, 1993). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Recuperado de <http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/48/104>
- Aumont, J. (1990). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- Barboza, A. (s.f.). CV. Recuperado de <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/cv.html>
- Belinsky, J. (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brooks, A. (2007). *Feminist Standpoint Epistemology. Building Knowledge and Empowerment Through Women's Lived Experience*. Recuperado de [http://www.sagepub.com/upm-data/12936\\_Chapter3.pdf](http://www.sagepub.com/upm-data/12936_Chapter3.pdf)
- Burch, S. (1999). *Género y comunicación: la agenda de las mujeres en comunicación para el nuevo siglo*. [Ponencia]. Recuperado de <http://faunaurbana.org.mx/cidem/PDFs/Incidencia/medios/Genero%20y%20comunicacion%20Sally%20Burch.pdf>
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Cao, M.L.F. (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.
- Cecereu, L. (1982). Notas en torno al Cómic. *Aisthesis*, 14, 65-72.
- De los Ríos, M.J. & Martínez, J. (1997). La mujer en los medios de comunicación. *Comunicar*, 9, 97-104.
- Eco, U. (1968/2006). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Errázuriz, P. (2006). *Psicología social y género. Construcción de espacios a salvo para mujeres*. Santiago, Chile: Libros de la Elipse.
- Friedan, B. (1963/2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Freud, S. (1930). *El Malestar en la Cultura*. Recuperado de [http://www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m\\_apoyo/2/sig\\_freud\\_el\\_malestar\\_cult.pdf](http://www.dfpd.edu.uy/ifd/rocha/m_apoyo/2/sig_freud_el_malestar_cult.pdf)
- Gombrich, E.H. (1984/2010). *El sentido del orden. Estudios sobre la psicología de las artes decorativas*. Londres: Phaidon.
- Grupo Marcuse. (2006). *De la miseria humana en el mundo publicitario*. Barcelona: Melusina.
- Jefferies, J. (1998). Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras. En Deepwell, K. (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte: estrategias críticas* (pp. 281-310). Madrid: Cátedra.
- Julien, P. (1993). *El manto de Noé. Ensayo sobre la paternidad*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1949). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Recuperado de <http://www.elortiba.org/lacan5.html>
- Lagos, C. (2010). *Por un periodismo no sexista. Pautas para comunicar desde una perspectiva de género en Chile*. Recuperado de <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/files/por-un-periodismo-no-sexista.pdf>

- Lamas, M. (1995). *Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género*. Recuperado de <http://www.udg.mx/laventana/libr1/lamas.html>
- Larraín, S. (2008). Violencia de género, un debate pendiente. En S. Montecino (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia* (pp.569-586). Santiago, Chile: Catalonia.
- Llanos, B. (2005). La casa móvil y su paisaje. En B. Truffa, *Territorio doméstico* (pp.13-18). Santiago, Chile: Ediciones B.
- López de la Cerda y del Valle, C. (2007). Ideología, medios de comunicación y género. *Comunicación e ciudadanía, 1*, 101-106.
- Montecino, S. (2005). *Cuaderno de Economía Doméstica 1*. Santiago, Chile: Ediciones B.
- Moore, H.L. (1999). *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.
- Morris & Co. (s.f). *William Morris – Artist, Philosopher, Poet and Designer*. Recuperado de <http://www.william-morris.co.uk/Morris%20History.pdf>
- Olalquiaga, C. (2007). *El Reino Artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J.L. (2007). *Esto no es música*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- Pérez, J.C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Pribitkin, T. (s.f). *Superman – The New Deal Symbol of the American Way*. Recuperado de <http://www.supermanhomepage.com/comics/comics.php?topic=articles/new-deal-symbol>
- Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Roberts, L. (2011). Put Your Things Down, Flip It, and Reverse It. Remaining Craft Identities Using Tactics of Queer Theory. En M.E. Buszek (Ed.), *Extra/ordinary. Craft and Contemporary Art* (pp.243-259). Durham, NC: Duke University Press.
- Roudinesco, E. (1994). *Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rubin, G. (1986). *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. Recuperado de <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt7.pdf>

- SC Johnson. (s.f.). *Su historia: el origen de Mr. Músculo*. Recuperado de <http://www.mrmusculo.com.ar/personaje.html>
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: PUEG.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sinatra, E. (2004). *Nosotros, los hombres. Un estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Souriau, R. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Staniland, K. (2000). *Artesanos medievales. Bordadores*. Madrid: AKAL.
- Su Embroidery Studio. (s.f.). *How to differentiate Chinese silk embroidery from machine - made embroidery*. Recuperado de [http://www.suembroidery.com/articles/hand\\_embroidery\\_machine\\_embroidery.htm](http://www.suembroidery.com/articles/hand_embroidery_machine_embroidery.htm)
- Symonds, G. (2008). *The Aesthetics of Violence in Contemporary Media*. Nueva York: Continuum.
- Truffa, B. (s.f.). *Obras/Territorio doméstico*. Recuperado de <http://www.brunatruffa.com/home.html>
- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Recuperado de <http://www.cepal.org/publicaciones/xml/0/7220/lcl1507e.pdf>
- VintageTVCommercials. (1 de abril, 2009). *1977 Mr. Muscle Commercial with Charlotte Rae*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=6VPS9CKF5O4&feature=related>
- Waid, M. (2010). La auténtica verdad sobre Superman (y sobre todos nosotros). En T. Morris & M. Morris (Eds.), *Los superhéroes y la filosofía* (pp. 21-32). Barcelona: Blackie Books.
- Žižek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.