

LO SINIESTRO FEMENINO: OLIMPIA Y OTROS FANTASMAS IMAGINARIOS CON ROSTRO DE MUJER

THE FEMININE UNCANNY: OLIMPIA AND OTHER IMAGINARY GHOSTLY FEMALE FACES

Andrea ABALIA MARIJUÁN

Universidad del País Vasco UPV/EHU

andrea.abalia@ehu.eus

Resumen: Lo siniestro y el arte aparecen vinculados en la estética que explora los límites del deseo inconsciente. Si bien son diversas las causas que desde antaño han hecho aflorar esta inquietante sensación que atrae y repele, uno de los temas que sin duda lo ha suscitado ha sido la mujer, cuya potencialidad siniestra es producto de una sociedad patriarcal que ha negativizado su condición diferencial respecto al género masculino. Así, ya desde los mitos griegos como Galatea o Medusa, pasando por las famosas autómatas del Romanticismo como la Olimpia de Hoffmann, la imagen de la mujer en las artes literarias y visuales ha sido objeto de siniestras fantasías de dominación. El presente artículo desea resucitar estas y otras figuras, hijas de la imaginación misógina, con el objetivo de esclarecer las causas que operan en la génesis del sentimiento siniestro para, finalmente, someterlas a análisis críticos con perspectiva de género.

Palabras clave: siniestro, femenino, Olimpia, misoginia, Romanticismo, mujer muerta.

Abstract: Art and the Uncanny are linked in the aesthetic that explores the limits of unconscious desire, there where the sinister feeling is experienced. Although there are various causes that have long ago brought out this disturbing and attractive sensation, women have been undoubtedly one of the issues that has raised it. Its uncanny potential arises as a result of a patriarchal society that has negativized its differential condition from the dominant gender. Thus, since Greek myths like Galatea or Medusa, passing through the famous automatons of Romanticism such as Hoffmann's Olimpia, the image of women along literary and visual arts has been based on sinister fantasies of domination. The present article aims to rescue and analyse these and other misogynist imaginary figures in order to clarify the causes of the feminine uncanny with a gender perspective.

Key Words: uncanny, feminine, Olimpia, misogyny, Romanticism, dead woman.

La mujer en clave de negatividad

Ya desde los antiguos ritos paganos y cultos lunares se asocia la mujer con lo que es opuesto a la normalidad, con la noche, con la luna y con el mal (Caro Baroja, 2019: 42; Durand, 2015: 106). Con el devenir de los siglos, dicho vínculo ha ido sobreviviendo, adaptándose a otras culturas y religiones. Así, la tradición literaria clásica y la religión judeocristiana han atribuido a la mujer la condición de Otredad y el origen de todos los males que asolan al hombre y a la humanidad. De dicha consideración deriva una milenaria herencia cultural donde esta ha sido representada en términos dualistas: en su vertiente positiva como portadora de valores de sumisión, pasividad y complacencia, como virgen, madre o esposa; en su vertiente negativa, como mujer rebelde e insumisa, siniestra viciosa, bruja o monstruosa castradora. En definitiva, un desdoblamiento que revela que la mujer constituye para el hombre ya desde la antigüedad un enigma siniestro, fruto de dicha dualidad inextricable.

De hecho, la feminidad ambigua que aúna ideas opuestas como humanidad y bestialidad están encarnadas ya desde la mitología grecorromana en un sinfín de tipos de mujer de temible sensualidad como la Esfinge, las Sirenas, las Estriges, las Amazonas o las Bacantes. Por sus malas artes y su afán de poder, a menudo son aniquiladas o transformadas en monstruos por héroes varones a fin de experimentar la gratificación que provoca su castigo y muerte, y así restaurar el orden patriarcal mediante la razón masculina. Medusa, decapitada por Perseo, es uno de los emblemas más claros de los temores del hombre y del caos al que conduce el poder en manos de las mujeres (Beard, 2018: 63,74), mito que Freud relaciona con el terror por la castración, para quien la cabeza de Medusa sustituye los genitales femeninos aislando su efecto terrorífico de su acción placentera: «Es notable que, a pesar de ser horribles en sí mismas, estas serpientes contribuyan realmente a mitigar el horror, pues sustituyen al pene, cuya ausencia es precisamente la causa de ese horror» (Freud, 1981: 2697).

Pero más que la monstruosidad impuesta a la Gorgona, la mayor amenaza para los varones de la antigüedad parece ser la belleza femenina que, precisamente por ser irresistible, puede hacerlos caer en desgracia. Tras haber sido violada por Poseidón, Medusa es castigada porque su hermosura desata la envidia de Atenea. No en vano, Trías señala como paradigma de lo siniestro la belleza fascinante de Afrodita que paraliza de forma hipnótica, siendo precisamente ese poder lo que la hace temible. Y cita a R. M. Rilke «pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña destrozarnos» (1980: 168). Cabe señalar que Afrodita, además, nace de un hecho aterrador, la castración de Urano por parte de Crono. Pero la criatura femenina perfecta, de belleza insoportable, nace también de una suerte de animismo mágico, como la Galatea esculpida por Pigmalión, que dará lugar al arquetipo de la mujer artificial y a las representaciones de muñecas y autómatas como la famosa Olimpia de Hoffmann que encabeza este texto.

Así, las mujeres han sido objeto de múltiples fantasías siniestras motivadas por distintos temores. Sobre las representaciones de la misoginia en la literatura y en las artes plásticas destacan, entre otras, las tesis de Bram Dijkstra (1994), Erika Bornay (2008), Julia Kristeva (1988), Barbara Creed (1993) y Pilar Pedraza (1991). Apoyándonos en dichos estudios, propusimos anteriormente (Abalia, 2014) que las figuras de la misoginia pueden ser clasificadas de acuerdo con distintas causas psicológicas que activan el sentimiento siniestro.¹

Las mujeres caracterizadas por su acción y autonomía perversa, como las Diabólicas y las Bellas atroces, son solo una cara de la representación de la feminidad en clave negativa. La otra cara siniestra que analizaremos en el presente artículo se distingue por su inmovilidad enigmática. Nos referimos a las figuras inertes, mecánicas o articuladas y espectrales que han poblado el imaginario artístico, especialmente desde el Romanticismo, bajo diversos rostros literarios y artísticos, y que hoy artistas feministas rescatan para después subvertirlos. A continuación esclareceremos las bases conceptuales de lo siniestro y las pulsiones inconscientes sobre las que se construyen estos arquetipos.

Lo siniestro

Lo siniestro es un sentimiento próximo a lo angustioso e inquietante y, en tanto que experiencia sensible, es también una categoría estética. Por estas razones ha sido objeto de estudio de la psicología profunda y se debe a Freud el análisis más sólido sobre el tema, punto de partida de toda investigación posterior. Su ensayo parte del estudio del psicólogo alemán Ernst Jentsch (1906) *Zur Psychologie des Unheimlichen* ('Sobre la psicología de lo siniestro'). Según Jentsch, lo siniestro se produce ante lo novedoso y hace hincapié en la incertidumbre intelectual que se siente cuando, por ejemplo, nos asaltan dudas con respecto al carácter animado e inanimado de ciertos objetos, y asocia esta impresión de inquietud con la que producen las crisis epilépticas. Freud reconsidera estas hipótesis y emprende una investigación estética que ve la luz en 1919 bajo el título *Das Unheimliche (Lo siniestro)*. Primeramente realiza un estudio lingüístico y descubre que el término *Heimlich*² evoluciona hasta la ambivalencia pues termina por coincidir con su antítesis (*Unheimlich*). En consecuencia, concluye que lo siniestro no hace referencia como apuntaba Jentsch a la incertidumbre de lo insólito, sino a lo familiar o conocido cuando aparece extrañado, y deduce que se percibiría como siniestro aquello que habría sido familiar a la vida psíquica pero que habría llegado a resultar extraño por medio de su represión (Freud, 1919).

El concepto de la ambivalencia³ había sido definido previamente por Bleuler (1910) como la querencia simultánea de afectos. De hecho, la necesidad de explicar la causa de esta contradicción

¹ Diabólicas encarnan temores supersticiosos relacionados con la magia y la omnipotencia de pensamiento. Bellas atroces representan el peligro de la seducción. Monstruosas castradoras simbolizan la fealdad moral desatando terrores edípicos. Autómatas representan el temor ante la vivificación de lo inanimado y deseo de dominación. Muertas y fantasmagóricas encarnan creencias animistas sobre la resurrección de la muerte despertando tabúes necrófilos (Abalia, 2014: 262-340).

² *Heimlich* significa, por un lado, lo que es familiar y confortable y, por otro, lo oculto, disimulado y misterioso.

³ Bleuler considera la ambivalencia en tres terrenos: *Volitivo* (el individuo quiere al mismo tiempo comer y no comer); *Intelectual* (el individuo enuncia simultáneamente una proposición y su contraria); y *Afectivo* (ama y odia en un mismo movimiento a la misma persona).

afectiva conduce a Freud a reformular su teoría de los instintos. Si hasta entonces esta tenía como fin la supervivencia y pasaba por el *principio del placer* (Eros), Freud plantea que existen diversas causas que parecen contradecir dicho principio. Más concretamente, reconoce la existencia de una compulsión de repetición que comparece en lo siniestro, obligándole a considerar la noción de *pulsión de muerte o destrucción*:

La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva) [...] provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. [...] Se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior. (Freud, 1919: 2496)

El problema sería el siguiente: ¿Cómo derivar dicho impulso sádico compulsivamente reiterado del «Eros» conservador de la vida? Deduce que la hipótesis más admisible es la de que este sadismo⁴ sería realmente un instinto de muerte que habría sido expulsado del Yo por influjo de la libido. Según su nueva teoría, publicada en *Más allá del principio de placer* (Jenseits des Lustprinzips) en 1920, el masoquismo antecedería al sadismo. Es decir, la moción de destrucción iría dirigida al propio sujeto (masoquismo originario) pero la libido intervendría en favor de la supervivencia desviando tal impulso hacia el objeto (sadismo secundario). Concluye así que el instinto de supervivencia frenaría la pulsión destructora convirtiéndola en placer. Así, la nueva ecuación opondría pulsiones de vida o Eros y pulsiones de muerte.⁵ De este modo se explica que la amenaza que se produce en lo siniestro esté bañada de un cierto erotismo que se acentúa cuando se experimenta con la distancia protectora de la ficción.

La ambivalencia está directamente relacionada con el *tabú*, desarrollado por J. Frazer y posteriormente por Freud en *Totem y Tabú*, considerado como la primera forma de prohibición de carácter moral. En la lengua polinesia el término *tabú*, al igual que lo siniestro, reúne dos conceptos opuestos: por un lado significa ‘sagrado’ y, por otro, ‘inquietante’, ‘peligroso’, ‘prohibido’ e ‘impuro’. Según Freud la prohibición del tabú debe ser concebida como resultado de una ambivalencia afectiva puesto que siempre que exista una prohibición ha debido de ser motivada por un deseo. «El tabú es una prohibición muy antigua, [...] y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en lo inconsciente. Los hombres que obedecen al tabú observan una actitud ambivalente» (Freud, 1912-13: 1769).

Los motivos tabú evitaban en su mayoría dos temas fundamentales: las relaciones incestuosas⁶ y las relaciones con los muertos: «Los salvajes no intentan disimular, en efecto, el miedo que les inspira el posible retorno del espíritu del difunto y recurren a multitud de ceremonias destinadas a mantenerlo

⁴ Se entiende por *sadismo* a la violencia ejercida contra una persona distinta como objeto.

⁵ La dicotomía anterior (instintos de autoconservación y de conservación de la especie) se incluye en el primer grupo. Según esta teoría, la ambivalencia afectiva residiría en la propia vida instintiva y se hallaría en la dualidad *actividad-pasividad*: tendencia a la acción y a la unión (vida o Eros por medio de la libido) y a la inacción o disolución (muerte).

⁶ Las relaciones totémicas aseguraban la reproducción sin caer en el incesto, ya que seres del mismo tótem consanguíneamente emparentados no tenían descendencia. En defecto o violación de la norma eran castigados de muerte.

a distancia y expulsarle» (Freud, 1912-13: 1784). Rosenkraz (1992) sostiene que la contradicción de que el muerto esté aún vivo constituye el horror del miedo a los espectros. No obstante, detrás de la prohibición residiría también el deseo primario del *Ello*,⁷ en palabras de Freud:

El cadáver, el recién nacido y la mujer en sus estados de enfermedad son susceptibles de atraer, por su indefensión, al individuo que acaba de llegar a la madurez y ve en ella una fuente de nuevos goces. Por tal motivo son tabú todas estas personas y todos estos estados, pues no conviene favorecer ni alentar la tentación. (1912-13: 1786)

Cabe destacar asimismo la relación del tabú con la sexualidad de la mujer, ya que ha sido históricamente motivo de represión y fuente de ambivalencia. Como ejemplo, hasta mediados del siglo XVII existía la creencia en que los excesos amorosos y las relaciones durante las menstruaciones producían monstruos (Muchembled, 2004: 112). De hecho, mitología y religión comparten esta cualidad ambivalente característica de lo siniestro y del tabú. En ambas la fascinación va acompañada de misterios terribles donde aparecen vinculados los deseos inconscientes del *Ello* con la esfera represora del *Superyó*.⁸ El desdoblamiento de la divinidad en el demonio o la dualidad en la consideración de la mujer como tentadora y pecadora (Eva) frente a su antítesis inmaculada (María) serían claros ejemplos de cómo hemos externalizado por oposición pulsiones que, en realidad, vienen integradas en nuestra vida psíquica. Asimismo, Trías apunta que, según Freud, el principio de catarsis en la tragedia griega subyace o está implícito en las historias siniestras y en el modo en que sublimamos dichos tabúes:

[...] existiría un principio de exorcización en la historia, en tanto en cuanto el espectador se identifica con el protagonista. Éste ve cómo su semejante da rienda suelta a sus deseos y por lo tanto el puede llegar a experimentarlos en el plano ficticio, acción que embargo desencadena a su vez una serie de consecuencias fatales —en la historia— de las cuales queda excluido. Por lo tanto puede calmar o educar estos impulsos y traducir estas lecturas a su vida cotidiana (Trías, 1996: 124).

Romanticismo literario

El interés por lo siniestro coincide con el auge del Romanticismo que Trías define como el siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras. Los románticos se unen en su rechazo a la razón ilustrada, percibiendo la realidad como un espejismo que les devuelve el reflejo de su subjetividad. El vuelco del psicoanálisis por los misterios del inconsciente coincide con el interés por los temas de la literatura romántica, que va desarrollándose de acuerdo con los miedos que acarrea la modernidad con el avance del proyecto ilustrado y el progreso tecnológico. El mito de la criatura artificial, con *Frankenstein* de Mary Shelley, sería exponente de dicha inquietud. Autores como Goethe; Schiller, Hölderlein, Novalis y E. T. A. Hoffmann crean nuevos modos de fantasía, más o menos verosímiles, donde abundan apariciones que ponen en duda lo sobrenatural, misterios lúgubres y personajes ambivalentes entre los que destacan especialmente las mujeres en calidad de muñecas, autómatas y

⁷ El poder del *Ello* expresa el verdadero propósito vital del organismo individual: satisfacer sus necesidades innatas.

⁸ La función principal del *Superyó* es la restricción de las satisfacciones. El yo es el encargado de buscar la forma de satisfacción que sea más favorable y menos peligrosa en lo referente al mundo exterior.

muertas que resucitan. A medio camino entre el sueño y la fantasmagoría, su ambigua belleza insinúa un carácter maligno. La necesidad de fantasía surge también como una respuesta evasiva a la censura imperante en esta época de grandes cambios sociales. Todorov (2005) propone que los motivos tabú se manifiestan ocultos en los diversos temas de la literatura fantástica y realiza una distinción entre los *temas del yo* y los *temas del tú*. Los primeros estarían relacionados con la percepción del sujeto y de la realidad⁹ mientras que los *temas del tú* se vincularían con los tabúes inconscientes y las relaciones con el Otro: incesto, homosexualidad, necrofilia etc. La doble moral represora de la época propicia así un distanciamiento de la realidad y de la mujer real (Bornay, 2008). Muchembled afirma que «la proliferación de monstruos fue la versión mítica de las prohibiciones sexuales extendidas a todos, pero sobre todo a las mujeres» (Muchembled, 2004: 113).

La literatura de Hoffmann fusiona *temas del yo* como la telepatía, el desdoblamiento y los desórdenes mentales con *temas del tú* y ejerce influencia en autores como E. A. Poe. Su fascinación por los autómatas «al borde de la animación por intervención sobrenatural o por una percepción depravada del contemplador» (Pedraza, 1998: 69) se aprecia en *Cascanueces*, *Los autómatas* y en la famosa Olimpia de *El hombre de arena* (1817) que abordamos a continuación. La historia sostiene una larga tradición folclórica, basada en el espantoso personaje escandinavo Der Sandmann ('hombre de la arena'), que arroja arena a los ojos de los niños haciéndolos saltar de sus órbitas si no se acuestan temprano. Del análisis del cuento extrae Freud una serie de personas, objetos y situaciones en los cuales se fundaría el sentimiento siniestro.¹⁰

Olimpia

La historia comienza en la infancia de Nataniel, un niño que relaciona la leyenda del hombre de arena, contada por su institutriz, con la visita de un hombre (Coppelius) y con la repentina muerte de su padre. Este suceso traumático se reaviva al enamorarse después de la bella pero misteriosa Olimpia a quien Nataniel contempla obsesivamente a través de unos catalejos que le ha vendido un óptico (Coppola). El horror de Nataniel se desencadena al advertir que su amada Olimpia no es más que un autómata a quien Coppola ha provisto de ojos.

Freud adopta como base conceptual de lo siniestro el conflicto irresuelto de Nataniel con su padre y sostiene que el retorno de lo reprimido en Nataniel se produce materializado en las figuras del hombre de arena y Olimpia. Freud vincula la amenaza de arrancar los ojos del arenero con el complejo de castración. La amenaza castrante del padre se personificaría en las figuras de Coppelius y Coppola, cuya repetición se vuelve un presagio fatal para el protagonista. Su aparición supone cada vez un

⁹ Se incluirían dentro de los *temas del yo* el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, o la transformación del tiempo y del espacio.

¹⁰1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia). Puede estar enmascarado o provocar un mal de ojo. 2. Puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo. 3. La duda de que un ser aparentemente animado sea viviente. 4. Incursiones de lo fantástico en lo real y viceversa. 5. Imágenes que aluden a amputaciones y lesiones de órganos: el efecto sin la causa, imágenes metonímicas. 6. La repetición que, saltándose todas las leyes que rige el azar, presagiaría una muerte predestinada e inexorable. 7. El genuino retorno de lo mismo: Déjà Vu.

obstáculo para la consecución del amor, lo que acentuaría según Freud el vínculo con la amenaza paterna (Freud, 1919: 2492). El dominio de este complejo infantil quedaría expresado también en su amor obsesivo hacia la muñeca. La Olimpia freudiana materializa así el desplazamiento del complejo de Nataniel, que se proyecta en la muñeca. Como Afrodita, Olimpia también estaría vinculada a la castración, relación que se intensifica al enfrentarse a Nataniel después privada de ojos.

Más allá de la posible relación con la castración, la pérdida de los ojos es un motivo siniestro universal que sugiere la angustia de la eterna ceguera. En muchos casos lo terrible es que el sujeto se quita sus propios ojos, como en el caso de Edipo rey. Lo siniestro a menudo tiene que ver con el deseo de escrutar los secretos prohibidos, aunque en ocasiones sea preferible no ver lo que nuestro sentimiento ético asocia a lo terrible (Abalia, 2014: 567). Tras el mirar o el ser mirado subyace también la cuestión del poder. Como ejemplo, sentirse objeto de una mirada omnipresente. El poder de la mirada puede incluso ser mortal, como en el caso de Perseo, que evitaba la de Medusa. Es conocida la importancia de la mirada *envidiosa* que provoca el mal de ojo, como la de una bruja capaz de hechizar o la de la serpiente Aspid que fascina con solo mirarla. La mirada de un loco, la de un muerto o la de Olimpia es siniestra. Podemos presentir que posee aún capacidad de vernos y, como Nataniel, que pueda arrastrarnos a la muerte o a la locura (Abalia, 2014). De hecho, Olimpia vive en el umbral entre lo vivo y lo inerte, entre la maravilla y la pesadilla, en el limbo entre lo ideal y el espanto de lo incontrolado. Toca el piano como La Clavecinista de Neuchâtel¹¹ y canta con el vibrante sonido de una campana, que se reitera compulsivamente evocando un *dolor exquisito*. Desde que Nataniel puede espiar a Olimpia la ve en todas partes, como un fantasma que se apodera de él dejando en suspenso si se trata de la realidad o de su propio delirio. Puede considerarse a Olimpia como la encarnación siniestra de uno de los más destacados referentes de automatismo femenino que tiene sus raíces en la Galatea de Pigmalión. La belleza siniestra de Olimpia es marmórea y frígida, y bascula entre lo animado y lo inanimado como un hermoso velo que oculta poderes misteriosos o el mismísimo horror al vacío. En palabras de Trías:

Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce: esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo. (1996: 46)

El carácter siniestro de Olimpia se debe también a un vínculo profundo entre la congelación mecanizada y el erotismo que desprende, que se promete sin embargo como pulsión de muerte. Freud alegaba que, a menudo, dicha pulsión se manifiesta en forma de quietud por un proceso de desplazamiento. Hal Foster vincula también la pulsión de muerte con los conceptos de lo *erótico-velado* y lo *explosivo-fijo* expuestos por André Breton. Foster se refiere a las mencionadas categorías

¹¹ Automata creado por la familia de relojeros suizos Jaquet-Droz de Neuchâtel, que entre 1750 y 1830 marcó la pauta de la producción europea y mundial de relojes de péndulo. La clavecinista toca el instrumento presionando con los dedos, respira hinchando el pecho. Se encuentra actualmente en el Museo de Neuchâtel.

como señales siniestras basadas en la idea de lo inmóvil y lo inanimado que podemos reconocer en Olimpia (Foster, 2008: 66). Lo *erótico-velado* resultaría siniestro debido a su estado *in/animado*, porque alude al predominio de la muerte, mientras que lo *explosivo-fijo* sería siniestro por su estado *in/móvil*, cuya caducidad de movimiento alude al conservadurismo de las pulsiones como promesa de muerte.

Además de su belleza siniestra y su erotismo mortal, Olimpia ocupa un lugar destacado en la creación del efecto siniestro del cuento debido a los siguientes factores: los mecanismos ópticos que la retratan como fantasmagoría ubicándola en el umbral de lo ilusorio y el delirio; su mirada inerte y enigmática; la anatomía rígida y la extrañeza del movimiento mecánico que pareciera animado por intervención sobrenatural o demoníaca; su despedazamiento que supone la total ruptura de la ficción que Nataniel tenía por real con la consiguiente pérdida de ojos y, finalmente, el desdoblamiento primero en la institutriz y después en Clara, de quien Nataniel se enamora tiempo después del suceso primero. Al igual que el arenero, Olimpia induce a Nataniel a caer en la demencia y Clara contribuye a que se precipite al abismo recordándonos al fantasma de Madeleine en la película *Vértigo* (1958) de Hitchcock. Olimpia y Clara se muestran cada una como reverso de la otra, sin embargo, la primera responsable de la desgracia es la institutriz que alimenta cada noche el terror de Nataniel amenazándole con la llegada del arenero. Este personaje puede relacionarse con el arquetipo de la bruja capaz de desencadenar maleficios. La bruja del entorno cotidiano como niñera o criada siniestra portadora de presagios funestos es un tema que posteriormente será recurrente en diversas historias de terror como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (1898) o *Rebeca* de Daphne du Maurier (1938) llevada al cine por A. Hitchcock (1940). Olimpia aparece como reverso pasivo de esta primera mujer cuya maldición origina el avieso desenlace y nos atrevemos a establecer una analogía con la primera mujer causante de los pecados de la humanidad (Pandora-Eva) y Olimpia con su opuesto immaculado (María), desdoblamiento que encontramos también en la famosa María de *Metrópolis* de F. Lang (1927).

En definitiva, Olimpia es quizá una de las más fascinantes autómatas del Romanticismo literario pero desde luego no la única, pues con el paradigma de *Frankenstein* comenzaría una cadena de representaciones siniestras específicamente femenina. Pilar Pedraza afirma que la mayoría de las mujeres de la literatura fantástica del siglo XIX son malignas, hecho que vendría a reflejar la misoginia del momento. De hecho, las autómatas que abundan por influencia de Pígalión como la Olimpia de Hoffmann son un claro ejemplo de las terribles consecuencias que estas pueden acarrear a los hombres. Hal Foster sostiene que el temor por la mecanización propio de la época se proyectaría en la mujer como promesa ambivalente de deseo y descontrol:

En la literatura romántica de principios del siglo XIX, estas figuras mecanizadas se convierten en dobles demoníacos del peligro y la muerte. Además, una vez codificadas como demoníacas, se las ubica dentro del género femenino. De esta manera, la ambivalencia social respecto de las máquinas —que vacila entre una dominación soñada y la ansiedad por perder el control— se enlaza con una ambivalencia psíquica, que vacila entre el deseo y el temor respecto de la mujer. (Foster, 2008: 221)

La influencia de Olimpia no solo trasciende en los derroteros de la literatura fantástica hacia otras mujeres artificiales y *cyborgs* de inquietante extrañeza, sino que ejerce poderosa influencia en las vanguardias artísticas de la modernidad, especialmente en el surrealismo. Los maniqués de Man Ray y sobre todo las *Poupées* de Hans Bellmer inspiradas en Olimpia ilustran con claridad esta fantasía perversa compulsivamente reiterada. Esculturas conformadas por fragmentos dislocados de muñecas fetiches, extremidades y órganos sexuales desplazados y reiterados, reflejan los caprichos de una obsesión sadomasoquista. Es el objeto dominado, sometido, y agredido que puede rebelarse como un fantasma amputado y abyecto contra su creador, de ahí su profunda ambivalencia. Hal Foster postula que el surrealismo, como las muñecas de Bellmer, parece estar comprometido con lo siniestro que entremezcla erotismo y muerte. Y es que el surrealismo se nutrió fundamentalmente de esta ambivalencia especialmente desde las aportaciones teóricas de Breton. En palabras de Foster:

En el surrealismo como en Kant, este placer negativo es representado a través de atributos femeninos: es una intuición de la pulsión de muerte, recibida por el sujeto patriarcal al mismo tiempo como una promesa de éxtasis y como una amenaza de extinción. La belleza convulsiva involucra al sujeto patriarcal en la imposibilidad de desenredar deseo y muerte. (Foster, 2008:79)

A lo largo del siglo XX, con el desarrollo de la electrónica y la informática va surgiendo una generación distinta de autómatas con funciones más especializadas como los robots nacidos de la imaginación de los años veinte de *R. U. R.* de Karel Čapek. Sin embargo, una de las primeras evocaciones de un robot lo encontramos en un pasaje de la *Ilíada*,¹² donde Homero describe unas figuras femeninas forjadas en su fragua como servicio doméstico por su capacidad de automoción. Posteriormente, el término *androide*¹³ sería popularizado por el autor francés Villiers de L'Isle-Adam en *La Eva Futura* (*L'Ève future*, 1886) que bebe de *El hombre de arena*. La historia narra el desamor de Lord Ewald que, desesperado, recurre a un amigo inventor para suplantar a la mujer que no le corresponde. *Alicia*, bella pero moral e intelectualmente detestable para él, es sustituida por *Hadaly*, un autómata que iguala a su referente físicamente y que además es un clon moral de su amo. *Hadaly* se parece a *Olimpia*, pero en esta historia adquiere alma y autonomía, constituyendo una amenaza para el protagonista, temeroso de su rebelión, confuso de lo que es real o fruto de una ilusión.

La continuidad del mito ha impregnado el imaginario cinematográfico con siniestras autómatas herederas de Olimpia como *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Vértigo* (Hitchcock, 1958), *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960) o *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1974) y asimismo en clásicos del cine estadounidense como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) donde los *replicantes*, empleados como mano de obra, carecen de respuesta emocional a excepción de *Rachel*, réplica tan fiel que ni ella misma sabe que no es humana, lo cual conduce a un siniestro cuestionamiento identitario que recuerda a Edipo.

Un ejemplo de automatismo femenino colectivo creado para someterse a la voluntad de los varones, y que recuerda al pasaje de Homero, lo encontramos en *The Stepford Wives* (W. Goldman,

¹² Canto XVIII, v. 376

¹³ Denominación que se le da a un robot antropomorfo que imita la apariencia humana y algunos aspectos de su conducta de manera autónoma.

1975 y F. Oz, 2004), donde la protagonista (Joanna Eberhart) se muda con su marido a un pueblo llamado Stepford, y advierte horrorizada que sus vecinas parecen perfectas amas de casa, propias de anuncios publicitarios de los años cincuenta. Joanna descubre que las mujeres reales habían sido asesinadas por sus maridos, indignados ante el éxito profesional de sus cónyuges, y que estas no son sino réplicas robotizadas diseñadas para satisfacer a sus esposos, que desean recuperar el ideal de esposa dedicada a las labores del hogar y a los cuidados de la familia. Otro ejemplo donde el arquetipo se actualiza en clave siniestra y vinculado a los actuales avances de la ciencia se aprecia en *La piel que habito* (Almodóvar, 2011). Inspirada en *Los ojos sin rostro*, se desarrolla en un ambiente familiar propio de las novelas victorianas pero el laboratorio se convierte en una fría sala de operaciones, estableciendo un paralelismo entre el desarrollo industrial del XIX con las posibilidades actuales de la medicina, la cirugía plástica y la transgénesis. La película presenta una nueva Galatea que difiere de otras en su origen y configuración. No se trata de una autómatas asexual como Olimpia, sino que nace de un impuesto cambio de sexo para ejercer, como castigo, de muñeca hinchable de su Pigmalión. No obstante, su belleza provoca en su creador tal fijación que se terminan invirtiendo las relaciones de dominancia y este acaba siendo destruido por su criatura.

Podemos concluir que el arquetipo del autómatas femenino queda indisolublemente unido a la alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación, y desvela cierto deseo masculino de *dar a luz* como Pigmalión a la mujer ideal, que amenaza a su creador con el deseo irrealizable y el erotismo mortal. Las *Olimpias* y *Galateas* terminan por devorar a sus creadores pero siempre en el plano ficticio, y sobre todo gracias a su enigmática belleza, de modo que permiten dar rienda suelta al placer erótico masculino y a su deseo inconsciente de perder el control (Abalia, 2018). El lector, el artista y el espectador, al igual que en las tragedias griegas, queda excluido de las consecuencias fatales y puede así sublimar sus pulsiones.

El fantasma de la muerta

En lo que concierne a la representación de la muerte, existe también una esencial diferencia de género. De hecho, la relación entre mujer, muerte y erotismo ha sido uno de los grandes temas de la literatura y el arte. La mirada ausente de Olimpia despierta la misma impresión que la de la muerta, tan admirada por el Romanticismo. Ambas participan de una lógica siniestra similar propia de lo siniestro específicamente femenino: es su carácter inerte y la disputa entre la dominación lo que desata las pulsiones inconscientes y la querencia de abandonarse a un deseo fatalista. En efecto, la creencia de que algo está vivo aunque en el fondo esté muerto (como la muñeca) es tan siniestra como la creencia de que algo muerto pueda cobrar vida. El Romanticismo incide en la representación de la muerte femenina joven cuya belleza se asocia a la palidez tuberculosa. No en vano, Todorov reconoce en la necrofilia uno de los temas tabú que se ocultan en la literatura fantástica, y que puede reconocerse a través de la ambivalencia que suscitan las representaciones de muertas y mujeres vampiro.

La modernidad y los cambios que se produjeron en el siglo XIX trajeron consigo una nueva dirección y esplendor en las representaciones de la misoginia, entre ellas «una novedosa delectación en el cadáver de la mujer joven y hermosa» (Pedraza, 2009: 144). El cine fantástico y la representación contemporánea se han nutrido profundamente del arte prerrafaelista y simbolista, demostrando su admiración por el erotismo fúnebre donde las muertas yacen como inquietantes objetos de deseo envueltas en velos góticos. Pilar Pedraza analiza este arquetipo en «Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine» desde las muertas sublimes de Edgar Allan Poe hasta las del cine de Luis Buñuel. Quizá uno de los mayores exponentes de la muerta en literatura sean *Carmilla* (1872) de J. Sheridan Le Fanu y *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier. Es la historia de un monje (Romualdo) que se enamora de la cortesana muerta Clarimonda y vive cada noche una aventura pasional que le lleva un estadio de confusión tal que será incapaz de distinguir entre el sueño y la vigilia, el pecado y el deber moral. Estos relatos parecen haber sido inspirados en *Vampirismo* de E.T.A. Hoffmann, cuyo protagonista, tras tocar a una muerta viviente, experimenta sensaciones similares a las que se despiertan en Nataniel. Con *Vampirismo* Hoffmann inaugura la figura de la mujer vampiro, que a través del siglo XIX inspira a los citados autores, así como a Charles Baudelaire (*Las flores del mal*) e incluso al propio Gustavo Adolfo Bécquer (*Los ojos verdes*).

En la obra de Poe es constante el tema de la esposa muerta en *Berenice* (1835), *Morella* (1835), *Eleonora* (1842), *Ligeia* (1838), *La caída de la casa Usher* (1839) y la misteriosa mujer de *El retrato oval* (1842). En *Ligeia* una mujer de extraña belleza muere por causas imprevistas. Su marido, desesperado, se casa con otra mujer que también enferma, pero, estando al borde de la muerte, parece recobrar vida, y el narrador cree ver en ella a su primera esposa: «Estos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, ¡Los de Lady Ligeia!». Ligeia parece antecedente de las muertas de Hitchcock como Rebecca y Madeleine de *Vértigo* o *Viridiana* de Buñuel. Hitchcock afirma que la fantasía que subyace a la ambivalencia es el deseo necrófilo de Scottie, el protagonista. «Lo que Scottie fantasea, como dice tajantemente Hitchcock, es *hacer el amor a una muerta*» (Pedraza, 2004:13). Su imagen es como la de una escultura marmórea como Olimpia.

Pedraza sostiene que «el cadáver siempre es fascinante y, por eso, ante la regulación del erotismo necrófilo, convertido en sospechoso de inmoralidad, el cine alimentará una serie de válvulas de escape entre las que destaca, sobre todo, el cine fantástico» (2004: 13). Por su parte, la semióloga y estudiosa del psicoanálisis Elisabeth Bronfen postula en *Over Her Dead Body* (1992) que las representaciones artísticas de la muerte son atractivas porque ocurren en terreno imaginario y porque el placer proviene de la confrontación con la muerte del Otro, que es la mujer.

Si Ofelia exhalaba su último suspiro rodeada por una fértil vegetación primaveral, un siglo después las sutilezas de la misoginia victoriana se radicalizan. En otra obra de Bellmer (*Die Puppe*, 1938) la muñeca yace sobre la hierba proponiéndonos un ofrecimiento abyecto que recuerda por la disposición del cuerpo y la apertura de las piernas a la instalación de Duchamp *Etant Donnés* (La cascada, 1946-66). Con reminiscencias románticas por el paisaje otoñal, insta al deseo tornándose perverso en su brutal exposición, ubicándonos en el punto de vista de un psicópata o sádico *voyeur*

que contemplara a través de una mirilla el resultado de su crimen. Pedraza concluye que «acabar siendo carne de psicópata o de fetichista es la conclusión lógica de la carrera de éxitos de Galatea, y desde ahí se resbala hasta el contenedor, el albañal o la trituradora» (1998: 257) puesto que muerta no haría sino asumir una nueva abyección que la que ya habría sufrido en vida.

Así, al amparo de la excelencia artística que ha puesto el acento en la configuración plástica o estética, los contenidos ideológicos de innumerables obras de arte se han obviado, no siendo objeto de análisis críticos hasta la llegada de la teoría feminista de las artes en la década de los setenta. Pero más allá del terreno concreto de las artes visuales, esta fascinación por la muerte femenina ha sido compulsivamente reiterada en cine y televisión. Un ejemplo destacable es la cita visual de Ofelia creada por Lars Von Trier en la película *Melancholia* (2011) donde la belleza ausente de la protagonista, ensimismada por la fuerza hipnótica del planeta Melancholía, presagia el inexorable destino de la humanidad; o la misteriosa muerte de Laura Palmer de *Twin Peaks* (David Lynch, 1990), uno de los iconos televisivos que refleja el gusto popular por estetizar cadáveres de mujeres jóvenes con la excusa argumental del crimen irresuelto. Al igual que las figuras de autómatas, la muerte femenina es fascinante en el plano imaginario porque se objetualiza sin oponer resistencia, aunque en el plano consciente tal idea pueda producir repulsión. Y si bien la muerta encarna los prejuicios misóginos de sus creadores haciendo cómplices a los espectadores, también está marcada por una especie de fijación hacia ella, pues en su continuada reiteración la muerta parece, en realidad, inmortal.

Siniestras subversivas

Hoy sabemos que la potencialidad de la mujer como objeto siniestro en el plano imaginario se debe también a una imperiosa represión en el plano real, más social que biológica, que reconocen tanto S. Freud como S. de Beauvoir. Freud asocia la pasividad a la mujer por su pasivo cometido en la función sexual, pero desconoce por qué trasciende a la conducta social. Según Simone de Beauvoir, lo que definiría la situación de la mujer es que «siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como Alteridad» (de Beauvoir, 2011: 63). Dicho de otro modo, el drama de la mujer es este conflicto entre la reivindicación fundamental de sí misma como sujeto y las exigencias de una sociedad que la convierten en inesencial tratando de petrificarla como objeto. Por lo tanto, si la mujer ha sido históricamente conceptualizada como Otredad, supeditada a la voluntad del hombre y castigada a no actuar en libertad, ha sido paralelamente objeto de siniestro temor, real o imaginario, a que se rebelara ante dicha condición.

Bourdieu (2000) corrobora la tesis de De Beauvoir y sostiene que el orden de las cosas no es natural ni inamovible, sino una construcción mental que refleja la visión masculina del mundo con la que el hombre satisface su afán de dominio. Visión que sería asumida por las propias mujeres, aceptando inconscientemente su inferioridad como un hecho natural. Bajo esta premisa, la teoría feminista se ha concentrado en cuestionar, bajo distintos campos y enfoques, las estructuras de poder amparadas por la supremacía masculina pretendida como una realidad natural y objetiva. En el terreno

concreto de las artes visuales y la historia del arte, Linda Nochlin (1989) y Griselda Pollock (2013) son pioneras en reivindicar no solo el equilibrio entre sexos en el campo del arte, incluyendo una revisión de los procesos de legitimación de las obras y artistas, sino también una revisión crítica de los contenidos ideológicos implícitos en las obras de arte canónicas. Contenidos que permanecen en nuestro inconsciente colectivo porque, en su reiterada actualización, han sido naturalizados en y más allá de los límites del arte, conservando los mismos arquetipos y valores patriarcales. De hecho, la publicidad cita clásicos de la historia del arte; a menudo aparecen Ofelias, Venus o Evas renovadas anunciando perfumes. Es destacable la insistencia con la que la publicidad despoja de vida a los delgados cuerpos de las modelos, con miradas inertes que recuerdan a Olimpia, como la serie *Beauty* de Miles Aldridge creada para Vogue (2008), entre otros tantos ejemplos.

Así, especialmente en las últimas décadas, la creación artística feminista se ha alzado como vehículo crítico, cuestionando la identidad femenina no como algo dado, sino susceptible de ser alterado, y como vehículo político, reivindicando que sus voces sean legitimadas dentro del campo del arte. No en vano, Zafra advierte de la revolución simbólica que está teniendo lugar, de la mano de artistas feministas comprometidas con la reformulación de nuevas construcciones femeninas. De algún modo, la práctica feminista se alía con el arte en favor de la deconstrucción de mitos:

En las últimas décadas y prácticamente a lo largo de todo el siglo XX, una importante revolución simbólica está teniendo lugar, incentivada en gran medida por el feminismo. Me refiero a las alternativas críticas y subversivas frente a los clásicos modelos de figuraciones míticas femeninas, a la aparición de nuevos modelos. (Zafra, 2010: 279)

Conscientes de la realidad desigual entre géneros, y del poder subliminal que ha ejercido el legado cultural androcéntrico en la transmisión de valores, la práctica feminista apuesta por la ficción del arte como un espacio propicio para la resignificación simbólica y política, donde poder desdoblarse de su condición de objetos representados para alzarse como sujetos creadores de sus propias subjetividades. Siendo imposible desvincular su identidad individual de la herencia social, la reconstrucción de sus identidades se asienta sobre los arquetipos y condicionamientos sociales que han construido históricamente la femineidad. Los rescatan para después cuestionarlos, rechazarlos o transgredirlos. En palabras de Zafra:

Una primera cuestión a tener en cuenta sería la dificultad que supone para la mujer, como «otro» excluido del juego social, desmontar su imagen pasada y darse forma a sí misma. [...] Algo que muchas personas viven como imposibilidad ante la dificultad de separar la identidad social que nos ha sido dada, de la subjetividad a la que queremos dar forma desde (o a pesar de) esa identidad social —patriarcal—. (Zafra, p. 286)

Si bien son muchas las artistas que participan de esta revolución simbólica del imaginario femenino, abordaremos una selección de obras de aquellas que subvierten el arquetipo de la mujer inerte haciendo uso de una estética que bascula, a menudo, entre lo siniestro y la ironía propia de la postmodernidad. Más allá del medio fotográfico, escultórico, performativo o audiovisual, lo que une a estas artistas no es tanto el lenguaje como el discurso crítico, que les permite sublimar sus propias

pulsiones inconscientes. Dado que la mujer ha sido históricamente representada como objeto, a menudo emplean su propio cuerpo como agente activo para resignificarlo.

Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954) es con toda probabilidad la figura de referencia en el empleo de lo siniestro como recurso crítico con perspectiva de género, si bien no se declara abiertamente feminista. En sus autorretratos escenificados, se vale de la expresividad corporal y el disfraz como herramientas para crear nuevas identidades extrañamente familiares, inspiradas en arquetipos y estereotipos de la cultura popular. En la serie *Fairy Tales* (1985) subvierte las representaciones del cuerpo femenino cosificado citando las muñecas de Hans Bellmer, transgrediendo diversas categorías como naturalidad o artificio, como en *Untitled (Sin título) #250* (1992) donde el cuerpo, construido a base de diversas prótesis, yace sobre una superficie de cabellos en una postura que recuerda a clásicos de la pintura como las Venus recostadas o la Maja de Goya, pero exhibe sus genitales y excrementos de plástico provocando con ironía la ambivalencia entre lo atractivo y lo repulsivo, suscitando falsa disponibilidad y latente perversidad. En *Untitled (Sin título) #153* (1985) la artista se autorretrata como cadáver, de tez azulada y sucia, con mirada ausente. La proximidad del punto de vista implica a los espectadores directamente con su muerte. La artista parece criticar la violencia real y simbólica padecida por las mujeres en calidad de muertas a la vez que parece sublimar sus propias inquietudes respecto a la muerte.

La obra de Kiki Smith (Nürenberg, 1954) participa también de la subversión a través de lo siniestro y la abyección. La escultura *La mujer colgada (Hanging woman)*, (1992) muestra una mujer suspendida del techo, realizada a base de papel y de dimensiones reales, ataviada con vestido y con la cabellera cubriéndole el rostro. En primera instancia puede parecer real, y la cualidad táctil y orgánica del papel acentúan el dramatismo de la escena al sugerir la desintegración del cuerpo colgado. La obra es susceptible de interpretarse como una crítica a las connotaciones eróticas que ha revestido la muerte femenina del imaginario, así como renuncia voluntaria y metafórica a una existencia sometida. *Little sisters* (1990) es una escultura compuesta por dos cuerpos blandos iguales, carentes de cabeza, recubiertos por anticuados vestidos de tela, sentados sobre un banco negro. El carácter siniestro de la escultura se debe a su quietud enigmática, al extrañamiento del efecto simétrico de la duplicación, a la amputación de las cabezas y finalmente a su carácter fantasmagórico, pues su antropomorfismo permite sospechar que puedan cobrar vida.

Más allá del medio fotográfico de Sherman o escultórico de Smith, la obra de la artista Jana Sterbak (Praga, 1965) es performativa. Mediante la creación de artilugios, instalaciones y *performances*, su obra se caracteriza por subvertir construcciones binarias como masculino/femenino, cultura/naturaleza o cuerpo/máquina. La pieza *Remote Control II (Control remoto II)*, (1989) es un artefacto que consiste en dos estructuras mecánicas de aluminio que obedecen a la forma de vestido miriñaque, que nos recuerda a las muñecas y autómatas clásicas. Una vez se introduce en la armadura, su cuerpo queda suspendido y se desplaza gracias a unos mecanismos de control remoto que funcionan mediante ondas de radio. A pesar del mando, la artificialidad de sus movimientos recuerda a los de Olimpia, pues están sujetos al capricho del dispositivo. Sterbak parece criticar la falta de autonomía y

control sobre el cuerpo de las mujeres, y las impuestas exigencias estéticas mediante molestos artilugios que impiden su libre movilidad.

Dentro del ámbito del videoarte merece ser destacado el trabajo de la artista Pipilotti Rist y, en concreto, *I am called a Plant (Me llaman vegetal, 1999)*, una videoinstalación de 27 min. proyectada sobre la pared blanca de una cocina, acompañada por un sonido de lluvia, sobre el que destaca el rumor de un grifo que gotea. La cámara recorre, desde un primerísimo primer plano, una superficie viscosa que se confunde con imágenes acuáticas y dinámicas hasta que se reconoce el cuerpo desnudo y mojado de una mujer, que yace como un cadáver sobre la hierba. Todo lo que lleva es una peluca rosa. En los últimos segundos del video, despierta, se alza y camina hasta salir de la pantalla. La artista ubica esta presunta Ofelia simultáneamente en el interior doméstico (la cocina) y en la naturaleza exterior. Remite y a la vez subvierte la tradicional fascinación por su muerte y le concede la oportunidad de revivir.

En el contexto estatal cabe destacar la obra multidisciplinar de la artista Marina Núñez y, en concreto, las video-creaciones *Ofelia (Inés)* y *Ofelia (Carmen)* (2015) que muestran otras perspectivas poéticas y críticas basadas en la muerte de Ofelia. Núñez retrata los cuerpos de dos mujeres jóvenes que yacen sobre la orilla (Inés) y sobre la roca (Carmen) desde un plano picado y aproximado. Ambas videocreaciones hacen hincapié en el proceso metamórfico de la muerte femenina, en la morbidez del rostro que crece y se deforma (Inés) o del que emergen enigmáticas partículas que vaticinan su inminente descomposición (Carmen), efectos visuales que se acompañan con un inquietante empleo del sonido creado por L. de la Torre.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido hemos tratado de profundizar primero en la dimensión inconsciente del sentimiento siniestro a partir de las teorías freudianas, y en concreto en las causas de la ambivalencia afectiva que se manifiestan en los motivos tabú y en las representaciones siniestras de mujeres, que se perciben como promesa de éxtasis y como intuición de la pulsión de muerte.

Tras una breve introducción de los ideales estéticos del Romanticismo, nos hemos adentrado en el relato de Hoffmann para analizar la especificidad de lo siniestro femenino inerte, a través del análisis de la autómatas Olimpia y de sus contemporáneas espectrales. Concluimos que estas mujeres sin carne y de dudosa alma insinúan el deseo de los románticos de alejarse de la realidad y de representar mujeres mejores o más fascinantes que las reales. Nos hablan del amor perdido o no correspondido, pero también de un deseo sadomasoquista y necrófilo, de querer ejercer un dominio sobre ellas y del paradójico deseo de abandonarse a la fatalidad. En efecto, la imagen de la mujer se ha construido a lo largo de la historia vinculada al deseo: deseo de poseerlas, de dominarlas, de castigarlas, de hacer con ellas cualquier cosa que permita la imaginación. Por ello, el destino de estos fantasmas como Olimpia no podría ser otro que su aniquilación, el clímax de la fantasía, pero ni siquiera la mujer muerta, con su fascinante y mórbida belleza, es capaz de acabar con la funesta tentación, que sigue reiterándose

compulsivamente. Y es que la dimensión imaginaria de estos mitos desactiva su amenaza, traduciéndose en morbosa fuente de placer y finalmente, para las mujeres, en objeto de aleccionadora dominación.

No hemos pretendido rebatir el papel del complejo de la castración en lo siniestro pero sí pensamos que dicha ecuación puede ser rebasada. Tratándose de un sentimiento universal, la reducción al mencionado complejo excluiría de su participación a la mitad de la humanidad. Asimismo, pensamos que el temor a la vivificación de lo inanimado y la resurrección de lo inerte amenazan con la pérdida de control, con la locura y con la muerte más que con otros complejos.

Finalmente, destacamos la importancia que adquiere la mirada como instrumento de poder subjetivo y político. Medusa petrificaba con ella, señal de que no ostentaba sino detentaba el poder de la polis. Las esculturas como Galatea y las fascinantes autómatas, siendo ciegas, han provocado de tanto admirarlas la pérdida de control del deseo masculino y su consiguiente adiestramiento. Hemos construido el mundo de acuerdo con la mirada androcéntrica, incluso nuestra mirada hacia nosotras mismas, asumiendo inconscientemente nuestra otredad como un hecho irreversible (de Beauvoir). Así, la revolución simbólica iniciada por la creación artística feminista atenta contra una herencia identitaria femenina basada en la alteridad y la subordinación, y proclama la autonomía de sus cuerpos y sus múltiples subjetividades a través de la creación de nuevos modelos siniestros y subversivos. La fundamental diferencia respecto a los arquetipos anteriores es que no son objetos sino sujetos siniestros, que se hacen pasar falsa e irónicamente por objetos para clamar una rebelión contenida, extrañamente familiar, dirigida a la mirada de los espectadores. La puesta de estas y otras artistas es reivindicar la reciprocidad de la mirada. Sus creaciones multidisciplinares no solo permiten responder críticamente a la herencia misógina del imaginario, sino también sublimar sus propios fantasmas y tabúes inconscientes. Se atreven a crear aquello que éticamente nos podría parecer terrible con la gratificación que produce saber que, aun habiéndose identificado con las pulsiones más perversas, al igual que los héroes de las tragedias griegas, también ellas saldrán impunes. No obstante, no debe bastar la impunidad, sino la certeza de que estas perspectivas sean legitimadas y naturalizadas en el imaginario artístico colectivo y, finalmente, que contribuyan a rebasar las limitaciones arquetípicas en favor de la libertad y la autonomía de las mujeres y, por ende, de la justicia social.

Referencias bibliográficas

- ABALIA, A. (2014). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea*. Servicio Editorial UPV/EHU.
- ABALIA, A. (2018). «La rebelión de Galatea: autómatas, cibernéticos y otras construcciones femeninas subversivas del siglo XXI». *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, n.º1. 2018/2019.
- BEARD, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- BORNAY, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BRONFEN, E. (1992). *Over her dead body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.
- CARO BAROJA, J. (2019). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- DE BEAUVOIR, S. (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DURAND, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FOSTER, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FREUD, S. (1981). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (1912-3). LXXXIV. *Totem y Tabú*.
- FREUD, S. (1915). LXXXIX. *Los instintos y sus destinos*.
- FREUD, S. (1919). CIX. *Lo siniestro*.
- FREUD, S. (1920). CX. *Más allá del principio del placer*.
- FREUD, S. (1922). CXXIII. *La cabeza de Medusa*.
- G. CORTÉS, J. M. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- HOFFMANN, E. T. A. (1991). *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Hesperus.
- MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra.
- NOCHLIN, L. (1989). *Women, Art and Power, and Other Essays*. Boulder: Westview Press.
- PEDRAZA, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- PEDRAZA, P. (1998). *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2009). «De Poe a Buñuel: la amada en la cripta», en A. J. Navarro (ed.), *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. (pp. 141-166). Madrid: Valdemar.
- POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia*. Buenos Aires: Fiordo.
- RILKE, R.M. (1980). *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen.
- ROSENKRANZ, J. K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- TODOROV, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyocán.
- TRÍAS, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- ZAFRA, R. (2010). «Entre Evas y ciborgs. Dialécticas feministas entre la «ficciónmujer» y las mujeres en las ficciones», en F. Broncano y D. H. de la Fuente (eds.), *De Galatea a Barbie: autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina* (pp. 275-309). Madrid: Lengua de Trapo.