

**EL AMOR Y EL BAILE DE LOS SIETE VELOS: UNA  
APROXIMACIÓN FEMINISTA AL AMOR.**

Elizabeth Russell

La definición de AMOR por el escritor uruguayo Eduardo Galeano se reduce a una situación de alto peligro para el hombre, no para la mujer. El amor es una relación claustrofóbica con una mujer que le asfixia y que luego tiene el mal gusto de quedarse embarazada, convirtiéndole así en víctima y obligándole a cargar con todas las responsabilidades que eso conlleva:

"La A tiene las piernas abiertas.  
La M es un subibaja que va y viene entre el cielo y el  
infierno.  
La O, círculo cerrado, te asfixia.  
La R está notoriamente embarazada." (p.18)<sup>1</sup>

No nos ha de sorprender que las teorías feministas contemporáneas vean en el tradicional (y patriarcal) concepto de "amor" un elemento clave que ha conducido a la opresión de las mujeres. De acuerdo con estas teorías, el "amor" es una construcción social que el patriarcado utiliza para mantener el

---

<sup>1</sup> Galeano, 1995, p.18.

*statu quo* y que desde una temprana edad las niñas "aprenden" a través de los cuentos de hadas, los mitos y los medios de comunicación.

Lo que no aprenden, pero pronto o tarde llegan a saberlo, es que en cada relación "amorosa" también hay una relación de poder, tanto individual, entre amado-amada, como colectiva, entre la sexualidad individual y la política sexual del Estado. Esta conferencia tratará de ver cómo la literatura escrita por mujeres intenta subvertir esta situación y crear una visión de "amor" no discriminatoria en una pareja.

El título de la película española "¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?" evidencia la necesidad de replantear el concepto de "amor". La Biblia no hace ninguna referencia al amor cuando describe la relación entre Adán y Eva, pero sí hay múltiples referencias al poder, y a algo intrínsecamente relacionado con el poder: el saber. Y, claro, saber es tener poder sobre el entorno. Adán fue hecho a imagen de Dios. Eva fue creada de la costilla de Adán. Por esta razón, dice la Biblia, cada hombre "dejará a su padre y a su madre y se juntará con su mujer, y los dos vendrán a ser una sola carne" (Génesis, II: 24). Esta "sola carne" no parece que provenga de dos partes iguales. El hombre necesita a la mujer como "otra" para construir un "yo" íntegro. El intento de Eva de reequilibrar esta diferencia le conduce a comer el fruto del árbol de la sabiduría que le permitiría conocer el bien y el mal. El castigo divino primero les hace sentir vergüenza de su desnudez. Luego, dijo Dios a Eva: "parirás tus hijos con dolor" y "buscarás con ardor a tu marido, que te dominará" (Génesis, III: 16). El castigo divino a Adán, hoy en día, sería recibido con alegría: le espera trabajo, un contrato indefinido para él y para todos los hombres. Interesante es el hecho de que la Biblia no describe ninguna relación sexual hasta después de la caída. "Adán conoció a Eva, su mujer, y ella concibió" (Génesis, IV: 1). En la mitología judía, no es Eva sino Lilith la primera mujer de Adán pero ella también se rebela, esta vez contra el sistema jerárquico impuesto por Adán en el acto sexual. Lilith se niega a yacer debajo de Adán en vez de estar a su lado como dos iguales.

De estas referencias bíblicas deducimos que las relaciones entre Adán y Eva o Adán y Lilith se hallan construidas sobre las polarizaciones siguientes:

identidad propia / identidad del otro;  
poder / falta de poder.

El poder se alcanza a través del conocimiento del otro y, en el caso de Adán y Eva, este conocimiento llega después del conocimiento propio al sentir vergüenza de su desnudez.

¿Qué significa la palabra "amar"? Muchas veces, para las mujeres, amar es igual a "darse, entregarse, cederse", perder su identidad; para los hombres, amar es "tomar, poseer, conocer", reforzar y afirmar su identidad. Así, Nietzsche escribió en *La gaya ciencia* (1882-87) que las mujeres se entregan en el amor de una manera total y absoluta, pero "si hubiese hombres que también desearan la entrega absoluta, desde luego no serían hombres". Este abandono total de la identidad ha sido descrito por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* dentro del capítulo "La mujer enamorada":

*"We have seen that the act of love requires of woman profound self-abandonment; she bathes in a passive languor; with closed eyes anonymous; lost, she feels as if borne by waves and swept away in a storm, shrouded in darkness: darkness of the flesh, of the womb, of the grave. Annihilated, she becomes one with the Whole, her ego is abolished. But when the man moves from her, she finds herself back on earth, on a bed, in the light; she again has a name, a face: she is one vanquished, prey, object."* (p. 658)

Lo que la mujer entrega es su "yo". Pero ¿qué es el "yo" de la mujer? Las teorías patriarcales definen a la mujer como una ausencia, algo invisible, inexistente. "*La femme n'existe pas*", dice Lacan y "*There is no such thing as woman*", dice Derrida, coincidiendo con Nietzsche, quien dijo que la mujer no es sino una proyección del deseo masculino. El marxista Louis Althusser es igual de contundente, aunque para ambos sexos: la construcción de la identidad es el resultado de estar sujeto a las interpelaciones de las ideologías del Estado: nuestro "yo" es una construcción social. Aunque creamos que tenemos libre elección para construir nuestro "yo", esto es pura ilusión, ya que son los discursos de las ideologías dominantes los que nos hacen como somos. Es decir, pensar que nuestro "yo" es coherente, unificado y que tiene una esencia es ilusorio, porque nuestro "yo" es un campo de batalla en el cual las diferentes ideologías combaten entre sí para conseguir la hegemonía.

Quisiera tomar como ejemplo de la construcción del "yo" femenino, construido justamente como proyección del deseo masculino, un poema del metafísico John Donne. No pretendo entrar aquí en las teorías sobre el amor platónico y aristotélico, ni sobre el amor divino que el poema debate. Miremos simplemente el poema como expresión de un discurso de la política sexual en el siglo XVII. Se titula "Sobre su amada al ir a la cama" (*On His Mistress On*

*Going to Bed*). Imaginemos al amado ya en la cama, en tanto que la amada se halla de pie en el dormitorio. Es el amado que habla, invitándola a quitarse el vestido, las enaguas, la faja y las joyas. Mientras ella se desnuda, él describe su impaciencia a través de un vocabulario erótico lleno de doble sentido. Su yo -y su virilidad- se van afirmando en la espera de complacer su deseo. Ella, cuanto más se desnuda, tanto más desaparece: no tiene ni voz, ni deseo, ni identidad; es una mujer totalmente invisible. Ya en la cama, ella recupera su forma en cuanto las manos del amado le dan forma, como en el mito de Pandora. La relación entre hombre/mujer se convierte aquí en una relación entre explorador/tierra virgen, colonizador/colonizada, el que define / la que es definida. En otro poema, "*The Undertaking*", Donne celebra el hecho de que él y su amada hayan podido olvidar "*the hee and shee*". No obstante, aquí no es una relación sexual, sino platónica, la que los une. Hay poco "amor" en la escena del primer poema de Donne, pero una gran dosis de deseo sexual masculino y una intensidad de emociones masculinas. El amado utiliza a la amada como página en blanco. En ella inscribe a la amada con el "*logos spermatikos*", de igual manera que Otelo, hablando de Desdémona, pregunta: "¿Acaso este buen papel, este buen libro, fueron fabricados para escribir en ellos 'prostituta'?" ("*Was this fair paper, this most goodly book, / Made to write 'whore' upon?*").

"*Seduction*" es un poema contemporáneo escrito por la afroamericana Nikki Giovanni, quien demuestra que, cuando la amada toma la iniciativa, seduce al amado y lo desnuda, surge una estrategia revolucionaria que no reduce al amado a objeto sexual, sino que le respeta su identidad:

"[...]  
and i'll be taking your dashiki off  
then you'll say 'What we really need...'  
and i'll be licking your arm  
and 'The way I see it we ought to...'  
and unbuckling your pants  
'And what about the situation...'  
and taking your shorts off  
then you'll notice  
your state of undress  
and knowing you you'll just say  
'Nikki,

*isn't this counterrevolutionary...?*(p. 59)<sup>2</sup>

En la poesía renacentista, la mujer adorada sobre el pedestal se encuentra en una situación de poder mientras no se entregue. Se supone, sin embargo, que en cuanto caiga del pedestal, caerá para siempre. De María a Magdalena. María: una situación precaria; Magdalena: irreversible. Pero las dos identidades polarizadas de mujer ángel y mujer caída son también construcciones sociales que nacen del deseo masculino. Paradójicamente, cuando la mujer se entrega al amado, contribuyendo así a reforzar el "yo" masculino, al mismo tiempo le acorta la vida, ya que los renacentistas creían que el acto sexual acortaba la vida de los hombres (pero no de las mujeres). "Morir" / "*to die*" es el verbo que usan Shakespeare y Donne para expresar el placer del orgasmo.

En una papelería inglesa vi una postal con recomendación: "¿Necesitas un remedio para el amor? -¡Conoce mejor a tu pareja!" ¿No es cierto que sin un cierto grado de misterio el amor no funciona? Este misterio es también el eje de la danza de los siete velos y del strip-tease: la mujer cubierta de velos se des/vela y se re/vela poco a poco, pero aquí ella es activa, el hombre pasivo. Ella baila, él observa. Ella provoca, él imagina. Ella desvela sus encantos, él espera. Ciertamente, la mirada es masculina, pero es ella quien marca el tiempo y los pasos. En el momento culminante de la danza, la función acaba en un climax "desvirilizador". En esta danza es la mujer la que sale vencedora. Lo que constituye el placer del observador es la esperanza de que la mujer revele el misterio femenino, denominado "continente oscuro" por Freud.

La danza de los siete velos puede servirnos como metáfora de la identidad femenina y la relación amorosa. Cada velo es una capa de identidad, como las capas de una cebolla. Ahora bien, *Peer Gynt*, en la obra de Ibsen, dijo que la búsqueda de su identidad se parecía a las capas de una cebolla. Pero, al quitarlas todas, descubrió con tristeza que no había ningún núcleo<sup>3</sup>. Algunas feministas, como Kate Millet, Mary Daly y las "*Radicalesbianas*" (lesbianas radicales) creen que las mujeres tienen ese "núcleo" esencial, que es el verdadero "yo", debajo de todas las capas falsas construidas por el patriarcado:

<sup>2</sup> Jill Dawson 1992, p. 59.

<sup>3</sup> Grimshaw 1988, p. 93.

*"Together we must find, reinforce, and validate our authentic selves. As we do this, we confirm in each other that struggling, incipient sense of pride and strength, the divisive barriers begin to melt, we feel this growing solidarity with our sisters. We see ourselves as prime, find our centers inside of ourselves. We find receding the sense of alienation, of being cut off, of being behind a locked window, of being unable to get out what we know is inside. We feel a real-ness, feel at last we are coinciding with ourselves."*<sup>4</sup>

Otras escritoras prefieren celebrar en la relación amorosa las identidades múltiples de las mujeres, pero en los dos casos hay un elemento determinante que es el misterio: el que el amado no conozca íntegramente la amada. Aquí tenemos un poema de Gloria Fuertes que construye su "yo" a través de identidades múltiples:

"YO  
Yo,  
remera de barcas  
ramera de hombres  
romera de almas  
rimera de versos,  
Ramona,  
pa' servirles."<sup>5</sup>

La Real Academia define el amor como "el afecto por el cual busca el ánimo el bien verdadero o imaginado, y apetece gozarlo". Amor es también "pasión que atrae un sexo hacia el otro". Afecto, pasión y deseo sexual: el amor es un baile. Puede ser elegante y algo frío como el vals, sofisticado como el fox-trot, seductor como la rumba, erótico y sensual como el tango<sup>6</sup> o frenético como el rock (resulta significativo que en los bailes de discoteca los jóvenes ni siquiera se toquen). En los bailes de salón, el hombre y la mujer constituyen un espejo, el uno para el otro, incluso en sus miradas. En las teorías feministas contemporáneas sobre el baile de salón, la pareja ideal es la que guía y es guiada, lleva y es llevada, sin diferencia de sexo. Es decir, las fronteras de identidad entre el "yo" y el otro se funden y se mezclan continuamente. También en la literatura. *"I am not sure where I leave off,*

*where you begin"*, dice la poetisa Lenore Kandel<sup>7</sup> y *"the Nile flows into the Ganges... where the Mississippi meets the Amazon"*, dice Ntozake Shange<sup>8</sup>.

El amor no ha muerto, simplemente se ha reescrito, buscando un lenguaje nuevo para el deseo, un lenguaje que proviene de la inconsciencia, de lo "semiótico" (según Kristeva), lejos de las jerarquías y de la lógica institucionalizadas, llevando a las y a los enamorados hacia una utopía, en la que el abismo tradicional entre mente/cuerpo, cabeza/corazón, cultura/naturaleza ha desaparecido:

*"I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again, I, too, have felt so full of luminous torrents that I could burst."*<sup>9</sup>

Con la influencia del feminismo, los escritores se van alejando de aquellas hazañas amorosas que describían la conquista de la amada y explotaban las metáforas de peligro, riesgo e incluso la muerte. Ahora, hay señales (pocas, pero las hay) de que la literatura de amor masculina se va feminizando, de modo que el placer y el deseo constituyen un "dejarse llevar", no por la pareja, sino por el amor mismo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Penguin Books, 1976.  
Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", en Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Harvester Press, 1981.  
Jill Dawson (ed.), *The Virago Book of Wicked Verse*, Virago Press, 1992.  
Hester Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, Counterpoint, Unwin Paperbacks, Londres, 1984.  
Eduardo Galeano, *Mujeres*, Alianza Cien, Madrid, 1995.  
Jean Grimshaw, "Autonomy and Identity in Feminist Thinking" in Morwenna Griffiths & Margaret Whitford (eds.), *Feminist Perspectives in Philosophy*, Macmillan Press, 1988.  
Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language*, The Women's Press, 1987.

<sup>4</sup> Eisenstein 1984, p. 53.

<sup>5</sup> Fuertes 1984, p. 223.

<sup>6</sup> Peters 1991, p. 149.

<sup>7</sup> Ostriker 1987, 174.

<sup>8</sup> Ostriker 1987, 173.

<sup>9</sup> Hélène Cixous (Marks & de Courtivron 1985, p. 246).