

LA INVENCIÓN DE LA FEMINIDAD

Enrique Gil Calvo *

Descripción de las tres dimensiones del espacio escénico donde se representa la imagen femenina socialmente construida: la *sexista*, que regula la exhibición del atractivo sexual; la *puritana*, que obedece reglas estéticas de corrección política; y la *expresiva*, que varía en función del *status* y la identidad personal. Así aparecen tres modelos relacionados de imagen femenina, asociados a las *tres gracias* del panteón helenístico, que están polarmente opuestos entre sí: el cuerpo *sexista*, vinculado a Afrodita, el cuerpo *andrógino*, heredero de Palas Atenea; y el cuerpo *afeminado* (o *elegante*), afín a Hera.

Palabras clave: Imagen femenina, identidad personal (femenina), sexismo, androginia, feminidad, expresividad, reglas de pureza, estilo, elegancia.

THE INVENTION OF FEMININITY. I am going to describe the three dimensions of the scenic space where the feminine image is socially constructed. The sexist, where sex-appeal exhibition is regulated. The puritan, where the political correct steticism takes place. And the expressive, which flows according to personal identity and status. Hence, there appears three models related to the feminine image, the three of them are related to the three graces of the Helenic Pantheon, Which are opposite each other: the sexist body, linked to Afrodita; the androgyne body, inheritor of Palas Athenea; and the elegant body, bind to Hera.

KeyWords: *feminine image, personal identity, sexism, Androgyny, femininity, expresity, purity, style, elegance.*

Comenzaré por describir el campo de fenómenos a considerar, que es el repertorio de imágenes escénicas socialmente construido para designar lo femenino. Para ello utilizaré como marco de referencia un sistema de coordenadas que consta de tres ejes, a modo de dimensiones o magnitudes que constituyen la anchura, la altura y la profundidad de la *caja* del escenario, representando la latitud, la longitud y la distancia de la imagen corporal femenina. Estos tres parámetros son el atractivo físico (belleza, hermosura, deseabilidad o *sex appeal*), la corrección formal (reglas de pureza, control, rectitud y nitidez) y la expresividad o gusto propio (estilo, encanto y gracia)¹, tal como aparecen en la figura 1: se trata de un espacio euclidiano en forma de *delta* (triángulo isósceles invertido) con tres ejes de coordenadas (X, Y y Z), donde la X representa el *eje sexista* del atractivo físico, la Y corresponde al *eje regulador* o puritano de autocontrol for-

mal y la Z se refiere al *eje expresivo* del propio estilo.

Estas tres dimensiones de la imagen femenina corresponden a tres ideales o *mandamientos* muy distintos entre sí. El primero es de naturaleza puramente física o carnal: “ser guapa”, “estar buena”, “tener buen tipo” o “buena figura”, etc. El segundo corresponde al imperativo cultural que obliga a “arreglarse”, tener “buena presencia”, “estar delgada” o “en forma”, “ser limpia”, “ir a la moda”, “parecer joven”, etc. Y el tercero manifiesta la identidad personal de la portadora en relación a la posición social que ocupa, lo que exige “ser original” o “expresiva”, “tener gracia”, “estilo” o “distinción”, poseer “encanto” o “elegancia” y ser a la vez “femenina” y “espontánea”.

Pues bien, estos tres tipos de mandatos coaccionan moralmente a las mujeres de carne y hueso, que se ven invitadas a obedecerlos. Es la conocida presión social ejercida por la opinión

* Profesor Titular de Sociología. Departamento de Sociología I.
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Campus de Somosaguas, 28023 Madrid, España.

pública, a la que las personas nos vemos obligadas a plegarnos con más o menos resistencia. De ahí que muchos sociólogos consideren que la imagen femenina siempre es una *construcción social* de la que son víctimas las mujeres sin poder evitarlo. Pero este determinismo social resulta erróneo, en la medida en que siempre hay margen para una cierta libertad de elección. Como los mandamientos sociales son contradictorios entre sí, para obedecer alguno hay que *desobedecer* otros. Por lo tanto, aunque sea de forma involuntaria, casi siempre se produce alguna clase de insumisión o *resistencia*, pasiva por lo general.

Para poder advertirlo conviene fijarse en algún caso concreto. Por ejemplo, el de las adolescentes, cuya inexperta credulidad las hace fáciles víctimas de la moda indumentaria, prestas a adorar las marcas comerciales más o mejor publicitadas. Por eso muchos creen que las quinceañeras son una especie de autómatas preprogramadas, servilmente seguidoras de los anuncios, las emisoras o las revistas. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues lo cierto es que, a pesar de las apariencias, las chicas se sienten personalmente *responsables* de la imagen que efectivamente adoptan, en la medida en

que ésta es la *respuesta* que oponen a las contradictorias presiones que soportan.

Por eso las adolescentes ilustran perfectamente la validez del sistema de coordenadas. En efecto, esa edad es la primera en que se plantea el gran problema a resolver: ¿qué me pongo?. Las mujeres más mayores, aunque sigan siendo jóvenes, ya poseen un estilo propio, o por lo menos han adquirido rutinas, hábitos y costumbres estereotipadas, que les evitan tener que elegir a cada momento qué ponerse y cómo arreglarse. Pero las adolescentes, en cambio, como son *novatas* en el arte de la puesta en escena, se torturan planteándose mil dudas y dilemas. Antes de esa edad se limitaban a dejarse orientar por sus madres, sin atreverse a discutir su experiencia superior. Pero tras la nubilidad se rebelan contra la autoridad materna, que rechazan en nombre de su propia independencia. Y reivindican con ardor su legítimo derecho a la libertad de expresión, aunque no lo sepan ejercer todavía. Por eso se pasan horas ante el espejo o en las tiendas, probándose la ropa y combinándola de mil formas para ver cómo les sienta.

Y es que la clave de la puesta en escena femenina es precisamente la combinación de elementos dispares, tomados de un repertorio tridimensional de signos como el que se acaba de esquematizar. Si seguimos con el ejemplo adolescente, advertiremos que a cada chica, cuando se dispone ante el espejo a arreglarse para salir, se le plantea un triple problema. Ante todo, qué hacer con su *culo* y sus *tetas*, que sobresalen bajo la ropa y amenazan con llamar la atención, especialmente de los chicos que la vayan a rodear. Aquí el dilema fluctúa entre subrayar culo y tetas, poniéndose camisetas ceñidas y minifaldas estrechas, o disimular sus *gorduras*, ocultándolas bajo vaqueros anchos, cazadoras grandes y amplias sudaderas. Éste es el eje *sexista*.

Después debe optar por elegir aquellos accesorios que definan y *perfeccionen* el acabado de su apariencia formal: alborotarse la melena o peinársela cuidadosamente con moño, trenzas o coleta; pintarse como una furcia o ir con la cara lavada sin granos ni espinillas; ceñir tobillos y muñecas con múltiples pulseras rústicas o col-

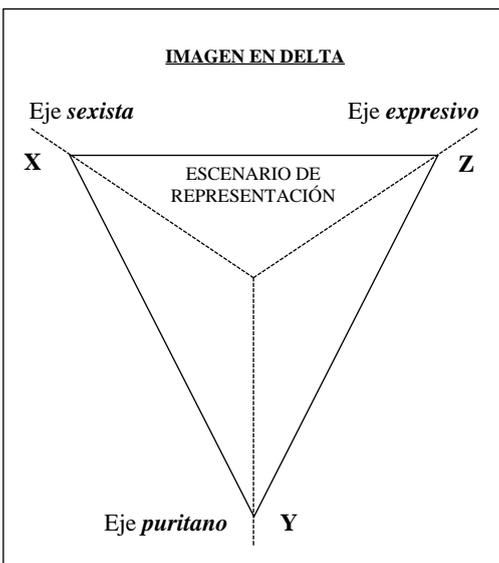


Figura 1: Dimensiones de la feminidad.

garse del cuello una cadenita de oro muy fina; calzarse plataformas horteras de tacón, planos mocasines náuticos o rudas botas masculinas; pintarse las uñas de azul, moradas, de laca transparente o dejárselas cortas y limpias; y por supuesto, ponerse en las piernas medias negras, leotardos de color a juego, calcetines cortos de punto blanco o calcetines largos de rombos y lana gruesa. En cualquiera de los casos, y según sea el sitio a donde ir y la gente con quien se salga, el dilema que se plantea es cómo evitar hacer el ridículo. ¿Estaré gorda como una vaca con el vestido recto?. ¿Se me pondrá cara de torta con el collar y el flequillo?. ¿Se reirán de mí si voy de *spice girl* o parezco una *pija*?. ¿Quedaré mal si me pongo esta marca que ya no se lleva de puro antigua?. Éste es el eje puritano de la corrección política.

Y por último debe demostrar que tiene un gusto propio, probando la independencia de su criterio. Lo cual se aprende en la práctica imitando a las amigas más expertas y sobre todo despreciando todo cuanto le pueda gustar a las *marujas* adictas a la elegancia como mamá. Hay que distinguirse de las compañeras más torpes o más cursis criticándolas ferozmente ante el resto de la clase, hay que discutir con las amigas íntimas sobre cómo es el estilo que más le va a cada una, hay que hundir a la rival que te ha robado el truco que tú habías encontrado antes y que pensabas que te caracterizaba y, sobre todo, hay que intentar deslumbrar a los chicos aparentando que tú eres la tía más inesperada, sorprendente y original. Aquí el dilema se plantea entre parecer *tú misma* o una más del montón. Y éste es el eje estilístico de la libertad de expresión.

Pero como todos estos desafíos suelen acabar frustrándose a causa de tu misma inexperiencia, terminas por intentar ocultarla sustituyéndola por la parodia, la transgresión y el exceso. Así es como optas por adoptar una truculenta *pose* de máscara de carnaval, tan chocante como estafalaria y tan exagerada como ficticia. Y para ello basta con mezclar los opuestos, invertir los papeles y combinar los contrarios, poniéndote por ejemplo minifalda y medias finas pero no con tacones, que sería lo coheren-

te, sino con machistas botazas, pues pronto aprendes que lo más llamativo es la flagrante contradicción. Sabes que así no engañas a nadie, pero al menos irritas a mamá, espantas a los bienpensantes y provocas a los idiotas, que se escandalizan y te odian haciéndote creer en ti misma aunque sólo sea por la atención negativa que generas.

Todo con tal de gustar más o disgustar menos, que suele ser la secreta pero modesta esperanza de las chicas de carne y hueso. Pero ¿a quién gustar?: no a los hombres, cuyo juicio estilístico, en materia de imagen femenina, suele resultar despreciable, a pesar de que posean la llave del principio de realidad en materia de atractivo sexual. A quien aspiran a gustar las mujeres es a ellas mismas: a las demás mujeres, sean amigas, rivales o aliadas potenciales y, sobre todo, a sí mismas. De ahí que podamos traducir los tres ejes de coordenadas al esquema siguiente: el eje *sexista* intenta complacer el gusto masculino, el eje *regulador* trata de contentar a las demás mujeres, respetando su gusto codificado, y el eje *expresivo* pretende alcanzar la propia autoestima personal.

Pero avancemos un poco más en la descripción del espacio escénico femenino. Acaba de verse que estas tres dimensiones corresponden a los tres abanicos de posibilidades que se les abren a las mujeres a la hora de escoger su puesta en escena o presentación en público ante los demás. Por lo tanto, cada magnitud supone un determinado margen de maniobra, entre cuyas alternativas cabe optar con cierta libertad de elección. Ahora bien, eso no quiere decir que los tres ingredientes hayan de aparecer en cada combinación elegida con un valor equivalente. Por el contrario, en función del contexto social, se escogerá una variante distinta, que puede implicar una magnitud más elevada de alguno de los parámetros en detrimento de los otros dos.

Por ejemplo, las adolescentes tienen a vestirse con andrógino estilo *unisex* cuando van a clase, se disfrazan de *zorras* ficticias o mujeres *fatales* para ir a la discoteca y adoptan una máscara mucho más modosa, conformista y estereotipada cuando tienen que ir de visita o a cenar

con sus padres. Pero igual sucede con las mujeres más mayores, que adoptan diferente puesta en escena según se trate de ir a la oficina, de tiendas con las amigas, a cenar los viernes con otras parejas, de boda y demás ceremonias rituales o de excursión los domingos con toda la familia. Según cual sea la ocasión social, habrá que anteponer alguna dimensión prioritaria en detrimento de las demás.

E igual sucede con la edad y el estado civil, que determinan la preferencia por subrayar alguna magnitud de la apariencia ocultando las demás. Por ejemplo, las casadas adoptan una pose de olímpica inaccesibilidad que se contrapone a los signos de invitación o aliento de que hacen gala solteras y divorciadas, disimuladamente señaladas por ciertos signos imperceptibles que manifiestan su libre disponibilidad. ¿Y qué decir de las mujeres más maduras, dispuestas a los mayores esfuerzos y excesos que les permitan ocultar su gordura y su edad, fingiendo una inverosímil eterna juventud?

Por lo tanto, dado que no se combinan las tres dimensiones con la misma magnitud, podemos hacer el ejercicio académico de considerar cada una de ellas con independencia de las otras dos, como si el valor numérico de un eje de coordenadas se hiciese máximo mientras los otros dos se anulaban hasta aproximarse a cero. Con ello obtendremos una tipología de modelos femeninos extremos: meros tipos ideales resultantes de elevar a la máxima potencia cada uno de sus atributos característicos. Así, el cuerpo *sexista* corresponde a la máxima puntuación del eje de las X cuando los otros dos se reducen a cero, el cuerpo puritano o *andrógino* aparece maximizando el eje de las Y mientras se minimizan los demás y el cuerpo *afeminado* aparece elevando la expresividad del eje de las Z al máximo a la vez que se neutralizan los valores de los otros. Es lo que aparece en la figura 2.

Así obtenemos la representación de los tres grandes arquetipos femeninos que figuran en los polos extremos de la imagen en *delta*. Por el eje de las X, el polo de *la Puta*, como arquetipo de los cuerpos *sexistas* que más deseo y atracción provocan. Por el eje de las Y, el polo de *la Vir-*

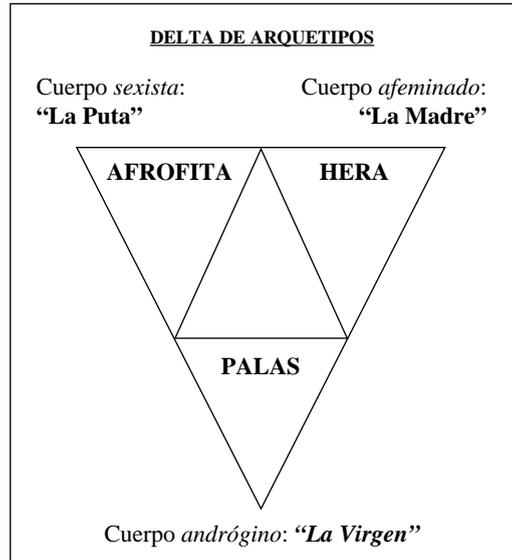


Figura 2: Las tres gracias.

gen, arquetipo de los cuerpos más reglados, puritanos o cercanos a la androginia. Y por el eje de las Z, el polo de *la Madre*: el arquetipo corporal de las esposas y madres legítimamente reconocidas. Por supuesto, esta distinción es relacional, pues cada uno de los tipos sólo cobra sentido por su contraste polar con los otros dos. *La Virgen* sólo se define como tal por oposición tanto a *la Madre* como a *la Puta*, e igual sucede con cada una de éstas.

Como es evidente, esta santísima trinidad de la imagen femenina representa una clara continuidad cultural e histórica con un material simbólico antiquísimo. Es el mito protomediterráneo de las *tres gracias*, que en su versión más clásica se corresponde con el panteón femenino de la mitología griega: Afrodita, diosa promiscua del amor, la fecundidad y la lujuria; Palas Atenea, diosa virginal del arte, la ciencia y la guerra; y Hera, suprema diosa de la familia como esposa legal de Zeus y madre de sus hijos legítimos. Pues bien, este trinitario arquetipo femenino, tan primitivo que resulta anterior a la revolución judeocristiana, ha logrado sobrevivir hasta nuestros días a través de una tortuosa genealogía. Por eso su origen arqueológico nos ha llegado desfigurado por múltiples adherencias tardías,

que le dotan de una compleja polisemia híbrida y mestiza.

Pero describamos la distinta naturaleza plástica de estas tres imágenes arquetípicas. El sustrato más primitivo es sin duda el de Afrodita, como modelo clásico del culto *sexista*. En tanto que diosa de la riqueza agrícola y ganadera, su principio activo es la fecundidad o fertilidad. Y su objetivo práctico, como guía de construcción de la imagen, es poder *gustar*, tal como sucede con la comida y la bebida. Es decir, ser *apetitosa* y atractiva, “estar muy buena” o “estar muy rica”, tal como lo define el sexismo machista: por eso de las mujeres muy carnales se dice que están “para comérselas”. De ahí el paralelo con la alimentación y la glotonería, ya que el apetito sexual se vive como trasunto del hambre física. Ya lo decía el marqués de Sade: “no hay pasión más estrechamente asociada con la lujuria que la embriaguez y la gula”. Lo cual conduce a identificar la represión puritana con la anorexia y la voluptuosidad lasciva con la bulimia.

Los atributos corporales que definen la imagen *sexista* resultan análogos a los que exhiben las viandas más apetitosas: forma, color, relieve, consistencia. Y la carne femenina se sopesa y aquilata viendo si aún está verde o ya se pasa de madura, y si conviene consumirla cruda o prepararla para que quede crujiente, dorada y cocida, con el ánimo de pelarla cuidadosamente hasta descubrir las carnosidades más tiernas, palpitantes y jugosas que oculta. De ahí que todas las culturas hayan edificado elaboradas gastronomías rituales codificando el minucioso arte de preparar de mil formas diferentes la carne femenina, creando así consagradas recetas de cocina y grandes platos ceremoniales con su decoración característica, a fin de celebrar refinados festines, veladas íntimas, copiosos banquetes o pantagruélicas orgías.

Los ejemplos sobreabundan, dada la parafernalia fetichista que permite acondicionar la imagen corporal de la mujer adquiriendo la apariencia de un apetitoso y lúbrico manjar. Por ejemplo, llenándola como un *milhojas* de hendiduras, orificios, escotes, oquedades y demás

separaciones que permitan acceder al interior de la carne para introducir en su seno la vista. Y para crear esta ilusión óptica, que dispone la imagen para su más fácil acceso a la mirada, nada mejor que configurarla como un dispositivo diseñado en *trompe-l'oeil* o trampantojo, que produzca efectos de escorzo, perspectiva y transparencia. De ahí el recurso al contraste de colores en movimiento, que señalan los encantos marcando sus extremos, sus límites o sus aberturas: ojos huecos, uñas sangrantes, pezones pintados, boca en carne viva. Y de ahí también el recurso al volumen y al relieve como esencia barroca del claroscuro, creando espejismos de profundidad con su juego de luces y sombras.

Volumen, relieve, hondura. Ésta es la metodología de la imagen *sexista*, que designa turgencia, redondeces, embarazo y gravidez. Pechos hinchados, nalgas voluminosas, vientre abultado, muslos rotundos, barriga prominente: así son todas las diosas de la fecundidad. De ahí que los cuerpos *sexistas* nazcan con la pubertad, se exalten con la maternidad de la purísima *madonna* y se amorticen con la temible menopausia, que es la amenaza cuyo ominoso augurio más horroriza a los cuerpos *sexistas*. Pero no hace falta caer en excesos obesos, pues se puede prescindir de la grasa sin dejar por eso de producir una imagen auténticamente voluptuosa. Pues la clave reside precisamente en la voluptuosidad, entendida como armonía dinámica del juego de curvas.

Piénsese en el arquetipo contemporáneo del cuerpo *sexista*, identificado con una diosa del celuloide como Marilyn Monroe. Su imagen es extremadamente voluptuosa pero su figura no está necesariamente *gorda* (aunque sí *potelé* o *rellenita*). Y es porque la voluptuosidad sólo está producida por la cadencia del juego de curvas. La clave reside en el contrapunto armónico entre las líneas curvas: tanto las curvas del cuerpo (ingle, caderas, pechos, nalgas, muslos, pantorrillas, empeines, tobillos, muñecas o rodillas) como las prótesis curvas (medias, sandalias, faldas, escotes, pulseras, lazos, volantes, cenefas, lencería, rizos o crenchas y hasta pestañas postizas). Y no sólo el juego estático de las cur-

vas, como en la estatuaria del helenismo o la pintura manierista, sino sobre todo su juego dinámico al moverse o caminar: es el *contoneo*, la cadencia rítmica que componen las formas del cuerpo al desplazarse en el tiempo y el espacio, lo que le confiere sus características molice, lasitud y morbidez al cuerpo sexista.

El siguiente componente carnal de la imagen femenina es el cuerpo *andrógino*, que se erige como la antítesis del cuerpo *sexista* frente al cual se contrapone. Por eso hay que definir esta dimensión andrógina con los mismos rasgos que caracterizaban a la dimensión sexista, sólo que invertidos, para componer una contrafigura que se oponga a aquélla como la noche al día. De este modo, si el cuerpo sexista se identificaba con el volumen, la redondez y las líneas curvas, el cuerpo andrógino lo hace con la altura, la esbeltez y las líneas rectas. Pues, en definitiva, si la imagen sexista buscaba “gustar” y “estar buena”, a riesgo de “estar gorda”, la imagen andrógina prefiere “estar en forma” y, desde luego, “estar delgada” y “ser estrecha” o “lisa”.

Tópicamente, el cuerpo andrógino debiera parecer viriloide, al modo de las amazonas descalificadas por los misóginos que las tachan de marimachos, viragos o *machorras*. Pero en realidad no es así, pues esta dimensión de la imagen femenina no pretende imitar rasgos masculinos, remedando sus anchas espaldas, el volumen torácico o la musculatura de sus miembros (como hacían pensar las hombreras postizas que estaban de moda), sino neutralizar las diferencias entre las morfologías de varones y mujeres, a fin de perfilar una figura femenina cuyas formas ya no se contrapongan a las masculinas: así se crea una imagen tan válida para unos como para otras. De ahí la exaltación de la inmadura figura adolescente, común al efebo imberbe y la doncella impúber todavía no diferenciados sexualmente, cuya esbelta imagen andrógina pueda estar encarnada por los dos sexos indistintamente.

Por lo demás, el cuerpo andrógino procede del más arcaico cuerpo sexista, cuya evolución le obligó a *purificarse* hasta perder toda su car-

nosa imagen rotunda. En efecto, resulta más razonable pensar que la genealogía del cuerpo andrógino no descende del cuerpo masculino, al que buscaría imitar o plagiar, sino del propio cuerpo femenino, cuyo sexismo se desearía reprimir o regular: es decir, educar, racionalizar y estilizar. Me refiero con ello a dos fuentes históricas de la moderna imagen andrógina: el puritanismo y la fisiología, pues ambas conspiran a la vez por des-sexualizar la figura de la mujer, civilizando el bárbaro arcaísmo de su imagen premoderna.

Es verdad que llovía sobre mojado, pues como ha narrado Jack Goody (orig. 1983) en *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*², la cristiandad europea ya había extendido por toda la escala social la práctica sistemática del celibato femenino (con el objetivo eclesiástico de ampliar su propiedad de tierras, tras heredarlas de las solteras), cristalizando el culto a la virginidad femenina e instituyendo el llamado por Hajnal *modelo europeo de matrimonio*, con nupcias muy tardías y elevada proporción de mujeres solteras. Pero este sustrato cultural se vio reforzado en la era moderna por el puritanismo religioso y la obsesión cientifista, imponiéndose una andrógina represión sexual.

El puritanismo en cualquiera de sus dos versiones modernas, la protestante reformada o la católica contrarreformista, exige negar el sexo, renunciando al cuerpo y sus placeres. La *joie de vivre* renacentista, con todo su culto carnal, es prohibida y estigmatizada como *rabelaisiana* grosería. Y ambos vicios capitales, la lujuria y la glotonería, se identifican como causa de pérdida, revelada por la gordura de la carne corrupta. Esta condena sólo se evita ocultando la anatomía de la mujer, con todas sus pecaminosas redondeces, y practicando además una constante disciplina corporal, carnalmente mortificante y hecha de ayuno y abstinencia. Es el triunfo de *doña Cuaresma* sobre *don Carnal*, pues si Afrodita parece bulímica, Palas resulta anoréxica. Así es como se impone la imagen de una mujer alta, delgada y descarnada: es decir, espiritual, que ya ha logrado borrar de su cuerpo todo los signos de impura bajeza.

Y el resultado es una cruzada emprendida contra las obscenas curvas femeninas, que son anatematizadas como prueba mancillante de grosería. La consecuencia es un progresivo *refinamiento* de la imagen de las mujeres, de quienes pasa a exigirse un cuidadoso autocontrol de su puesta en escena, cada vez más caracterizado por estrictas reglas formales de atuendo, adorno, gestualidad, indumentaria y etiqueta. Se trata del llamado por Norbert Elias *proceso de civilización* (título de su obra más célebre, original de 1936 y traducida al castellano por el Fondo de Cultura Económica de México en 1977), ocurrido en la sociedad cortesana durante la modernidad temprana y que da lugar tanto a la sistematización de los mecanismos foucaultianos de vigilancia y control, que crean el *panóptico* de la opinión pública, como a la primera convergencia histórica entre los géneros masculino y femenino, que pasan a igualarse ficticia y ritualmente en los espacios escénicos de las Cortes monárquicas donde se congregan las élites europeas.

De ahí el paralelo proceso de *afeminamiento* de los aristócratas masculinos (cuyo indómito salvajismo de *señores de la guerra* se domestica y civiliza hasta tornarse galante caballerosidad) y de *cultivo* de las mujeres aristócratas: las *preciosas ridículas*, que pasan a competir en pie de igualdad con los varones en materia de luces, ideas, artes y ciencias, compartiendo con ellos los mismos salones de baile o debate (tantas veces presididos por cortesanas o grandes damas) y comunes reglas de etiqueta, que imponen rituales andróginos de presentación en sociedad. Pero no sólo hay que revestirse con la máscara cortesana para enfrentarse en público con los pares, pues también en privado hay que someter además al cuerpo a reglas estrictas de limpieza, lavado, depuración y refinamiento, capaces de anular su carnal sexualidad.

Georges Vigarello ha narrado en un bello libro (*Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, original de 1985: Alianza Editorial, 1991) cómo la invención de la ropa *blanca* o interior de lencería (con sus nor-

mas que reglamentan cómo lavarla, plancharla, almidonarla y encañonarla), siempre asociada a refinados rituales de ablución, baño y purificación (lo que incluye maquillaje, manicura y depilación, todo ello coronado por la joyería, el peinado y la perfumería), permite establecer una clara frontera protectora que separa el cuerpo *público*, que se presenta en sociedad, del cuerpo *privado*, que no está menos regulado, disciplinado y *purificado* por más que se le reserve para la intimidad secreta. Pero depurar el cuerpo carnal es como descarnarlo y des-sexualizarlo, convirtiéndolo en algo puro, asexuado y desencarnado.

Pues bien, este estilo de vida impuesto por la Corte, hecho de reglas estrictas de cuidado corporal, en seguida se difunde a la alta burguesía primero y desde ahí al resto de la sociedad, que por un proceso de esnobismo mimético pronto adopta las mismas pautas de regulación sofisticada. Es el proceso de *la moda* que, al compás del ciclo estacional de la Corte, obliga a renovar cada temporada los rituales escénicos de la alta sociedad. Pues para que su simple repetición redundante no devalúe la eficacia de las reglas de pureza, es preciso renovarlas una y otra vez, innovando reglas nuevas a fin de recrear o restaurar su magia purificadora. Éste es el signo de la modernidad: la constante renovación y creciente perfeccionamiento de las reglas formales de pureza.

Y en paralelo a esta liturgia cortesana, entre las clases propietarias británicas se produce lo que Edmund Leites ha llamado *la invención de la mujer casta*³, al hilo del primer *best seller* de la historia: *Pamela, o la virtud recompensada*, de Samuel Richardson (1740), que adiestra a sus muchedumbres de lectoras en cómo disciplinar sus vidas, sus pasiones y sus cuerpos con autocontrol, dominio de sí mismas e inflexible constancia, si es que desean merecer una larga felicidad matrimonial y familiar. Así es como el puritanismo ascético logra inculcar en las mujeres modernas la obsesión por someter su apariencia exterior a reglas formales y estrictas, que inducen en su porte una *honest*a imagen de impenetrable corrección y rectitud. Esto inclu-

ye la firme represión de las bajas pasiones corporales, entre las que se confunden e identifican sexualidad y glotonería: de este modo se extendió la conveniencia de estar *delgada* para parecer *casta*, dado que para lograr ambos efectos hace falta reprimirse con idéntica constancia.

Este proceso de adelgazamiento y dessexualización de la imagen femenina se impone como imperativo estético durante el siglo XVIII, que instituye la delgadez como un signo estamental de distinción clasista, decretándose por esnobismo la exclusión racista de las clases bajas, rústicas y groseras, para quienes la *curva de la felicidad* todavía es signo de abundancia, hermosura y riqueza. Pero durante los siglos XIX y XX, esta cruzada puritana se ve reforzada hasta la exageración por el triunfo de la ideología médica, que impone el culto obsesivo de una vida sana y salva: hay que adelgazar para salvar la vida del cuerpo, y no sólo para salvar la vida del alma. No obstante, esta alianza entre la clínica y el altar no hubiera podido imponer su dictadura fisiológica de no ser por el acicate de lo que un misógino llamaría la *vanidad* femenina.

En efecto, el factor que más influye para imponer la delgadez de la mujer es el miedo a envejecer, que busca detener el paso del tiempo venciendo la edad. Aquí hay por supuesto razones fisiológicas, derivadas de la cruzada emprendida por los médicos en pos de la longevidad. Pero creo que influyó en mayor medida la necesidad femenina de cultivar su apariencia física, haciéndola inmune al paso del tiempo. Las mujeres premodernas sólo alcanzaban *status* mediante la maternidad, dada su condición de hembras reproductoras al servicio de los linajes patriarcales que detentaban la posesión del patrimonio. En consecuencia, la imagen de la mujer premoderna era sólo sexista, obligada por la fecundidad de la que dependía su destino social. Y por ello, la menopausia determinaba la muerte civil de la mujer sexista: su jubilación carnal, su retiro físico, su amortización humana. De ahí el pánico a envejecer y el miedo a la edad.

Pues bien, la mujer moderna aprendió a detener el paso del tiempo venciendo momentánea-

mente la edad. Y lo hizo sustituyendo su imagen sexista, que caduca con la menopausia, por una nueva imagen más moderna, no sexista sino andrógina, que sólo caduca lentamente, y lo hace desde luego más allá de la menopausia. Envejecer al lento compás masculino, en vez de hacerlo al brusco ritmo de la fecundidad femenina: ése fue el secreto deseo que encendió la revolución moderna de la imagen andrógina. La rotunda prestancia del cuerpo sexista sólo dura desde los veinte a los cuarenta años de plenitud, tras cuya crisis de menopausia su fecundidad se derrumba. En cambio, la dúctil agilidad del cuerpo andrógino se mantiene incólume de los quince a los sesenta o más, cuando comienza lentamente a declinar. De ahí que la imagen andrógina aspire a fijarse en la eterna juventud de la nubilidad, parando el reloj vital a la hora de la adolescencia, cuando la carne es flexible y perdura sin marchitarse.

¿Por qué adoptó esa decisión la mujer occidental?. Parece lógico pensar que no fue tanto por vanidad o coquetería como por instinto de supervivencia, que se resistió a esa forzosa jubilación anticipada que suponía la menopausia. Sobre todo tras lo que se ha llamado, a partir de Edward Shorter y Lawrence Stone, *la invención del amor romántico*⁴, que se impuso en Europa desde el siglo XVIII. Este nuevo concepto de relaciones de pareja exigía una imagen de mujer a la que ya no se valora por su capacidad sexualmente reproductora sino por su virtualidad emocional o expresiva como confidente y compañera: es una amiga o una amada lo que se busca, y ya no una amante o un ama de cría. De ahí la nueva simetría amorosa de las dos *medias naranjas*, iguales y simétricas, que imponen el culto a la mujer andrógina.

Para poder envejecer juntos, en compañía de la persona amada, es preciso sincronizar la perdurabilidad de los cuerpos. Lo cual se vio acentuado al existir una pauta de *hipergamia* de edades, que impone a las mujeres emparejarse con hombres mayores que ellas. Y tanto más cuanto la longevidad femenina es bastante más prolongada que la masculina, en condiciones modernas de salud. Todo lo cual exige alargar

la vida civil de la carne femenina, sustituyendo su imagen sexista, precozmente percedera, por otra imagen andrógina mucho más prolongadamente duradera. Esto se sobreañadió al previo *modelo europeo de matrimonio*, que imponía nupcias escasas y tardías sólo celebradas tras largas etapas de noviazgo juvenil, por lo que pudo preconizarse la prolongada vigencia de la mujer joven y soltera, potencialmente andrógina por quedar apartada de la carga reproductora. El ancestral culto a la virginidad se vio así reforzado por esta nueva imagen asexualada y *anti-maternal*, a fuer de romántica o *amorosa*.

Pero de poco hubiera servido lo anterior sin su coincidencia con un factor esencial, para mí determinante de que se haya impuesto la imagen andrógina durante la segunda mitad del siglo XX. Me refiero, claro, al abandono femenino de su reclusión doméstica para pasar a competir en pie de igualdad con los hombres en todos los ámbitos de la esfera civil: la enseñanza, el trabajo, la sanidad, el periodismo, la administración pública, etc. Competir con los varones ha obligado a esgrimir sus mismas armas, incluidas las que afectan a la imagen corporal. De ahí el uso de pantalones, camisas y americanas, con zapatos planos o botas pesadas, pues el traje de chaqueta simboliza, como los galones de la antigua guerrera, la autoridad institucional del cargo que se ocupa. Y de ahí sobre todo el uso y abuso de los signos de masculinidad: no sólo comer carne cruda, sino beber, fumar y blasfemar, como peligrosos ritos transgresores de iniciación viril, que identifican a la mujer andrógina con los chicos jóvenes o adolescentes que rompen con su familia para hacerse hombres ingresando en la vida adulta.

No hace falta insistir en esta obviedad. Pero hay que subrayar la dimensión competitiva que encierra el integrarse en un mundo de hombres donde reina la rivalidad, la lucha por la supervivencia y la ley de la selva. Y esta competencia generalizada impone también exigencias, que se manifiestan hasta en la propia imagen corporal. Hay que adiestrar el cuerpo, hay que perfeccionar la destreza formal, hay que ser agresiva y estar en guardia, hay que hacerse temer o al

menos respetar, hay que imponerse a los demás y hay que revestirse de poder y autoridad. De ahí mi alusión anterior a las Amazonas, como mujeres de rompe y rasga, dominantes, decididas y hechas de una sola pieza. Por eso, frente a la mórbida molicie de las redondeadas curvas sexistas, la mujer andrógina exhibe dureza, rigidez impenetrable y rectitud angulosa. Y frente a la diosa Marilyn, como mito sexista, hay que situar a la divina Greta como reina andrógina.

Aquí es donde últimamente se está imponiendo la competencia deportiva, el culto al cuerpo atlético y la obsesión gimnástica por estar en forma. Es cierto que Greta Garbo no da la imagen de mujer deportista, y habría que sustituirla por estrellas más actuales como Sigourney Weaver, con la felina ferocidad belicosa que exhibe en *Alien*, aunque no sea ejemplo de musculatura. Pero no hay duda de que el último empujón hacia la androginia lo está dando la invasión del deporte por parte de las mujeres, que esperan hallar en él la fuente de la eterna juventud, adquiriendo el secreto de estar delgadas y en perfecta forma física. El deporte no sólo es el símbolo de toda competencia sino que además expresa la mejor metáfora del hiperactivo hombre de acción, siempre entrenado y listo para entrar en carrera luchando por la victoria en la que se juega la vida. Pues bien, la mujer andrógina también es una heroína *unisex*, que se juega el tipo aspirando a salvarse mediante un constante entrenamiento que la mantenga en forma.

Así es como, a resultados de todo lo anterior (culto europeo al celibato virginal, reglas cortesananas de etiqueta, ascetismo protestante, invención del amor romántico, ciclo de la moda, trabajo femenino extradoméstico, competencia profesional igualitaria entre hombres y mujeres, higienismo fisiológico, medicalización de la vida, práctica sistemática de deportes y culto a la eterna juventud), se ha venido imponiendo como canon cultural el arquetipo andrógino de Palas Atenea, que si por un lado ha de tener un cuerpo *danone* de estilizadas formas perfectas, a fuer de sistemáticamente reprimidas, depuradas y regladas, por otra parte ha de ser una militante amazona feminista, capaz de reivindicar su com-

petencia igualitaria con los varones en todos los campos de actividad física, estética o profesional. Lo cual exige mortificación corporal, sacrificios carnales, entrenamiento constante, disciplina ascética, purificación sexual y una imagen andrógina.

Sólo queda ya por fin el tercer cuerpo de la diosa, que es el femenino o *afeminado*, si entendemos por ello no el amaneramiento y la cursilería que denigran los misóginos (y que desde luego está presente en multitud de imágenes, aportadas tanto por la ficción o la publicidad como por mujeres de carne y hueso, que no dudan en curvar sus muñiques como signo de afeminamiento), sino la sublimación ideal de su elegancia expresiva, interpretada como *feminidad*. Pero es preciso reconocer que este tercer polo del arquetipo femenino es el más difícil de definir o precisar. Por eso, para poder concebirlo, nada mejor que recurrir a una metáfora, extraída de la dialéctica hegeliana.

Si el cuerpo sexista es la *tesis* de la imagen de la mujer, y su *antítesis* el opuesto cuerpo andrógino, la *síntesis* habrá de ser, por lo tanto, el tercer cuerpo *afeminado*, capaz de superar las contradicciones que oponen a los otros dos, al trascender tanto el soporte físico de su sexualidad material como las reglas formales de su ejecución técnica. Y en este sentido, ¿qué atributos plásticos podrían caracterizarlo, frente a las *curvas* sexistas y la *rectitud* andrógina?. Sin duda, los que corresponden al concepto de *elegancia*: el sentido de la medida, la proporción de sus miembros, el equilibrio entre contrarios, la armonía de rectas y curvas, la originalidad de la combinación. O si se quiere, la estabilidad de su estructura, el rigor de su diseño, la singularidad de su composición, la coherencia de su estilo, la ecuanimidad de su presentación. Es decir, el ritmo y la métrica de su unidad interna.

Si el modelo sexista representa “estar buena” y el andrógino “estar delgada”, el afeminado crea el efecto de “estar elegante”: tener “gusto”, “gracia”, “estilo” y “encanto”. Y si el cuerpo sexista se identificaba con Marilyn Monroe y el andrógino con Greta Garbo, el afeminado puede asociarse con alguien tan evanescente como

Audrey Hepburn: una imagen capaz de expresar la elegancia del cuerpo femenino pero que no puede reducirse ni a la tibia morbidez de su atractivo sexual ni a la enérgica dureza del ascetismo militante. Se advertirá lo difusa que resulta cualquier definición de la elegancia femenina, a la que sólo cabe referirse tangencialmente. Procedamos, pues, por aproximaciones sucesivas, a fin de poder deducirla de forma indirecta.

¿De dónde procede el carácter esquivo de la feminidad, que sólo puede brillar por su ausencia?. Se dice que toda mujer posee el llamado *eterno femenino*, que según Oscar Wilde es una esfinge sin secreto: es decir, un espejismo sin reflejo. Y es que la imagen *femenina* que da de sí una mujer es tan fugitiva como si careciese de objeto de referencia. Dicho con más propiedad: se trata de algo que trasciende tanto el cuerpo sexual como su imagen formal. De ahí su naturaleza *sublime*, en el sentido kantiano de excelencia moral irreductible a la belleza formal. Sublime, es decir, subliminal, pues subyace y desborda a la precedera carnalidad del sexo, así como a las reglas formales de su presentación estética. Y si se le atribuye *eternidad* es por trascender espacio y tiempo, resultando inmaterial e intemporal. De ahí que sea inmune al envejecimiento de la carne, por crear esa elegancia interior irreductible al cuerpo que trasciende sexo y edad, como irrepetible forma de expresión singular: la extemporánea distinción natural.

La elegancia es la puesta en escena de un estilo propio, personal e intransferible. Algo que no se muestra, como la sexualidad, ni se demuestra, como la destreza formal, sino que se sugiere por alusión indirecta. Esto es como decir que la feminidad es *elíptica*, en el sentido de que elude aquello a lo que alude. Ya se sabe que la *elipsis* no sólo es una figura retórica muy económica (pues permite ahorrar requisitos gramaticales sin pérdida del sentido expresivo) sino además la esencia de la especificidad cinematográfica. En efecto, el cine (y en general la imagen fílmica o gráfica) es un arte que se basa no sólo en el montaje o *découpage* (como hace también el propio fetichismo erótico), sino además

en la elipsis narrativa: capaz de comunicar el *mensaje* o sentido argumental sin mostrarlo físicamente en pantalla. Los nudos del relato no deben mostrarse en imagen sino sólo sugerirse mediante pruebas indirectas, como un regalo que se olvida, unos zapatos que caen o un pestillo que se cierra.

Pues bien, la puesta en escena de la imagen femenina debe obedecer a las mismas leyes que rigen la puesta en escena de la imagen fílmica. Y en ambos casos el método es el mismo, al basarse en una sola figura retórica: la elipsis, que posee la clave del estilo, es decir, la llave de la elegancia. Algo que no se puede ver ni admirar, como el encanto sexual o la perfección formal, sino que sólo se puede adivinar sin palabras, leyéndolo entre líneas. Por eso la feminidad parece inmaterial, como si careciese de una consistencia física que se diluye al intentar asirla. Si los cuerpos sexista y andrógino resultan sólidos ambos (aquél mórbido, elástico y sinuoso; éste recto, estrecho y anguloso), el cuerpo elegante crea el efecto de ser líquido: disuelto, desvanecido, evaporado. De ahí que no se pueda ver ni tocar, sino sólo adivinar, intuyendo la imagen que sus formas estilísticas revelan. Eso le confiere un aire de misterio irreal o de secreto enigmático, dotándolo con los atributos de la inefable intangibilidad.

Pero si la clave de la elipsis es dejar fuera de la imagen el sentido último de ésta, ¿a qué se refiere, en realidad, la elegancia femenina?. ¿Qué es aquello que se elude y no se muestra en la imagen, pero a lo que se alude indirectamente dejándolo traslucir o adivinar?. ¿La sexualidad, como desea creer la imaginación masculina?. ¿O la máscara teatral que oculta segundas intenciones, según sospecharía alguna rival?. Ni una ni otra. En realidad, el sentido último al que apunta la imagen *femenina* es la propia identidad personal, construida a partir de la posición intransferible que cada mujer ocupa en el marco de su entorno familiar y social. Y el *mensaje* que queda elíptico, sin mostrar o *fuera de imagen*, es precisamente lo que más interesa: su *ego* entendido como ser social.

Por lo tanto, bien puede proponerse otra metáfora, esta vez freudiana. Si el cuerpo sexista de Afrodita consiste en la manifestación carnal del *id* o ello libidinal, y el cuerpo andrógino de Palas Atenea representa el *super ego* represor, el cuerpo afeminado de Hera habrá de expresar el *ego* propiamente dicho, que actúa adaptándose a cada *hic et nunc* e imponiendo el principio de realidad. De ahí que apunte y aluda a la identidad personal de la interesada, lo que puede hacerse mediante tácticas aparentemente opuestas. Hay veces en que la elegancia adopta una imagen subjetiva y personal, como diciendo *aquí estoy yo*. Otras, en cambio, se borra y difumina bajo pantallas de classicismo y discreción anónima o tras pautas estereotipadas que obedecen a estilos inmediatamente reconocibles, como si fuesen géneros literarios. Pero siempre se trata de ofrecer la propia interpretación personal, de manera acorde con la posición social ocupada.

En última instancia, el *secreto* de la esfinge femenina es el de la adecuación a su *status*. La armonía designada por la elegancia se refiere al equilibrado acuerdo que debe reinar entre la posición social que se ocupa y la imagen visual que resulte más apropiada para ocuparla con rigor, coherencia y sentido de la proporción. Pero para poder advertir esto conviene huir de las abstracciones para regresar a lo más concreto, que son las mujeres de carne y hueso. Vuelvo, pues, a mis adolescentes de hace unas pocas páginas. ¿Qué es para ellas la *elegancia*?: sólo la aborrecible cursilería de que hacen gala las *marujas* irredentas como mamá. Si a una quinceañera le pides que se ponga elegante, casi te pega. Lo que no quita para que las chicas más jóvenes, aunque detesten la elegancia y la cursilería, sin embargo también intenten parecer *femeninas*.

¿Cuál es, pues, la diferencia entre una y otra forma de *feminidad*, la de las madres que envidian la elegancia de las señoras pudientes y la de sus hijas que desprecian la cursilería de las revistas para *marujas*?. Las madres identifican la elegancia femenina con la fidelidad a un modelo canónico, es decir, con la lealtad a un patrón clásico. Y puestos a interpretar esa leal fide-

dad con arreglo a la estrategia de la sospecha, cabe imaginar que el *patrón* a quien desean permanecer fieles y leales es, en realidad, su señor marido (que es, también, el padre-patrón de sus hijas). De ahí que sea Hera, en tanto que esposa legítima de Zeus, la diosa que representa el patrón de la elegancia femenina, como arquetipo de la *Matrona* o *Señora de la casa*.

Y eso las hijas lo saben muy bien: como todavía no tienen casa de la que sentirse señoras, rechazan todo título de elegancia, pues saben que pertenece en exclusiva a las señoras casadas. Si la casada casa quiere, la soltera casa rehusa: de ahí el rechazo explícito y manifiesto de las adolescentes por la elegancia. Sin embargo, aunque sea de forma implícita y latente, las chicas jóvenes sí añoran subliminalmente una cierta configuración de tácita elegancia, por más que la bauticen con otras palabras muy distintas: gusto, estilo, encanto, gracia, originalidad. Y es que hasta las más andróginas quinceañeras buscan adquirir y representar una feminidad subliminal, como si se adivinasen predestinadas a representar algún día la legítima elegancia que sólo se atribuye a las señoras de su casa. ¿O es que acaso las pasarelas donde desfilan las asediadas *top models* no concluyen todas con un vestido de novia?.

Ahora bien, el que la elegancia sea un atributo sólo inherente a las señoras de su casa (aunque no estén casadas), del que se ven privadas las mujeres a las que no se llama *señoras*, revela que, en realidad, la feminidad está vinculada con el *status* social, especialmente con el *estado civil*. Esto es algo que siempre se ha sospechado, a saber: que sólo son de verdad elegantes las mujeres de alto *status* y con elevada posición social. Y es que, de hecho, la elegancia es una barrera de *status*: un signo de distinción, privativo de la alta sociedad e inaccesible para las clases inferiores, pues queda fuera de su alcance por mucho esnobismo advenedizo con que intenten imitar a las élites. De ahí que sea Hera, que ocupa la cúspide del panteón, quien mejor exprese la *olímpica* elegancia, inaccesible para las demás mortales.

Sin embargo las otras mujeres, aunque no puedan ocupar el mismo *status* que sólo Hera posee, no por eso renuncian a compararse y medirse con ella, tratando no de imitarla (lo que estaría de antemano condenado al ridículo por imposible) pero sí de rivalizar en el arte de ostentar la propia posición ocupada. Quiero decir que la elegancia funciona como un signo de distinción y una barrera de *status*, pero no sólo para la cúspide de la alta sociedad, donde habitan Hera y demás grandes damas de la élite, sino para todas las demás escalas inferiores de la pirámide social. Cada estrato y cada posición poseen sus propias barreras de *status* y sus peculiares signos de distinción, que definen una determinada forma de presentarse en sociedad, capaz de revestir una inherente elegancia *natural*. ¿O es que acaso no se han escrito ríos de tinta sobre la elegancia de las campesinas, o para el caso de las camareras, las secretarias o las modistillas, por no hablar de la elegancia de la vejez, la adolescencia y hasta de la infancia?.

En realidad, la elegancia puede definirse en este sentido como el arte de ofrecer la mejor imagen capaz de representar con propiedad la posición social ocupada: las marquesas vestidas de marquesa y las criadas de criada; y de igual modo, las solteras de soltera y las casadas de casada. Pues en eso y no en otra cosa consisten la elegancia y la feminidad: en la virtud de acomodarse con rigor estético y coherencia formal a la imagen visual que socialmente corresponde a cada *status* o posición ocupada en el seno de la estructura social. De ahí que este polo arquetípico identificado con la *feminidad* resulte tan terriblemente conformista y conservador del orden vigente, en la medida en que refuerza con el mágico atributo de la excelencia estética la obediente sumisión a las exigencias sociales de la posición ocupada.

Y sin embargo, de forma paradójica, esta conformista sumisión a las exigencias del *status* no es vivida por las mujeres reales como una imposición. Al contrario, ellas se adaptan a su nicho en la estructura social creyendo que siguen su propio gusto e incluso reivindicando su ple-

na libertad de expresión. Esto resulta particularmente evidente en el caso de las adolescentes quinceañeras, cuya forma de plegarse a su condición de hijas solteras de familia es ostentar ruidosamente los signos de distinción que como tales las identifican: ya fuera en su momento la cola de caballo, la falda acampanada y las zapatillas toreras, como en la época de Debbie Reynolds y Audrey Hepburn, o sea hoy el paródico estilo hiper-horterera de *zorreta* con plataformas que se asocia con las *Spice Girls* y demás fauna pseudo-transgresora.

Pero lo mismo sucede con las casadas y madres de familia más estereotipadas, que tratan de ir discretamente elegantes con clasicismo conformista. En realidad, su evidente apariencia conservadora resulta coherente con la imagen que dan, destinada a ostentar su *status* de mujer sometida a su marido-propietario y padrepatrón de sus hijos, con la *pata quebrada* y en casa: de ahí que su máscara de *maruja* pintada revele con inmediata transparencia la sujeción que la vincula a la posición que ocupa. No obstante, ellas no lo viven así, pues piensan que eligen por propio gusto y con plena libertad de expresión la misma imagen estereotipada que las encadena a su posición social.

Y es que la clave de la feminidad reside precisamente en esto: no en asumir la sujeción por gusto y con resignación sino en demostrar tu gusto propio en los signos que eliges para adaptarte a tu posición. Las mujeres se saben obligadas por la necesidad a ocupar posiciones sometidas, sean las de adolescente quinceañera o de madre de familia. Pero como compensación, reivindican su plena libertad de expresión a la hora de elegir la imagen visual con que representan en escena su forzada posición. Así es como logran sentirse libres y liberadas por la

imagen *femenina* o elegante con la que se expresan, a cambio de saberse atadas y sujetas por la posición social que ocupan. Puede que sólo Hera sea realmente elegante, como primera dama del panteón olímpico. Pero todas las demás mujeres se consideran libres de rivalizar con ella a la hora de seguir nada más que su propio gusto personal, adaptándose con naturalidad a su destino social.

Es posible que no puedas evadirte de ese destino, pero al menos desarrollarás un estilo propio y singular, que te permita reconciliarte con tu suerte. Y la clave reside en la naturalidad o espontaneidad con que te expreses visualmente⁵, pues como señala Mary Douglas (1978 : 93), existe *una tendencia natural a expresar determinado tipo de situaciones por medio de un estilo corporal adecuado a ellas. Esta tendencia puede calificarse de natural en tanto que es inconsciente y surge como respuesta a una situación social*. Después cita a Barthes para definir el *estilo* como *un lenguaje autosuficiente que se enraíza en las profundidades de la mitología personal y secreta del autor*. Y concluye Douglas: *los estilos corporales surgen espontáneamente y se interpretan igualmente de forma espontánea (ibidem)*.

Pues bien, aquí reside la raíz de la *feminidad* o elegancia natural de las mujeres: en su capacidad de adoptar con libre naturalidad inconsciente un *estilo propio* que, como si fuese su *segunda naturaleza*, les permite adaptarse espontáneamente a las situaciones sociales en que se ven envueltas. La *libertad de expresión*: ésta es la elegancia natural del cuerpo de Hera, que no es reductible al sexismo del cuerpo de Afrodita ni tampoco a las reglas de pureza del cuerpo de Atenea.

Notas al texto

- ¹ Ya he propuesto este sistema tridimensional de coordenadas en otra ocasión anterior. Véase mi texto titulado *La construcción del cuerpo femenino*, original de 1994, que aparece publicado en mi recopilación *Escritos entre líneas 1987-1998*.
- ² Traducido por Herder en 1986.
- ³ Título de la traducción al castellano (Ed. Siglo XXI, 1990) de su libro *La conciencia puritana y la sexualidad moderna*, original de 1986.

- 4 Véase una buena síntesis historiográfica en Michael Anderson: *Aproximaciones a la historia de la familia occidental (1500-1914)*, original de 1980, traducido por Siglo XXI en 1988. La mejor interpretación actual es la de Anthony Giddens: *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, original de 1992, traducido por Cátedra en 1995.
- 5 En otros lugares como mi libro anterior sobre esta materia, *La mujer cuarteada* (Anagrama, 1991), he analizado la distinción entre racionalidad *instrumental*, fundada en el cálculo interesado (y aplicable a las reglas andróginas de pureza) y racionalidad *expresiva*, fundada en la espontaneidad y sólo surgida como consecuencia no querida.