

**“LA NIÑA DEL (EN EL) ESPEJO”**

**PROPUESTA PLÁSTICA Y DE INVESTIGACIÓN  
EN TORNO AL EJE TEMÁTICO DE  
LA ENVIDIA ENTRE MUJERES**

**AURA RAQUEL HERNANDEZ REINA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2007**

**“LA NIÑA DEL (EN EL) ESPEJO”**

**PROPUESTA PLÁSTICA Y DE INVESTIGACIÓN  
EN TORNO AL EJE TEMÁTICO DE  
LA ENVIDIA ENTRE MUJERES**

**AURA RAQUEL HERNANDEZ REINA  
Trabajo de Grado presentado como requisito  
para optar el título de Maestra en Artes Visuales**

**Asesor  
JORGE WHITE PATIÑO  
Maestro en Artes Plásticas**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2007**

**Nota de aceptación:**

---

---

---

---

---

---

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

San Juan de Pasto, 17 de Agosto de 2007.

“Las ideas y conclusiones aportadas en este Trabajo de Grado,  
son responsabilidad exclusiva de los autores”

Artículo Primero del Acuerdo N. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del  
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi asesor, el Maestro Jorge White Patiño, quien con su paciencia, sentido ético y empeño desinteresado, ha aportado significativamente a este proceso de investigación y creación.

Y a todas aquellas personas que me guardan aprecio y me han compartido sus experiencias e información, especialmente a la biblioteca del Centro Cultural Leopoldo López Álvarez, importante institución que me ha permitido enriquecer mi acervo de conocimientos.

## **DEDICATORIA**

Dedico este Trabajo de Grado a la persona más importante en mi vida,  
a mi cómplice y apoyo en este largo camino,

**A MAURICIO.**

A las mujeres que componen mi vida,  
a Mis Madres.

Y a las que no me quieren tanto,  
también.

## CONTENIDO

	pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>1. ENVIDIA: ASPECTOS PSICOANALÍTICOS</b>	14
1.1. EL MUNDO DE MELANIE KLEIN: ENTRE LA ENVIDIA Y LA GRATITUD.	16
1.2. LENGUAJE KLEINIANO	20
1.3. <i>MEMORIES IN FEELINGS</i> (RECUERDOS DE SENTIMIENTOS)	23
1.4. PRIMERAS RELACIONES DE DESTRUCCIÓN: LA MADRE Y OTRAS MUJERES	25
1.5. DISOCIACIÓN DE LOS OBJETOS DE PRESTIGIO	27
<b>2. FUNCIÓN SOCIAL DE LA ENVIDIA</b>	28
2.1. MÉRITO, SUERTE, DESTINO Y JUSTICIA	29
2.2. DISOCIACIÓN DEL SUJETO SOCIAL: YO IDEAL – YO REAL	30
2.3. DIFERENCIA ENTRE LOS IGUALES	32
2.4. LA ENVIDIA COMO NIVELADORA SOCIAL	36
2.5. <i>SCHADENFREUDE</i> : ALEGRÍA POR EL MAL AJENO	38
2.6. RELACIÓN ENVIDIA-MIRADA	40
2.7. ENVIDIOSO-ODIOSO-ODIO	41
2.8. LA CALUMNIA Y LA DIFAMACIÓN	43

<b>3. DE LA ENVIDIA FEMENINA PROPIAMENTE DICHA</b>	46
3.1. OBJETO DE DESEO	46
3.2. ESTADIO DEL ESPEJO	50
3.2.1. La Niña del espejo, de F. Dolto	51
3.2.2. Estadio del espejo de J. Lacan y transferencia de la agresividad	53
3.3. ENVIDIA Y VÍNCULOS DE FUSIÓN ENTRE MUJERES	54
3.4. REIVINDICAR LO FEMENINO	59
<b>4. LA DI-FAMA-CIÓN ARTÍSTICA: LAS MUJERES EN EL ARTE</b>	65
4.1. YO APRUEBO TUS IDEAS SI TÚ APRUEBAS LAS MÍAS	67
4.2. PUNTOS DE CRUCE: REFERENTES ARTÍSTICOS	77
4.2.1. Louise Bourgeois	78
4.2.2. Kiki Smith	80
4.2.3. Ana Patricia Palacios	81
4.2.4. Andy Warhol	82
<b>5. CONCLUSIONES</b>	85
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	
86	
<b>FILMOGRAFÍA</b>	91
<b>ANEXOS</b>	92

## RESUMEN

El presente texto ofrece un amplio panorama del sentimiento de la envidia, a un nivel psicoanalítico y, a la vez, social, con énfasis en su incidencia sobre las teorías de género. Como parte del proceso de creación, esta investigación teórica se apoya en diversos aportes teóricos que han abordado el tema, especialmente desde el psicoanálisis; tal es el caso de autores como Melanie Klein, Françoise Dolto, Jacques Lacan, el psicólogo argentino José Ingenieros, los sociólogos Helmut Schoeck y Francesco Alberoni y las especialistas en psicología femenina Carmen Alborch, Susie Orbach y Luise Eichenbaum. Estos referentes teóricos se refuerzan y complementan con los aportes personales que se vierten en la propuesta plástica, vinculada al arte contemporáneo y, de manera puntual, apoyada en la obra de algunos artistas, cuyo conocimiento contribuyó significativamente a enriquecer la investigación en áreas que involucran directamente mi proceso creador, nombres como los de Louise Bourgeois, Andy Warhol, Ana Patricia Palacios y Kiki Smith, entre otros. De todo este complejo entramado que componen los diferentes acercamientos al tema de la envidia, se han estudiado algunos planteamientos, desde una visión interdisciplinar del arte, dando como resultado procesos personales, teóricos y formales, que se evidencian a través de una serie de obras en la que se han utilizado como soportes la serigrafía, el grabado, el arte digital, el video, la instalación, la fotografía, etc. Todo esto es lo que compone “La niña del (en el) espejo”.

## ABSTRACT

The present text offers an extensive panorama of the feeling of envy, at a psychoanalytical level and, at the same time, social, with emphasis in its incidence on the gender theories. As part of the creation process, this theoretical investigation leans in diverse theoretical contributions that have approached the topic, especially since the psychoanalysis; such it is the case of authors as Melanie Klein, Françoise Dolto, Jacques Lacan, the Argentinean psychologist José Ingenieros, the sociologists Helmut Schoeck and Francesco Alberoni and the specialist in feminine psychology Carmen Alborch, Susie Orbach and Luise Eichenbaum. These concepts theoretical are reinforced and supplement with the personal contributions that spill in the plastic proposal, linked to the contemporary art and, in a punctual way, supported in the play of some artist whose knowledge contributed significantly, to enrich the investigation in areas that involve my creative process directly, names as these of Louise Bourgeois, Andy Warhol, Ana Patricia Palacios and Kiki Smith, among others. Of all this complex treated that they compose the different approaches to the topic of the envy, some posed have been studied, since an interdisciplinary vision of the art, giving as a result, personal, theoretical and formal processes, that are evidenced through a series of plays in which have been used as supports the screenprints, the engraving, the digital art, the video, the installation, the picture, etc. All this is what composes "The girl of the (in the) mirror".

## INTRODUCCIÓN

*“No ser envidiado es garantía inequívoca de mediocridad”*  
(José Ingenieros)

Para este trabajo de indagación teórica he asumido uno de los temas que a mi modo de ver resulta sumamente complejo, por no decir “espinoso”, “La Envidia”. Puesto que la información recolectada deja ver un panorama muy global, en algunos casos he recurrido a aportes más atrevidos, que me han permitido extender mi propia contribución al tema hacia el arte y más específicamente a una propuesta plástica. Este ha sido un tema relevante en mi proceso, enfocado particularmente a explorar y comprender el hecho de que este fenómeno se presenta de una manera más enfática entre las mujeres. De manera sorprendente encontré que hablar de Envidia, es hablar de un tema tridimensional, intertextual, que presenta muchas ramificaciones, reconociendo su importancia, no solo desde el punto de vista social, sino, como lo abordo aquí, desde el psicoanálisis, las teorías de género y, por supuesto, desde el arte, porque como ya lo mencioné, es necesario examinar el tema desde múltiples perspectivas, no sólo disciplinarias, sino también desde la doble condición del envidioso y del envidiado.

En *“La niña del (en el) espejo”* pretendo dar un *“explicación entretrejida”*<sup>1</sup> acerca de la operatividad de la envidia, particularmente en la comprensión de las relaciones entre mujeres en la cotidianidad. Tanto el estudio sociológico de la envidia en los individuos como su exploración psicoanalítica no pueden responder a una noción unitaria y objetiva, dada la complejidad del ser humano y el uso de “etiquetas”. Es por esto, que este marco teórico que sustenta la propuesta plástica no desconoce cierta parcialidad, puesto que solo puedo hablar con propiedad de mi experiencia particular de envidiada/envidiosa. Dentro de este entramado encontré que diversos puntos de vista conforman una estructura particular en la que los elementos heterogéneos que definen el concepto de envidia están interrelacionados, permitiendo una interpretación personal de sus diversas ramificaciones, las cuales pretendo se evidencien en la propuesta plástica.

Otro aspecto fundamental para hablar de envidia es el contexto particular en el que tienen lugar las relaciones envidiosa/envidiada. En tal sentido encontré una razón importante para referirme a ella: el medio artístico constituye uno de los ámbitos donde con mayor intensidad se presenta este fenómeno. Con ello no quiero decir que en otros contextos no se dé, sino que considero que es preciso examinar la Envidia desde mi propio

---

<sup>1</sup> LENGERMANN, Patricia Madoo y Hill Niebrugge-Brantley. “Teoría feminista contemporánea”, en RITZER, George, *Teoría Sociológica Contemporánea*. México: Editorial McGraw-Hill, 2000. p. 394.

contexto, el de ser mujer, de clase media, “seudo-occidental”, estudiante de artes. En este punto debo señalar que el tema se me reveló a raíz de la “recepción” de una obra artística que exhibí hace un tiempo, cuando aún vacilaba en la búsqueda de una temática satisfactoria. En aquella experiencia, el resultado fue diferente al esperado: al pretender que los espectadores se sintieran “observados” por la obra, terminé siendo yo el centro de la observación de los espectadores, puesto que esta obra fue una vía de escape para los comentarios malintencionados, la mayoría de ellos provenientes de mis propias compañeras de estudios y de otras mujeres pertenecientes a este mismo contexto. Este hecho dio pie para analizar con mayor profundidad este fenómeno, que desde mi curiosidad intelectual y mis expectativas por investigarlo desde una perspectiva más teórica, he confrontado a lo largo de mi vida. Quiero disculparme por no mencionar otros ejemplos que ilustren esta parte teórica extractados de mis propias experiencias personales.

Desde este punto de vista, la obra se ha apoyado en la revisión de episodios personales, sin hacerlos tan manifiestos, con lo cual pretendo que ésta no sea marcadamente “autorreferencial”. Por tal razón, he emprendido una revisión exhaustiva de los valiosos conceptos que expone Melanie Klein en su libro “Envidia y Gratitud”, los cuales presento en el primer capítulo. De esta manera, encontré que la envidia se asocia muchas veces a la falta de reparación de las ansiedades presentadas por la culpa de haber dañado y destruido el objeto bueno, es decir, el “pecho nutricional” y, justamente, el psicoanálisis indaga en estos episodios olvidados de la primera infancia, para permitir la cura o reparación. En tal sentido, ha sido revelador encontrar en Klein el concepto que se asocia a esto último, a lo que llamó “*memories in feelings*”, memoria en los sentimientos, concepto por lo que recurrí para trabajar en la propuesta plástica, recuperando algunos acontecimientos del pasado y vinculándolos a la contemporaneidad del arte, época privilegiada para poder hablar de interdisciplinariedad, de la participación de los artistas en las discusiones teóricas en aras de una obra de arte más extensiva, flexible y particularmente reflexiva.

Continuando con el orden del texto, en el segundo capítulo expongo algunas nociones sobre la envidia como experiencia social. En tal sentido, Helmut Schoeck es uno de los exponentes más interesantes y su obra “Envidia: Una teoría de la sociedad” el texto quizá más completo sobre el tema de la envidia. Sin embargo, echo de menos su desconocimiento de los aportes de Klein, al igual que Francesco Alberoni, quien, en su libro “Los envidiosos”, también desconoce los importantes aportes de la teoría kleiniana y su inserción en lo social. Su atención se centra, en cambio, en los aportes freudianos en relación al narcisismo, de ahí que su tesis sobre la justicia social como equivalente a la envidia, aún siendo interesante, resulta, a mi modo de ver, poco sostenible. De igual manera, encontré sugestivas las diversas formas de nivelación en la sociedad, algunas tan arcaicas como el “ostracismo”, otras como el “mal de ojo” que han sobrevivido hasta la actualidad, la “*schadenfreude*” o la alegría del mal ajeno, y la emulación o la capacidad de

ser como el otro después de la comparación, hallándose en una situación asimétrica o de desventaja social.

Por otro lado, en la envidia encontramos otros procesos que es importante exponer, como el de la relación con la mirada y la capacidad para “copiar”. El fenómeno de la envidia entre las mujeres, desde mi punto de vista, proviene muchas veces de este fenómeno de la mirada. Este concepto central lo presento en el tercer capítulo, enfatizando en la manera como los medios de comunicación han influido en la recepción de estereotipos de origen misógino. Este fenómeno no sólo se manifiesta de manera superficial, existen otros factores de la psicología femenina que no son tan evidentes, como el de los “vínculos de fusión” entre mujeres, siendo esta una de las razones que aducen Susie Orbach y Luise Eichenbaum. Por otro lado, Carmen Alborch hace hincapié en las razones por las cuales la carencia de solidaridad entre las mujeres hace que estas se envidien unas a otras, todas en una carrera por ocupar un lugar en el mundo masculino, siendo pocas las privilegiadas, hasta el punto de que la destrucción y desvalorización de sus triunfos por las mismas mujeres conduzca al concepto de una misoginia femenina, dada por la falta de reconocimiento de que las capacidades de la mujer se hallan en igualdad que las de los hombres.

Ha sido difícil en diversos ámbitos el reconocimiento de las capacidades de las mujeres, y el arte no ha sido la excepción, puesto que la historicidad del arte sólo ha querido mostrar “lo más relevante” que dentro de la mirada fallo-logocéntrica nos ha impuesto la noción de “genio”. Este concepto de exclusión y marginalidad se presenta en el cuarto capítulo, para desplazar el énfasis en la dificultad que han tenido las mujeres artistas, que sólo hasta los sesenta cambia, por ser ésta una época de aperturas que ha ampliado considerablemente las definiciones del arte. En la actualidad, se podría hablar de diseminación de algunas dificultades que las mujeres en aquella época debían enfrentar; ahora las mujeres manifiestan su visión del mundo en el arte al mismo nivel que los hombres. En este capítulo pongo de manifiesto mi simpatía por las obras de Louise Bourgeois, especialmente, pues ha influenciado mi obra casi desde el inicio de mis estudios, así como Kiki Smith, la colombiana Ana Patricia Palacios y, en la parte gráfica, Andy Warhol. La serie de cinco obras que conforman este trabajo de grado fueron hechas sobre algunos soportes, convencionales y no convencionales que, al interrelacionarse con el espacio, amplían la función principalmente de las artes gráficas en la contemporaneidad, de manera especial a través de la reflexión en torno a las prácticas apropiacionistas en el arte. Las impresiones digitales, la serigrafía, el video, el grabado, la fotografía, conforman una propuesta alrededor de la instalación, como parte del quehacer artístico actual, y sirven de vehículo para la reflexión de un tema tanto personal como universal, *la envidia entre mujeres*.

## I. ENVIDIA: ASPECTOS PSICOANALÍTICOS

En las definiciones más convencionales de envidia se relacionan ésta con el *mirar*, ya sea con malicia, con enemistad, para producir por el mal de ojo la desgracia, deseo y odio, ser y tener, rivalizar, sentir tristeza o enojo por el bien ajeno del otro, emularlo o destruirlo. Una característica común a todos los analistas que han estudiado el tema de la envidia es el componente destructor en el momento de la interacción social donde la vista como elemento primario interviene en la valoración de los objetos, puesto que desde el punto de vista etimológico, la envidia tiene su raíz latina en *invidia*, la cual a su vez proviene del verbo *invidere*, mirar a alguien con malicia.

Para hablar de envidia debemos partir de los sentimientos, como instrumentos de los que dispone el sujeto para relacionarse con los objetos del mundo exterior y consigo mismo. La envidia se inscribe en las emociones de “comparación social”, puesto que *“en el núcleo de la envidia se encuentra la comparación social, una influencia común y poderosa sobre el autoconcepto, ya que mucha de la autoestima proviene de la forma en que una persona se compara con otra”*<sup>2</sup>. Además, la envidia pone en evidencia *“juicios conscientes referentes a las conductas, sentimientos y actitudes que ganan la aprobación de una sociedad en particular”*<sup>3</sup> remitiendo a la “deseabilidad social”, como un factor determinante en la manera de responder a ciertos modos de interacción entre los individuos.

De este modo, para el psicólogo español Carlos Castilla del Pino, es determinante la interacción entre las personas, puesto que *“esconde, a mayor o menor profundidad, un juicio comparativo de cada sujeto respecto del otro o los otros con los que interactúa”*<sup>4</sup>. Para que se dé esta interacción, las conductas del sujeto se han de amoldar a sus diferentes contextos y especialmente en determinados momentos, porque sus actos implican procesos de adaptación. De ahí deviene una relación *asimétrica* con el envidiado; el envidioso al compararse con el envidiado se declara inferior en desigualdad de condiciones, porque *“envidiar a alguien en algo, en el sentido estricto del término, equivale [...] a conferir a ese algo un alto valor, quizá el máximo valor”*<sup>5</sup>. La envidia es algo oculto y poco verificable, dado que admitir que se siente envidia es social y moralmente

---

<sup>2</sup> REIDL MARTÍNEZ, Lucy, y otros. *Celos y Envidia: Medición alternativa*. México D.F.: Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. p. 30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>4</sup> CASTILLA DEL PINO, Carlos. “Apéndice D. La Envidia”, en *Teoría de los Sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000. p. 307.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 301.

inaceptable, o aún peor, que a través de la envidia nos domine el deseo de destrucción del objeto envidiado. Sin embargo en los conceptos de la escuela del psicoanálisis kleiniano,

*“Es más fácil reconocer -aunque narcisistamente cueste trabajo- que uno envidia a alguien porque desea algo que él tiene, que reconocer que posee una agresividad y un sadismo tan brutal que su auténtico deseo es que desaparezcan todas las fuentes de creatividad y todos los objetos buenos para ser él mismo el único objeto bueno creador”<sup>6</sup>.*

En la posición de inferioridad del envidioso, éste nunca estará dispuesto a reconocer la superioridad del otro, puesto que a ese otro, se le han atribuido valores, definiciones, que en una escala valorativa, supone un orden jerárquico. Castillo del Pino hace bastante énfasis en este aspecto, puesto que en esta serie de definiciones, *“las que hacemos de nosotros mismos, las que los demás hacen de nosotros, las que los demás hacen también de otros, con los cuales se relaciona y compara”<sup>7</sup>*, se impone una valoración a la imagen que se proyecta. A veces, en los procesos de interacción, intervienen objetos de valor que operan como símbolos de status, pues de ellos deriva “prestigio”, haciendo explícita además una valoración *positiva* de la imagen de quien los posee. Entonces el envidioso por medio de su discurso degradador, pretende menoscabar la imagen positiva que tienen los demás del envidiado, es decir, recurre a la “difamación”<sup>8</sup> como práctica que atenta contra la buena fama o el buen nombre.

Otros conceptos asociados a la difamación, en los procesos de comunicación, son el chisme, el rumor, el escándalo y la calumnia. Estos elementos son empleados a manera de proyecto por el artista Ulises Carrión (entrevista publicada en *Cantrills Filmnotes*, números 43 y 44, Melbourne, Australia), en su obra *Chisme, Escándalo y Buenos Modales*:

*“El **chisme** implica una confrontación entre el que habla y el que escucha, es transmitido de un individuo a otro individuo, no es siempre mentira pero se presta en sí mismo a exageraciones y desfiguraciones.*

*El **rumor** es levemente menos individualizado que el **chisme**, es plática generalizada, algo que se escucha en varios lugares, de fuentes no bien identificadas; es una creación colectiva, y por definición los rumores son información parcial o totalmente imprecisa.*

*El **escándalo** es una parte del chisme que implica intensiones. Como el **rumor**, el **escándalo** es una experiencia colectiva. El **escándalo** es algo así como un **rumor** que, cargado de indignaciones morales, explota. **Escándalo** suena como '¡Ah!'. **Rumor** suena como 'bzbzbz'. El chisme no es un sonido articulado, las palabras son necesarias.*

*La **calumnia** es un ataque diferente a la reputación de alguien. Casi siempre es falso, diferente al **chisme**, al **rumor** y al **escándalo**, en los cuales siempre hay una porción de verdad”<sup>9</sup>*

<sup>6</sup> VILLAMARZO, Pedro F. “Estudio histórico - crítico de *Envidia y Gratitud* de M. Klein” en CAPARRÓS, Nicolás (ed.), *Más allá de la envidia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000. p. 36.

<sup>7</sup> CASTILLA DEL PINO, Op. cit., p. 311.

<sup>8</sup> Ibid., p. 305. “Originariamente *disfameción* (el prefijo *dys* significa ‘anomalía’, mientras *fa* procede del latín *fari*, ‘hablar’, derivado a su vez del griego *phemi*)”.

<sup>9</sup> INSTITUTO DE ARTES GRÁFICAS DE OAXACA. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Editorial Turner, 2003. p. 56.

Como se ha podido comprobar, para desacreditar al envidiado, hacerlo pasar de admirable a odioso, se hace uso del habla, puesto que para el envidioso, hablar mal de una persona implica construir un discurso razonado, hipercrítico, en el que priman las observaciones negativas, de tal manera que procura hacerlo con cautela, a fin de que sus argumentos parezcan objetivos. El envidioso siempre enfatiza con un “pero” su pretensión de despojar de todo atributo positivo al envidiado, rebajándolo. Así como diría Melanie Klein, toda facultad creadora será objeto de ataques, y cita como ejemplo una obra de Chaucer, en la que se pone de relieve la difamación como una conducta pecaminosa, una crítica solapada y destructiva: *“La conducta pecaminosa está caracterizada por ‘el hombre que alaba a su vecino pero que lo hace con una intención malvada, pues siempre pone un ‘pero’ al final, y seguido de otro de mayor censura que lo que es el valor de aquella persona”*<sup>10</sup>.

La agresividad primaria es el fundamento central de la obra de Melanie Klein. El odio, la destrucción y la muerte son estudiados en su raíz más arcaica, razón por la cual, esta autora ha sido, junto con Lacan, uno de los grandes teóricos de la agresividad y de la relación de odio del hombre con sus semejantes, origen de los sentimientos sociales. Para comprender la envidia y su incidencia en lo social, considero necesario revisar su definición de la misma desde la teoría psicoanalítica, así como el contexto en el que se define, puesto que de esta manera, como observaremos más adelante, se podrá constatar que *“ella, más que nadie, era ‘un testigo de la realidad psíquica que la mayoría negaba”*<sup>11</sup>. Además porque en el lenguaje kleiniano la envidia está provista, desde mi punto de vista, de numerosas imágenes que permiten comprender la raíz de dichas agresiones y conductas universales, inherentes al complejo mental.

### 1.1. EL MUNDO DE MELANIE KLEIN: ENTRE LA ENVIDIA Y LA GRATITUD.

Para entender la obra de Melanie Klein me parece conveniente poner de manifiesto que su obra no puede ser analizada fuera del contexto en el que se creó. Es así como a partir de sus teorías, de ciertos acontecimientos y encuentro personales nació uno de los trabajos más contundentes de su carrera, *Envidia y Gratitud* (publicado en 1955 como conferencia y en 1957 como libro). La conferencia pronunciada por Melanie Klein en el Congreso Internacional de Ginebra, dio lugar a muchas polémicas y enfrentamientos, comenzando con Paula Heimann, quien hasta entonces era una discípula, a la que Klein consideraba como una hija sustituta, siendo este texto el motivo que *“marcaba la irrevocable ruptura teórica entre ellas”*<sup>12</sup>. Cuando Klein publicó el artículo en forma de

---

<sup>10</sup> KLEIN, Melanie. “Envidia y Gratitud (1957)”, en *Obras Completas. Envidia y Gratitud y Otros trabajos*, Vol. 3. Barcelona: Editorial Paidós, 1994. p. 208.

<sup>11</sup> GROSSKURTH, Phyllis. *Melanie Klein. Su mundo y su obra*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990. p. 468.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 434.

libro, añadió algunos casos que procedían de su práctica clínica, entre ellos el de Heimann, en el que se refería a una fuerte tendencia a la envidia y a impulsos destructivos de ella hacia su analista, cuya importancia se reveló en etapa de análisis porque demostraba que tras la depresión se manifestaban sentimientos de envidia. Este hecho fue para Klein *“un éxito inesperado en su carrera profesional [la de Heimann] el que trajo a un primer plano lo que había estado analizando por algunos años, a saber la intensa rivalidad conmigo y el sentimiento de que en su propio terreno ella pudiera llegar a ser igual, o más bien superior a mí”*<sup>13</sup>, y de la que parece ser que Klein intuía en Heimann sus ambiciones de aspirar a la vicepresidencia de la Sociedad Británica de Psicoanálisis<sup>14</sup>.

Melanie Klein siempre fue una figura polémica y alrededor de ella se han difundido exageraciones que han llegado a convertirse en mitos divulgados tanto por enemigos como por amigos. Sin un pasado muy claro, fue objeto de toda clase de chismorreos. Su primer acercamiento al psicoanálisis fue a través del libro de Freud *“Sobre los sueños”*, de ahí en adelante emprendió la tarea de dedicarse al psicoanálisis de forma autodidacta, tarea nada fácil, puesto que *“por haberse atrevido a abrir sus propios senderos en la investigación se la difamó, se la insultó y se la hizo objeto de burla. Al atacar a la mujer sus detractores procuraron quitar valor a su contribución al conocimiento de la psique”*<sup>15</sup>. Melanie Klein *“fue la primera psicoanalista europea que se convirtió en miembro de la Sociedad Británica de Psicoanálisis y al fin la suya pasó a ser la influencia dominante”*<sup>16</sup>. Hechos como éstos fueron los que la hicieron el blanco de críticas, a lo que se añade el hecho de haber sido una mujer divorciada, en una época en la que el divorcio era considerado un escándalo; sus difíciles relaciones con Freud y, especialmente con su hija Anna, dio lugar a numerosos enfrentamientos discursivos en congresos y conferencias, motivados sobre todo por la *“diferencia del marco teórico de referencia”*<sup>17</sup> entre ellas.

También fue motivo de crítica su ascendencia judía. La inmigración de muchos psicoanalistas judíos de Viena o Berlín a Estados Unidos o a Inglaterra en época de guerra, supuso una ambivalencia de lenguajes derivada del hecho de haber trasplantado allí la lengua materna lo que ocasionó que la obra de Klein fuera calificada de ingenua. Desde este punto de vista, sus opositores, que en su mayoría se habían formado bajo las teorías freudianas, y que inmigrarían luego a Estados Unidos, impidieron que prosperara en este país la teoría kleiniana. Estas vicisitudes, sin embargo, no le hicieron renegar de su origen judío y en su biografía lo expresa categóricamente, a pesar de que en algunos momentos de su vida se sintió tentada a convertirse al catolicismo:

---

<sup>13</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 212.

<sup>14</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 439.

<sup>15</sup> Ibid., p. 15.

<sup>16</sup> Ibid., p. 16.

<sup>17</sup> [www.querencia.psyco.edu.uy/revista\\_nro6/guillermo\\_delahanty.htm](http://www.querencia.psyco.edu.uy/revista_nro6/guillermo_delahanty.htm). p. 5 de 11. DELAHANTY, Guillermo. Vicisitudes de la polémica de Anna Freud y Melanie Klein.

*“Siempre he odiado el que algunos judíos, sin respetar para nada sus principios religiosos, se avergüencen de su origen judío, aunque temo que carezco de toda fe religiosa. En mi actitud de simpatía con Israel incide también un sentimiento que, aunque puede haberse originado en el estado de persecución de los judíos, se extiende a todas las minorías y a todos los pueblos perseguidos por fuerzas más poderosas. ¡Quién sabe! Eso podría haberme fortalecido a fin de que **el hallarme siempre en minoría respecto de mi trabajo científico** no me importase, y para estar dispuesta a oponerme a una mayoría por la que siempre experimenté cierto desprecio, mitigado a veces, por la tolerancia”<sup>18</sup>(los subrayados son míos).*

Melanie Klein nació en Viena en marzo 30 de 1882. Su padre fue Moriz Reizes y su madre, Libussa Deutsch, quien mostró siempre hacia Klein sentimientos de envidia y malicia, llegando incluso a controlar y estropear su matrimonio. Tuvo tres hermanos, Emilie, Emanuel y Sidonie. Hija preferida de su madre, admiraba en ella el haber aprendido por sí misma a tocar el piano. En su autobiografía cuidó de manifestar cualquier muestra de agresividad contra ella e idealizó su imagen: *“Mi relación con mi madre fue uno de los (sic) más grandes recursos de mi vida. La amaba profundamente, admiraba su belleza, su intelecto, su profundo deseo de conocimiento, sin duda con un poco de la envidia que existe en toda hija”<sup>19</sup>*. Su padre en cambio, prefería a su hermana mayor, *“ella ansiaba algún signo de aprobación de parte de ese hombre que siempre le impresionó como una persona inmensamente sabia”<sup>20</sup>*, de ahí que de la familia haya heredado la pasión por el conocimiento, como lo señala su biógrafa, Phyllis Grosskurth: *“pronto se convirtió en una alumna ambiciosa, muy consciente de sus notas; era especialmente importante para ella recibir un informe con las palabras **wurde belobt** (muy loable)”<sup>21</sup>*.

Al cumplir 21 años, contrajo matrimonio con Arthur Steven Klein, con quien tuvo tres hijos: Melitta, la mayor, solía acudir a la temprana edad de 15 años a las reuniones de la Sociedad Psicoanalítica de Budapest; Hans murió muy joven en una excursión y Erick, cambió su nombre por el de Eric Clyne tras ser perseguido por los nazis. Como no tuvo una educación formal, aplicó sus teorías en sus propios hijos; así, en sus primeros informes aparecen Lisa (Melitta), Félix (Hans) y Fritz (Erick), cuyo caso le sirvió para escribir su primer trabajo, *El desarrollo de un niño*. La crítica cuestionó este texto aduciendo que quedaba en duda si era análisis lo que practicaba o era una prolongada observación, puesto que se presumía que no había un horario regular de análisis: *“Sus detractores la menospreciaban como a una ‘mujer sin instrucción’. Sus admiradores consideran esa deficiencia como una ventaja, subrayando que no se veía trabada por las pautas*

---

<sup>18</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 98.

<sup>19</sup> KRISTEVA, Julia. *El Genio Femenino: La vida, la locura, las palabras: Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001. p. 31.

<sup>20</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 24.

<sup>21</sup> Ibid., p. 22.

*convencionales de la organización y la evaluación de datos, y que su vigor estriba en sus opiniones espontáneas y originales*<sup>22</sup>.

Ya en este primer trabajo, *“comienza a afirmar que la represión que impone la educación reprime la sexualidad infantil y determina la inhibición del pensamiento”*<sup>23</sup>, recomendando que el psicoanálisis se debe impartir a los niños incluso a aquellos que no presenten alteración alguna del comportamiento, puesto que *“la autoridad de los padres tiene tendencia a apoyarse en la de Dios, cuya existencia es difícil de demostrar, y que a fuerza de enredos lógicos agravados por los inevitables desacuerdos religiosos entre los dos progenitores, esta actitud produce una confusión en el espíritu del niño, incluso un retardo mental”*<sup>24</sup>. R. D. Laing, (quien asistió a los seminarios teóricos y clínicos de Klein, y respetaba profundamente sus ideas así no soportara el “dogmatismo” y la “sumisión” de sus colaboradores) considera que en *Envidia y Gratitud* se expone *“casi una postura teológica, una teología sin Dios”*<sup>25</sup>.

En la década de los treinta, Melanie Klein, cuya obra era ya considerada casi como una “Biblia”, exigía cada vez más de sus colaboradores extrema fidelidad, especialmente cuando

*“ella advertía que había realizado un descubrimiento fundamental; y sabía, también que su obra sólo podía difundirse a través de los esfuerzos de discípulos fieles e inteligentes. Lo mismo que Freud, ella exigía una lealtad plena; y lo mismo que Freud, podía excluir sin piedad a aquellos que expresaban dudas o que parecieran seguir líneas de pensamiento que se apartaran de la suya”*<sup>26</sup>.

Por eso muchos disintieron de sus ideas, incluyendo a su propia hija, Melitta, quien, influenciada por Edward Glover, se unió a los detractores para desacreditar y atacar abiertamente a su madre. Glover, sin embargo, se mantenía hasta cierto punto de acuerdo con sus teorías; pero aún siendo un excelente analista, no exponía con suficiente claridad las ideas de Klein como otros, hecho que al parecer lo apartó furtivamente de Klein. El resentimiento de Melitta, por otro lado, parece provenir de una carta en la que ésta le exige a su madre se le reconozca como a una colega, como un ser independiente de ella, puesto que tras haberse analizado con Glover llegó a la conclusión de que había una relación de *“dependencia neurótica respecto de su madre”*<sup>27</sup>. Buscando siempre la aprobación de su madre le escribe: *“no olvides que debido a que compartimos la misma profesión, se crea una situación difícil; ello podría muy ciertamente resolverse si me*

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 27.

<sup>23</sup> KRISTEVA, Op. cit., p. 46.

<sup>24</sup> Ibid., p. 46.

<sup>25</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 469.

<sup>26</sup> Ibid., p. 233.

<sup>27</sup> Ibid., p. 215.

*tratas como a otro colega y me permites la misma libertad para pensar y para expresar mi opinión que concedes a los otros*<sup>28</sup>.

Por esa misma época, también se acentuó la antipatía de Anna Freud hacia Klein a raíz del prestigio que había alcanzado su libro *El psicoanálisis de niños*. Aquella criticó la importancia en esta obra del “entorno doméstico”, calificando a Klein como una “artista”: *“Habitualmente los artistas no saben cómo crean, aunque sus creaciones pueden ser buenas. En realidad, cuanto más grande es un artista, tanto menos capaz es, quizá de dar cuenta de la naturaleza de su actividad creadora”*<sup>29</sup>. Es claro, entonces, que en esta clase de comentarios se manifieste la envidia de manera destructiva, pues en palabras de Klein *“la envidia de la facultad creadora es un elemento fundamental en la perturbación del proceso creador”*<sup>30</sup>. Aquello demostraba con certidumbre que lo que otros poseen como bueno suele ser objeto de aniquilamiento, puesto que según entiendo, lo que Anna Freud hizo fue introducir en su propio trabajo aspectos pedagógicos, *“no construyó ninguna teoría ni modelo teórico. [...] se adhiere a la tesis de Freud sobre la imagen alucinatoria del pecho, sin embargo, no se apoya en el modelo económico del psicoanálisis”*<sup>31</sup>. En Estados Unidos, muchos analistas concluyeron su formación sin haber considerado siquiera algunos conceptos de Klein, pues ante todo, Anna Freud es *“la hija del Maestro; y los norteamericanos tendían a tratarla como si hubiera heredado algo de su genio”*<sup>32</sup>.

## 1.2. LENGUAJE KLEINIANO

A todos los ataques de sus detractores Klein respondió, tanto en su vida privada como en su obra, de manera indiferente. En ésta afirma que la envidia puede estropear todos los procesos de pensamiento y actividad que guardan una relación intrínseca con la creación. Como todo en el lenguaje kleiniano, la *crítica destructiva* se opone a la creación, puesto que *“en la crítica destructiva, que con frecuencia es descrita como ‘mordaz’ y ‘perniciosa’, se halla subyacente la actitud envidiosa y destructiva hacia el pecho. En particular es la facultad creadora la que se convierte en el objeto de tales ataques”*<sup>33</sup>. Lo que se opone a envidia es gratitud. De ahí que Klein en este trabajo retome muchos elementos que han conformado su teoría y los reitere constantemente; como si con esto respondiera a todos los que en su vida pretendieron desacreditarla. Más adelante, en relación con la dinámica de su teoría se refiere a la *crítica constructiva*, aquella que *“tiene distintas fuentes. Se*

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 216.

<sup>29</sup> Ibid., p. 214.

<sup>30</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 208.

<sup>31</sup> DELAHANTY, Op. cit., p. 7 de 11.

<sup>32</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 405.

<sup>33</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 208.

*propone ayudar al otro a fomentar su trabajo. A veces deriva de una fuerte identificación con la persona cuyo trabajo está en discusión. [...] pueden entrar las actitudes maternas o paternas. Frecuentemente la confianza en la propia facultad creadora contrarresta la envidia*<sup>34</sup>.

De esta identificación paternal o maternal provienen procesos de idealización que se constituyen en los principales mecanismos de defensa contra la envidia, porque para Klein el primer objeto de envidia es el “pecho nutritivo”<sup>35</sup>, es un objeto bueno, al que el lactante, en etapa preverbal, le atribuye “cualidades que van mucho más allá del alimento real que proporciona [...] es el prototipo de bondad, la paciencia y la generosidad materna inagotables así como el de la facultad creadora”<sup>36</sup>. Para Klein, la persona envidiada, o lo que es lo mismo, el “pecho bueno”, es valorado en el más alto grado, mientras que “el pecho malo, es decir, el pecho frustrante no es objeto de envidia, puesto que no tiene nada que ofrecer. Sólo es objeto de deseo, en ese sentido, el ‘pecho bueno’ como fuente [...] inagotable de cosas buenas”<sup>37</sup>.

Para Klein, el sujeto tiene que luchar con los instintos de vida y muerte provocados por la ansiedad, a éstos los llamó *disociaciones*, por deberse a la falta de integración de “la división del pecho en un objeto bueno y uno malo”<sup>38</sup>. Además, el yo se *fragmenta*, puesto que la integración de estos objetos permite que el sujeto desarrolle la capacidad de comprender una primera realidad. El niño construye con estos objetos una imagen del mundo exterior en su interior, producto de la fantasía:

*“No solo se proyecta e introyecta la pulsión (amor u odio, deseo o destrucción); lo mismo ocurre con fragmentos del propio bebé (sus órganos: la boca, el ano, etcétera, así como los productos de su cuerpo) [...], está igualmente constituido por elementos sustanciales y sensoriales: ‘trozos’ buenos o malos del pecho son situados en el yo o expulsados de él al pecho de la madre; se proyectan e introyectan sustancias primitivas como la leche, o excrementicias, como la orina y las heces. El objeto interno kleiniano en un **conglomerado** de representaciones, sensaciones y sustancias: en suma, una pluralidad de elementos internos muy heterogéneos”<sup>39</sup>.*

Asimismo, en el lenguaje kleiniano, todo talento o capacidad creadora es producto de la realidad que el bebé ha podido elaborar en un estado simbólico, puesto que las fantasías que en primera instancia eran sádicas hacia las partes del cuerpo materno, dependen para

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 208.

<sup>35</sup> Ibid., p. 188.

<sup>36</sup> Ibid., p. 185 y 186.

<sup>37</sup> VILLAMARZO, Op. cit., p. 46.

<sup>38</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 196.

<sup>39</sup> KRISTEVA, Op. cit., p. 76.

ser superadas, “del grado de éxito con que el sujeto atraviesa esta fase, dependerá la medida en que pueda adquirir, luego, un mundo externo que corresponda a la realidad”<sup>40</sup>.

Los objetos que componen esa primera realidad, como anteriormente señalé, consisten particularmente de cosas animadas e inanimadas, órganos, excrementos, que finalmente le provocan angustia. Las personas envidiosas tienden a idealizar los objetos, porque no han podido integrar el “pecho bueno”, objeto que es percibido como la fuente del alimento y bienestar por lo que la madre pasa a ser un objeto amado. Si en la etapa prenatal el vientre materno proporciona toda la seguridad y bienestar, en el nacimiento es el pecho el objeto que lo reemplaza: “El pecho bueno es admitido y llega a ser parte del yo, de modo que el niño, que antes estaba dentro de la madre, tiene ahora a la madre dentro de sí”<sup>41</sup>. El envidioso trata de desvalorar este objeto para poder así quitarle atributos, con lo que dejaría de ser un ideal, “la desvalorización y la ingratitud son el recurso usado como defensa contra la envidia”<sup>42</sup>.

Otro mecanismo de defensa es la culpa, puesto que el temor de echar a perder el objeto bueno, conduce a una disociación que en la etapa adulta, para preservar a la madre de los ataques orales, se proyecta en otros, porque la madre posee el pecho nutricional, que es un “pecho satisfactorio por sus riquezas inalcanzables [...] el bebé es capaz de (concebir) gratitud por la bondad y por el goce recibidos, afecto esencial para la formación de todas las relaciones futuras”<sup>43</sup>. La culpa como derivada de un instinto de muerte, que el bebé lactante reconoce en la idealización, es un recurso de defensa de los instintos de persecución: “En el confuso estado característico a la envidia, la desafortunada víctima suele huir del objeto primario -la madre- para dirigirse a otras personas idealizadas como medio de preservar a la madre de la envidia”<sup>44</sup>.

Por otro lado, retomo algunas ideas que al principio argumentaron su teoría, y en particular un análisis que considero muy interesante, sobre las imágenes que se sugieren en una ópera de Ravel, llamada “La Palabra Mágica”. En su artículo, *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador* (1929), “presenta la necesidad creadora como algo que deriva del impulso por **restaurar y reparar el objeto dañado tras un ataque destructivo**”<sup>45</sup> (los subrayados son míos), revelando que el impulso destructor de un niño proviene de “la frustración oral que convierte a la ‘madre buena’

---

<sup>40</sup> KLEIN, Melanie. “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo de yo (1930)” en, *Obras Completas II. Contribuciones al Psicoanálisis*, Vol. 2. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978. p. 211.

<sup>41</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 184.

<sup>42</sup> Ibid., p. 222.

<sup>43</sup> GROSSCKURTH, Op. cit., p. 435.

<sup>44</sup> Ibid., p. 436.

<sup>45</sup> Ibid., p. 233.

*indulgente en la 'madre mala' impulsa su sadismo*"<sup>46</sup>. Los ataques al cuerpo materno se constituyen en fantasías para el sujeto: *"En la fantasía, los excrementos son transformados en armas peligrosas: orinar es para el niño lo mismo que lastimar, herir, quemar, ahogar, mientras que las materias fecales son homologadas con armas y proyectiles"*<sup>47</sup>.

De esto se deduce claramente que, en la envidia, los excrementos depositados en el cuerpo de la madre, derivados de un deseo intenso de voracidad, y por tanto mecanismos de destrucción, evolucionan en una etapa posterior a formas más sofisticadas como la difamación, puesto que *"estas formas de ataque son reemplazadas por ataques encubiertos con los métodos más refinados que **el sadismo puede inventar**, y los excrementos son homologados a **sustancias venenosas**"*<sup>48</sup> (el subrayado es mío). En el análisis que la autora hace de "La palabra mágica", el protagonista, un niño castigado por desobedecer a su madre, emplea como armas rasgar la pared, atacar a una ardilla, dañar un reloj, regar tinta sobre la mesa; la libertad que le fue negada se interpreta como objeto de bienestar/felicidad que no ha podido estructurarse como bueno, *"porque él siente que la gratificación de la que fue privado ha quedado retenida en el pecho que lo frustró"*<sup>49</sup>.

La envidia es una emoción que se conecta con el instinto de muerte, *"porque el hambre, que es lo que despierta el miedo a la inanición -y posiblemente todo dolor físico y espiritual- es sentido como una amenaza de muerte"*<sup>50</sup> e involucra una relación dual que se remonta a la primera y exclusiva relación con la madre, implicando además el daño de sus posesiones, cuya finalidad a través de la voracidad es obtener todo lo bueno que se pueda extraer del objeto. Pero la envidia *"no solo busca robar de este modo, sino también colocar en la madre, y especialmente en su pecho, maldad, excrementos y partes malas de sí mismo con el fin de dañarla y destruirla. En el sentido más profundo esto significa destruir su capacidad creadora"*<sup>51</sup>. Según Klein el pecho no es solo un objeto físico para el niño, porque éste es capaz de concederle atributos y cualidades que van más allá de la función alimenticia (representación simbólica); el niño amamanta con fruición, es decir, que acepta la leche con placer. Esta es una percepción primitiva cuyas características preverbales se establecen en el lenguaje del inconsciente y que el paciente, con la ayuda del analista, reconstruye con palabras.

---

<sup>46</sup> KLEIN, Melanie. "Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (1929)" en, *Obras Completas II. Contribuciones al Psicoanálisis*, Vol. 2. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978. p. 205.

<sup>47</sup> KLEIN (1930), Op. cit. p. 209.

<sup>48</sup> Ibid., p. 209 y 210.

<sup>49</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 186.

<sup>50</sup> Ibid., p. 207.

<sup>51</sup> Ibid., p. 186.

### 1.3. MEMORIES IN FEELINGS (RECUERDOS DE SENTIMIENTOS)

Como se ha podido observar, en la teoría de Klein se reitera que el primer objeto bueno es el pecho, la relación con la madre en la etapa de gestación es la más temprana de las relaciones y es fundamental en toda la vida emocional del individuo. Se establece una íntima unión física y mental que se acompaña de un sentimiento de seguridad y bienestar que, no obstante, es susceptible de sufrir perturbaciones. Klein enfatizó a lo largo de toda su vida profesional que en la observación clínica del comportamiento de los niños se hacía evidente que *“la mente del bebé era una compleja masa de conflictos en la que la ansiedad era el principal problema por superar; y ésta es la tarea del analista: hacer que la ansiedad salga a la superficie, ayudar al niño a diferenciar la realidad de la fantasía”*<sup>52</sup>. Como resultado era posible para la analista ayudar a superar tal ansiedad.

Para Melanie Klein, sacar a la luz las primeras etapas de la vida –la prelactancia y la infancia- aporta conclusiones acerca de los comportamientos en la edad adulta de todo individuo, siendo un fundamento central en el psicoanálisis. A mi modo de ver, no solo es importante la labor de construcción o reconstrucción de detalles de estas etapas ocultas, sino su reparación, o lo que es lo mismo, la superación de estados emocionales conflictivos que lleva a la recuperación de información y fragmentos de recuerdos. Considero, además, que lo anterior posibilita en gran medida la deconstrucción de los objetos idealizados, aspecto que encuentro especialmente interesante en su trabajo *Envidia y Gratitud*.

Desde el punto de vista de la *reparación*, cuando la autora explica que en el proceso de análisis se capacita al paciente para extraer contenidos de las profundidades de la primera infancia, al permitir *revivirlos*, éste puede llegar a comprenderlos de forma diferente y superar sus primeras frustraciones, proceso al cual, Melanie Klein llamó *“memories in feeling”*<sup>53</sup>, recuerdos en los sentimientos. A los pacientes no solamente se les permite evocar estos sentimientos dolorosos provocados por la envidia, sino que además el paciente puede reconocer estas experiencias desagradables, y de esta manera encuentre *“algunos aspectos y recuerdos placenteros del pasado, aun cuando la situación temprana fuese muy desfavorable”*<sup>54</sup>.

A mi modo de ver, el espacio vacío que muchas veces originan estos sentimientos de frustración, en tanto se permita una reparación, da lugar a la creación. Anteriormente mencioné un interesante texto que escribió Klein, acerca del impulso creador, en él relata

---

<sup>52</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 212.

<sup>53</sup> KLEIN (1957), Op. cit., p. 239.

<sup>54</sup> Ibid., p. 240.

un artículo de Karin Michaelis, “El espacio vacío”, en el que describe la evolución de la pintora Ruth Kjär, destacando como punto central el momento en el cual el espacio vacío de una pared de su casa, que representaría un espacio vacío dentro de ella, se llena con un cuadro que pintó ella misma, *reparando* de esta manera no solo ese espacio sino la angustia profunda que experimentaba. Klein pone en relación este estado emocional con la rivalidad de las niñas, especialmente, hacia la madre, un deseo sádico que las insta a *“robar los contenidos del cuerpo de la madre, es decir, el pene del padre, las heces, los hijos, y destruir a la madre misma. Este deseo provoca la angustia de que la madre a su vez la robe a ella de sus propios contenidos (especialmente de hijos) y de que su cuerpo sea destruido y mutilado”*<sup>55</sup>.

Esto se traduce en el *“terror a estar sola, a la pérdida de amor y a la pérdida del objeto de amor”*<sup>56</sup>, porque la angustia de la niña se intensifica cuando teme que la madre agrede su cuerpo cuando esté ausente; en cambio, *“la presencia de la madre real, amante disminuye el miedo a la madre terrorífica, cuya imagen introyectada está en la mente de la hija”*<sup>57</sup>. Lo que podemos observar en el caso descrito por Michaelis, es que probablemente Ruth haya logrado reparar esas angustias de niña al representar a las mujeres más cercanas a ella, por ejemplo, su madre, lo cual ayudó a *“arreglar el daño psicológicamente hecho a la madre, y también restaurarse a sí misma”*<sup>58</sup>. Pintarla en un cuadro respondió a una necesidad de rehacerla y restituirle de nuevo sus valores. En la experiencia de Klein, *“cuando la representación de deseos destructivos es seguida de la expresión de tendencias creativas (sic), encontramos constantemente que el dibujo y la pintura son utilizados como medios de reparar a la gente”*<sup>59</sup>.

En tal sentido, este interesante aporte permite comprender de manera más precisa, desde el punto de vista psicoanalítico, las relaciones entre mujeres y el importante aporte de la reparación a la práctica artística. A mi juicio, estos dos elementos son muy significativos, pues permiten ahondar en lo que analizaré más adelante.

#### 1.4. PRIMERAS RELACIONES DE DESTRUCCIÓN: LA MADRE Y OTRAS MUJERES

Klein hace bastante énfasis en demostrar que en el proceso de la envidia, en las niñas y en los niños son diferentes. Como podemos deducir de su biografía, muchos de los ataques envidiosos hacia ella provinieron de mujeres. No cabe duda que en algunos capítulos de la

---

<sup>55</sup> KLEIN (1930), Op. cit., p. 207.

<sup>56</sup> Ibid., p. 207.

<sup>57</sup> Ibid., p. 207.

<sup>58</sup> Ibid., p. 207.

<sup>59</sup> Ibid., p. 208.

vida de Klein, este concepto fundacional se reveló en una doble vía: ser el objeto de envidia por haber sido madre-analista de sus propias hijas sustitutas que buscaban en ella la aprobación (no olvidemos que *“ser ‘kleiniano’ significaba haber sido expresamente elegido por Melanie Klein para poseer tal condición”*<sup>60</sup>), y objetivar a su madre, es decir, trazar su rol tradicional como una imagen simbólica erróneamente real de la “madre suficientemente buena” (en palabras de Winnicott).

Para hablar de envidia entre mujeres se debe tener en cuenta que este es un proceso inherente a la etapa edípica de la niña, siendo la rivalidad con la madre consecuencia del pene del padre que ésta posee. La envidia del pene es una noción de la que se ha hablado mucho en la teoría de Freud y cuyo concepto difiere del de Melanie Klein<sup>61</sup>, pues para ella, esta envidia *“se origina en la envidia del pecho materno”*<sup>62</sup>, en virtud de que *“esta rivalidad se debe mucho menos al amor por el padre que a la envidia de la posesión materna de éste y su pene”*<sup>63</sup>. De esta manera, la niña concibe como motivo de su rivalidad el hecho de que la madre es la poseedora del objeto deseado, el pene del padre, el cual quiere arrebatarse: *“Por eso en la vida ulterior todo éxito en su relación con los hombres se convierte en una victoria sobre otra mujer”*<sup>64</sup>.

La privación del pecho materno, la alimentación insatisfactoria y las circunstancias desfavorables, hace que la envidia afecte la capacidad de gozar y sentir gratificación, dificultando la unión o acercamiento a otra persona. De no ser así, se generaría un ambiente en el cual el sujeto se sienta satisfecho siendo ésta la garantía de una relación amorosa y feliz. Si el amamantamiento se ha realizado sin perturbaciones se puede esperar una relativa seguridad: *“La gratificación plena al mamar significa que el bebé siente haber recibido de su objeto amado un don incomparable que quiere conservar: he aquí la base para la gratitud”*<sup>65</sup>.

De ahí la incapacidad de gratitud hacia las otras mujeres que entran a interactuar dentro de un contexto regido por normas. El primer objeto bueno que les proporcionaba bienestar ya no es el pecho materno, éste ha sido reemplazado a lo largo de la arqueología del inconsciente por el prestigio y la aprobación, en su lucha por ocupar un lugar en el mundo.

---

<sup>60</sup> GROSSKURTH, Op. cit., p. 394.

<sup>61</sup> En cierta ocasión y a raíz de la traducción sus textos al francés, Klein escribió una carta a los Boulanger en la que hacía una distinción muy precisa entre ambos conceptos, diferenciando al mismo tiempo su particular teoría de la de Freud: “la ‘mujer/madre fálica’ freudiana (que en la fantasía tiene un pene externo propio) y su ‘mujer/madre con un pene’ (cuyo imaginario pene paterno está dentro de ella)”. Ibid., p. 410.

<sup>62</sup> KLEIN (1957), Op. cit. p. 205.

<sup>63</sup> Ibid., p. 205.

<sup>64</sup> Ibid., p. 205.

<sup>65</sup> Ibid., p. 193.

## 1.5. DISOCIACIÓN DE LOS OBJETOS DE PRESTIGIO

Melanie Klein fue atacada en los congresos por desconocer, según sus detractores, el contexto o, lo que es lo mismo, los factores ambientales que permiten ciertas variables en la totalidad de sus ideas. A mi parecer, solo al final de su carrera comprendió cabalmente que el contexto es fundamental porque allí tienen lugar las interacciones humanas, al interior de la cuales aparece la envidia.

Como ya se señaló, el pecho bueno se convierte en la expresión del instinto de vida. Por el contrario, para la envidia rige el instinto de muerte, debido al “hambre”, que anteriormente mencioné y que es percibido como “una amenaza de muerte”. De ahí se deduce que según la teoría de Klein, superficialmente esto *“puede manifestarse como la codicia del prestigio, riqueza y poder que otros han logrado”*<sup>66</sup>, aunque, el propósito real es la destrucción de la “capacidad creadora”. Esto implica además, que *“la capacidad de dar y preservar la vida es percibida como la mayor dote, por eso la facultad creadora se convierte en la causa más profunda de envidia”*<sup>67</sup>.

Más allá de las oposiciones binarias en el trabajo de Melanie Klein, en relación con la diferenciación entre un objeto bueno y otro malo y la introyección de éstos, es posible encontrar que el malo le ayuda al niño/niña a defenderse de sus propios ataques sádicos, pero el bueno no está exento de trampas porque el niño podría llegar a atribuirle cualidades positivas exageradas, aspirando a un ideal que en la realidad no existe o es difícil de alcanzar. De ahí que la pérdida del objeto primario bueno se busque compensar con cualidades o cosas.

Estos sustitutos pertenecen, a mi modo de ver, a diferentes contextos sociales y en algunas personas afectan su carácter o personalidad de diferentes maneras o, como ya se indicó, en la comparación dentro de la misma escala de valores sociales, les hace albergar un deseo de poder y prestigio, despertando un sentimiento de envidia, *“su grado e intensidad, como el sentimiento de destrucción omnipotente, varían con el individuo”*<sup>68</sup>.

Para comprender al individuo en relación a sus estructuras sociales, analizaré a continuación la posición falo-logocéntrica y su función en la envidia, para lo cual tomaré en consideración lo que, para Klein, desde el interior se refleja en el exterior. Las posturas conductuales y las razones por las cuales existe una marcada división sexual y de roles, desde mi óptica, contribuyen a la desigualdad social, o lo que se podría entender como

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 207.

<sup>67</sup> Ibid., p. 207.

<sup>68</sup> Ibid., p. 195.

*asimetría, porque “la frustración y las circunstancias desdichadas sin duda despiertan algo de envidia y odio en cada individuo a lo largo de su vida”<sup>69</sup>.*

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 195.

## II. FUNCIÓN SOCIAL DE LA ENVIDIA

La envidia es un estado nivelador que va más allá del análisis psicológico y roza los límites de lo social. Puesto que los seres humanos tendemos a compararnos y a emitir juicios de valor, surge una *asimetría* luego de dicha comparación, y desde este punto de vista me parece que la envidia es un proceso cuyo tiempo de duración permanece durante toda la vida inclusive en los primeros años y reaparece constantemente mientras exista un objeto que la reavive y que aniquile el propio ser, puesto que la envidia es una pasión en la que el envidioso está “muerto” pues que vive la vida del otro. Al compararnos nos sentimos disminuidos y la mejor manera de recuperar la autoestima y la confianza en uno mismo es desvalorizar al otro, que goza de aquello que carecemos. La envidia deja ver una carencia, es una agresión y una violencia disimulada y, según Francesco Alberoni *“la envidia verdadera, propia, completa, nace del choque entre la experiencia interna y el juicio moral de la sociedad”*<sup>70</sup>. De ahí que la envidia sea considerada un tabú por la condena social a reconocernos inferiores, es por esto que muchas veces para hacerla parecer menos violenta y más blanda se suele confundir a la envidia con los celos.

Por lo general la envidia fluctúa, desde mi punto de vista, entre tres aspectos importantes: el envidioso desea del otro las cualidades y talentos; por otro lado, desea posesiones, cosas; y, por último, algo que me parece cabe señalar como resultado de esta investigación, el envidioso, cuando ve en el otro estos dos aspectos y sabe que no son indispensables para él, el solo hecho de verlos en el otro despierta en él el deseo de arrebatarlos y destruirlos. Éste último aspecto me parece un hecho patético de la personalidad humana, porque estos valores se asocian al *status*, poder, prestigio y privilegios, haciendo de esto último un hecho insoportable para el que carece de éstos, insoportable en la medida en que descubre la diferencia y superioridad del otro, puesto que hay un choque con nuestro modelo de identificación, y esta identificación con el otro es la causante de nuestros deseos, por lo cual pretendemos a toda costa *emularlo*, y sabemos que en el fondo se halla una admiración oculta, puesto que es alguien que en nuestro contexto nos supera, que está tan cerca de nosotros y sentimos que es una injusticia que aquel o aquella goce de algo que nosotros merecemos también. Este sentido de justicia o *injusticia* social es para Helmut Schoeck la base de su teoría, la cual pretende explicar cómo se ha articulado la envidia, especialmente en la cultura occidental, como el eje motor de toda sociedad, por lo cual trataré de explicar y discutir algunos aspectos de su fascinante teoría, apoyándome en otros autores.

---

<sup>70</sup> ALBERONI, Francesco. *Los envidiosos. Una profunda mirada a la envidia. Una gran novela de la vida interior*. México, D.F.: Editorial Gedisa, 1991. p. 23 y 24.

## 2.1. MÉRITO, SUERTE, DESTINO Y JUSTICIA

Según Helmut Schoeck, debido a las inhibiciones provocadas por la envidia el ser humano no hubiera podido desarrollar los sistemas sociales que hoy en día prevalecen, destacando el hecho de que el motor principal de crímenes, estructuras políticas e instituciones es la envidia, a pesar de ser un tema tabú, subrepticio, aún sin tocar en muchos campos científicos, literarios, artísticos, religiosos, políticos y económicos. Para este autor la envidia opera como mecanismo mediador de un sentido de justicia propio de los que están en desventaja social, asociándolo con la escasez y la “*distribución desigual de los objetos*”<sup>71</sup>, y todo movimiento de liberación en defensa de nivelar esas distribuciones desiguales del poder deriva solo y exclusivamente de la envidia. Para otros autores, cuando los bienes de consumo pasan de ser un bien necesario a uno suntuario, se asocia la envidia con la escasez, en cuyo caso los objetos de la envidia son los siguientes: “*a.) Las necesidades básicas para la existencia y la sobrevivencia humana; b.) Bienes, objetos y cualidades que aparezcan como delimitantes de algún tipo de competencia social; c.) Cualidades esenciales del ser humano que deben adquirirse*”<sup>72</sup>.

Schoeck, que responde a un modelo patriarcal de dominación, defiende mucho su posición ventajosa en el sistema capitalista, dejando entrever los supuestos ataques envidiosos en las teorías de muchos autores de izquierda, los cuales proponen como un deber social alcanzar la equidad arrebatada que, desde mi punto de vista, el autor deslegitima al ser motivada por la envidia. Pienso que la envidia no se engendra por una relación de dominación; recordemos que, según el contexto, es en las *pequeñas diferencias entre iguales* donde tienen lugar las prácticas envidiosas dejando en claro que la dominación depende de la manera cómo se ejerce el poder en los individuos al ajustarse a la disciplina del reconocimiento de quien lo ejerce. Salvo este enfoque chocante, Schoeck es el autor que mayor información sobre la envidia recoge en su libro, y que como él bien lo explica, pocos son los que se han acercado a hablar de ella por ser un tema embarazoso.

Por otro lado, revisemos el concepto de justicia, ligado al destino y al mérito, de los griegos. Éstos, según F. Alberoni, conformaban una sociedad de artesanos y comerciantes donde era evidente la competencia, la cual trascendía a otras esferas como los deportes en las olimpiadas, o la filosofía, que no podía reservarse a la esfera privada, debiendo ser llevada al ágora, donde se exponían y se sustentaban sus tesis. Del mismo modo, en la política, desde la que se planteaban propuestas en público a la espera de unos votos. En cualquiera de estos campos, que cada individuo reciba lo que merece, dependía del

---

<sup>71</sup> SCHOECK, Helmut. *La Envidia. Una teoría de la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Club de Lectores, 1969. p 205.

<sup>72</sup> TOMEI, Patricia Amélia. *Envidia en las organizaciones*. México, D.F.: Editorial McGraw-Hill, 1995. p. 25.

*“mérito personal, de la virtud entendida como areté, excelencia”*<sup>73</sup>, la cual, sin embargo, no solo se gobernaba por estos méritos sino que además para los griegos dependía del destino, la *moira* (parte, cuota, porción), que era un terreno incomprensible y misterioso, donde *“todas las cosas buenas o malévolas se distribuyen entre los seres humanos (...) de manera desigual y no hay una razón ética que justifique esta desigualdad”*<sup>74</sup>. Entonces la *moira* para los griegos supone una relación entre el concepto de destino y la envidia en la que *“toda cultura debe ofrecer a los hombres que pretenden vivir con y en ella una explicación de los diferentes destinos designados a cada uno”*<sup>75</sup>.

De este modo la *moira*, superaba la comprensión de que el destino, como una ruleta, elegía la suerte de los individuos, estableciéndose, de este modo, una serie de oposiciones binarias como bella/fea, fuerte/débil, inteligente/torpe, alto/bajo, etc., en la cual el envidioso, presa de la desigualdad de los destinos terrestres, ataca y disminuye la suerte del otro, a través de la inversión de los valores designados por la sociedad, a veces con el fin de oponerse a la injusticia universal. El envidioso se vuelve así en un moralista y racionalizador de estos designios a los que se ve sometido injustamente.

De esta manera, para Schoeck, una persona que se destaque en los estudios, el deporte, el comercio, etc., puede *neutralizar* la posible envidia de las personas atribuyéndole a la suerte el logro de sus facultades, y no a su esfuerzo y méritos. Considero que la función social de la envidia en relación a la suerte condiciona las cualidades y causalidades del envidiado, dependiendo esta pretendida *neutralización* de un posible ataque a la felicidad del otro, en gran medida de la *areté* que como los griegos comprendieron no toca a toda una comunidad al mismo tiempo. Entonces, volviendo al punto de conflicto que me parece relevante discutir, desde este punto de vista me pregunto si es factible que la justicia esté encubierta de envidia que es lo que defiende Schoeck en su discurso. ¿Qué dominio y abuso de poder ejerce el envidiado sobre el envidioso?

## 2.2. DISOCIACIÓN DEL SUJETO SOCIAL: YO IDEAL – YO REAL

El distanciamiento que sufre el envidioso respecto al envidiado implica una rivalidad, un deseo incontrolable por destruir su fuente secreta de admiración y odio, ya que el envidioso vive una experiencia de aniquilamiento, lleva una vida mutilada bajo la sombra del otro que vive lo que éste desea vivir, el envidioso siente su inconformidad ante la vida y un resentimiento por lo que no puede ser o tener, en resumidas cuentas, sufre porque su *yo real* dista de su *yo ideal*. Este distanciamiento provoca en el envidioso un odio a sí mismo, que le imposibilita ser lo que el otro es. En el fondo desea no ser lo que es y lo

---

<sup>73</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 209.

<sup>74</sup> Ibid., p. 210.

<sup>75</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 169.

único que le queda para remediarlo es destruir lo que el otro le revela: *“la incurabilidad de ese odio/rechazo hacia sí mismo, a partir del odio/admiración hacia el otro a quien considera un ideal, deriva totalmente del hecho de que no-se-puede-dejar-de-ser”*<sup>76</sup>. Querer ser el otro, aspirar a llegar a ser como ese modelo idealizado, es desde mi punto de vista suicidarse, es perderse de sí por ser el otro: *“[si el] ideal del yo está situado en el otro, su yo se desvanece al perder toda posibilidad de aproximarse a ese ideal”*<sup>77</sup>

Sin embargo, cuando la envidia es un resultante de la experiencia individual y el choque con el concepto moral de la sociedad, deriva una envidia institucionalizada en la que la competencia cumple la función de identificar el yo (cuya identidad con el otro tiene sus raíces en la arqueología del inconsciente, y se ve ligada al cuerpo motriz, idea que será expuesta detalladamente en el siguiente capítulo), cuya manifestación la observamos en esta relación de rivalidad y avidez cuando se encuentra con su imagen *doble en el espejo*, aquella que en la dinámica de las interacciones entre los individuos le proporciona una imagen deseable en la que necesita verse reflejado y *“vive en plenitud cuando se mira, no en el espejo muerto que le devuelve la propia imagen, sino cuando se ve vivir en el vivo espejo del semejante”*<sup>78</sup>, puesto que la mirada del envidioso no es objetiva, estando éste oprimido por una *invidencia* que se halla dentro de sí cuya realidad fragmentada depende del otro: *“De la fracasada identidad humana, surge la visión fragmentaria, incompleta, de través. Es la sombra de lo que nos falta, que se interfiere; la sombra de la unidad que nos falta y bajo ella la sombra de todo aquello determinado que tendamos a ser, sin conseguirlo”*<sup>79</sup>.

Cuando envidiamos vivimos a través del otro, ese otro que tiene lo que no tenemos y nos hace inferior a él/ella, lo cual hace de la envidia una pasión que desgasta y, como enuncié antes, aniquiladora, porque, si desaparece el otro, la imagen que nos refleja, el modelo a *emular*, muere consigo también nuestra identidad, porque la emulación implica además de tratar de tener y ser el otro, *“verse vivir en el otro, sentir al otro de sí mismo sin poderlo apartar”*<sup>80</sup>.

Nuestra imagen se ve amenazada por ese doble que, como mencioné antes, emerge de la carencia y en esta *fragmentación* nos descubrimos en el otro cuya imagen se nos devuelve y en la que experimentamos una dimensión dual: *“el doble **representa** todo lo que niega la limitación del yo”*<sup>81</sup> (el subrayado es mío), el otro es una amenaza para el sujeto, por lo

---

<sup>76</sup> CASTILLO DEL PINO, Carlos. “La envidia, una forma de interacción: la relación envidiado/envidioso”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 36.

<sup>77</sup> TUBERT, Silvia. “La insoportable alteridad. Consideraciones psicoanalíticas sobre la envidia”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 52.

<sup>78</sup> ZAMBRANO, María. “El infierno terrestre: la envidia”, en *El hombre y lo divino*, Madrid: Editorial. Siruela, 1995. p. 268.

<sup>79</sup> Ibid., p. 275.

<sup>80</sup> Ibid., p. 265.

<sup>81</sup> TUBERT, Op. cit., p. 47.

que se ignora el verdadero yo, “en este punto se establece la rivalidad, la lucha a muerte, la tensión agresiva: o yo o el **otro**”<sup>82</sup>. El fantasma del doble llega a amenazar al yo real, quien desea ocupar el lugar del otro a través de la destrucción, y como es un doble de uno mismo, “se corre el riesgo de la propia aniquilación”<sup>83</sup>, y que la “envidia pone de manifiesto la paradoja de que necesitamos del otro para llegar a ser sujetos”<sup>84</sup>.

### 2.3. DIFERENCIA ENTRE LOS IGUALES

Como sabemos, la envidia es una relación vertical y para que haya competencia se necesita un rival, un vencedor y un perdedor; es una relación de tristeza, un “*pesar por el bien ajeno*” en el que no se reconoce ni lo bueno ni lo bello, un sentimiento egoísta carente de admiración que pone al descubierto la condición de inferioridad, y que a pesar de que se dé entre iguales, supone siempre una asimetría que se observa en el espacio social como una relación entre inferiores y superiores, porque “el que envidia se rebaja sin saberlo, se confiesa subalterno”<sup>85</sup>. Los envidiosos nunca declararán su inferioridad, como expliqué antes, puesto que racionalizan hasta las últimas consecuencias en aras de recuperar la justicia que les fue negada y con esta racionalización negativa niega las cualidades de los demás como mecanismo de defensa al ver amenazado su ego cuando se compara con los demás.

Al igual que Schoeck, Freud también afirma que la envidia exige que la justicia se relacione con la igualdad, “*todos los hermanos se identifican con el padre y desean ser amados por él de manera privilegiada y exclusiva*”<sup>86</sup>; pero lo que trato de sostener es que definitivamente no se puede pretender que la lucha de clases surja de esta dinámica de igualdad a partir de la envidia, por ello, desde mi punto de vista, esta clase de igualdad surge en el *contexto* en el que se desarrollan los individuos, no es una relación colectiva como pretenden Schoeck, Freud y Alberoni, sino una relación dual que dista de las relaciones colectivas que se han movido principalmente por el odio surgido de una ideología, no de un sentimiento. Basta con citar este ejemplo que ilustra las contradicciones que plantean estos autores:

*“En la familia siempre existen jerarquías, reglas de precedencia, un complicado sistema de méritos y recompensas. **Los hermanos** están envidiosos unos de los otros y se vigilan mutuamente a fin de que ninguno obtenga más que los otros. La familia es una institución de la vida cotidiana, en la cual se dividen los recursos según una rigurosa contabilidad de los derechos y los deberes”<sup>87</sup> (el subrayado es mío).*

<sup>82</sup> Ibid., p. 48.

<sup>83</sup> Ibid., p. 49.

<sup>84</sup> Ibid., p. 50.

<sup>85</sup> INGENIEROS, José. “La envidia”, en *El hombre mediocre*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2001. p. 146.

<sup>86</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 171.

<sup>87</sup> Ibid., p. 202 - 203.

Cuando subrayo *los hermanos* estoy dando a entender que efectivamente es uno de los muchos ejemplos que podemos encontrar en nuestros propios contextos, como la familia, el trabajo, el colegio, la iglesia, todas las instituciones normativas que regulan la sociedad, y en la que la envidia solo aparece como consecuencia de la distribución desigual de los valores, pero sólo en los contextos que son limitados por los individuos que los conforman y que tienen algo en común; de ahí que en la igualdad, en lo común que ha agrupado a estos individuos, surjan las diferencias, puesto que el individuo ofrece su identidad/diferenciación en cada contexto que construye.

Por otro lado, Silvia Tubert nos presenta un análisis de la novela *Abel Sánchez* de Unamuno, una versión moderna de la historia de Caín y Abel, cuyo protagonista es Joaquín Monegro, personaje que muestra una realidad psíquica del carácter insoportable de la envidia y cuya metáfora se pone al descubierto cuando el autor no pone el nombre del protagonista como título de esta novela, puesto que este personaje queda relegado a la sombra de Abel Sánchez a lo largo de la trama, ya que opera como su doble en una metáfora de la muerte, porque el uno es el otro. En esta obra se advierte que toda ortodoxia excluye lo otro, imposibilita la diversidad y la tolerancia, rechazo que Tubert señala en la novela de Unamuno aludiendo a un importante aspecto relativo a la competencia y rivalidad entre iguales, sugiriendo que la salida a la situación estructural de la envidia es el reconocimiento del Padre, lo cual se ilustra con la leyenda de Caín y Abel:

*“Dios debería haber aceptado, a pesar de todo, la ofrenda de Caín, con toda su humana impureza. Esto habría mitigado su envidia y su odio, en la medida en que lo hubiera rescatado de la posición dual, imaginaria, al demostrarle que, a los ojos del Padre, es decir, de la Ley no tiene por qué haber lugar sólo para un hijo, sino que lo hay para todos (...)”<sup>88</sup>*

De esta manera las relaciones de envidia se originan en la falta de un reconocimiento totémico aprobado en la sociedad occidental patriarcal cuya práctica se dan entre iguales, como expliqué antes, es decir, entre los de su mismo contexto, unidos por un parentesco y cuya unión posibilita un *reflejo*, una identificación. Por ejemplo, en el mismo barrio puedo envidiar la suerte de mi vecino, en el grupo de parientes de la misma familia puedo envidiar la buena salud de un familiar, en el grupo de compañeras de trabajo puedo envidiar la belleza de una de ellas, en el grupo de estudio puedo envidiar la inteligencia de un compañero, etc.; en estas identificaciones con el otro, con el que está cerca de nosotros, competimos por los mismos valores, el otro desea lo mismo que deseamos nosotros, de lo que inevitablemente surge la competencia. Si, en cambio, *“el modelo de identificación está lejos, es por ejemplo, una estrella del deporte o el espectáculo, un jefe carismático o más bien inaccesible, como en el ejemplo de Don Quijote, un personaje imaginario como Amadís de Gaula, no tenemos conflicto con él”<sup>89</sup>*.

---

<sup>88</sup> TUBERT, Op. cit., p. 61.

<sup>89</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 56.

Estas situaciones concretas se alejan de la tesis de Schoeck, considerando que toda red ideológica de justicia y equidad enmascara sentimientos de envidia, negando así toda posibilidad de diálogo, multiplicidad, alteridad, tolerancia a la diferencia y, como expliqué antes, *lo otro*; particularizando que Schoeck bajo influencias teóricas de Eugène Raiga demuestra que el socialismo comete un error al pensar que en la igualdad se evitaría el resentimiento por la lucha de clases:

*“Raiga no cree gran cosa de las utópicas promesas e ideas de los socialistas que usaban la envidia como palanca, a fin de fundar una sociedad libre de ella. Tiene palabras severas para el método del socialismo cuya raíz en la envidia, método que aprovecha el odio y la sed de venganza de los envidiosos para la destrucción de un sistema social, sin poder reemplazarlo por algo mejor. Pero precisamente esta seguridad de la envidia con la cual siempre se puede contar, es la que explica el gran éxito de los movimientos socialistas. Una revolución social no cambia nada en el destino de los hombres; si bien crea nuevos privilegiados y sienta otra gente en los sillones de los clubes, generalmente deja como herencia más envidiosos que satisfechos. La revolución marxista, en contraposición con su ilusión no puede modificar la naturaleza humana”<sup>90</sup>.*

Schoeck pone de manifiesto la vulnerabilidad de la clase alta del ataque envidioso y resentido de los que “miran desde abajo”. Al respecto vale la pena citar un acertado comentario de Reyes Mate, *“llamar a la rebelión del pobre resentimiento es querer desprestigiar la voluntad de justicia del dominado”<sup>91</sup>*. Por otro lado, cuando ahondamos en los movedizos terrenos de la justicia, debemos percatarnos de que cuando el patrón, el amo, el dueño, abusan de su poder, cuando se vanaglorian de su corrupción, no podemos pretender que las revoluciones no pueden ni deben manifestarse en malinterpretaciones fundamentadas en el resentimiento y la envidia. Recordemos a Alberoni, cuando explica que:

*“Con frecuencia se oye decir que antes de la Revolución Francesa el pueblo envidiaba a los nobles y a la rica burguesía. En realidad eso no es verdad. Los nobles se envidiaban entre ellos, la rica burguesía envidiaba a la grande, mientras que los campesinos envidiaban a aquellos que estaban a penas un poco por encima de ellos. El deseo y la envidia se activaban en las fronteras entre clases”<sup>92</sup>.*

Debido a estas asociaciones entre resentimiento, justicia e igualdad, algunos teóricos permitieron que todos estos conceptos acompañen el significado primario de la envidia, corriendo el riesgo de perder este límite conceptual, por lo cual tienden a confundir otros conceptos como dominador y dominado, y sus efectos políticos: *“los dominados no envidian a quienes detentan el poder. Se envidian probablemente entre sí, pero ello no*

---

<sup>90</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 273 y 274.

<sup>91</sup> MATE, Reyes. “De la envidia al resentimiento”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 74 y 75.

<sup>92</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 193.

*tiene efecto para los estados*<sup>93</sup>; siendo que desde mi punto de vista estos autores dan la impresión de que pierden el sentido del discurso que en principio sustentaron: si deben tomar una posición a favor del enmascaramiento de la envidia en los movimientos ideológicos como colectividad, o a favor de la envidia como una lucha entre uno mismo y sus deseos de individualización a fin de generar una competencia entre iguales de un mismo contexto y que a la vez establezca una asimetría al adquirir, uno de los objetos, valores, cualidades que evidencien *sutiles diferencias* y que afecten directamente al ego y a su fruición, y no como pretendidamente los teóricos mencionados sostienen. No son estas diferencias aquellas que afectan de manera abismal el buen funcionamiento de una sociedad.

Para José Ingenieros la envidia es por excelencia la *pasión de los mediocres*. Reflexiona sobre el carácter esencial de la envidia recordándonos que es un sentimiento que avergüenza, contrario al odio que no teme a la verdad y que se opone a la envidia. En la lucha de rango social el odio *“puede ser justo y santo; lo es muchas veces, cuando quiere borrar la tiranía, la infamia, la indignidad”*<sup>94</sup>. La envidia es una situación de comparación que exige simetría en igualdad de condiciones en la que nadie se declara inferior, puesto que afecta lo más profundo de la psiquis humana, porque *“la envidia nace, pues, del sentimiento de inferioridad respecto de su objeto”*<sup>95</sup>. En la diferencia entre dos sujetos de un mismo contexto cabe preguntarse si es el envidiado quien ejerce poder sobre el envidioso, si el envidiado abusa del envidioso y lo explota. Los envidiosos desconocen los méritos del otro, *“el envidioso no soporta al otro como diferente porque sólo existe él”*<sup>96</sup>, de ahí que J. Ingenieros insista en que el envidioso debe ser una persona consciente de que, si ha llegado a obtener méritos sin merecerlos, lo ha hecho subrepticamente, porque el que con méritos ha forjado su destino sabe reconocer los méritos de los demás: *“El que tiene méritos, sabe lo que le cuestan y los respeta; estima en los otros lo que desearía se le estimara a él mismo. El mediocre ignora esta admiración abierta: muchas veces se resigna a aceptar el triunfo que desborda las restricciones de su envidia”*<sup>97</sup>.

La amenaza que percibe el envidioso nace de la diferencia, o como explica Amelia Valcárcel, en el sentido torcido y subreptico, *“la envidia es callejera, y quien tiene defectos evidentes suele tener este compañero. Los ambiciosos son envidiosos, pero sobre todo lo son aquellos que no pueden dejar de compararse: parientes, compañeros de oficio y los que se han criado juntos”*<sup>98</sup>. Desde este punto de vista, es posible que recordemos en nuestra vida cotidiana algunos aspectos de estas palabras, recordemos la envidia que sentimos por las personas más cercanas a nosotros como un espejo que nos muestra

---

<sup>93</sup> VALCÁRCEL, Amelia. “De la dama envidia”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. p. 95.

<sup>94</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 148.

<sup>95</sup> Ibid., p. 149.

<sup>96</sup> MATE, Op. cit., p. 69.

<sup>97</sup> Ibid., p. 148.

<sup>98</sup> VALCÁRCEL, Op. cit., p. 94.

exactamente lo que somos y la diferencia que se marca cuando el otro tiene algo que no tenemos, esto se refleja en una situación de *espejo* que como he insistido antes revela una desigualdad, manifestándose en el envidioso el deseo de ponerse “a mano”, rebajarse al mismo nivel a través de la destrucción del objeto causante de envidia, revelando además “*el deseo de que el otro pierda el atributo que le pertenece, para que de ese modo se establezca nuevamente una igualdad*”<sup>99</sup>.

#### 2.4. LA ENVIDIA COMO NIVELADORA SOCIAL

Para F. Alberoni, mostrando su discrepancia con la teoría de Schoeck, “*la envidia individual no es una fuerza revolucionaria sino una fuerza conservadora. El verdadero envidioso tiende únicamente a conservar su privilegio y a adquirir uno nuevo*”<sup>100</sup>, el envidioso critica a su vecino con la intención de obtener una ventaja personal; los individuos de un mismo contexto permiten como medio de disminución el insulto, porque no soportan que el otro tenga alguna cosa de valor, que ocupe similares posiciones y tenga las mismas posibilidades, de tal suerte que la envidia es un freno que pretende a toda costa que algunos miembros del mismo contexto se eleven por encima de los demás, a este fenómeno social se le ha llamado *nivelación*. Alberoni explica que este fenómeno de competencia está presente en todos los ámbitos:

*“La envidia es el gran mecanismo que frena, que reabsorbe a todos aquellos que quieren sobresalir, destacarse. Los que actúan son los vecinos, los pares, los que tienen las mismas posibilidades. En la pirámide social, cada nivel trata de retener a los suyos, a fin de evitar que asciendan al nivel siguiente. Y lo mismo ocurre en cada agrupación social, desde la familia a las empresas, a la iglesia, al partido. Desde el punto de vista social, la envidia es un mecanismo de inercia, que tiende a conservar la estructura tal como está, inmóvil”*<sup>101</sup>

Esta “*pasión igualitaria*”, es un vicio silencioso, y tan subrepticio que ni siquiera se puede verificar. El envidioso siembra maldad a espaldas del que tiene el talento, del inteligente. Puede destruir hogares, empresas, personas, dejar en la ruina al más rico y hacer del más valiente un cobarde. Si la envidia es un fenómeno de la experiencia personal que obstaculiza la individualidad, es el público el encargado de condenar, inhibir, rebajar, y procurar clandestinamente no llamar la atención, desalentando al aventajado que busca su propia independencia y suscita en los demás la envidia.

Desde tiempos remotos han existido modos de combatirla, por ejemplo, los griegos institucionalizaron el *ostracismo*, debido a las constantes transformaciones sociales. Las condiciones de pobreza y los conflictos de clase posibilitaron legitimar la idea de alegrarse de la desdicha y desgracia de los grandes, de los ricos y afamados. Mediante el ostracismo

---

<sup>99</sup> TOMEI, Op. cit., p. 68.

<sup>100</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 189.

<sup>101</sup> Ibid., p. 189 y 190.

canalizaron así el peligro que podía suscitar el mito de la “personalidad”, sobre todo de personas importantes de la comunidad, como algunos políticos, quienes escogidos por voto popular eran exiliados por un período de diez años, *“aunque sin pérdida de la ciudadanía ni de la propiedad. A los condenados a ostracismo se les permitía regresar, y hasta se esperaba que lo hicieran. Pero su período de ostracismo, entretanto, permitía que las cosas se enfriaran: la envidia que habían suscitado tenía tiempo de menguar”*<sup>102</sup>; así evitaban las dictaduras y aseguraban la democracia. Durante este período de ausencia se facilitaba en el pueblo el “enfriamiento” de la envidia.

Observemos que la envidia, como todos los sentimientos, es un estado emocional momentáneo, pero no es un estado cíclico que determina periódicamente su aparición, la envidia entra en escena en un período de tiempo discontinuo, a veces breve y luego se va. A estos períodos muy cortos Alberoni los llamó “punzadas de envidia”, con un tiempo de duración que puede ser de segundos, como un *shock*, experimentándose un sentimiento ambiguo que se debate entre el odio y la admiración, el deseo y el rechazo.

Desde este punto de vista considero que al interior del fenómeno de la envidia se desarrollan dos procesos paralelos en relación con la intensidad que guarda: tristeza y alegría. La primera, todo envidioso siente *“tristeza por el bien ajeno”*<sup>103</sup>, a lo cual Santo Tomás de Aquino se refirió en términos de una *némesis*, *“una tristeza que se produce cuando el bien ajeno es considerado como un mal propio en cuanto se disminuye su propia gloria o excelencia”*<sup>104</sup>.

Retornando al tema de la envidia en la antigüedad, la tristeza por el bien ajeno adquiere otro matiz interesante que expone Schoeck: *“desaprobación o indignación general a causa de algo indebido”*<sup>105</sup>, de ahí que se haya convertido en la diosa Némesis, como una potencia divina, considerada como *“defensora de la justa medida (nadie debe poseer poco, ni demasiado), pero también como decidida enemiga de una felicidad exagerada”*<sup>106</sup>. De esta manera los griegos canalizaban su envidia y podían inmovilizar al envidiado, éste se guardaba de llamar mucho la atención por miedo a sobresalir sobre los demás, poniendo freno a sus aspiraciones. De esta manera la némesis se convertía en un mecanismo de nivelación.

## 2.5. SCHADENFREUDE: ALEGRÍA POR EL MAL AJENO

---

<sup>102</sup> EPSTEIN, Joseph. *Envidia*. Barcelona: Editorial Paidós, 2005. p. 120.

<sup>103</sup> MATE, Op. cit., p. 66.

<sup>104</sup> Ibid., p. 66.

<sup>105</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 173.

<sup>106</sup> Ibid., p. 173.

Envidiar implica también alegrarse del mal ajeno, segundo proceso que mencioné, y tratar de acomodar el mundo de manera que encuentre satisfacción nuestro sentimiento de envidia. Esta alegría guarda una estrecha relación con el ver, y ver el fracaso del otro produce en el envidioso una satisfacción y tranquilidad en sus pretensiones de autoafirmación. De ahí se deriven numerosas supersticiones para cuidarse del poder destructor de los que desean ver la ruina de quien prospera,

*“casi toda la dinámica de la superstición puede derivarse de este miedo ante la envidia e interpretarse como un sistema de control ritual de nuestro ambiente, sistema que va dirigido contra la envidia y se halla profundamente arraigado en cada uno de nosotros, casi independientemente de las culturas y de su nivel civilizador”<sup>107</sup>.*

En la actualidad el hecho de “persignarse” es un rito que convoca la protección de todos los santos. Para conservar la buena suerte hay que “tocar madera”: “Los judíos de otras generaciones solían decir **kein ayin hora**, que significa ‘que el ojo del diablo no tuerza mi suerte’<sup>108</sup>. Si embargo, alegrarse del mal ajeno, demuestra que se tiene una pobre opinión de sí mismo, por eso los envidiosos expresan excesiva alegría por la desgracia de otros. A este respecto, Epstein encuentra un equivalente: *Schadenfreude*, que es “la satisfacción por la caída o el fracaso del otro”<sup>109</sup>. Esta emoción en el fondo es verdaderamente suscitada por el odio porque vemos en los demás lo que nos gustaría ser.

Estos procesos de nivelación comunes a todas las culturas, en unas más evidentes que en otras, impulsan a los individuos a evitar vanagloriarse y mantener en secreto muchas cosas favorables que en relación a los demás pudieran despertar la envidia y los deseos de destrucción. A toda costa se debe disimular prosperidad, progreso, salud, etc.; o aparentar no poseer algo de lo cual enorgullecerse.

Este fenómeno según Schoeck interrumpe todo progreso económico, porque supone una “*envidia institucionalizada*”<sup>110</sup> al interior de toda dinámica social y psicológica. Como pudimos constatar el miedo omnipresente estimula un control social especialmente en el éxito material del individuo, pero que desde un punto de vista moderno incide sobre el progreso, sobre todo en países en vías de desarrollo, obstaculizándolo, siendo con frecuencia la brujería uno de los medios de nivelación responsables de esta obstrucción.

En cualquier sociedad, no solamente en las rurales, el temor a ser atacado por un enemigo envidioso se manifiesta, a menudo, como anteriormente señalé, bajo la forma de supersticiones. De manera especial en nuestra cultura *tardomoderna*, persisten supersticiones que han surgido del miedo a ser atacado por la malicia y el placer de dañar

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 178 y 179.

<sup>108</sup> EPSTEIN, Op. cit., p. 65.

<sup>109</sup> Ibid., p. 102.

<sup>110</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 74.

de los envidiosos. Sin embargo, y con sorpresa, encontré que Schoeck hace referencia a una de las expediciones de los investigadores Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff, los cuales vivieron un año en la aldea de mestizos Aritima, al norte de Colombia, hacia 1950 aproximadamente, y ahí se menciona el temor de la mirada maligna y su efecto sobre los pobladores:

*“El ejercicio individual de prácticas mágicas con la intención de perjudicar a otras personas, constituye uno de los más predominantes aspectos de los conceptos sobrenaturales en Aritima. Cada uno vive en constante miedo ante la posible agresión mágica de los otros, consistiendo la atmósfera social común en la aldea en la sospecha de todos contra todos, en el peligro latente y en una oculta hostilidad. Ningún aspecto de la vida se halla exento de esto. La causa inmediata de la magia maligna es la envidia. Todo lo que se puede interpretar como una ventaja personal ante el prójimo, es objeto de envidia: salud, bienes económicos, buen aspecto, popularidad y estimación, una feliz vida familiar o una prenda nueva. Cada una de estas circunstancias y muchas otras más significan prestigio y con esto poder y autoridad sobre los demás. Se aplica magia agresiva a fin de impedir o destruir esta superioridad obrando tal magia como una nivelación”<sup>111</sup>.*

En el desarrollo de toda sociedad o civilización, el temor al fracaso o a la innovación adquiere un carácter heterogéneo. Cabe señalar que este temor no sólo es padecido por las culturas minoritarias, hasta los individuos más cultos pueden ser conscientes de la amenaza que les puede acarrear el triunfo, ya sea personal o material. Para esto, el sujeto, en su “vida pública”, debe tener en cuenta la aceptación y la conformidad de los demás. Asimismo, la envidia *“es un mecanismo de defensa del yo y, como tal, puede ser perversa para la colectividad”<sup>112</sup>*; así lo explica Heidegger, citado por Schoeck: *“la conciencia de que una multitud amorfa diríamos vigila el comportamiento del ‘yo’, condenando sin piedad cualquier violación de la moral y ridiculizándola al castigarla, ha engendrado en muchas personas una sensibilidad extremada”<sup>113</sup>.*

Según Schoeck, la imposibilidad de la conquista del progreso individual inhibe en las personas actuaciones que, a menudo, reprimen por el temor al fracaso. Una persona no se vanagloria de sus méritos o sus triunfos, por evitar precisamente la apatía de las personas que le rodean en su medio social, por el contrario, si fracasa puede esperar que se rían maliciosamente de él. La risa para el envidioso ha sido un arma efectiva que a la vez puede rebajar al otro y ayudar a su autoafirmación. Cabe resaltar las opiniones de Schoeck sobre la risa y la ironía en dos pensadores como E. Raiga, refiriéndose a la risa, *“cuya función primitiva es la de la humillación y de la intimidación”<sup>114</sup>*, y Nietzsche, para quien la risa *“es la expresión más ordinaria de la victoria y el establecimiento de la igualdad”<sup>115</sup>*. Por otro

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 81. Citado: G. y A. Reichel-Dolmatoff. “The People of Aritima. The Cultural Personality of a Colombian Mestizo Village”, Chicago 1961, p. 396.

<sup>112</sup> VALCÁRCEL, Op. cit., p. 105.

<sup>113</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 85.

<sup>114</sup> Ibid., p. 271.

<sup>115</sup> Ibid., p. 257.

lado, la risa del envidioso tétrico para J. Ingenieros es falsa, el envidioso “*es serio, por incapacidad de reírse; le atormenta la alegría de los satisfechos*”<sup>116</sup>.

## 2.6. RELACIÓN ENVIDIA-MIRADA

Es evidente que existe en la mirada una relación directa con la envidia, puesto que el sentido de la vista es el instrumento privilegiado de la percepción del objeto envidiado, de ahí sus connotaciones etimológicas. Por esta razón me parece importante reflexionar acerca del “mal de ojo” en diversas culturas y otros términos muy cercanos al fenómeno de la envidia, lo cual posibilitará comprender el concepto moderno que ha regido en los análisis sobre el tema, especialmente por parte de H. Schoeck y en relación con una mirada periférica de culturas minoritarias.

El “*mal de ojo*” es el mecanismo más temido porque al verse el sujeto en ventaja sobre sus enemigos, los que lo envidian amenazan con atacar todo elemento de creación, y hacer que su ambiente inmediato le produzca malestar; de ahí que Klein señale que la búsqueda primera del ser humano es recobrar el bienestar que le fue quitado al nacer y que poseía en el vientre materno. La envidia significa también odio, rencor, hostilidad, que deriva del “mirar con malos ojos”, como efecto del dolor que le produce al verse reflejado en el otro y aspirar, infructuosamente, al bien que no tiene, pese a todos sus intentos por *emularlo*.

La emulación es una palabra equivalente a la envidia que surge de la competencia con el otro, negando toda genialidad de las obras creadas con talento humano y anulando, así, toda admiración. Desde mi punto de vista la emulación está relacionada con la *mímesis*, en el sentido de que al desear ser como los otros, al emular, estamos copiándonos, queremos reproducir en nosotros el deseo de ser y tener lo que el otro es o tiene, puesto que este estado de definir el “ser” y “no-ser” es una lucha con la propia identidad, en la cual el envidioso sabe que si logra destruir al envidiado por completo ya no habrá modelo al cual copiar, de esta manera la envidia se revela como un amor oculto hacia lo otro.

Por otro lado, en casi todas las culturas existen diferentes nombres para la envidia, con múltiples connotaciones. De entre todos términos relacionados con la envidia que aparecen a lo largo del texto de H. Schoeck elegí algunos:

Del alemán antiguo “*Neid*” (envidia); del antiguo nórdico *nid* (ironía, insulto), que expresa odio, erección de un “*nidstöng*” (Neidstange= palo de envidia); más adelante el concepto de envidia se hallaría más concretamente relacionado con la malicia y el “placer de dañar”: “*Missgunst*” (malevolencia, odio), extraído por el diccionario de Grimm; el verbo *neiden* (envidiar) pertenece al alto-alemán antiguo, su definición del diccionario de Grimm

---

<sup>116</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 152.

dice: “Perseguir con odio, odiar, especialmente por ‘missgunst’”<sup>117</sup>. Interesante exponer aquí las numerosas combinaciones de la palabra envidia de la semántica del alemán: “neidaug” (ojos de envidia), “neidhals”, “neidhart” (envidioso), “neidhass” (envidia-odio), “neidhund” (perro de envidia), “neidstück” (trozo de envidia), “Neidenswert” (digno de envidia), “neidfürst” (rey de la envidia), etc.

En inglés, *envy*, que corresponde al *invidere* latino, se puede interpretar como *invidencia*, el sujeto que no puede ver porque su impotencia ante el éxito de los demás le hace perder de vista toda sana admiración, asociándose también al inglés “*evil eye*” (mirada maligna). Por otro lado, aparece en la literatura islámica la palabra “*hasad*” (envidia), como uno de los grandes males: “*la envidia consume la fe igual que el fuego la leña*”<sup>118</sup>.

Para los hindúes, el “*nazar lagna*”<sup>119</sup>, que significa en lengua urdu “mirar”, “mirada”, “ojo”, es una expresión comúnmente utilizada por los campesinos de esta cultura, sometido por un doble control social en relación a las cosechas: despertar la malicia de los vecinos cuando se ha empleado un método innovador, o también el miedo a quedar expuesto por el fracaso del uso de estos métodos innovadores correspondiendo así al llamado “mal de ojo”, prueba que ello desencadena el odio envidioso y amerita un igualitarismo extremado.

## 2.7. ENVIDIOSO-ODIOSO-ODIO

Otra de las pretensiones del envidioso es hacer que el envidiado deje de hacerle sombra, para ello, una de las armas a las que recurre suele ser hacer pasar por odioso al envidiado ante los demás. Carlos Castilla del Pino, encuentra que *invidia*, en latín, además de la tristeza suscitada por el otro, es transformar en odioso al envidiado, “*la envidia busca lo más elevado para rebajarlo hasta la mediocridad, y así hacerlo impropio de la admiración, y hasta de la posible envidia de los demás*”<sup>120</sup>. Con esto deja entrever que la envidia, *In video*, no es solamente mirar con recelo, sino *mirar torcidamente*, negándole todo aquello por lo que se le envidia y se le admira.

Estas relaciones etimológicas y conductuales, me inducen a reflexionar acerca del hecho de que éstas podrían parecer unas conductas individualistas, pero, por el contrario, son para Alberoni unas conductas aprendidas de los demás, que nos enseñan con quién nos identificamos y cuáles son los valores a desear, a partir de la *identificación* y la *indicación*: el mecanismo de la *identificación* puede entenderse mediante el ejemplo de dos niños, si

<sup>117</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 24.

<sup>118</sup> Ibid., p. 38.

<sup>119</sup> Ibid., p. 93.

<sup>120</sup> CASTILLA DEL PINO, Carlos. “Cuestiones (no sólo) etimológicas”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La Envidia*. Madrid: Editorial Alianza, 1994. p. 16.

a uno se le pasa un juguete el otro querrá tenerlo también, el solo hecho de verlo en el otro “suscita su deseo. El que no ha recibido el juguete se coloca idealmente en el lugar del otro y desea ser como él, hacer lo que él hace y poseer lo que él posee”<sup>121</sup>. Mientras en la indicación, son los padres, los maestros, personas cercanas, y hasta la televisión, quienes “indican qué tiene valor, qué es importante, qué vale la pena desear y qué debe evitarse”<sup>122</sup>.

Todo este entramado de conductas califica a un sujeto como envidiable, y en la identificación con los demás se produce un choque que transgrede y hace evidente que algunos no se aceptan tal como son y por lo tanto se odian. Este hecho de ser envidioso/odioso, en el sentido de ver de mala manera al envidiado, se transfigura a “envidiado/odioso por el despojo de la virtud que se ha conseguido merced a la torcida y anfractuosa acción de la envidia”<sup>123</sup>.

Como vimos, el envidioso, al colocarse idealmente en el otro, no forzosamente desea lo que tiene sino que le resulta insoportable que el otro lo disfrute, de ahí que transforme su concepto de alguien a quien admira en un ser odioso. Este proceso me parece que ha sufrido una modificación en la manera de ver de los demás, en un sentido despreciativo se vuelve como una “ojeriza”. Retomando el sentido lingüístico de la definición de envidia, en alemán existen dos términos análogos a ésta, que son *missgunst* (ojeriza) y *nichtgönnens* (ver con mala fe), denotando ambos que el objeto deseable del envidiado ni siquiera indica muchas veces el tan anhelado status al cual el ser social aspira:

*“el desear envidioso de un objeto, no porque éste sería especialmente deseable para el sujeto, sino por el solo hecho de que el otro lo posee. Este modo de sentir se despliega hacia dos extremos, los que convierten en la negación del propio bien poseído: por una parte, la forma **Missgunst** apasionada, la que prefiere incluso renunciar al objeto y hasta destruirlo antes de ver que el otro lo tenga; por otra, completa incompatibilidad con el pensamiento de que el otro lo posea. Tales formas del **Nichtgönnens** atraviesan en múltiples grados y matices la conducta mutua de los hombres”<sup>124</sup>.*

La mirada, sin embargo, no es la única herramienta de control social. La palabra racionalizada, o lo que es lo mismo, los ataques orales a los cuales aludía M. Klein (la *mueca*, el gesto revelador de una infancia en la que no se recibió el seno materno), le sirven al envidioso para destruir el objeto de fruición del otro. Lo oral y la mirada serían los elementos por los cuales el desear envidioso revela una cadena de procesos que, dentro de las estructuras sociales, manejan el poder y la autoridad. Nótese que desde el punto de vista del envidiado, pueden generarse confusiones sobre la legalidad del sentimiento de injusticia, tal como lo expresa Alberoni:

<sup>121</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 75.

<sup>122</sup> Ibid., p. 76.

<sup>123</sup> CASTILLA DEL PINO, Op. cit., p. 17.

<sup>124</sup> SCHOECK, Op. cit., p. 139 – 140. Citado: SIMMEL, G. “Sociología. Investigaciones sobre las formas de la socialización”. P. 211.

*“En el contexto de la ideología marxista, todas las diferencias de clase son producto de la explotación y por eso la punzada de envidia contra el más rico se transforma en sentimiento de injusticia. En un sistema capitalista, en el que se da mucha importancia a la competencia del mercado, esas mismas diferencias tienen su justificación en el mérito. El deseo frustrado no puede convertirse en sentimiento de injusticia. Si alguien pretende hacerlo y no logra alegar buenas razones, lo llamamos envidioso”<sup>125</sup>.*

Es por esto que no se debe confundir con un envidiado a aquel que ejerce sobre otros el abuso del poder movido por la codicia, ello tiene que ver con otras demarcaciones teóricas como la *sujeción* y la explotación<sup>126</sup>. Lo que aquí se pretende es explorar la envidia en sus diversas ramificaciones.

## 2.8. LA CALUMNIA Y LA DIFAMACIÓN

La calumnia y la difamación son, en última instancia, las estrategias niveladoras por excelencia de los envidiosos. Quien no ha sufrido uno de estos ataques no debería alegrarse, porque *“no ser envidiado es una garantía inequívoca de mediocridad”<sup>127</sup>*. Nadie se libra de la difamación y de la calumnia convirtiéndose en víctima de la envidia. Como lo expliqué en el capítulo anterior, la *difamación* ataca principalmente a la imagen pública de la que goza el envidiado, tendiendo a degradarlo de su posición, igualarlo, nivelarlo, e impartir “justicia” por su cuenta. Una persona envidiosa hace más daño con su lengua que el que haría cualquier maldición, siendo su principal objetivo acabar con la *fama*, con la buena imagen del otro por medio de la intriga, que se asocia a una *“transmisión mal intencionada de información, una de las redes más importantes para preservar y transportar el rencor”<sup>128</sup>*.

Para que los ataques orales del calumniador sean efectivos construye unos mecanismos en defensa de su yo narcisista que, al momento de compararse, hacen que el otro esté en mayor desventaja que él, asegurándose que los demás coincidan con su punto de vista. Desde esta óptica existen más o menos tres aspectos a destacar en la intriga: pasar chismes relacionados con intereses escondidos; transmitir una información verdadera pero con intención de difamar; y, la calumnia en sí que propaga una mentira acerca de otra persona. Lo importante de estos sucesos es que el calumniador a medida que habla de su mentira, se va desenmascarando y se recobra así la buena reputación del calumniado.

---

<sup>125</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 177.

<sup>126</sup> FOUCAULT, Michel. “El sujeto y el poder”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p. 425.

<sup>127</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 162.

<sup>128</sup> TOMEI, Op. cit., p. 91. Citado: Bonder, N. “A Cabala da Inveja”

Alberoni nos muestra cómo un envidioso se da a la tarea de “desvalorizar al otro a los ojos de la mayor cantidad posible de personas, sobretodo a las más influyentes”<sup>129</sup>, provocando el comentario malévolo de los demás, pero el proceso de supresión del buen nombre implica una serie de hábitos a los cuales llamó “el trabajo de la envidia”<sup>130</sup>, prácticas que un envidioso ejecuta para anular el o los valores que marcan la diferencia y lo hace inferior, su objetivo es lograr que su fuente de envidia se vea destruida y rebajada, porque busca darle un sentido a su ego disminuido. Las estrategias son las siguientes:

La *negación del valor*: tiene como fin negar valores y cualidades, buscar defectos que hagan desconocer el mérito de la admiración. Pero finalmente esta estrategia tiene poca eficacia, lo que en colectivo permite optar por la siguiente estrategia: la *revisión del valor*.

Tales son los razonamientos de los envidiosos ponen en tela de juicio valores socialmente reconocidos que son reformulados para así poder desacreditar a su fuente de envidia. Esta revisión del valor excluye las cualidades que posee el otro y tiene su eficacia en una colectividad en la que se pretende a toda costa convencer a los demás.

Si esta estrategia falla se pasa a la *proyección de la falta de valores*: si no se ha logrado convencer a los demás de su falta de cualidades, ésta estrategia tiene como fin atribuir cualidades desagradables, siendo ésta la más utilizada para desacreditar. Pero si esta estrategia se derrumba en la confrontación con la realidad, se ha de proseguir con la siguiente estrategia: la *calumnia*.

La calumnia es esparcida con cautela, trata de deshonar el pasado de la persona envidiada, busca el desprestigio hasta conseguir su ruina y tiene eficacia si encuentra el consenso de los demás.

Todo este panorama parece familiar cuando la mirada masculina fragmentadora en su percepción de la realidad trata de institucionalizar que la envidia circula en el mundo de lo femenino como un mito de su propia creación. Pareciera que desde su visión panóptica la envidia es sucesiva o relativa a lo femenino, que se instala solo como un mito. Parece que lo envidiable en la mujer según Ingenieros y otros teóricos antes mencionados es la belleza, “el talento y la fortuna en el hombre”<sup>131</sup>. Más adelante Ingenieros escribe: “La envidia femenina suele ser afiligranada y perversa; la mujer da su arañazo con uña afilada y lustrosa, muerde con dientecillos orificados, estruja con dedos pálidos y finos”<sup>132</sup>. Así desde la frontera faló-logocéntrica, *lo otro*, ha sido escrito según su acomodo.

---

<sup>129</sup> ALBERONI, Op. cit., p. 235.

<sup>130</sup> Ibid., p. 115.

<sup>131</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 154.

<sup>132</sup> Ibid., p. 154.

### III. DE LA ENVIDIA FEMENINA PROPIAMENTE DICHA

#### 3.1. OBJETO DE DESEO

Existe una relación intrínseca predominante entre el deseo y la envidia que puede explicarnos algunos comportamientos en las relaciones entre mujeres. El deseo, al interior de la envidia, se articula en todas aquellas estrategias tendientes a parecernos a alguien, permitiendo así anular todo elemento de diferencia. En las mujeres, el *desear ser como la otra*, emularla, tener lo que ella tiene, como el éxito y la singularidad por encima de las demás, etc., actúa como el equivalente a hacer corresponder su yo-ego con la posesión de su objeto en relación a otro, que en muchas ocasiones es un alter masculino de cierta relevancia. Es decir, la construcción del yo, se da en relación a sus objetos; las mujeres *somos* en relación a algo que nos mide y nos categoriza.

En una cultura de consumo, la mujer desea dominar el cuerpo, siendo éste el receptor de, por ejemplo, modas en el vestir, indicadoras de su condición social, pero como objeto de competencia está sujeta a interpretaciones a veces ambiguas. La modestia y el recato son a veces un medio para evitar la envidia de las demás, y por otro lado, llamar la atención a través de la indumentaria, como competencia, es una de las mejores tácticas para obtener reconocimiento social y aprobación. Controlado por la apreciación visual de los demás, el cuerpo, especialmente entre las mujeres, puede provocar celos, resentimiento y envidia, porque *“el cuerpo no es nada más una herencia anatómica y fisiológica, sino algo más importante: es la **extensión material del ego**, el material que es o debe ser obediente al deseo del dueño”*<sup>133</sup>.

Para algunos autores el *deseo de ser y tener* tiene implicaciones sinónimas como las que encontramos en el idioma francés, *envie*, en plural, que además de envidia significa *apetencia, ganas*<sup>134</sup>, pero es un deseo íntimamente relacionado con el consumo que incentivan las estrategias publicitarias, instándonos a “tener ganas de”, ganas de poseer ese algo que nos provee la felicidad. La publicidad es un disparo constante de apetencias que se repiten indefinidamente, de estereotipos que se reiteran. Estos modelos son *apropiados*, y adoptados, puesto que el individuo tiene ganas de vivir lo que otros viven,

---

<sup>133</sup> TOMEI, Op. cit., p. 40.

<sup>134</sup> MATTON, Sylvain. “El primer pecado del mundo”, en HASSOUN-LESTIENNE, Pascale (dir.), *La envidia y el deseo*. Barcelona: Editorial Idea Books, 2000. p. 64. Para Sylvain Matton, la envidia genuina es extraña al deseo, no codicia nada, la tristeza por el bien ajeno a la que tantas veces remitimos en este texto no es dirigida al objeto que posee el otro, sino a la “felicidad que este bien le procura”. Pero para efectos de este trabajo, trataré de conectar de manera interpretativa los elementos conceptuales que me permitan evidenciarlos en el proceso creativo.

de ahí que, digamos existe una “*mímesis de apropiación: queremos tener lo que el otro ya tiene*”<sup>135</sup>. Ya no necesitamos destruir al otro, nosotros podemos tener lo mismo y ser partícipes de la misma felicidad.

En las mujeres, la competencia de parecemos unas a otras, de emularnos, de mimetizarnos y, a mi parecer, hasta de travestirnos en mujeres de éxito, deseo y poder (ser mujeres y tratar de que los demás nos vean como aquellas mujeres), son dispositivos de los que los medios de comunicación se aprovechan y tienden a alentarnos. También se encargan de hacernos impersonales, de hacernos “tabula rasa”, con el fin de llenar nuestro vacío con los objetos que nos hacen sentir “ser alguien en el mundo” bajo una supuesta libertad de elección. Como expresa John Berger, la publicidad no es en sí un mensaje sino, que “*nos propone a cada uno de nosotros que nos transformemos, o transformemos nuestras vidas, comprando alguna cosa*”<sup>136</sup>, y más adelante observa: “*La publicidad nos convence para que realicemos tal transformación mostrándonos personas aparentemente transformadas y, como consecuencia de ello, envidiables. La fascinación radica en ese ser envidiado. Y la publicidad es el proceso de fabricar fascinación*”<sup>137</sup>.

Fascinación por la moda, por los productos de belleza, por los accesorios, en fin, un sinnúmero de artículos que hasta incluyen moldear el cuerpo, dominarlo, hacerlo como queramos. Es sobre todo a las mujeres a quienes se nos ofrece una gama extensa de oportunidades de *ser deseables*, ser envidiables. Ya dejamos atrás lo que aprendimos de las cartillas de lecto-escritura, a las niñas se las prepara para “*llegar a ser*” una mujer que todos desearíamos ser, un dechado de virtudes espirituales. Solo esa clase de mujer podría ser envidiada, aunque la belleza de especial superioridad antaño era una virtud asociada a la espiritualidad. Solo los seres bellos eran inspiradores de nobles aspiraciones.

Ahora la publicidad promete la felicidad que no tenemos y nos promete ser bendecidas por la belleza, obtener el cuerpo social que siempre hemos deseado; la fascinación por las cosas que se nos ofrecen en aras de alcanzar esa felicidad, puesto que ésta no se centra solamente en los productos materiales, sino en las relaciones sociales que derivan de éstos: “*La envidia de que le envidien a uno es fascinante*”<sup>138</sup>. Por otro lado, en nuestra era posmoderna, la publicidad nos da la posibilidad de dejar atrás costumbres de destrucción del otro, democratiza la idea de que es posible tenerlo todo a través del consumo desmedido, además de minimizar por medio éste proceso la calumnia, por ejemplo. No nos dispararíamos en dañar la imagen ajena, a la sociedad de consumo le interesa que deslicemos la tarjeta de crédito y obtengamos la inmediatez de construir una imagen envidiable con iguales o superiores atributos que la otra:

---

<sup>135</sup> BRUNE, François. “Los niños de la apetencia”, en HASSOUN-LESTIENNE, Pascale (ed.), *La envidia y el deseo*. Barcelona: Editorial Idea Books, 2000. p. 106.

<sup>136</sup> BERGER, John. “Capítulo 7”, en *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974. p. 146.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 147.

*“Se induce a la espectadora-compradora a envidiar lo que llegará a ser si compra el producto. Se la induce a imaginarse transformada, **por obra y gracia del producto**, en objeto de la envidia ajena, envidia que se justificará entonces su amor hacia sí misma. En otras palabras: la imagen publicitaria le roba el amor que siente hacia sí misma tal cual es, y promete devolvérselo si paga el precio del producto”<sup>139</sup> (el subrayado es mío).*

La imagen publicitaria es para la mujer un espejo que le devuelve constantemente la imagen de su imperfección, la cual debería transformar, y no solo le insta a hacerlo, sino que le proyecta además la imagen de que no es nadie si no es envidiada, la cual debe despreciar, debe construir un cuerpo social aceptable, un cuerpo que debe ser dominado no solo por sí misma sino por la institución social. Ser envidiada en estado real o ilusorio es lo que constituye el *glamour*, que no es otra cosa que la felicidad de provocar envidia.

Por otro lado, la sociedad de consumo es receptiva a las posibilidades tecnológicas en aras de la transformación del cuerpo, como las cirugías plásticas, las que no solo permiten reconcebir el cuerpo, sino la *“transformación de nuestra psique”*<sup>140</sup> a través de éste. Además de darle forma al deseo y modificar nuestra herencia genética, no es más que una *representación normativa del cuerpo*, en la que el descontento reside entre un yo interno y un yo externo.

Lo que provoca la discrepancia entre el cuerpo ideal y el cuerpo real es la esquizofrenia de dos realidades opuestas, porque lo que se consume es una imagen idealizada al extremo que, como expliqué antes, no proviene solo de la condición actual, sino sobre todo de aquellas imágenes idealizadas que se remontan, por ejemplo, a la edad escolar, a aquellas que solían aparecer en las viejas cartillas de enseñanza o de *“urbanidad para niñas”*. Entonces, la esquizofrenia reside en que la eficacia de las imágenes idealizadas de las/los niños tanto de la actualidad como de épocas pasadas están *“ontológicamente transformados por los objetos que poseen o los placeres que viven”*<sup>141</sup>, y ante esto, qué niña o niño no se resistiría a envidiar una representación de sí mismo *hiperidealizado*. En la experiencia adulta esta *“hiperidealización”* producto de una democracia sustituida por el consumo, plantea una disyuntiva: *“o cobra plena conciencia de esta contradicción y de sus causas, y participa en la lucha política por una democracia integral, lo cual entraña, entre otras cosas, derribar el capitalismo; o vive sometido continuamente a una envidia que, unida a su sensación de impotencia, se disuelve en inacabables ensueños”*<sup>142</sup>.

Lo que se hace evidente al interior de estas estructuras de poder es la experiencia de un cuerpo dominado, alienado. Además de ser representado, idealizado, es necesario reconocer que el cuerpo sufre, en el género femenino, una *“violencia simbólica”* que *“sólo*

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 148.

<sup>140</sup> MAYAYO, Patricia. “La reinención del cuerpo”, en RAMÍREZ, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Ensayos Arte Cátedra, 2004. p. 89.

<sup>141</sup> BRUNE, Op. cit., p. 109.

<sup>142</sup> BERGER, Op. cit., p. 162 - 163.

se realiza a través del acto de conocimiento y de reconocimiento”<sup>143</sup>, en un orden descendente en la taxonomía del “mercado de los bienes simbólicos cuya ley fundamental es que las mujeres son tratadas allí como unos objetos que circulan de abajo hacia arriba”<sup>144</sup>, asimetría que remite a revisar una “arqueología del inconsciente”<sup>145</sup>. De ahí mi profunda preocupación por puntualizar algunos de los conceptos que explican, en la psicología de género contradicciones entre el consumismo y la identidad/individualidad, tratando de declarar y superar a veces algunos impedimentos de clase esencialista. Por ejemplo, Lipovetsky afirma que la representación de las Venus yacentes constituye la manera más eficaz de enfatizar el significado y status de la belleza en la mujer, es “un espectáculo contemplado con narcisismo por ella misma y con avidez por los hombres”<sup>146</sup>, que además apunta a analizar el hecho de que la mujer es exaltada en su misma desposesión de sí misma para ser poseída por los sueños de los hombres.

Si por un lado persiste la condición femenina como una representación de su propia *esencia*, es decir, lo femenino relativo a lo *natural*, a lo débil y a lo *sin dominio de sí*, por otro lado la cultura, es decir, el sistema social en el que se construyen todas las estructuras de poder, tiende a representar el poder de la mujer través del estereotipo de una belleza fetichizada, pero se trata, en realidad, de una mujer subyugada por un mito que exhibe una violencia simbólica. Belleza mitificada que no solo contribuye, como expliqué antes, a confundir más la diferencia entre el yo ideal y yo real, sino, como Lipovetsky afirma, mina la confianza y la autoestima de las mujeres, impidiéndoles lo que Patricia Mayayo denomina como un “*glass ceiling*” (techo de cristal) que se ha formado como producto de incomodidades subjetivas que no permiten ocupar puestos en las grandes esferas. Parte de ello será analizado más detenidamente en los siguientes subcapítulos.

De ahí que sea de vital importancia enfatizar que la violencia simbólica no solo se ve practicada en las mujeres, como tantas veces subraya Lipovetsky. Para Bourdieu, el género masculino, de manera más solapada, experimenta también tal agresividad: “*Si las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarlas, a negarlas, practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio, los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante*”<sup>147</sup>.

Si la envidia implica ser visto para el otro, el ser femenino es percibido también en la violencia simbólica de la distribución de las tareas y de los modelos sexuales de la cultura, de manera totalizante y generalizada:

---

<sup>143</sup> BOURDIEU, Pierre. La dominación masculina. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. p. 58.

<sup>144</sup> Ibid., p. 59.

<sup>145</sup> Ibid., p. 73.

<sup>146</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. pág. 110.

<sup>147</sup> BOURDIEU, Op. cit., p. 67.

*“Todo, en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros. La relación con el propio cuerpo no se reduce a una ‘imagen del cuerpo’, es decir, a la representación subjetiva [...], se constituye en lo esencial a partir de la representación objetiva del cuerpo, **feed-back** descriptivo y normativo remitido por los otros (parientes, iguales, etc.)”<sup>148</sup>.*

De esta manera, pretendo explicar, que en la envidia y, en general, en todos los estados sociales *“el cuerpo percibido está doblemente determinado desde un punto de vista social”<sup>149</sup>*, porque es posible que haya una correlación directa entre la forma del cuerpo y el designio de trabajos en la escala social, cuerpo que está dominado por unos esquemas elementales como el arriba/abajo, grande/pequeño, fuerte/débil, grueso/fino, etc. De ahí deviene la dominación, y una correspondencia psicológica y “moral” desde la cual estos esquemas de percepción personal son proyectados y reproducidos por el mismo cuerpo dependiendo de la posición social que ocupa el sujeto dentro de esas oposiciones (flaco/gordo, grande/pequeño, elegante/grosero, ligero/pesado), que como F. Dolto y J. Lacan explican, se aprenden desde muy temprana edad y las que trataré de exponer en relación a esta propuesta de conceptos que transitan en un espacio multidimensional. Determinante es la mirada de lo propio en relación al otro, puesto que *“la mirada no es un mero poder social [...]; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican”<sup>150</sup>*.

### 3.2. ESTADIO DEL ESPEJO

La envidia es una pasión, un deseo difícil de soportar; nos muestra como un espejo nuestra carencia, y busca *“eliminar el sufrimiento mediante la destrucción del otro que posee real o imaginariamente, ese objeto”<sup>151</sup>*. En la mediación de ese espejo, en la *“captación del otro a través de la imagen”<sup>152</sup>* tienen lugar identificaciones entre el cuerpo, como cuerpo físico y sus relaciones elementales tal como expliqué antes, con el otro en edad temprana. Estas identificaciones presentan cierta importancia a la hora de proponer una relación de la envidia más allá del objeto y de su propio cuerpo, que la gobierna, de tal manera que un yo primitivo que es corporal, se instala de manera dual en un yo de placer en relación a su objeto. Ya S. Tubert introdujo esta relación entre el narcisismo y la envidia.

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 83.

<sup>149</sup> Ibid., p. 84.

<sup>150</sup> Ibid., p. 85.

<sup>151</sup> TUBERT, Op. cit., p. 46.

<sup>152</sup> Ibid., p. 46.

En la edad temprana, el estadio del espejo comprende una dialéctica entre la insuficiencia corporal, como la falta de destrezas motrices y la coordinación, y una forma total, en la que la identidad del/la niño/niña está incompleta y alienada, “soportada por la propia imagen en el espejo o por la forma corporal del otro”<sup>153</sup>, en relación con la persona más cercana, como su madre y demás parientes. Esta imagen reflejada en el otro se ve fragmentada en ausencia de éste, comprendiendo además los sustratos de la realidad a medida que toma conciencia de su propio cuerpo en tanto emprenda un aprendizaje. Es una realidad que depende de otro, y esta interacción despierta la libido y los instintos de hostilidad, generando a la vez amor y envidia. En la dualidad del espejo, el otro le proporciona tranquilidad y es a la vez una amenaza, además de una competencia. Entonces la envidia es la lucha de la propia identidad, en relación a los objetos, con el otro.

Me parece importante recalcar que en este estadio temprano, el yo empieza a reconocer al otro, después de ese estado narcisista indiferenciado y exigente de unicidad, percibiendo al otro como modelo ideal, como ya señalé, por lo cual quiero detenerme en el *estadio del espejo* y la *fragmentación* en relación al otro. Para tal fin, quisiera exponer brevemente los postulados de Françoise Dolto y Jacques Lacan.

### 3.2.1. La Niña del espejo, de F. Dolto:

La psicoanalista francesa Françoise Dolto presenta un trabajo interesante sobre la imagen del cuerpo en la edad temprana, cuando se desarrollan las destrezas motrices a la que denominó *teoría de la imagen inconsciente del cuerpo*, imagen que es construida a partir de la relación con el otro, generalmente con la madre, no siendo esta imagen el cuerpo en sí, sino “una mentalización del cuerpo que se estructura a partir del cuerpo biológico, material y objetivable”<sup>154</sup>. Dolto expresa: “**La imagen del cuerpo es la fantasía de las relaciones afectivas y eróticas con la madre, de las relaciones eróticas que, cada una en su momento fueron castradas**”<sup>155</sup>.

El caso de *La niña del espejo* remite al relato de una niña que enfrenta su imagen reflejada, hecho que experimenta sola, sin alguien que le hiciera comprender que el “otro” que se refleja es otra imagen. El caso se refiere a una niña de dos años y medio que llega a París de vacaciones con sus padres desde los Estados Unidos, se hospedan en un hotel, y mientras los padres visitan la ciudad, la niña y un bebé quedan a cargo de una niñera que habla muy pocas palabras en inglés. Esta niña, al abandonar las cosas que conoce, a sus familiares cercanos, los olores y las sensaciones cotidianas, se ve amenazada

<sup>153</sup> TUBERT, Op. cit., p. 47.

<sup>154</sup> BERTHON, D. y M. Varieras. “Un caso infantil de F. Dolto. La niña del espejo en la imagen inconsciente del cuerpo”, en NASIO, Juan David (dir.), *Los más famosos casos de psicosis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001. p. 154.

<sup>155</sup> Ibid., p. 154.

y desahuciada porque además, al estar su madre lactando a su hermano o hermana menor, tiene poca disponibilidad para ella y esto acrecienta su angustia en un lugar desconocido. Además hay un detalle significativo: la habitación donde están hospedados está lleno de espejos en muebles y paredes.

Nadie puede tranquilizarla después de ver su cuerpo fragmentado y reflejado en estos espacios: *“está rodeada de una multitud de otras ‘ella’ que aparecen en los espejos... niñas enteras, fragmentos de niñas, aquí la cabeza, allá el busto, más allá la parte baja del cuerpo... con trozos de cuerpos de adultos que atraviesan ese campo visual de vez en cuando”*<sup>156</sup> (el subrayado es mío). Parece ser que tampoco puede escapar a ningún espacio sin que haya un espejo, y nadie la apacigua ni le explica que lo que está viendo es un reflejo de sí misma, *“nadie, finalmente, que represente la mediación entre el espacio habitual y el espacio nuevo”*<sup>157</sup>. Tal es su aficción que en dos meses no habla, no come bien, sufre una regresión como volver a comer como un bebé, y tampoco vuelve a coger algo con las manos.

Dolto se ocupa del caso dos años después de esta experiencia, y trata de devolverle la movilidad a través de pasta de modelado y dibujos como herramientas terapéuticas, método diferente que el que se aplica a los adultos, a través del habla y de asociaciones, puesto que el habla, a través de la metáfora, puede liberar la movilidad del cuerpo. En este caso, la niña había desplazado su boca a las manos, (“le puso una boca en su mano”), para volver así a tomar los objetos. Este lenguaje está caracterizado como un desahogo, son palabras referentes a las imágenes incongruentes que crea en la primera infancia y que al enunciarlas provoca un alivio, que para M. Klein es un “reparo”. Intentaré analizar esto más adelante, puesto que la obra de arte puede ser para Klein más eficaz que la interpretación psicoanalítica, porque es reparada a través de la creatividad.

Lo interesante de esta experiencia en la niña fue el *“hecho de verse multiplicada por pedazos, en múltiples espejos, sin nadie que la apoye en ese momento, va a provocarle a esta niña una regresión a una imagen anterior del cuerpo, inadapta a su situación actual y a llevarla a identificarse ‘con las múltiples imágenes visuales recortadas’*<sup>158</sup>. Para Dolto, la visión del cuerpo en el espejo es un sufrimiento, porque *“en lugar de encontrar la alegría de otra persona, recibe como respuesta una imagen sin vida, una imagen de un ser humano que no es humano puesto que no es portador de ningún intercambio, ni sustancial ni sutil”*<sup>159</sup>. Al no haber en ese momento otro ser humano que le haga comprender este truco, lo *deshumaniza*, lo cosifica, lo animaliza. Lo que hace el niño/niña ante el espejo es reconocerse en el otro, puesto que es la mezcla de lo que siente hacia los demás.

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 158.

<sup>157</sup> Ibid., p. 158.

<sup>158</sup> Ibid., p. 162.

<sup>159</sup> Ibid., p. 162.

Podría decirse a este respecto, que sufre una especie de *vínculo de fusión*, concepto que lo plantearé y describiré más adelante en torno a la relación de la niña con la madre, puesto que contiene otras implicaciones como la identificación de género que difiere notoriamente en la relación de la madre con el niño. Por otro lado, *“la imagen del cuerpo asegura la sensación de mismidad, de continuidad del ser; y de pronto descubre la apariencia que tiene para los demás”*<sup>160</sup>. Dolto presenta varias nociones acerca de la imagen inconsciente del cuerpo que para el contexto que me interesa me permite conectarlo con lo que anteriormente expuse en relación con el *deseo*: ***“Para un ser humano, la imagen del cuerpo es, en cada instante, la representación inmanente donde se origina su deseo”***<sup>161</sup>.

### 3.2.2. Estadio del espejo de J. Lacan y transferencia de la agresividad:

Si para F. Dolto, la imagen inconsciente del cuerpo en la infancia no tiene forma ni contorno, para Lacan este estadio del espejo se refiere a imágenes que se crearon a partir de la relación con el otro, teniendo lugar un proceso de *transferencia* cuya representación sólo tiene significado para el niño/niña.

El niño/niña, al reconocer la imagen en el espejo y su relación con el otro, comprende esa realidad y la reproduce en su propio cuerpo y en las personas. Para Lacan, *el estadio del espejo* es una identificación. Propone además una *simetría espacial* que incide en la estructura narcisista del sujeto, como una pertenencia subjetiva de las cosas. Esa proyección del campo que domina desea trasladarla al otro, y en ella confluyen de manera geométrica, y que para mí es *asimétrica* (en el caso de la envidia), desarrollando una *“imagería del yo”*<sup>162</sup>. La función del estadio del espejo es *“establecer una relación del organismo con su realidad”*<sup>163</sup>.

Cuando el sujeto es presa de la identificación de su cuerpo con el espacio sufre, como ya se dijo, un drama. Compone imágenes desde el cuerpo fragmentado, de ahí la lucha por defender su yo de amenazas de desintegración, diseminación, aislamiento, de anulación. En relación con la envidia y el deseo, el sujeto en este estado media por el deseo del otro, puesto que sus objetos están contruidos *“en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro”*<sup>164</sup>. De esta manera el sujeto desarrolla instintos de envidia-gratitud, peligro-reparación, instintos que explican una *“libido narcisista”* de la cual se desprende toda relación con el otro. A tales estructuras mentales, Lacan les designó con el nombre de

---

<sup>160</sup> Ibid., p. 164.

<sup>161</sup> Ibid., p. 160.

<sup>162</sup> LACAN, Jacques. “La agresividad en psicoanálisis”, en *Escritos I*. México: Editorial Siglo XXI, 1984. p. 114.

<sup>163</sup> LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*. México: Editorial Siglo XXI, 1984. p. 89.

<sup>164</sup> Ibid., p. 91.

*imago*, siendo desde el psicoanálisis que se reveló por primera vez su realidad concreta en los individuos, y su estado reparador. Estas imágenes son “*de castración, de erivación, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo*”<sup>165</sup>, en fin, son imágenes que tienen un sello personal y son esenciales para el desarrollo de la personalidad y de su propio cuerpo, manifestándose en diferentes prácticas sociales a lo largo de su vida.

Con respecto a la transferencia, Lacan pone bastante énfasis en este proceso, puesto que en la interacción social intervienen, como señalé anteriormente, unas relaciones, entre ellas, las que en la primera infancia determinan el desarrollo de las habilidades motrices con respecto a otro, una *simetría espacial*. Entonces, como un *espejo*, este espacio psíquico se ve reflejado, el espacio se proyecta en el otro, como en la teoría de M. Klein, y es transferido en la edad adulta a otras personas y del que depende la construcción de la realidad a través de la imaginería del yo. Por otro lado, estas relaciones de identificación difieren en el género a la hora de socializar, la relación con los varones es dispar, mientras que la relación de la madre con la hija es de identificación y vinculación. Susie Orbach y Luise Eichenbaum profundizan en estas relaciones de identificación y reflejo en los complejos vínculos entre madre-hija y especialmente entre colegas y amigas.

### 3.3. ENVIDIA Y VÍNCULOS DE FUSIÓN ENTRE MUJERES

Me parece necesario subrayar que mucha de la literatura sobre la envidia, predominantemente de autores masculinos, ponen en evidencia ciertos ejemplos estereotipados como el de la competencia de la belleza entre vecinas, amigas e inclusive entre madre e hija, que ilustran de manera voraz la envidia femenina, lo cual es, a mi modo de ver, producto de una mirada parcializada, fragmentadora y cosificadora de las relaciones entre las mujeres. Es por esto que es importante, dentro de esta investigación teórica que enmarca la obra, hacer un análisis de uno de los textos más esclarecedores, desde mi punto de vista, en torno a las relaciones de amistad y envidia entre las mujeres, escrito por S. Orbach y L. Eichenbaum, “*Agridulce. El amor, la envidia y la competencia en la amistad entre mujeres*”. Puesto que estas relaciones son más profundas de lo que parece a la primera vista, trataré de puntualizar uno de los interrogantes a partir de los cuales inicié esta búsqueda, el por qué las mujeres nos envidiamos entre sí, sin desconocer la posibilidad de otras respuestas que aún desconozco y permitan dilucidar esta inquietud.

Si por un lado Melanie Klein planteó ya una diferenciación de las relaciones entre madre e hijo y madre e hija, S. Orbach y L. Eichenbaum, también bajo estos conceptos básicos, se adentran en las relaciones entre mujeres en la adultez, las cuales se ven determinadas y

---

<sup>165</sup> LACAN, Op. cit., p. 97.

correspondidas por la primera relación en la infancia, que es la madre; y, por otro lado, en estas interacciones de aceptación y rechazo que dan lugar a cierta dificultad al expresar a las mujeres con las que se tiene una relación de amistad, decepciones y rencores, sin la facilidad con que podrían expresarse en una relación de pareja.

Sin embargo, como ya lo mencioné en relación al cuerpo motriz, en las mujeres existe una “identificación proyectiva”, estrechamente relacionada con la infancia y la mujer adulta busca suplir la carencia de afecto y reconocimiento de la madre, en la relación con sus amigas, hermanas, etc. Para S. Orbach y L. Eichenbaum, estas relaciones afectivas y de amistad entre mujeres son profundas y tienen un intenso arraigo de identificación, a lo cual denominaron “vínculos de fusión” (*merged attachments*), “tipo de relación afectiva en la cual dos personas pierden sus respectivas individualidades separadas para fundirse y/o **con-fundirse** una en la otra”<sup>166</sup>.

En la amistad entre mujeres, este vínculo de fusión funciona de manera que “*las amigas pueden llegar a sentirse identificadas, como si una estuviera en el lugar de la otra*”<sup>167</sup>, esta identificación empática es típica de la psicología femenina. Tal es la compenetración afectiva que, además de dar cierta tranquilidad, aprecio, estima, compañía y complicidad, también restringe y limita la propia independencia, de tal manera que, por miedo a perder el apoyo y la fuerza de una amistad, somos capaces de sabotear nuestra propia autonomía y la de nuestras mejores amigas: “*Indirectamente, y sin saberlo, las mujeres frenan a sus amigas; las desaniman en sus esfuerzos por independizarse y triunfar*”<sup>168</sup>. Algunas de las razones por las cuales se presenta esta situación pueden ser el miedo al abandono y a la separación, que se experimenta al encontrar una relación que permite cierta independencia. Además, una relación de amistad permite reparar aspectos dolorosos de la relación con la madre, así como encontrar afecto y aceptación por parte de las demás porque a veces los deseos de individualización y autosuficiencia por parte de las amistades femeninas pueden ser peligrosos.

Es importante reiterar que para la psicología femenina es indispensable tener en cuenta aspectos relacionados con la educación dentro de la institución familiar tradicional. A las niñas, desde temprana edad, se les ha escatimado sus propias necesidades, intentado inculcarles el requerimiento de vivir bajo la sombra de las demandas afectivas de los demás, siendo la abnegación y la entrega de afecto aspectos que supuestamente colmarían tales necesidades: “*Cuando las niñas pequeñas reivindican algo para sí mismas, casi siempre encuentran gestos de desaprobación. Sus deseos se consideran egoístas y poco deseables*”<sup>169</sup>. La contraposición entre el deseo de un vínculo afectivo permanente y un

---

<sup>166</sup> ORBACH, Susie y Luise Eichenbaum. *Agridulce. El amor, la envidia y la competencia en la amistad entre mujeres*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1988. p. 71.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 87. En la película de Roberth Aldrich, *¿Qué fue de Baby Jane?*, encontramos una muestra de ello. Jane, una estrella infantil que cuando niña aprendió a recitar al pie de la letra los poemas cursis y canciones

vacío interior al no suplir sus propias necesidades mostrando una imagen que sea competente y que cuide a los demás, han hecho de estos aprendizajes en la infancia los motores por los cuales una parte de la personalidad queda enterrada y se producen insatisfacciones en la edad adulta.

En los vínculos de fusión entre mujeres, sacar a flote las propias necesidades puede suponer un grave peligro, la demanda de afecto que genera un vacío puede dificultar la relación, entorpeciendo, porque proyectamos nuestra relación con la madre, que queremos restituir, entonces encontramos fantasmas, rechazos donde no los hay, abandono y enfado, tendiendo al resentimiento y al distanciamiento. Hablar de las dificultades podría romper la *proyección*, aquella que hace que la madre se vea en la hija y ésta, a su vez, se vea en la madre, y dejar de interpretar el comportamiento de la otra cuando en realidad se desea hacerlo sin atreverse a ello. Estas proyecciones son definidas por Carmen Alborch como *“una transacción en la cual, de manera inconsciente, una ve una parte de sí misma en la otra”*<sup>170</sup>.

Tales proyecciones tienen sus implicaciones, como en el *estadio del espejo*, además de trascender lo materno, pasan a formar parte de la mentalidad de las hijas o de los hijos, que a mi manera de ver conciernen a aspectos de género, y de las cuales llevan a meditar detenidamente sobre el hecho de que *“el género no es sólo una cuestión de roles sexuales. Los roles sexuales son un conjunto de funciones y actividades que determinados por una cultura dada, para los hombres y mujeres dentro de esa cultura”*<sup>171</sup>. Desde este punto de vista, en la diferenciación de género, evidente en los aspectos físicos, la madre puede ver a su hijo como un “otro”, como algo ajeno a ella; a su hija, de manera similar, ya que al evidenciarse la igualdad de género en la relación no se percibe claramente la diferenciación, puesto que muchas veces al convivir con su hija a lo largo de su desarrollo se ve reflejada a sí misma, *“cuando mira a su hija ve en ella su propia niñez, sus anhelos de niña, los deseos y también las restricciones que experimentó. En otras palabras, se ve a sí misma en su hija”*<sup>172</sup>. O como Carmen Alborch escribe: *“Una hija ha de ser una madre en miniatura, y luego, al desarrollarse, repetir el modelo, convirtiéndose en madre”*<sup>173</sup>. Desde este punto de vista, este proceso de socialización es muy diferente entre las niñas y los niños, en aquellas se aprecian oposiciones muy marcadas, como la proximidad afectiva en las mujeres y el distanciamiento ansioso de los hombres, debido muchas veces a que

---

que su padre le enseñaba, precisamente para complacerlo en el mundo del espectáculo, son revividos como fantasmas que le recuerdan su vida llena de éxitos, que ya no tiene. En una escena ella recita: “Cuando soy buena y hago lo que me dicen, soy el angelito de mamá, y papá dice que valgo oro. Pero, cuando me porto mal y respondo de igual modo, soy un pequeño diablo para mamá, y papá dice que valgo poco”. Más adelante puntualizaré otros aspectos de este film.

<sup>170</sup> ALBORCH, Carmen. *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*. Madrid: Editorial Aguilar, 2002. p. 218.

<sup>171</sup> ORBACH, S. y L. Eichenbaum, Op. cit., p. 66.

<sup>172</sup> Ibid., p. 79 y 80.

<sup>173</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 91.

*“En la socialización de niñas y niños [...], el contexto familiar refuerza la diferenciación genérica mediante la elección de vestimentas, actividades, juegos... Se espera de las niñas que sean pasivas, ordenadas, obedientes y educadas; se enfatiza el futuro rol maternal y doméstico y se las requiere para el cuidado, se las estimula a introyectar **lo femenino**”<sup>174</sup>.*

La perpetuación de este proceso por parte de la madre y luego por las hija cuando cumple con el rol maternal en la etapa adulta, es el causante de la carencia de identidad tanto de la madre como de la hija y la búsqueda de las propias necesidades se relega a un segundo plano porque se ven anuladas por unas leyes sociales en las que se indica la predisposición a la sensibilidad hacia las necesidades de los demás, de ahí que nuestras necesidades de diferenciación y de autonomía se han de luchar toda la vida para establecer una identidad acorde y separada: *“Nuestra educación como niñas nos prepara para ser receptivas, generosas, consideradas, amables, solícitas, para contar con los demás, para ver las cosas desde el punto de vista del otro y para sentirnos a nosotras mismas en el lugar de los demás”<sup>175</sup>.*

Entonces, ver en nuestra cotidianidad a una mujer independiente, preocupada por ella misma, que busque la aventura, resulta incómodo, porque no resulta “gramaticalmente correcto”, además de no ser valores que se estimulen con orgullo en las niñas; lo gramaticalmente correcto es pues lo contrario: permanecer apegadas psicológicamente. Estos sentimientos de incomodidad al encontrar en la semejanza una diferencia radical, por lo general suelen convertirse en sentimientos de envidia porque muchas veces esta clase de mujeres incita en nosotras lo que quisiéramos ser, continuamente deseamos diferenciarnos de las demás, especialmente de la madre. Es por esto que a veces experimentamos sobre todo en la adolescencia un rechazo y un miedo a ser y a parecernos a la madre:

*“al llegar a la adolescencia, muchas jóvenes expresan cierto desprecio hacia su madre, el deseo más intenso de ser diferentes de ella y el miedo más profundo ante la posibilidad de que, a pesar de todo, acaben iguales [...]. A medida que van creciendo es cuando empiezan a criticar abiertamente las decisiones de sus madres, reflejo del diálogo que mantienen consigo mismas intentando evaluar el modelo de mujer que quieren ser”<sup>176</sup>.*

Otra particularidad en la relación madre e hija es que muchas veces se reprocha a la madre haber traicionado sus aspiraciones, por haberlas dejado a un lado haciendo muchos sacrificios, el hecho de experimentar la carencia, la tristeza y la privación, a veces tratando de ser leal a ella y saboteando cualquier relación de amistad y afecto satisfactoria, así como escalando posiciones y ambicionando cierta independencia, cuando en realidad vemos que su vida afectiva y sus ambiciones no han tenido la misma suerte, se cree que tampoco la hija merece algo mejor. Este reflejo que establece la madre es como

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 93.

<sup>175</sup> ORBACH, S. y L. Eichenbaum, Op. cit., p. 74.

<sup>176</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 105 y 106.

un espacio psicológico donde ambas viven, pero a pesar de estar muy sintonizada con las necesidades de su hija es un individuo con necesidades propias, es una relación en la que influye el contexto en sus sentimientos, como las circunstancias psicológicas, sociales y económicas, a veces las necesidades de afecto tanto de la hija como de la madre provocan incoherencia y la relación espontánea se rompe.

Este espacio de contradicciones, para C. Alborch, genera en la madre una influencia poderosa sobre su hija sobre cómo ha de desarrollar su rol tradicional a través de normas establecidas por un sistema patriarcal. Esto genera conflictos internos, puesto que en nuestra sociedad se ha creado el mito sobre la maternidad en dos formas maniqueas: el de la “madre idealizada” y el de la “madre demonizada”, en las que *“ambos conceptos mitifican la maternidad, ambos son deshumanizantes y por tanto sirven para dificultar que las madres se hagan cargo de su propia maternidad”*<sup>177</sup>. El rol materno es un papel en que se suele exigir el cuidado de los otros, la abnegación, el desprendimiento, etc., imposibilitando el hecho de que antes que ser madres son mujeres, y que aquellas tienen necesidades y deseos propios, que casi toda su vida lucha por tener una vida propia.

A mi modo de ver, este problema de independencia es claramente argumentado en la película *Sonata Otoñal* (1978), del director sueco Ingman Bergman. La protagonista, Charlotte (Ingrid Bergman) y su hija mayor, Eva (Liv Ullmann), se ven impelidas a reconocer que aún no han superado muchas dificultades que obstaculizan su relación. Charlotte es una talentosa y reconocida intérprete del piano, culta, instruida, una mujer de mundo que va de gira en gira en numerosos conciertos; mientras Eva, relegada a la sombra, trata de llamar su atención, de acoplarse a sus exigencias de ser tan culta como ella; aún siendo adulta intenta interpretar el piano con igual maestría pero siempre termina reconociendo que le falta mucho para llegar a igualarla. En este punto del argumento, hay una escena a la que quiero referirme, porque ilustra muy sutilmente cierto sentimiento de envidia de Eva hacia Charlotte, y es aquella en la que le pide a su hija que interprete unos *Preludios* de Chopin. Eva modestamente le recuerda que tiene dificultades para ejecutar algunos movimientos, pero accede a interpretarlos. Insegura, aguarda la reacción de su madre, quien vuelve a tocar el mismo fragmento, seguido de una explicación sobre cómo debería ejecutarse, sin sentimentalismos, haciendo una interpretación impecable. Más tarde, Charlotte, en la cena de bienvenida tras su visita a su hija y al esposo de ésta, luce de manera radiante un vestido rojo, como lo suele hacer en sus frecuentes conciertos. En la escena, se traza un plano medio donde madre e hija, juntas en el piano, se confrontan y contrastan, pues Eva luce más modesta y recatada en su vestimenta. De esta manera, el director anticipa las diferencias que se van a acentuar a lo largo de la trama.

Otra escena que me gusta particularmente, es aquella en la que madre e hija confiesan los resentimientos de la una hacia la otra, sobre todo los de Eva al manifestarle a su madre que siempre buscó en ella un gesto de aprobación y ternura, que tuviera más tiempo para

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 92.

compartir con ella, pues sentía que, cada vez que salía de gira de conciertos, la abandonaba. Este desconcierto creó en ella una terrible desvalorización de sí misma. La imagen a la que me refiero, pues, es la de Eva de niña, mirándose al espejo, y con ojos hirientes poniendo de relieve sus defectos, y creyendo que éstos son los causantes de la pérdida de afecto de su madre. Esta imagen para mí es significativa, al igual que la “niña del espejo” de Dolto, pues en los dos casos no hubo un referente materno que la acompañara y confrontara sus miedos, sus angustias y sus castraciones.

Por otro lado, el director expone, en este punto, que las niñas, o las mujeres, al verificar acciones como la autonomía, o la reivindicación de sí mismas, se ven de manera poco deseable y egoísta. Eva le reprocha a su madre que ha fallado en el desempeño de su rol maternal tradicional, ella prefería una madre que estuviese con ella correspondiéndole; y, por otro lado, que igualar su imagen exitosa en la vida pública le era difícil. Me parece que Charlotte, como muchas madres en la contemporaneidad, han tenido que soportar sobre sus hombros muchas exigencias sociales, como la de desempeñar además del papel de una excelente madre-esposa, la de una mujer que también domina un espacio público en el que ya no le está vedado ejercer. Recordemos, la mujer-madre lucha durante toda su vida por su independencia e identidad propias.

### 3.4. REIVINDICAR LO FEMENINO

Como pudimos ver, en la relación madre e hija el miedo al abandono es uno de los motivos por los cuales las mujeres, en la vida adulta, proyectan sentimientos negativos y procuran frenan las aspiraciones de sus mejores amigas y, en consecuencia, desanimándolas a independizarse y triunfar. Detrás de toda envidia se esconde el miedo para dar el paso definitivo y romper con los vínculos de fusión, pretendiendo emular a aquellas que lo han logrado: *“Estamos tan acostumbradas a autolimitarnos y a reprimirnos unas a otras que casi no sabemos apoyar nuestros propios esfuerzos y los de las demás por alcanzar la diferenciación”*<sup>178</sup>. Para las autoras de *Agridulce*, el querer autorrealizarse acarrea, en algunos casos, sentimientos de culpa por debilitar los lazos entre mujeres; en otros, en cambio, esto impulsa a la competencia, la envidia y la rivalidad.

Por otro lado, para Carmen Alborch, esta rivalidad surge porque en el orden establecido desde rígidas estructuras patriarcales, las mujeres son seres completos sólo cuando se insertan en él, lo cual lleva a competir por ocupar un lugar en ese contexto, y las que lo han conseguido despiertan la rivalidad y la envidia de las no elegidas; *“pero lo más grave de la competencia femenina quizá sea el efecto perverso que provoca, la desvalorización*

---

<sup>178</sup> ORBACH, S. y L. Eichenbaum, Op. cit., p. 91.

*de las mujeres por las propias mujeres*<sup>179</sup>. Esto conduce a pensar que dentro de lo establecido, estamos obligadas a competir bajo los mismos términos que los hombres si queremos ocupar nuestro lugar en el mundo. Pero, mientras para los hombres el hecho de reconocer en su género la diferencia al servicio de la propia identidad que se estableció primero con la madre, las mujeres buscan la diferencia en la competencia que amenaza su identidad, ya que propicia el miedo al abandono. Muchas mujeres que alcanzan el éxito se ven solas, puesto que *“la forma que tienen las mujeres de relacionarse entre sí se basa, fundamentalmente, en el apoyo mutuo en los momentos difíciles. Pero cuando a una mujer las cosas parecen irle bien, no suele tener el apoyo tan a la mano, y puede sentirse como si se la excluyera de la compañía femenina”*<sup>180</sup>.

De esta manera, en la difícil entrega de solidaridad y reconocimiento a las mujeres que están en condiciones de superioridad, se suele condenar, a aquellas que han logrado el éxito, a la exclusión y al rechazo. Los sentimientos de envidia hacen que se las desvalorice con comentarios y críticas malintencionados; quienes han triunfado, luchan por su reconocimiento y así dejar de ser invisibles, pero exponiéndose a ser aplastadas por los chismes y las difamaciones, producto de una misoginia permisiva por parte de las mismas mujeres. Así lo señala C. Alborch, citando a Marcela Lagarde, el chisme *“es una práctica política de los oprimidos, el ejercicio de un poder menor de los que no tienen poder, una maniobra de desplazamiento de las que están en espacios devaluados, de las pocas que llegan, con cuentagotas, un poco más arriba, al menos a través de la palabra”*<sup>181</sup>.

Podemos percatarnos de lo anterior en la trama de una de las películas más destacadas del cine de los sesentas, dirigida por Robert Aldrich: *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962). Dos hermanas, Blanche (Joan Crawford) y Jane (Bette Davis) han sentido envidia la una por la otra en diferentes momentos de su vida. Blanche cuando era niña, porque siempre miraba con avidez a su hermana, una estrella infantil que luego se dedicó a la bebida, cuando interpretaba canciones y el aplauso del público la destrozaba, sumado esto a la preferencia de su padre. Y Jane, a su vez, envidiaba a su hermana por los grandes éxitos en la pantalla cuando una joven y famosa actriz, éxito que le había sido anticipado por la madre de ambas. Por envidia, Jane destruyó su carrera en un accidente dejándola parálitica. Se odian pero dependen una de la otra, Blanche por estar en silla de ruedas, y Jane depende del dinero de su hermana. Lo más interesante de esta película es que rompe *“con la regla narrativa más importante de Hollywood: la separación entre realidad y ficción”*<sup>182</sup>.

Joan Crawford y Bette Davis eran enemigas en la vida real. Eran las mejores, pertenecían a diferentes estudios, la Warner y la Metro respectivamente, tenían carreras similares,

<sup>179</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 22.

<sup>180</sup> ORBACH, S. y L. Eichenbaum, Op. cit., p. 117.

<sup>181</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 195.

<sup>182</sup> MEYER, Miles. “¿Qué fue de Baby Jane?”, en MULLER, Jurgen, *Cine de los 60*. Barcelona: Editorial Taschen, 2004. p. 106.

ambas habían ganado *oscars* y habían actuado en decenas de películas hasta principios de los sesenta. Al parecer su enemistad comenzó con un comentario que hizo Davis sobre Crawford: “*Se ha acostado con todas las estrellas masculinas de la MGM, excepto con Lassie*”<sup>183</sup>. A lo que Crawford contestó que “el éxito de Davis se basaba simplemente en unos ojazos, cigarrillos y sentencias lapidarias, y no en el talento”<sup>184</sup>. En el filme se aprecia como dos actrices que se odian de verdad logran transmitirlo de manera despiadada. Tanto en la vida privada como en la ficción la desvalorización de las mujeres por parte de las mismas mujeres se hace patente.

Tradicionalmente se ha creído que la rivalidad entre mujeres se disputa por ocupar un lugar en el universo masculino y ciertamente hay algo de esto. En realidad ocurre que al desvalorizarse entre ellas, “*indican que la otra mujer no nos reconoce o acepta como miembros de primera clase (de la sociedad). Las dudas que la mujer tiene sobre su propia valía le hacen desconfiar también de la valía de las demás*”<sup>185</sup>. Por esta razón, en épocas pasadas, a la mujer de éxito se la relacionaba con el *glamour*, y no con la eficiencia profesional. Aquellas que se insertaban con notoriedad en la vida pública eran menos aceptadas porque diferían de los modelos convencionales a emular: una mujer dedicada a su esposo, rodeada de hijos y dedicada por completo al hogar. De un tiempo acá, se hace necesario para quienes están en vías de promoverse, el deseo de que otras mujeres las reconozcan y acepten.

En una sociedad patriarcal, donde las mujeres tienen que confiarse de la valoración que les confieren los hombres, tratan de excluirse unas a otras. Una sociedad en la que lo masculino “*es la manera de ser hegemónica, y se convierte en el referente universal del ser humano. La relación entre mujeres, por tanto, no es directa; hay un mediador que nos da valor, el hombre*”<sup>186</sup>. Para Alborch, las dificultades, los desencuentros, la desvalorización, “*se convierten en una barrera infranqueable para la alianza femenina*”<sup>187</sup>, que desde mi punto de vista han sido resultado de la herencia de los griegos. Recordemos en el capítulo pasado, que sus constantes transformaciones sociales, económicas, políticas, etc., dieron lugar a mecanismos, como la desvalorización en las mujeres, y la violencia entre los hombres, dando lugar a una misoginia que perdura hasta nuestros días.

La misoginia ha evitado a toda costa la solidaridad femenina, cuyos ecos en la era arcaica se perciben en la poesía de Hesíodo y otros poetas: “*la hostilidad de Hesíodo hacia las mujeres formaba parte de una amargura generalizada producida por el sentimiento del poeta de que le había tocado vivir en un tiempo de injusticia social y económica*”<sup>188</sup>.

---

<sup>183</sup> Ibid., p. 109.

<sup>184</sup> Ibid., p. 109.

<sup>185</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 29.

<sup>186</sup> Ibid., p. 32.

<sup>187</sup> Ibid., p. 32.

<sup>188</sup> POMEROY, Sara B. *Diosas, ramera, esposas, y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Editorial Akal, 1987. p. 64.

Hesíodo considera a la mujer como una necesidad pero también una responsabilidad: *“No dejes que una mujer con caderas excitantes te engañe con palabras engatusadoras y mimosas; primero está tu granero. El hombre que confía en una mujer, confía en un engaño”*<sup>189</sup>. Y más adelante escribe: *“Pues lo mejor que un hombre puede ganar es una buena esposa, pero también, lo peor que puede obtener es una mala”*<sup>190</sup>.

Pocas poetisas han sido reconocidas, sólo algunas han sobrevivido al ser citadas en la literatura clásica posterior. Una de ellas es Safo. Es particular su poesía porque a menudo se encuentran exaltaciones a las mujeres, aunque muchas veces se le ha dado reputación de homosexual, puesto que sus poemas además de un contenido erótico, tenían un contenido autobiográfico y un alto compromiso con su poesía comparable a la que escribían sus contemporáneos. Solía excluir de su atención a los hombres y de preferencia escribió sobre las cualidades de belleza de las mujeres, aunque estaba casada y tenía una hija:

*“Tengo una encantadora hija, cuya forma se asemeja  
a flores doradas, Cleis, el único placer de mi corazón,  
al que yo no cambiaría por Lidia ni por la más bella...”*<sup>191</sup>

Me atrevería a decir que muchos de sus contemporáneos criticaron su poesía, razón por la cual fue incomprendida, sumado al hecho de que lo poco que ha sido rescatado ha sido a menudo catalogado como poesía apócrifa. De esta manera, bajo la mirada machista, mirada que mide y categoriza, su imagen se ha convertido en un estereotipo que ha sido utilizado en muchos clichés en la literatura y en otros ámbitos de creación, un mito misógino que funciona para referirse al lado castrador e inhibitorio, a lo femenino tergiversándolo. Desde este punto de vista, numerosos casos de misoginia desde las propias mujeres se han instalado, a manera de prejuicios, en el “sentido común” de la gente, como una estrategia que, desde las estructuras patriarcales, evita la alianza femenina, desvalorizando a unas o enaltecendo a otras: *“ellos nos quieren hermosas y alegres y nos llaman frívolas. Nos piden sumisión y complacencia, y así, nos tildan de inferiores y débiles”*<sup>192</sup>.

El odio a las mujeres ha arraigado tanto en lo cotidiano de la cultura occidental que desde Aristóteles a Freud y más acá, se ha denigrado a la mujer que se traslada desde el saber popular hasta la alta cultura. El estatus masculino debe ponerse en tela de juicio, puesto que la misoginia *“nació del temor a la mujer, y desarrolló en su interior la ideología del macho. Pero ello es sólo ideología, no afirmación ni hecho, y como tal, no puede ser confirmada sino quedar siempre abierta a constantes dudas”*<sup>193</sup>. Al interior de estas

---

<sup>189</sup> Ibid., p. 64.

<sup>190</sup> Ibid., p. 64.

<sup>191</sup> Ibid., p. 70.

<sup>192</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 32.

<sup>193</sup> POMEROY, Op. cit., p. 117.

tradiciones y supersticiones heredadas acerca de la supuesta naturaleza en la mujer que debe debatirse dentro del orden patriarcal, aparece la misoginia como un modo de supervivencia, bajo tres grandes argumentos: *“la inferioridad moral (el paradigma de Eva mil veces repetido y reelaborado: curiosidad, debilidad, lujuria, portadora de maldad y del pecado), inferioridad biológica (debilidad física, nacida para la procreación y conservación, etcétera) e inferioridad intelectual”*<sup>194</sup>.

Tan frecuentes han sido las manifestaciones de conductas misóginas en todas las épocas, que han pasado por inalterables e indudables, haciéndose extensiva la misoginia a las mismas mujeres. La misoginia se perpetúa a veces de manera sutil, otras de manera descarada, el menosprecio de lo femenino por parte de las mismas mujeres que han podido abrirse camino en el mundo de los hombres se ha acatado como un deber moral de la norma patriarcal; a cambio de admiración y apoyo, aceptan esta explotación. Sin embargo, *“también las feministas somos misóginas, aunque nos duela, en cuanto que tendemos a diferenciarnos de las mujeres que son víctimas de la alienación que el sistema produce”*<sup>195</sup>. Lo que busca el feminismo es reconocer la diversidad, el respeto por la diferencia de pensamiento, reconocerse, encontrarse en la fraternidad y recuperar la autoestima en apoyo de otras mujeres, medios que permitirían desarticular la misoginia, como proponen S. Orbach y L. Eichenbaum. Consideran que desprenderse del rígido uniforme externo del feminismo en un principio coartaba la *individualidad*, puesto que la apariencia del rol tradicional de mujer era rechazado y criticado; pero, se percataron que habían abandonado aspectos que las conectaban con sus madres, de tal modo que, el volver a maquillarse, a depilarse, a adornarse, etc., no impedía la conciencia de seguir luchando por sus legítimos derechos, entre los cuales el ser persona, individuo, es el primero por conquistar.

Revisados constantemente los modelos femeninos desde la perspectiva patriarcal, el modelo materno era pues, objeto de rechazo, el rol femenino tradicional era enteramente cuestionado, pero una vez que la búsqueda de la identidad permitió superar cuestiones superficiales como quién lleva sostén y quién no, se produjo una evolución a niveles más profundos como el psicológico. El re-pensar sobre quién soy, cómo pienso sobre mí misma, cómo soy como mujer en la sociedad, eran temas que concernían más al *significado* de la feminidad, a la *autoconciencia*. A veces llamarse feminista suponía un rechazo a *“todo cuanto tuviese relación con la definición de lo femenino establecido por la sociedad”*<sup>196</sup>, puesto que el antifeminismo por parte de las propias mujeres suponía una preocupación por sentirse aprobadas y apoyadas, lo cual podía darles una sensación de seguridad.

---

<sup>194</sup> ALBORCH, Op. cit., p. 77.

<sup>195</sup> Ibid., p. 78.

<sup>196</sup> ORBACH, S. y L. Eichenbaum, Op. cit., p. 67.

El feminismo, al replantear estas cuestiones, consiguió “reivindicar lo femenino”, como una parte de las mujeres mismas, pero también reivindicó la solidaridad entre mujeres. El feminismo logró que la mujer irrumpiera y reclamara espacios que antes no había ocupado. Considero que la mujer de hoy, gracias al movimiento feminista, es una mujer más versátil que, al diseminar su rol en la sociedad, ha podido construirla de manera más eficaz y más humana. A pesar de que aún estén patentes sectores en los que se ejerce la violencia, ya sea directa o indirecta, el feminismo permitió que hoy más mujeres podamos gozar de un mayor número de opciones en relación con una carrera profesional, la sexualidad, roles sexuales, maternidad, etc.

En medio del apoyo mutuo, las mujeres de hace más de un par de décadas, nos dejaron un legado importante, aprendieron a tolerar las diferencias sin necesidad de desacreditar a aquellas que dentro de su rol tradicional aportaban una imagen de feminidad en la que podían incorporar la de sus madres, la cual también la podemos tomar como una opción sobre lo que significa ser mujer. Esta reivindicación de lo específicamente femenino es una de las premisas a partir de las cuales las mujeres pueden encontrar su lugar en el mundo, el desafío es, pues, mantener los vínculos afectivos entre las mujeres sin detrimento de su individualización, sin generar envidia, competencia y resentimiento entre ellas.

## VI. LA DI-FAMA-CIÓN ARTÍSTICA: LAS MUJERES EN EL ARTE

*“Pasemos ahora al campo de las letras y de las artes, en el cual la gente común imagina que no existe envidia. Porque es el mundo de los creadores, de los espíritus elevados”*  
(F. Alberoni)

El medio artístico es sin duda uno de los ámbitos donde más se experimenta la rivalidad, la competencia y la envidia. Movidos por la *legitimación* de su obra, los artistas suelen acoger ciertas reglas que pretenden definir los parámetros de lo que es arte y lo que no lo es. Aquellos que hacen parte de una institución inducen a menudo a los iniciados a acoger sus ideas y, como si se tratara de una competencia de “señorita simpatía” se autoafirman en su popularidad medida por el número de seguidores que aceptan sin más la veracidad de sus ideas. Dentro de sus rígidos esquemas excluyen todo lo que no encaja en sus parámetros de lo que se define como obra de arte. De esto da buena cuenta la linealidad de la historia del arte, como una institución fallo-logocéntrica, en la que el punto de vista femenino ha sido por mucho tiempo relegado. Me atrevería a afirmar que algunos críticos de arte por su incapacidad de crear se dedican a destruir, sin darse cuenta de que es la propuesta plástica de los artistas la que sustenta su discurso, y no como se suele creer, que es el crítico el que legitima la práctica artística. Así se expresa José Ingenieros dirigiendo su enfado hacia los “criticastro” en la literatura, los envidiosos que deben su aprendizaje al libro que desacreditan, buscando hasta el más mínimo detalle para descalificar la obra, porque *“cuando un gran escritor es erudito se lo reprochan como una falta de originalidad; si no lo es, se apresuran a culparlo de ignorancia. Si emplea un razonamiento que usaron otros, le llaman plagario, aunque señale las fuentes de su sabiduría; si omite señalarlas, por harto vulgares, lo acusan de improbidad”*<sup>197</sup>. En el fondo, lo que les hace sufrir es que otros sean admirados y ellos no.

Desde este punto de vista, considero como opción que desde las mismas herramientas canónicas que ha utilizado la Historia del Arte para legitimarse a sí misma, se permita la expansión de los paradigmas que sostienen la institución del arte con sus criterios restrictivos. Y también teniendo en cuenta el aporte del feminismo que ha contribuido a reflexionar acerca de cómo las mujeres han representado la propia feminidad, traducida en propuestas que tienden hacia lo “intimista”, inherente a la falta de oportunidades a acceder a los estatutos académicos de origen masculino que consideraban su trabajo artístico como más cercano a labores de carácter manual y, bajo este reduccionismo, el

---

<sup>197</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 157.

aporte femenino en la historia del arte es notablemente minoritario. Por el contrario, el feminismo ha hecho una contribución de enorme importancia a la Historia del Arte, si se tiene en cuenta que ésta *“debe ser sustituida por las historias del arte, la mirada unifocal por las miradas divergentes”*<sup>198</sup>. Esta misoginia, que se manifiesta bajo diversas formas en el arte, estaba condicionada por la idea del *“placer masculino y la distorsión que ésta imponía a la mirada colectiva”*<sup>199</sup>. Tal es el caso de Sherrie Levine, que opta por el *apropiacionismo*, pese al predominio oficial de la pintura expresionista, como una manera de poner en evidencia las limitadas opciones para ocupar un lugar en la esfera del arte. Al respecto señala:

*“Como mujer, sentí que no había sitio para mí. Había mucha representación, en toda esa pintura nueva, del deseo masculino. El sistema del arte por entero había sido creado para celebrar esos objetos del deseo masculino. ¿Dónde, como mujer, podría situarme? Lo que yo estaba haciendo era hacer esto explícito. Cómo esta relación edipal que los artistas tienen con los artistas del pasado se reprimía: y de qué manera, como mujer, sólo se me permitía representar el deseo masculino”*<sup>200</sup>.

La toma de conciencia de esta situación en un mundo dominado por gustos masculinos no es, sin embargo, una pretensión exclusiva de los contextos hegemónicos del arte; muchas mujeres que se mueven en el ámbito artístico, entre las que me incluyo, hemos reflexionado acerca de las trampas de representación de la mirada masculina sobre lo femenino. La competencia por el éxito y el poder bajo criterios de “grandes maestros” y “grandes obras”, parece estar, y en esto coincido con Estrella de Diego, regida por *“una visión basada en la mirada del poder, esa mirada que hoy se llamaría patriarcal -la masculina-, que observa el mundo desde la exclusión y la adopción del concepto de ‘genio’ como único criterio aceptable”*<sup>201</sup>. Ciertamente, como lo señaló Louise Bourgeois, con cuya obra me siento gratamente identificada, en una entrevista para el *Forum: Women in Art* en 1971: *“Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada”*<sup>202</sup>. En el mundo del arte, las mujeres buscamos el reconocimiento y el éxito, pero a veces nos topamos con el fracaso. Siguiendo con las reflexiones que propone Louise Bourgeois, me gustaría citar un texto suyo, revelador, a mi juicio, en torno al poder y su legitimización:

*“El éxito y el poder que se supone que todos anhelamos, y que raramente obtenemos, dentro del mundo artístico, ¿es diferente del que se da en otros ámbitos? Para el artista el éxito no significa*

---

<sup>198</sup> DE DIEGO, Estrella. “Figuras de la Diferencia”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 1999. p. 440.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>200</sup> PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001. p. 172 y 173.

<sup>201</sup> DE DIEGO, Op. cit., p. 437.

<sup>202</sup> BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923 - 1997*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002. p. 43.

*poder, incluso si, en algunos casos, éste puede disfrutarlo tanto como el resto de las personas. El artista no es capaz de copar el poder ya que insiste en hacer lo que quiere, del modo en que quiere y cuando quiere. Esta actitud egocéntrica le mantiene encerrado en sí mismo o dentro de un reducido grupo donde encuentra una aprobación mutua que intercambia con el resto de miembros del grupo -yo apruebo tus métodos si tú apruebas los míos-, lo cual, como todos sabemos, da lugar a un estado de equilibrio”<sup>203</sup>.*

Desde este punto de vista, como lo expuse en el capítulo anterior, la aspiración de las mujeres artistas de ocupar un lugar en la sociedad está supeditada a cierta dependencia impuesta por la normatividad social y, por otro lado, el ejercicio del arte desde lo femenino se suele practicar, a mi manera de ver, en apoyo a ciertos discursos, lo cual genera, sin duda, conflicto, puesto que la frustración por ser escuchada y aprobada no produce efectos inmediatos en la esfera del arte. Es por esto que, en relación con las *historias del arte*, y desde procesos muy particulares, expongo esta propuesta con un cierto alejamiento de la normatividad regional, con pretensiones más cercanas, en cambio, a los criterios que definen el “arte contemporáneo”, procurando mantener un equilibrio, según lo que Bourgeois señalaba anteriormente, a través de la toma de conciencia de mis propias definiciones, en las que la conciliación de las partes permita una dialéctica y no sea un obstáculo para la legitimación de propuestas emergentes, como la mía. Desde esta perspectiva, lo que pone de relieve la práctica del arte en relación al feminismo es el hecho de permitir una “teoría crítica” en la que el cruce de ideas posibilite múltiples interpretaciones, sin arraigo alguno por lo local, de manera abierta e interdisciplinar, modelo en el que quiero hacer cierto énfasis. Esta teoría crítica “se ve obligada a darse en un mundo que sabe de su fragmentalidad, de la imposibilidad de elaborar una **visión global y absolutamente verdadera**”<sup>204</sup> (el subrayado es mío), en la que el sujeto se ve a sí mismo fraccionado, imposibilitado de construirse en los modelos tradicionales universales.

#### 4.1. YO APRUEBO TUS IDEAS SI TÚ APRUEBAS LAS MÍAS

A lo largo del siglo XX han tenido lugar diversas rupturas ideológicas que, en el arte han generado trascendentales cambios. El fenómeno del feminismo que, como expliqué antes, respondió inicialmente a una exigencia de conquistar espacios hasta entonces vedados, ha encontrado en el arte su campo de acción más pertinente. Cuando se habla de la historicidad del arte, se tiende a registrarlo en la modernidad que, en palabras de Gianni

---

<sup>203</sup> Ibid., p. 45 y 46.

<sup>204</sup> MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. “Introducción. Estereotipos de la figura de lo femenino. Problemática de la mujer en la modernidad” en, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac, 2005. p. 22.

Vattimo, supone una idea de progreso, un “proceso unitario”, en el que se devela una sujeción de acontecimientos “relevantes”, a modo de discurso unitario. Walter Benjamín señala que la historia es “una representación del pasado construida por los grupos y las clases sociales dominantes. ¿Qué es, en efecto, lo que se transmite del pasado? No todo lo que ha acontecido, sino sólo lo que parece relevante”<sup>205</sup>. Efectivamente, la historia sólo ha contado lo más importante de lo acontecido a esta clase soberana, menospreciando los variados aspectos de la cotidianidad, considerados “bajos”, puesto que no hacen distinción alguna. En este sentido, el estudio de la envidia, como expliqué en la introducción, fue dificultoso, tal vez por su carácter “subrepticio”, como algo de lo que nadie quiere hablar, ni debe ser referenciado. Esta apertura a la yuxtaposición de significados en la posmodernidad, me permite responder a lo que Lyotard llama la “muerte de los metarrelatos”, en la que los medios de comunicación han influido significativamente.

En el arte conceptual, particularmente, se hace palpable esta situación, puesto que, como sabemos, ha forzado al arte ampliar sus nociones a través de propuestas que parten de ciertas experiencias artísticas en las que la obra “nos hace vivir otros mundos posibles, mostrándonos así también la contingencia, relatividad, finitud del mundo dentro del cual estamos encerrados”<sup>206</sup>. Ya lo decía Rosalind Krauss con respecto al “inconsciente óptico”, aspecto sobre el cual me extenderé más adelante: “se pretende descentrar esta mirada moderna, y [proponer] otra que garantice la pluralidad visual”<sup>207</sup>. Cuando se habla de quebrantar estas miradas lineales, conviene remontarse a lo que el arte conceptual, en su desconfianza por “los marcos y pedestales”, ha aportado: la apertura de nuevas opciones, en las que la interdisciplinariedad se vuelve parte fundamental de la creación, permitiendo el acceso a nuevos medios de expresión, así como a múltiples temáticas que promueven nuevas formas de concebir la realidad.

El artista contemporáneo es entonces aquel que propicia un encuentro de la obra de arte con el espectador, en la que el objeto estético, derivado de una reflexión personal, demanda cierto esfuerzo mental por parte del espectador. La obra confía en lo que piensa más que en su elaboración manual, puesto que se advierte la aparición de nuevos medios que “sólo son el soporte físico de la información de la idea”<sup>208</sup>. Es este aspecto el que trato de poner de relieve en mi propuesta, al integrar diversos elementos dispuestos para

---

<sup>205</sup> VATTIMO, Gianni. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”, en VATTIMO, GIANNI y otros, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990. p. 11.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>207</sup> FERNÁNDEZ, Aurora. “Sobre algunas figuras psicoanalíticas en la estética contemporánea”, en CAPARRÓS, Nicolás y Salvador Alemán (eds.), *Psicoanálisis sin diván*. Ensayos posmodernos en el siglo XXI. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002, p. 72.

<sup>208</sup> COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975. p. 31.

articular un discurso, sin imponer una interpretación rígida, porque parten de una realidad personal, “de un cúmulo de experiencias, de procesos genéticos, de sensaciones, de tiempo, que podríamos calificar, respecto al arte, como **materia prima**”<sup>209</sup> con la que el artista trabaja, conformando el entramado de una especie de “*idiolecto personal*”<sup>210</sup>, que supone la libre escogencia de los temas y de la presentación de los mismos. Esta libertad o voluntad del artista va aparejada con la libertad de reflexión del espectador, este diálogo en las “*obras posmodernas no sería una especie de ‘libro’ sellado por el autor original y con un sentido definitivo, sino más bien un ‘texto’ que se puede leer como un tejido polisémico de códigos*”<sup>211</sup>. Esta idea generalizada sobre la polisemia de la obra posmoderna, como mencioné antes, es la que preside la voluntad del artista al articular la obra sobre un espacio determinado; es también esta condición la que instaura un “*espacio abierto de interacción*”<sup>212</sup> que, en la práctica de las instalaciones constituye un medio por el cual se construye un discurso al servicio del espectador. Esta misma condición ha sido, por la intención de propiciar un diálogo a partir de la investigación más que de la sensación, primordial en mi proceso de creación.

Parte del desafío es tratar de indicar cierta neutralidad en mis obras, despreocupadas por la “manualidad” inherente a éstas, pero manteniendo cierto equilibrio en sus elementos. A este respecto, es importante resaltar el *proceso* por el cual en el arte conceptual “*el descuido por la materia corre paralelo a un revalorizar la obra entendida como **Proceso**, como una serie de ‘momentos’ en el que no hay ni principales ni secundarios [...], sino más bien un **desarrollo del pensamiento en fases**, todas y cada una de ellas importantes en la elaboración de una idea o toma de investigación*”<sup>213</sup> (el subrayado es mío). Esta desjerarquización en el proceso creativo tiene su eficacia no solo por el acto mecánico de crear a partir de la nada, sino por “*un cúmulo de experiencias y reflexiones que lleva [...] a la consecución de la obra y de ahí su transparencia en la obra misma, en la manera de **ser pensada y presentada***”<sup>214</sup> (el subrayado es mío).

En este sentido mi *proceso* se articula a partir de una reflexión profunda alrededor de la interpretación del tema de la envidia para, posteriormente, recoger numerosos elementos que tienen un significado particular en aras de su representación en imágenes. Esta selección de significados se vierte en la *apropiación* de imágenes extractadas de la publicidad de los años cincuentas, especialmente de la revista Selecciones del Reader’s Digest, y otras de cartillas escolares. El apropiacionismo al que recurro se aplica con base a

---

<sup>209</sup> Ibid., p. 44.

<sup>210</sup> Ibid., p. 57.

<sup>211</sup> FOSTER, Hal. “Asunto: Post” en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p. 194.

<sup>212</sup> LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Hondarrabia: Editorial Nerea, 2001. p. 41.

<sup>213</sup> COMBALÍA DEXEUS, Op. cit., p. 73 y 74.

<sup>214</sup> Ibid., p. 74.

las experiencias personales de la infancia, las cuales como se señaló en el primer capítulo, hacen referencia a lo que Melanie Klein llama “*memories in feelings*”. La experiencia de la memoria particular es compartida, por lo que pienso que muchas personas, en especial, aquellas mujeres que egresaron de colegios femeninos católicos, recordarán su propia experiencia, especialmente la de su convivencia en el ámbito escolar.

La selección de imágenes se somete luego a una *recontextualización*, porque no ejercerían su función fuera de una crítica a los sistemas y modelos sociales imperantes, función que todo artista apropiacionista debe tener en cuenta, porque el apropiacionismo “*no es el concepto de transmisión de las imágenes, de los estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí, sino, sobre todo, el de su reubicación contextual*”<sup>215</sup> (el subrayado es mío). En mi práctica, elimino el fondo sobre el que se recortan las imágenes, así como la tipografía y los tonos medios en la mayoría de las ellas, cambiando de policromía a monocromía, etc. Todos estos procedimientos de intervención de la imagen por medios digitales conducen, finalmente, a la reelaboración de la imagen a través del grabado que es un medio manual, permitiendo así la convivencia de la *digitalidad* con la manualidad, dado que, como expliqué antes, no existe jerarquía en su función final, siendo mi propósito, como en el arte conceptual, el de encontrar la neutralidad formal, pero sin impedir que se correlacionan los conceptos que he elegido. El apropiacionismo en mi obra parte de la reflexión, muy común y peligrosa, acerca de la recepción de la representación del género femenino, en la que encuentro una perpetuación esencialista evidente, sobre todo, en los medios de comunicación, problemática que muchas veces se encuentra también en la práctica artística, puesto que en el apropiacionismo el objetivo principal apunta a “*determinar en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo de las obras. De ahí su insistencia en reconstruir todos sus aspectos contextuales, recalcar la especificidad de su contexto, su marco institucional*”<sup>216</sup>.

La propuesta, al interior de las prácticas apropiacionistas, se dirige a la toma de conciencia de mi propio contexto, como señalé antes, razón por la cual mi preocupación se centra en esta elección de medios eficaces para la crítica de la preferencia masculina por obras “expresionistas” o “formalistas”, en las que la “apología” de lo manual, de lo pictórico, de la “habilidad”, se ve favorecida por medios “cálidos”, que “suponen” un acercamiento “emotivo” hacia el espectador. Por lo cual, medios tan distantes de las cualidades emocionales como los digitales, los colores planos, las líneas simples, inclusive su misma distribución en el espacio, inducen a etiquetar mi obra como “obra fría” que, al insertarse en el espacio reflexivo generado en torno al arte conceptual, se adapta a la siguiente caracterización:

---

<sup>215</sup> PRADA, Op. cit., p. 8.

<sup>216</sup> Ibid., p. 9.

*“es patente en el arte conceptual [...] un predominio de medios fríos y que, cuando se utiliza uno cálido (cuerpo, voz, gesto), el artista suele emplear todo un conjunto de asociaciones, estilemas o trasposos a otro medio (esta vez frío, como puede ser una fotocopia o el video) para enfriar, voluntariamente, el mensaje. Con ello obtendrá una participación del espectador distanciada y analítica, pero activa. Si los medios son calientes, el espectador se convierte en receptor-paciente. Si son fríos, en cambio, en vez de haber emoción habrá ‘lectura’”<sup>217</sup> (el subrayado es mío).*

Por otro lado, la actitud irreflexiva y apológica en el abuso de lo “expresionista”, particularmente frecuente en el contexto regional, y el ingenuo desconocimiento de lo que anteriormente he señalado, con respecto a la adquisición de cierto dominio intelectual, especialmente en propuestas no convencionales, incide, a mi modo de ver, en el impacto del arte local a nivel nacional o internacional, dando cuenta de una carencia, ya que, como afirma Donald Kuspit, *“la única diferencia [del arte] entre las cosmópolis y las provincias es la sofisticación”<sup>218</sup>*, reflexión que además se sustenta sobre una ideología sectorizada y dominante, que dirige sus intereses en la línea de lo que anteriormente expuse acerca del concepto del “deseo masculino” de Sherrie Levine. Cierta representación de lo que se supone del ser femenino que, desde este deseo masculino, se hace evidente en la obra *“Abeja Reina”*, cuyos procesos parten del análisis de la propia búsqueda de satisfacciones en el arte. A este respecto y de acuerdo con las reflexiones de la teoría feminista posmoderna, conviene revisar el uso de las representaciones en torno a lo femenino, puesto que, teóricas importantes como Griselda Pollock y Rosziska Parker critican, en un libro escrito por ellas, *“Old Mistress: Woman, Art and Ideology”*, de 1981, *“el uso de imágenes de carácter sexual de la mujer realizadas con técnicas más o menos artesanales por reforzar los estereotipos de la mujer como objeto sexual, artesana y ama de casa”<sup>219</sup>*. Idea, que a mi manera de ver, se ve reflejada en mi obra, en la que el deseo masculino a partir de la mirada queda expuesto, porque las imágenes de la mujer ahí representadas parten de la creación del poder.

Desde este punto de vista, el poder que, desde el pensamiento femenino, como lo mencioné en el anterior capítulo, es tan ambicionado, desencadena una lucha por ocupar un lugar al lado del poder masculino, generando conflictos y rivalidades entre mujeres, de ahí el problema de la misoginia femenina, que da paso a un fenómeno que Carmen Alborch explica, y es el de la mujer que llega al éxito, al igual que la “abeja reina”, apoyada por los hombres y que, una vez ahí, evita a toda costa que otras lleguen a ocupar el mismo lugar que ella, presentándose así este fenómeno, como algo que ha permanecido en el inconsciente colectivo y que se ha visto reforzado y “legitimado” muchas veces por las

---

<sup>217</sup> COMBALÍA DEXEUS, Op. cit., p. 86.

<sup>218</sup> KUSPIT, Donald. “El problema del arte en la era del glamour” en, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Editorial Akal, 2003. p. 355.

<sup>219</sup> MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. “Representaciones de la(s) masculinidad(es) en el arte de los 80 y 90. Contexto artístico: el arte de los otros como antecedente” en, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac, 2005. p. 192.

instituciones patriarcales. Esta revisión de todo el entramado del pasado que se ha perpetuado no solo en ámbito del arte sino en todas las esferas sociales, esta noción de acumulamiento, de memoria, de archivo, se materializa en más de mil grabados, todos diferentes, con los que se pretende, como Jacques Derrida lo señala, plantear una propuesta de revisión del presente, puesto que *“el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir”*<sup>220</sup>, desde una óptica freudiana en la que la revisión del pasado remite para este autor a la noción de la conservación del “patriarchivo” institucionalizado. En este orden el psicoanálisis supone *“una teoría del archivo y no solamente una teoría de la memoria”*<sup>221</sup>. Por otro lado la pretensión de esta obra en particular es evidenciar que existe una “pulsión” entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, en la que está implícito el deseo imperativo de conservar y guardar lo que toda autoridad legítima y por el cual *“no sólo aseguran la seguridad física del depósito y el soporte sino que se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos”*<sup>222</sup>. En *“Abeja Reina”* el juego que se le propone al espectador es, como escribe Roland Barthes, reconocer la propuesta plástica como *“texto plural”*<sup>223</sup> en el que el *“paso, travesía; [...] no puede derivar de una interpretación [...] sino de una explosión una diseminación”*<sup>224</sup>. En este caso, el o la espectadora *“puede compararse a una persona ociosa (que hubiera relajado todo su imaginario)”*<sup>225</sup>, que le permita recorrerla de manera tal que se perciba no solo lo que *“es múltiple, irreductible, proviene de sustancias y de planos heterogéneos, (des)conectados”*<sup>226</sup>.

El grabado como técnica ha representado para mí la posibilidad de una reproducción mecánica de imágenes sobre una placa de metal, derivando, como casi todos los elementos que argumentan la propuesta general, de la necesidad consciente de la *repetición*, entendida no como un concepto negativo, de tal manera que el acto de repetición no gire en torno a algo único, a algo que no tenga semejanza, sino que en él se encuentre la *diferencia* y no la copia, la igualdad, la mimesis de lo único, una diferencia que distinga no sólo la aberración de lo sinpar, sino lo transgresor. Asimismo, la agrupación de los grabados en archiveros implica para mí que además de ser este un espacio físico, sea un espacio discursivo en el que

*“si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-*

---

<sup>220</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997. p. 41.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>223</sup> BARTHES, Roland. “De la obra al texto”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p. 171.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 171. (Originalmente es “desconectados”)

*impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción*<sup>227</sup>.

En consecuencia y a mi manera de ver, esta compulsión por la destrucción, el deseo de repetir, de copiar, de parecerse lo más fielmente posible a “otro”, “otra cosa”, tiene que ver con la *envidia*. Por analogía encontré que, como afirma José Ingenieros, la envidia *“muerde el corazón como un ácido, lo carcome como una polilla, lo corroe como al herrumbre al metal”*<sup>228</sup>. Esta metáfora ha sido fundamental para la articulación de estas obras, así como también la utilización del metal para grabar y ser presentado no solo en el papel. Este concepto es fundamental en la obra *“Envy, guilt and reparation”*, en la que retomo la idea de “conservación”, ya a un nivel social de índole misógina, a partir del hecho de que, como explica Carmen Alborch, en las mujeres recae la responsabilidad de perpetuar mecanismos y estructuras que sigan consintiendo la legitimación de la sociedad faló-logocéntrica, sustentada por instituciones *fálicas* como la Educación, la Religión, el Estado y la Familia y articulada por los medios de comunicación, no solo mediáticos sino también a través de publicaciones, imprentas, libros, folletos, cartillas, etc., encargados de establecer la prolongación de estos mecanismos en el aparato psíquico de “ser” y “pensar” en femenino.

Es por esta razón fundamental que retomo numerosos referentes del imaginario popular provenientes de una cultura externa como la occidental, dando cuenta de nuestra condición “tardomoderna” y “pseudo-occidental”, resignados como “tercermundistas” a aspirar a ciertos ideales ficticios. En *“Envy, guilt and reparation”* la “hiperidealización”, a la que me había referido antes, se hace patente; en ésta presento un ajuar completo de los elementos por los cuales el cuerpo es sometido a una resignificación, a un constante aprendizaje de lo que se debería escoger para sí y lo que como mujeres deberíamos anhelar cuando “seamos adultas”, en relación a lo que otros quieren ver. De ahí que el elemento utilizado sea un disco de sierra circular (inserto en un pupitre escolar), en el que la mutilación de la individualidad se hace palpable.

La mutilación y la fragmentación, se hacen manifiestas en la obra *“La niña del (en el) espejo”*, en la que se retoma la noción de “dislocación” del cuerpo, trasladando la teoría lacaniana del estadio del espejo en cuanto fragmentación de la propia imagen, al plano de la representación: *“la unidad imaginaria conduce retroactivamente a una fantasía del cuerpo en trozos [...], una fantasía del cuerpo caótico y fluido abandonado a pulsiones que siempre amenazan con desbordarnos y nos persiguen el resto de nuestras vidas: ‘estoy*

---

<sup>227</sup> DERRIDA, Op. cit., p. 19.

<sup>228</sup> INGENIEROS, Op. cit., p. 146.

*destrozada', 'a punto de estallar', 'descompuesta'*"<sup>229</sup>. La alusión a los trozos o segmentos en esta obra hace referencia al hecho de que, al emplear la serigrafía como medio de presentación de la imagen, se haya procedido a su descomposición en planos, lo cual permite obtener colores sin medios tonos, a escala natural; se advierte, de este modo, que la niña está dentro del espejo ilusorio, pertenece a él, mediando entre mi propia realidad y la del espectador. La niña representada opera como el umbral, el medio, y además, como ya lo mencioné, como el espejo que nos ve. En cuanto al "inconsciente óptico", antes señalado, se refiere, a que la imagen de un cuadro propone una mancha aparente, no es algo inerte sino que también nos mira, puesto que "*si lo que se muestra mira a su vez al espectador, esta relación de mirada implica una dialéctica del deseo*"<sup>230</sup>. A este elemento le acompañan varias hojas de cuaderno, algunas escritas, impresas, otras arrugadas, permitiendo la confrontación de esta dialéctica.

Otro elemento importante que acompaña la lectura de esta obra es el video-arte realizado mediante el escaneo de 18 grabados, en secuencia, de dos niñas peleando. El proceso por el cual se realizó, como todas las demás imágenes presentadas, es el siguiente: luego de reflexionar sobre la naturaleza de cada imagen, esta es escaneada, retocada por medios digitales, impresa, copiada a mano sobre la lámina de metal (en el caso del grabado), emulsionada, quemada con ácido, revelada, impresa sobre papel o cartón, y vuelta a escanear. Se digitaliza nuevamente y una vez en formato jpg, se edita en un programa de video. El resultado final, en esta travesía por medios manuales y digitales, es una propuesta de video-arte *no lineal* dentro del lenguaje narrativo, procurando que estas imágenes y una serie de textos den lugar a una reflexión que sea compartida por el espectador, pues "*la apropiación crítica implica una constante dislocación de la linealidad de los discursos, y la ruptura de la continuidad*"<sup>231</sup>.

Parte de este proceso, particularmente en la realización del video, se efectuó en torno a las reflexiones suscitadas por la película de Joseph Manckiewicz "*Eva al desnudo*" (*All About Eve*). Eva Harrington (Anne Baxter) es una muchacha que se las arregla para acercarse y convertirse en la mano derecha de la gran diva Margo Channing (Bette Davis), una mujer un poco mayor a la que admira profundamente. Con el tiempo esta admiración se convierte en envidia, llevándola a competir por las mismas cosas que tiene Margo (puesto que siendo su secretaria y asistente, se convierte en su alter ego): una carrera prestigiosa como actriz de la gran pantalla, sus vestidos, sus triunfos, sus papeles, sus amistades y hasta su novio.

---

<sup>229</sup> FERNÁNDEZ, Op. cit., p. 78.

<sup>230</sup> Ibid., p. 75.

<sup>231</sup> PRADA, Op. cit., p. 11.

La escena que particularmente me interesa, hacia el final de la película, es aquella en la que Eva, una vez alcanzados todos sus objetivos, recibe un premio por su trabajo otorgado por el gremio de artistas de la actuación. Al llegar a su habitación del hotel, aparece en escena otra mujer, que con los mismos artificios desea convertirse en la mano derecha de Eva. Esta mujer admirada por las excentricidades que rodean a la nueva diva, se acerca al espejo, toma un vestido lujoso y se lo pone por encima del cuerpo, poniéndose mentalmente en el lugar de “la otra”. Esta identificación a mi modo de ver, un tanto circular, así como la noción de repetición, fueron algunos elementos que empleé para la elaboración del video-arte. Una imagen de la “Cartilla Moderna de Urbanidad para Niñas”, en la que aparece una niña cogiéndole el cabello a otra, me pareció supremamente interesante para construir un video en el que el texto inscrito allí adquiere connotaciones irónicas sobre el por qué una de las niñas sacude agresivamente a la otra.

El concepto de fragmentación, esta vez en relación con este último de identificación proyectiva, reaparece en la obra “Blond” (Rubia). Para su realización utilicé como referente una fotografía personal, la cual reduje a líneas para formar un dibujo de una niña en actitud de llanto, como de reclamo. Esta imagen dialoga con otra de gran formato, en la que una madre acaricia y peina a su hija, que por cierto es rubia. Esta obra alude a la búsqueda de reconocimiento por parte de las mismas mujeres en un esfuerzo que ejercen a lo largo de su vida, el cual, en cierto sentido, se basa en la noción de identidad, aludiendo, a menudo, a las apariencias físicas y a lo que, según lo mencioné antes, opera generando un distanciamiento entre lo que se es y lo que se quiere ser -yo ideal/yo real. Esta identidad es construida bajo las nociones de unidad, y desde el punto de vista del arte es expuesta en los *performances* de Orlan, en los que extrae fragmentos del libro “La robe”, de la psicoanalista lacaniana Eugénie Lemoine Luccioni, quien hace énfasis en la identidad múltiple y diseminada:

*“La piel es decepcionante, es innecesaria, porque ser y parecer no coinciden, y la posesión de la piel da origen a toda una serie de malentendidos en las relaciones humanas. Tengo la piel de un ángel, pero soy un chacal; la piel de un cocodrilo, pero soy un caniche, la piel de una negra pero soy blanca, la piel de una mujer pero soy un hombre. Nunca tengo la piel de lo que soy. No hay excepción a esta regla porque nunca soy lo que tengo”<sup>232</sup>.*

De esta manera, la capa que cubre el cuerpo, ya sea la piel y, en un sentido más amplio, el vestido, opera como “señalamiento” a lo que somos, a lo que pensamos, a aquello a lo que pertenecemos, y con respecto a lo cual el vestuario impone cierta ideología. De igual modo, en mi propio proceso de creación la apropiación de las imágenes que extraigo de cierta iconografía popular proveniente de un contexto relativamente diferente al local, supone seleccionar ciertas imágenes que contribuyen a establecer estos “señalamientos”, a veces desapercibidos, que proponen una tensión entre lo que se quiere manifestar con

<sup>232</sup> MAYAYO, Op. cit., p. 110.

ellas. Ambas parten de una figuración, una copia, una mimesis, cuyo objetivo así como la parodia *“es poner de relieve las peculiaridades del original para mofarse de ellas, tanto si se trata de una parodia amable o malintencionada”*<sup>233</sup>, parodia que supone que el espectador se remita a su propio imaginario, que el diálogo con la obra permita el reconocimiento de la rígida normatividad en el que están inmersas las imágenes propuestas.

Por otro lado, este “reconocimiento”, este “verse en el otro”, tiene que ver con su “verosimilitud”, es decir, que las *“connotaciones de fidelidad y exactitud”*<sup>234</sup>, que permitan la verificación de la realidad y que de esa calidad dependa su exactitud, condiciones éstas que juegan su papel no solo en el reconocimiento de lo verificable, en la calidad de la trama que por un lado tiene que ver con nitidez y por el otro, tiene que ver con el juego de tejidos y realidades entretejidas, puesto que desde mi punto de vista, esta imagen permite no solamente un acceso a otra realidad, sino que también a través de su trama, conduce al hecho de que *“en el campo de la producción de imágenes artísticas sucede que la visibilidad de la trama sea explotada como estrategia de comunicación”*<sup>235</sup>, en la que opera como un filtro a través del que el/la artista puede mirar.

Por otro lado, como resultado de un “relajamiento” que ha propiciado el arte contemporáneo, en la búsqueda de procesos satisfactorios, he querido recordar cómo en las clases de dibujo en la primaria, a veces nos era permitido “calcar” los contornos de dibujos ya hechos por otros. Es mi intención poner de relieve el hecho de que la normatividad se ha diseminado en el sentido de que partiendo de una reflexión en el arte se viabilizan otras maneras de presentar la realidad, por lo cual, en *“Blond”*, me haya permitido “calcar” mi propia imagen de cuando era niña, porque se ha diseminado el cuerpo. Volviendo a citar a Lacan, éste señala que las imágenes representadas en el arte pueden ser también *“de castración, de eversión, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo”*<sup>236</sup>, es evidente que lo que quiere decir es “estoy descompuesta”.

De esta manera, el sentido de lo que se pretende dar entender precisamente de este estadio del espejo y de la duplicación en cuanto a identidad proyectiva se refiere, de “verse en otro”, se encuentra en *“Run”*, en la que la serigrafía y el color plateado acentúan esta noción y la hacen aún más contundente que en otras obras, puesto que la imagen escogida hace referencia fiel de la copia y la proyección de identidad tanto de la hija como

---

<sup>233</sup> POYNOR, Rick. “3. Apropiación” en, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 71.

<sup>234</sup> FUENTES, Elvis. “Mapa de las tram(p)as de una curaduría” en *Trienal Poligráfica De San Juan: América Latina Y El Caribe*, 2004. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004. p. 212.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>236</sup> LACAN, Op. cit., p. 97.

de la madre. Esto se complementa con otras siluetas negras de las mismas imágenes de la serigrafía pero éstas están corriendo hacia la puerta en sentidos contrarios, con lo cual se busca que en una primera lectura de la obra se alcance a comprender que aquellas imágenes buscan una nueva identidad. La utilización de la serigrafía y del “ploter” para cortar las siluetas admiten este acercamiento y alejamiento de la obra, en el sentido de lectura y emoción que antes mencioné, puesto que desde mi punto de vista, el objeto, resultado de la reflexión, no interesa como objeto en sí mismo, sino lo que él pueda ofrecer, puesto que, en propuestas no convencionales es indiferente su comercialización, ni interesa su deseabilidad como objeto de fruición; además, porque *“el objeto es tan sólo un momento que resulta de la práctica de la percepción, y lo importante es nuestra actitud mental, la consciencia que trabaja sobre el objeto. De éste, sólo interesarán las propiedades físicas generales: el cambio, la contingencia, la indeterminación. Ellas introducirán la noción de proceso”*<sup>237</sup> (el subrayado es mío).

Por otro lado, lo que en sí pretendo proponer es esa oscilación entre diferentes estados, entre intersecciones de diversos textos, porque, desde luego, no quiero definir claramente lo que quiere decir cada obra, puesto que desde la óptica del intertexto, se aspira principalmente a que la obra sea, en palabras de Barthes, *“metonímica; el trabajo de las asociaciones, las contingencias, las traslaciones, coincide con una liberación simbólica”*<sup>238</sup>. De acuerdo con las diversas ramificaciones que la obra proponga, de ella se desprenderán otras que permitirán sustentarla. Por ello no es de mi interés, por ahora, abarcarlas todas; en esta medida, los espacios despejados que la obra propone corresponden a la reflexión del espectador. Aquí solo presento unos pocos espacios que buscan dar unas pautas de comprensión, más no de explicación. Mi tarea no es la de efectuar un ejercicio que le compete al crítico. Si el lector encuentra aquí ciertas contradicciones con respecto a lo que se critica es precisamente porque, como en el arte conceptual, contemporáneo si se quiere, es una crítica que parte de los mismos elementos que la componen, de ahí esa cierta ambigüedad, y de esta manera más bien propone una reflexión.

#### 4.2. PUNTOS DE CRUCE: REFERENTES ARTÍSTICOS

Dentro de cierta flexibilidad que permite el discurso posmoderno en el arte, y teniendo en cuenta que estamos en una “celebración de diversas perspectivas teóricas”, como una posición desde la que a menudo el posestructuralismo actúa como facilitador de todas las rupturas sociales. Esta fragmentalidad incita a meditar detenidamente y a advertir que ciertas micropolíticas, como la inserción de la envidia -desde el punto de vista de las

---

<sup>237</sup> COMBALÍA DEXEUS, Op. cit., p. 26.

<sup>238</sup> BARTHES, Op. cit., p. 171.

emociones- que componen la vida cotidiana, implican revisar el complejo social en su totalidad. Como Josep Picó observa, desde el punto de vista de Habermas *“no podemos entender el carácter de la vida-cotidiana (real) a menos que entendamos los sistemas sociales que la modelan, y no podemos entender los sistemas sociales a menos que veamos cómo surgen de la actividad de los agentes sociales”*<sup>239</sup>.

Bajo este enfoque, el arte contemporáneo se ha ido nutriendo de la observación de los elementos más primarios en la constitución del sujeto en sociedad. Ha sido el cuerpo humano, entonces, una excusa para formalizar en sus propuestas un cambio en la sociedad posmoderna, puesto que el discurso posestructuralista ha hablado del sujeto diseminado en su subjetividad, en su propia experiencia personal, lo cual supone *“arremeter contra el sujeto unitario que responde con obediencia al orden simbólico [...], y rescata todo aquello que pueda desestabilizarlo: la sexualidad, el deseo, los impulsos, la **jouissance** [...], para hacer estallar al sujeto en pedazos, trocearlo y hacerlo fluido”*<sup>240</sup>.

En este sentido, la realidad que propone la obra de arte posmoderna es paralela a múltiples discursos. Es entonces que el cuerpo, como tema recurrente, llega a ser considerado como el reflejo de una sociedad dispersa y a la vez conflictiva, siendo éstos los tópicos más recurrentes en el panorama de arte de las décadas de los años ochenta y noventa, en las que trabajos como los de Louise Bourgeois y Kiki smith remiten a un cuerpo cosificado, *“fragmentado, deformado y disfuncional como síntoma del malestar social e individual [así como también] el cuerpo artificial y manipulado”*<sup>241</sup>, elementos que por otro lado repercuten, en el ámbito nacional, en la obra de Ana Patricia Palacios. Asimismo, el cuerpo social, neutral y cosificado alcanza su máxima expresión en la obra de Andy Warhol. Todos estos y otros tópicos serán expuestos a continuación porque forman parte de los referentes importantes en relación con mi propuesta, yendo más allá de las similitudes formales. Mi preocupación por encontrar referentes en el panorama universal del arte va encaminada hacia el cruce de conceptos, nociones, reflexiones que permiten una puesta en escena diferente pero que parten de una similar meditación en torno al ser en sociedad, y en especial de la mujer, como ente social e íntimo a la vez.

#### 4.2.1. Louise Bourgeois

El impacto que provocan las obras de Bourgeois reside en la tensión de elementos autobiográficos que, junto a diversos materiales y construcciones en el espacio, evocan

---

<sup>239</sup> PICÓ, Josep. “Introducción” en, PICÓ, Josep (comp.) *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza editorial, 1988. p. 42.

<sup>240</sup> MARTÍNEZ OLIVA, Op. cit., p. 181.

<sup>241</sup> Ibid., p. 182.

numerosos pasajes de su vida, especialmente, el deseo de reparación por una infancia traumática en la que el dominio patriarcal y una infidelidad de la que fue testigo han conformado el trasfondo conceptual que, recreado a través de metáforas, permite al espectador evidenciar también su propia memoria. Es por esto, que obras como *Arch of Hysteria* (2000), ponen de manifiesto su deseo de evocar el pasado doloroso y a la vez sanarlo, además de ser una obra reiterativa, en la que cada vez es posible encontrar nuevas metáforas que la enriquecen. Esta obra en particular, un cuerpo femenino elaborado a partir de diferentes retazos, evoca su vida en Francia, en el seno de una familia dedicada a la elaboración y reparación de tapices, en lo cual gozaban de buena reputación. Este hecho, asociado también al trauma de presenciar la infidelidad de su padre con su institutriz mientras su madre estaba postrada por una enfermedad, le permitió elaborar obras como *The Destruction of the Father* (1974), utilizando diversos materiales y formas orgánicas, reiterando, como en anteriores épocas, la idea de un asesinato simbólico en su deseo de destruir a su padre.

En sus obras, Bourgeois evoca metáforas de miedo y refugio, a través de diversos materiales. Mediante formas orgánicas y objetos encontrados propone un discurso en el cual se representa el cuerpo femenino y en el que se ve diseminado lo público y lo privado. Su obra ha conseguido por fin insertarse en el discurso del arte global tras una época dominada por la autoridad patriarcal, tanto en sus instituciones como en sus gestores; como muestra de ello, no fue sino a los 71 años de edad cuando alcanzó reconocimiento internacional en su primera gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, así como por su participación en la 9 Documenta de Kassel en 1992 y en la Bienal de Venecia en 1993<sup>242</sup>.

La búsqueda de un lenguaje propio dentro del sistema del arte dominante es una de las preocupaciones de las artistas de los sesenta y setenta, quienes se apropiaron de su propia experiencia personal, de su cuerpo, no solo como elemento contemplativo, sino reivindicativamente feminista, así es como, en las obras de Bourgeois, podemos percatarnos de que la construcción de sus recuerdos se convierte en el tema primordial de su trabajo. A mi modo de ver, esta artista ha sido una de las matriarcas que mejor ha mostrado su experiencia personal a partir de sus recuerdos en la inserción de lo público, lo que posibilitó que trabajos de otras artistas obtuvieran reconocimiento con un lenguaje propio. Este proceso de revisión de sus recuerdos han sido un referente central en mi obra, puesto que como ella afirma: "*Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón*"<sup>243</sup>; este deseo de recuperar datos y elementos de su infancia, revela el

---

<sup>242</sup> BECKER, Ilka. "Louise Bourgeois" en, GROSENICK, UTA (Ed). *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002. p. 65.

<sup>243</sup> Ibid., p. 63.

importante componente psicoanalítico que fundamenta su obra y que, desde este punto de vista, se relaciona con las *memories in feelings* que propone M. Klein. La revisión de las teorías psicoanalíticas significaron en los años ochenta una comprensión del “masoquismo femenino, el sadismo oral, la compulsión-repetición, el estado regresivo infantil”<sup>244</sup>, por lo que Bourgeois ha sido un punto referencia y ha acaparado la atención desde finales de los años ochenta hasta la actualidad.

En cuanto a la reparación quiero añadir que en su obra *The vocabulary of guilt* (1994), hace alusión reiterada de su experiencia en su casa materna, en la que, cuando adolescente, le encomendaban la tarea de restaurar y tejer tapices; en esta obra en particular, la inclusión de un retazo de un tapiz en una lámina de metal refuerza con contundencia su deseo de reparación. Asimismo, sus *Spiders*, arañas de diferentes tamaños, aluden a la madre que abriga y protege a sus hijos; en estas obras se representa a sí misma y a sus hermanos a través de tres o más huevos que cuidan sus arañas. Otros elementos que utiliza en sus obras son sillas, camas, hilos, recipientes de cristal, espejos, todos dispuestos a manera de células (*Cells*), espacio propicio para la interacción del cuerpo violentado, no solo físico sino psicológico. Esta experiencia del cuerpo también, de cierta manera es sentida, por la artista Kiki Smith.

#### 4.2.2. Kiki Smith

Desde 1979, la artista Kiki Smith ha utilizado la representación del cuerpo humano como vehículo para mostrar que “los residuos corporales, heridas y vestigios de dramas psíquicos y emocionales y en general un fuerte descontento con el sistema cultural imperante”<sup>245</sup>, definiendo connotaciones de abyección y repugnancia hacia lo otro. En este sentido, sus trabajos escultóricos a tamaño natural que en la mayoría de los casos representan mujeres, proponen una problemática en torno al autorretrato, la fragilidad, la naturaleza y la iconografía femenina. La mayoría de sus obras son figurativas y se desplazan sobre el discurso feminista de los noventa cuyas “obras un acercamiento mucho menos inocente a la utilización de la imagería femenina y se es más autoconsciente de las contradicciones y del riesgo que corre el utilizar el cuerpo femenino como lugar para la representación, a pesar de ser un espacio conflictivo”<sup>246</sup>, discurso que alcanzó notable relevancia paralelo a la aparición de textos teórico-críticos concernientes a su tema preferido: el cuerpo y su represión institucionalizada.

---

<sup>244</sup> MARTÍNEZ OLIVA, Op. cit., p. 196.

<sup>245</sup> Ibid., p. 185.

<sup>246</sup> Ibid., p. 199.

Su primer acercamiento al conocimiento del cuerpo fue a través del libro *Gray's Anatomy*, donde inicialmente comenzó a dibujar las estructuras celulares, luego los sistemas y aparatos hasta llegar a la figuración del cuerpo en su condición externa. Entre sus primeros grabados encontramos dibujos de vísceras, arterias, vellosidades, huesos, músculos y fluidos corporales de todo tipo. De estos intereses particulares podemos observar algo en su obra *Untitled* (1991), en la que la utilización del papel remite a la noción tanto de fragilidad como de mortalidad, que luego será aún más contundente en posteriores obras como *Pea Body* (1992) y *Untitled (Train)* (1994). En estas esculturas se muestran posturas degradadas pero en las que Smith ha encontrado el equilibrio entre la abyección y la delicadeza, dejando ver en la relación con los materiales su principal carácter, por ejemplo al relacionar el papel hecho a mano con la piel, al igual que otros materiales como la cera o el vidrio, relacionados con la flexibilidad y la fragilidad de los órganos, tal es el caso de la obra *Tail* (1997), que muestra una pelvis de cristal de características muy específicas. En una entrevista la artista recalca que “es interesante ver cómo el mundo físico está construido y cómo la manipulación de unos materiales cambia el significado [...]. Según el material con que realizas una pieza se lee de forma radicalmente distinta, además los materiales tienen significados psicológicos y espirituales intrínsecos”<sup>247</sup>.

Por otro lado, en sus obras exterioriza los dualismos entre mujer/hombre, cuerpo/mente, cultura/naturaleza, propios del pensamiento occidental, jerarquías éstas que denigran algunas tareas manuales consideradas inferiores por estar más cercanas a la tierra, en oposición a las “artes mayores” que se han considerado más elevadas o más nobles. Explora además, en sus últimos trabajos, las posibilidades de una reconciliación del hombre con la naturaleza. Traslada la noción de fragilidad que ha trabajado con el cuerpo humano, a la representación de animales que ha investigado en la cultura universal, así como la representación de éstos en los cuentos infantiles.

Una obra en particular que me ha llamado mucho la atención es *Landscape, Peabody (Animals Drawings)* (1996), una instalación de grandes proporciones en la que la alusión al ciclo que va desde la pubertad hasta la menopausia se hace contundente y, a la vez, poético, porque recurre de manera sugestiva al uso del color rojo en una agrupación de grabados de este color sobre papel hecho a mano de una notable fragilidad, aludiendo de manera metafórica a la sangre menstrual<sup>248</sup>. Smith realizó con este trabajo con un grupo de estudiantes a partir de una serie de miles de grabados de formatos pequeños y medianos amontonados en el piso, y en los que realizó dibujos de “white snowflakes,

---

<sup>247</sup> VICENTE, Mercedes. “Un mundo natural”, *EN: Lápiz, Revista Internacional de Arte*. no. 139/140 (ene-feb, 1998.). p. 71.

<sup>248</sup> WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: Prints, Books and Things*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002. p. 30.

*moons, and animals, including rabbits, deer, and wolves*<sup>249</sup> (“...copos de nieve blancos, lunas, y animales, incluyendo conejos, ciervos, y lobos”). Su interés no solo se centra en las relaciones que se tejen en el contexto de la tradición popular, sino además, de acuerdo con su historia personal; el haber sido educada en una familia de ascendencia católica alemana, le ha permitido examinar todo un complejo cultural que ha perneado la manera de ver y percibir el ser.

#### 4.2.3. Ana Patricia Palacios

Esta artista colombiana ha trabajado en torno a la “dualidad” a partir de su propia experiencia, puesto que tiene la particularidad de tener una hermana gemela, hecho que ha despertado su interés no solo desde el punto de vista biológico sino, sociocultural. Una de sus últimas obras expuestas, *Todo lo que parece ser*, es una video-instalación, en la que explora la noción de la repetición en cuanto a la “gemelidad”, puesto que se suele tornar obsesivo vestir y dotar a las gemelas de las mismas cosas para subrayar el parecido; así, en su obra aparecen fotografías de los juguetes que sus padres les regalaban, los vestidos, cajas, etc. Esta insistencia por la identidad, en particular en esta obra, se relaciona con la noción del “estadio del espejo”, de la imagen que percibimos de nosotros mismos, pero que remite al otro para que nos reafirme la realidad que hemos percibido en una imagen que nos desconcierta. Desde este punto de vista, el video resulta interesante puesto que a manera de espejo, la imagen de su rostro forma un tercer rostro a partir de la combinación de las dos partes laterales de las gemelas. De esta combinación se pueden apreciar ciertas diferencias sutiles, en contra de una imagen completamente simétrica que responde al estereotipo que culturalmente se ha impuesto.

En otras obras anteriores a *Todo lo que parece ser*, la artista explora el mismo concepto a partir de la pintura. Sus series más destacadas son *Dualidad* y *A puño limpio*. En ellas enfatiza la concepción del cuerpo como ente cultural, en tanto objeto que da lugar a experiencias íntimas y sociales. Es el cuerpo de experiencias múltiples. Asimismo, muestra su preocupación por la individualización a través de espacios vacíos, y en ocasiones el espacio que circunda las figuras de niñas y otros objetos está rodeado de números, letras, frases. En ellos evoca la época escolar, la época que, desde su propia experiencia confronta con la experiencia del observador. En la mayoría de sus cuadros persiste la utilización del color rojo, como un elemento activador, cargado de connotaciones que remiten al conflicto. Es por esto que en *A puño limpio*, las mujeres dibujadas con guantes rojos nos transmiten la idea de competencia, que es como la artista expresa su preocupación por alcanzar la propia identidad.

---

<sup>249</sup> Ibid., p. 30.

#### 4.2.4. Andy Warhol

Se ha escrito mucho de Andy Warhol tanto como artista, como figura mítica e individuo en su cotidianidad. Me limitaré a considerar aquí los aspectos de su trabajo artístico que más han incidido en la reflexión del mío. No obstante, debo reafirmar mi admiración por su obra, lejos de los discursos reduccionistas que rebajan las intenciones del artista, al atribuirle, sobre todo a su producción pictórica, cierta superficialidad e impersonalidad. Por el contrario, pienso que este artista se acerca más a una realidad social que cualquier otro, ya que su obra reacciona ante un contexto en el que el expresionismo abstracto norteamericano ya se había consolidado como un eje canónico en aquella época. El Pop cuestiona el sentido excesivamente intelectual de éste, presentándonos, en la figura de Warhol, la indagación de relaciones más profundas de la realidad que se halla ante nuestros ojos, pero que nadie toma en serio, a través del alejamiento manual que puede suscitar un objeto artístico inscrito en la originalidad. Su obra que se extendió hasta los ochentas, manteniendo, como explica Josep Picó, cierta superficialidad que se percibe de manera obvia, resultado de la insistencia de elaborar una diferente recepción de las imágenes elaboradas por una época mediática. Warhol, en su búsqueda de subvertir los gustos dominantes de la élite, enseñó que las imágenes provenientes de una subcultura terminan insertándose dentro de la normatividad del discurso del coleccionismo y el museo: *“Warhol trabaja el mundo de la superficialidad, y en esta apropiación del lenguaje estereotipado de la publicidad hay una crítica y una agresión contra el mundo establecido, contra el arte museístico, pero luego es asumido por ese mismo mundo”*<sup>250</sup>.

No obstante, habituados a enmarcarlo en el mundo del glamour, Warhol expuso de manera cruda también el absurdo de su cotidianidad en una serie de serigrafías, que a mi manera de ver, escapan de la frialdad con que está estereotipada su obra, estoy hablando de sus *Disasters*, series que realizó entre 1962 y 1964, así como su *Blue Electric Chair* de 1963, en las que se constata la ridiculización derivada de la saturación de los medios de comunicación. La serialidad frecuente en su obra permite reconocer que en Andy Warhol se ve reflejada la sociedad a la que perteneció: *“La gente siempre me dice que soy un espejo y, si un espejo se mira en otro espejo, ¿qué puede verse?”*<sup>251</sup>. Posiblemente lo que encuentro en Warhol es la capacidad de reflejar en sí mismo la ideología de su contexto más inmediato, o si se quiere, expresar las convicciones colectivas de su época, tal como lo manifiesta Klaus Honnef: *“Las sopas y las verduras enlatadas, y las bebidas embotelladas dicen más sobre nuestras costumbres que la mayoría de los restantes testimonios culturales”*<sup>252</sup>. Honnef explica más adelante, que *“para los antropólogos del*

---

<sup>250</sup> PICÓ, Op. cit. p. 34.

<sup>251</sup> GUARDIOLA, Juan. “Yo seré (aún) tu espejo” en, GUARDIOLA, Juan (ed.), *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000. p. 19.

<sup>252</sup> HONNEF, Klaus. *Andy Warhol. El arte como negocio*. Colonia: Taschen, 2000. p. 50.

*futuro, arqueólogos de nuestra conciencia, estas insignias de la civilización moderna informan sobre la humanidad a fines del siglo XX, sobre las técnicas de producción y conservación, así como sobre las costumbres alimenticias colectivas y sus consecuencias, directas e indirectas, sobre las formas humanas de comportamiento*<sup>253</sup>. En esta medida, lo subvalorado, como las costumbres de la vida cotidiana, adquiere ciertos valores antropológicos que dan cuenta de la importancia de lo que exponía antes sobre los pequeños relatos.

En este sentido, me parece pertinente mencionar sus películas, de las cuales varios críticos se han referido a ellas de manera tangencial. Es importante para mí, recalcar, que así como su obra está estructurada con un lenguaje simple, con una economía de elementos, sus películas también están provistas de mínimos elementos: empleo de pocos planos, encuadres simples y un peculiar sentido del ritmo, el tiempo y el espacio, que se evidencian en tomas ralentizadas, aludiendo, quizá, al paso del tiempo que se percibe también, aunque de otra manera, en sus serigrafías. Warhol comprendió el poder que suscitaba la fotografía, en el sentido de rito y poder social. Paralelo a esto, en su *Factory* convertía en estrellas a la gente del común. De ahí que sus propuestas fílmicas no convencionales se hayan calificado como cine *underground*, *“es decir, underground como un movimiento fílmico específico, localizado en Nueva York, durante los años sesenta, y como concepto, películas alternativas no comerciales y de bajo presupuesto sin más ideología estética y social compartida”*<sup>254</sup>, subvirtiendo la convencionalidad de la narrativa de Hollywood, si bien la importancia de sus películas no se reafirmaría sin la existencia de ésta, sin evidenciar así su carácter de diferenciación, en el que *“se aprecian diálogos sin plan, frases triviales de la vida diaria en lugar de conversaciones inteligentes, un descuidado uso de la cámara, giros de aficionado y un despreocupado tratamiento del sonido”*<sup>255</sup>. Con esto Warhol nos quiere mostrar enteramente la realidad, renunciando a mostrar de manera profesional una realidad que quiere ir más allá de la que muestra la pantalla.

Su empleo mínimo de elementos, es a mi manera de ver, lo más contundente de su obra, ejemplo de ello podemos encontrarlo en su filme *Sleep* (1963), porque difieren *“radicalmente de aquéllas empleadas en el código narrativo tradicional”*<sup>256</sup>. En contraposición al acostumbrado mundo del espectáculo, por mostrar solo lo digno de ver, Warhol nos habla de la repetición en sus obras como la constatación de la práctica de la vida cotidiana, aspecto sobre el cual, en alguna medida, pretendo reflexionar a través de mi propuesta.

---

<sup>253</sup> Ibid., p. 52.

<sup>254</sup> GUARDIOLA, Op. cit., p. 23.

<sup>255</sup> HONNEF, Op. cit., p. 74 y 75.

<sup>256</sup> GUARDIOLA, Op. cit., p. 24.

## CONCLUSIONES

Para poder construir un discurso propio alrededor del arte, se han experimentado numerosos cambios y estrategias que han posibilitado ampliar mi particular concepción artística. En mi trabajo, por tanto, he tratado de evidenciar una inquietud específica que se aborda, desde el quehacer artístico, en *“La niña del (en el) espejo”*. El tema central de la envidia entre mujeres, permitió no solo expandir el concepto de la envidia al contexto artístico, sino que se hizo extensivo también al concepto mismo de la gráfica en el arte, especialmente por todos los referentes visuales que contiene la propuesta teórica. Desde este punto de vista, se puede hablar con propiedad de “intertextualidad e interdisciplinariedad” en el arte.

Solo me resta concluir que este proceso no ha terminado. Ciertas conclusiones son de carácter personal, pero, con honestidad y siendo consecuente con mi proceso trataré de mantenerme fiel a mis convicciones respecto a mantenerme al margen de lo puramente autoreferencial. No obstante, respeto los trabajos de quienes han optado por esta tendencia, y de la misma manera espero igual respeto por mi trabajo, que considero tan válido como el de aquellos. La investigación tanto del tema central de la envidia como de sus diversas ramificaciones y su inserción en el arte, seguirá vigente en mi propuesta de creación, la que espero, se enriquezca notablemente a nivel visual y conceptual por la intervención de múltiples procesos.

Finalmente sólo me resta decir: *kein ayin hora* (‘que el ojo del diablo no tuerza mi suerte’).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERONI, Francesco. *Los envidiosos. Una profunda mirada a la envidia. Una gran novela de la vida interior*. México, D.F.: Editorial Gedisa, 1991.
- ALBORCH, Carmen. *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*. Madrid: Editorial Aguilar, 2002.
- BARTHES, Roland. “De la obra al texto”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- BERGER, John. “Capítulo 7”, en *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.
- BERTHON, D. y M. Varieras. “Un caso infantil de F. Dolto. La niña del espejo en la imagen inconsciente del cuerpo”, en NASIO, Juan David (dir.), *Los más famosos casos de psicosis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre/ reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923 - 1997*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- BRUNE, François. “Los niños de la apetencia”, en HASSOUN-LESTIENNE, Pascale (ed.), *La envidia y el deseo*. Barcelona: Editorial Idea Books, 2000.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. “Apéndice D. La Envidia”, en *Teoría de los Sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_ “Cuestiones (no sólo) etimológicas”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La Envidia*. Madrid: Editorial Alianza, 1994.
- \_\_\_\_\_ “La envidia, una forma de interacción: la relación envidiado/envidioso”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

- DE DIEGO, Estrella. “Figuras de la Diferencia”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 1999.
- DELAHANTY, Guillermo. *Vicisitudes de la polémica de Anna Freud y Melanie Klein*, en [www.querencia.psico.edu.uy/revista\\_nro6/guillermo\\_delahanty.htm](http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro6/guillermo_delahanty.htm).
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- EPSTEIN, Joseph. *Envidia*. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.
- FERNÁNDEZ, Aurora. “Sobre algunas figuras psicoanalíticas en la estética contemporánea”, en CAPARRÓS, Nicolás y Salvador Alemán (eds.), *Psicoanálisis sin diván. Ensayos posmodernos en el siglo XXI*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- FOSTER, Hal. “Asunto: Post” en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “El sujeto y el poder”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- FUENTES, Elvis. “Mapa de las tram(p)as de una curaduría” en *Trienal Poligráfica De San Juan: América Latina Y El Caribe*, 2004. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.
- GROSENICK, UTA (Ed). *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2002.
- GROSSKURTH, Phyllis. *Melanie Klein. Su mundo y su obra*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- GUARDIOLA, Juan. “Yo seré (aún) tu espejo” en, GUARDIOLA, Juan (ed.), *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol. El arte como negocio*. Colonia: Taschen, 2000.

- INGENIEROS, José. “La envidia”, en *El hombre mediocre*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2001.
- INSTITUTO DE ARTES GRÁFICAS DE OAXACA. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Editorial Turner, 2003.
- KELLER, Eva, MALIN, Regula y VON, Herrausagegeben. *Louise Bourgeois: Emotions Abstracted werk/Works 1941 - 2000*. Zueich: Hatle Cantz Verlag, 2004.
- KLEIN, Melanie. “Envidia y Gratitud (1957)”, en *Obras Completas. Envidia y Gratitud y Otros trabajos*, Vol. 3. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- \_\_\_\_\_ “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo de yo (1930)” en, *Obras Completas II. Contribuciones al Psicoanálisis*, Vol. 2. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978.
- \_\_\_\_\_ “Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (1929)” en, *Obras Completas II. Contribuciones al Psicoanálisis*, Vol. 2. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *El Genio Femenino: La vida, la locura, las palabras*. 2. Melanie Klein. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- KUSPIT, Donald. “El problema del arte en la era del glamour” en, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Editorial Akal, 2003.
- LACAN, Jacques. “La agresividad en psicoanálisis” en, *Escritos I*. México: Editorial Siglo XXI, 1984.
- \_\_\_\_\_ “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*. México: Editorial Siglo XXI, 1984.
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Hondarrabia: Editorial Nerea, 2001.
- LENGERMANN, Patricia Madoo y Hill Niebrugge-Brantley. “Teoría feminista contemporánea”, en RITZER, George, *Teoría Sociológica Contemporánea*. México: Editorial McGraw-Hill, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

- MATE, Reyes. “De la envidia al resentimiento”, en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- MAYAYO, Patricia. “La reinención del cuerpo”, en RAMÍREZ, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Ensayos Arte Cátedra, 2004.
- MATTON, Sylvain. “El primer pecado del mundo”, en HASSOUN-LESTIENNE, Pascale (dir.), *La envidia y el deseo*. Barcelona: Editorial Idea Books, 2000.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. “Introducción. Estereotipos de la figura de lo femenino. Problemática de la mujer en la modernidad” en, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac, 2005.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús. “Representaciones de la(s) masculinidad(es) en el arte de los 80 y 90. Contexto artístico: el arte de *los otros* como antecedente” en, *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac, 2005.
- MEYER, Miles. “¿Qué fue de Baby Jane?”, en MULLER, Jurgen, *Cine de los 60*. Barcelona: Editorial Taschen, 2004.
- ORBACH, Susie y Luise Eichenbaum. *Agridulce. El amor, la envidia y la competencia en la amistad entre mujeres*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1988.
- PALACIOS, Ana Patricia. *A puño limpio*. Bogotá: Galería Diners, 2003.
- PALACIOS, Ana Patricia. *Dualidades*. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber MACCSI. Caracas: MACCSI, 2003.
- PALACIOS, Ana Patricia. “Todo lo que parece ser” en, *Premio Luís Caballero: Tercera versión*, 2003. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Instituto Distrital de Cultura y Turismo. 2004.
- PICÓ, Josep. “Introducción” en, PICÓ, Josep (comp.) *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza editorial, 1988.
- POMEROY, Sara B. *Diosas, ramerías, esposas, y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Editorial Akal, 1987.

- POYNOR, Rick. "3. Apropiación" en, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- PRADA, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- REIDL MARTÍNEZ, Lucy, y otros. *Celos y Envidia: Medición alternativa*. México D.F.: Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- SCHOECK, Helmut. *La Envidia. Una teoría de la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Club de Lectores, 1969.
- TOMEI, Patricia Amélia. *Envidia en las organizaciones*. México, D.F.: Editorial McGraw-Hill, 1995.
- TUBERT, Silvia. "La insoportable alteridad. Consideraciones psicoanalíticas sobre la envidia", en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- VALCÁRCEL, Amelia. "De la dama envidia", en CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.), *La envidia*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- VATTIMO, Gianni. "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?", en VATTIMO, GIANNI y otros, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.
- VICENTE, Mercedes. "Un mundo natural", *EN: Lápiz, Revista Internacional de Arte*. no. 139/140 (ene-feb, 1998.).
- VILLAMARZO, Pedro F. "Estudio histórico - crítico de *Envidia y Gratitude* de M. Klein", en CAPARRÓS, Nicolás (ed.), *Más allá de la envidia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000.
- WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith: Prints, Books and Things*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002.
- ZAMBRANO, María. "El infierno terrestre: la envidia", en *El hombre y lo divino*, Madrid: Editorial. Siruela, 1995.

## FILMOGRAFÍA

- ALDRICH, Robert (dir.). *Whatever happened to Baby Jane?* (¿Qué fue de Baby Jane?). EE.UU, 1962. 133 min., B/N.
- BERGMAN, Ingman (dir.). *Höstsonaten* (Sonata Otoñal), Suecia, 1978. 99. min., color.
- MANCKIEWICZ, Joseph (dir.). *All About Eve* (Eva al desnudo), EE.UU, 1950 138 min., B/N.

## ANEXOS



**ANEXO 1.** Charlotte explicándole a su hija Eva la interpretación de los *Preludios* de Chopin.  
Fotograma de la película *Sonata Otoñal*, de Ingmar Bergman.



**ANEXO 2.** Eva y su esposo elogian el vestido rojo de Charlotte.  
Fotograma de la película *Sonata Otoñal*, de Ingmar Bergman.



**ANEXO 3.** Eva, de niña, se mira en un espejo y se pregunta qué debe hacer para agradar a su madre.  
Fotograma de la película *Sonata Otoñal*, de Ingmar Bergman.



**ANEXO 4.** Baby Jane Hudson en 1917 ovacionada por el público después de cantar *I was writing a letter to my Daddy*.  
Fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?*, de Robert Aldrich.



**ANEXO 5.** Blanche Hudson de niña, envidia a su hermana, una estrella infantil.  
Fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?*, de Robert Aldrich.



**ANEXO 6.** No necesitaron fingir al interpretar sus papeles, en la vida real Bette Davis y Joan Crawford se odiaban y envidiaban.  
Fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?*, de Robert Aldrich.



**ANEXO 7.** Jane en la escena donde revive sus fantasmas del pasado. Fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?*, de Robert Aldrich.





**ANEXO 10.** Margo Channing conoce a su admiradora número uno, Eva Harrington, quien tiene como meta ocupar el lugar de la diva.  
Fotograma de la película *Eva al desnudo*, de Joseph Manckiewicz.





**ANEXO 11.** Margo felicita a Eva, después de recibir el premio a mejor actriz de la temporada.

Fotograma de la película *Eva al desnudo*, de Joseph Manckiewicz.





**ANEXO 12.** Una extraña, conoce a la nueva gran diva, Eva, y aspira a ocupar su lugar. En un tono reiterativo, circular, se vuelve a repetir la historia. Fotograma de la película *Eva al desnudo*, de Joseph Manckiewicz.



**ANEXO 13.** “Cartilla moderna de urbanidad para niñas”. La imagen del extremo superior derecho fue usada en la obra *“La niña del (en el) espejo”*.



Por su belleza de joya, su transparencia, su insalubilidad y poco peso "Lucite" de Du Pont se utiliza en la fabricación de un gran número de productos, desde peines hasta los parabrisas de aviones.

**"LUCITE": ejemplo de la ingeniosidad aplicada a las investigaciones químicas de Du Pont**

Este bellísimo material plástico se obtiene de la combinación de carbón, aire y agua. Mas no se crea que fué tarea sencilla llegar a crear la resina acrílica "Lucite" de Du Pont.

Es el resultado de la colaboración de eminentes químicos. Para obtener este material plástico se necesitaron productos químicos y procedimientos que fueron consecuencia de muchos años de experimentos. También se requirieron costosas facilidades de laboratorio y fabricación.

Esta combinación de talento, tiempo y recursos económicos origina veintenas de nuevos productos Du Pont todos los años, lo que refleja las ventajas de la iniciativa particular. Colorantes perdurables, económicos; esmaltes durables y fáciles de usar; fibras sintéticas y caucho artificial . . . no son sino algunos de los más de 28,000 productos fabricados por la Compañía Du Pont.

E. I. du Pont de Nemours & Co. (Inc.),  
Wilmington 98, Delaware, E.U.A.

**DU PONT**  
MARCA REGISTRADA

COSAS MEJORES PARA VIVIR MEJOR  
... GRACIAS A LA QUÍMICA

**ANEXO 14.** Publicidad de Laboratorios Dupont.  
Revista Selecciones Reader's Digest, años cincuenta.  
Imagen usada en la obra "Blond".

*Dos bonitos vestidos por el precio de uno—*

**COSIENDO EN LA MAQUINA SINGER**

Ahorrrará asínt tanto y hará una labor tan hermosa . . . con ayuda de una de las famosas Máquinas de Coser SINGER®. Consta de todos los adelantos para conseguir éxito en la costura y sin esfuerzos. Cuando necesite adorno, instrucciones o servicios, acuda al CENTRO SINGER DE COSTURA.



Examine esta hermosa Máquina SINGER de pedal. Su gaveta proporciona amplio espacio para accesorios de costura.



Nuestras instrucciones en costura doméstica y decoración del hogar darán a su labor el tono profesional.

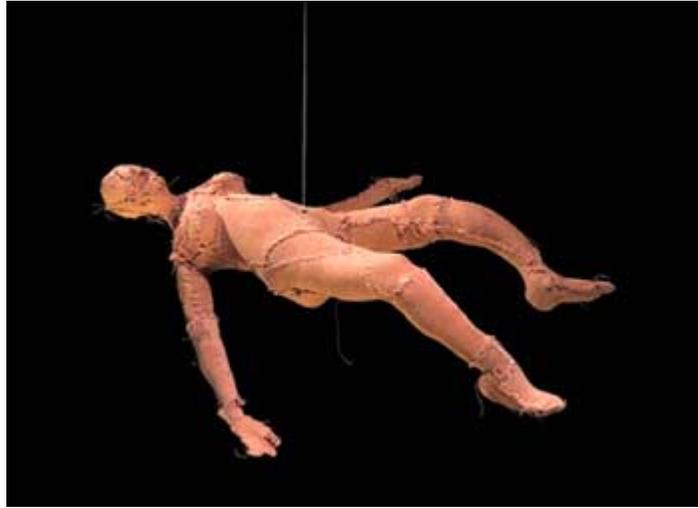
**S** LA MEJOR EN 1851—  
SIEMPRE LA MEJOR.

**SINGER** CENTRO DE COSTURA

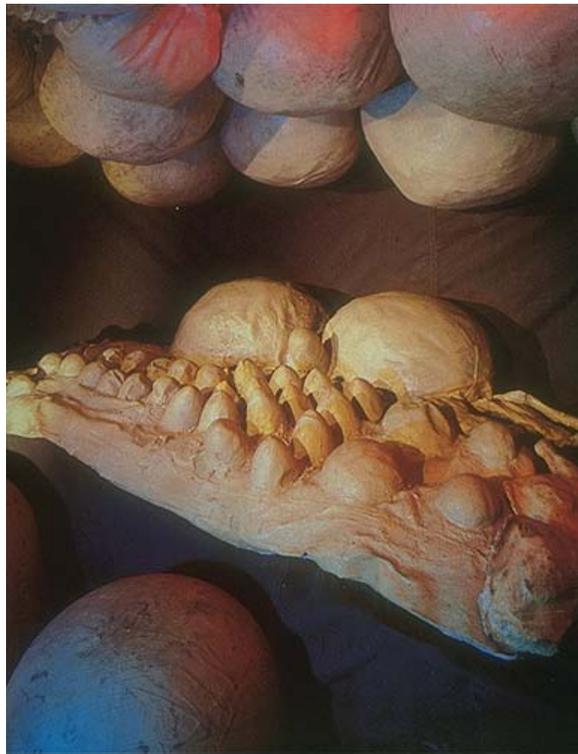
© Marca de Fábrica de THE SINGER MANUFACTURING CO.  
Propiedad Intelectual registrada por SINGER SEWING MACHINE CO.



**ANEXO 15.** Publicidad de máquinas de coser Singer.  
Revista Selecciones Reader's Digest, años cincuenta,  
Imagen usada en la obra "Run".



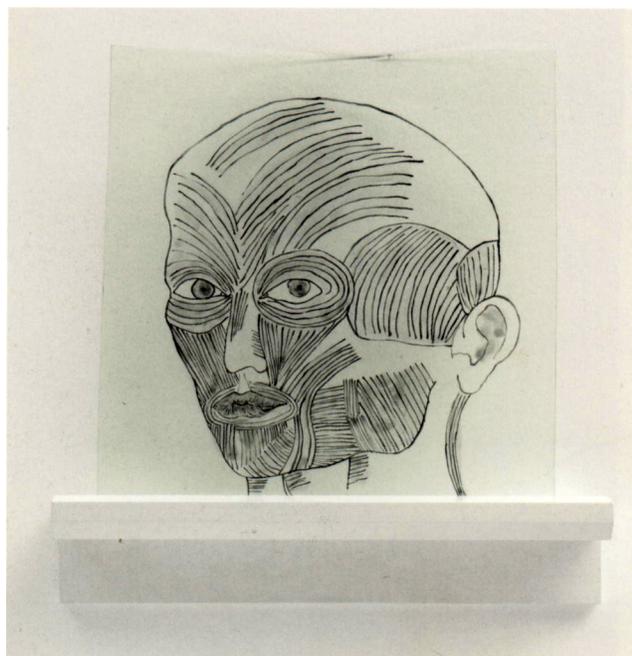
**ANEXO 16.** *Arch of Hysteria* (2000), Louise Bourgeois.



**ANEXO 17.** *The Destruction of the Father* (1974), Louise Bourgeois.



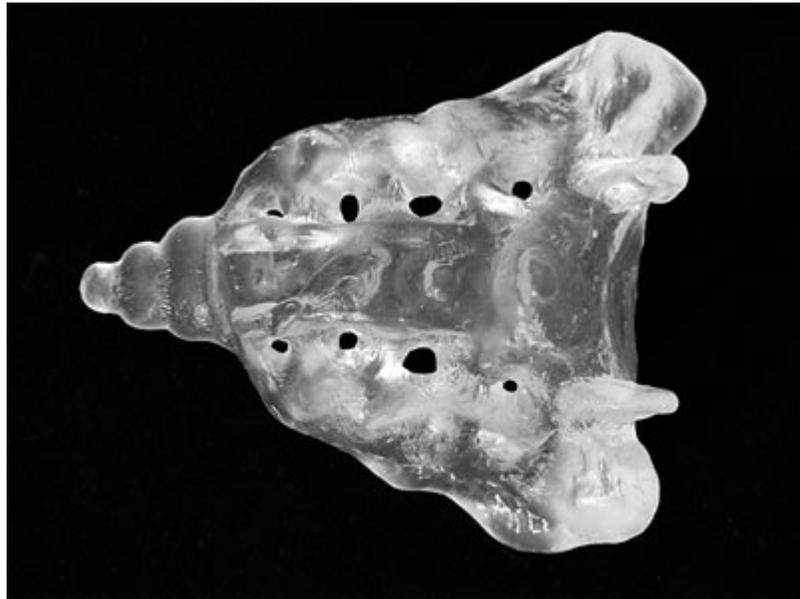
**ANEXO 18.** *The vocabulary of guilt* (1994), Louise Bourgeois.



**ANEXO 19.** *Untitled* (1991), Kiki Smith.



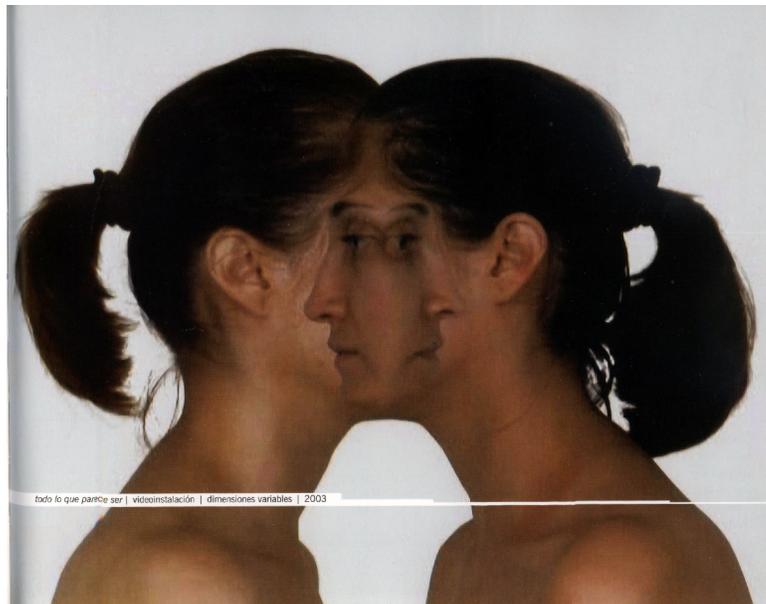
**ANEXO 20.** *Pea Body* (1992), Kiki Smith.



**ANEXO 21.** *Tail* (1997), Kiki Smith.



**ANEXO 22.** *Landscape, Peabody (Animals Drawings)* (1996), detalle. Kiki Smith.



**ANEXO 23.** *Todo lo que parece ser (Premio Luís Caballero)*, 2003. Ana Patricia Palacios.  
Fotograma video instalación.



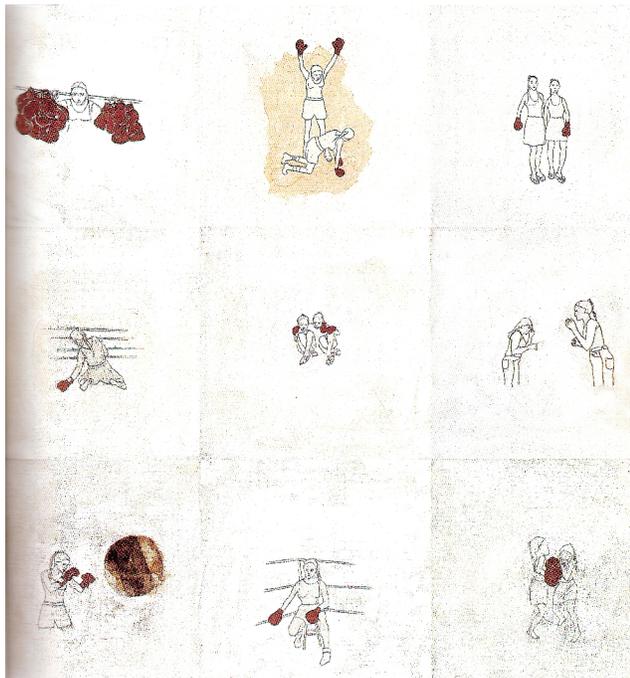
**ANEXO 24.** *Todo lo que parece ser (Premio Luís Caballero), 2004.* Ana Patricia Palacios.  
Cajas de luz (8 en total).



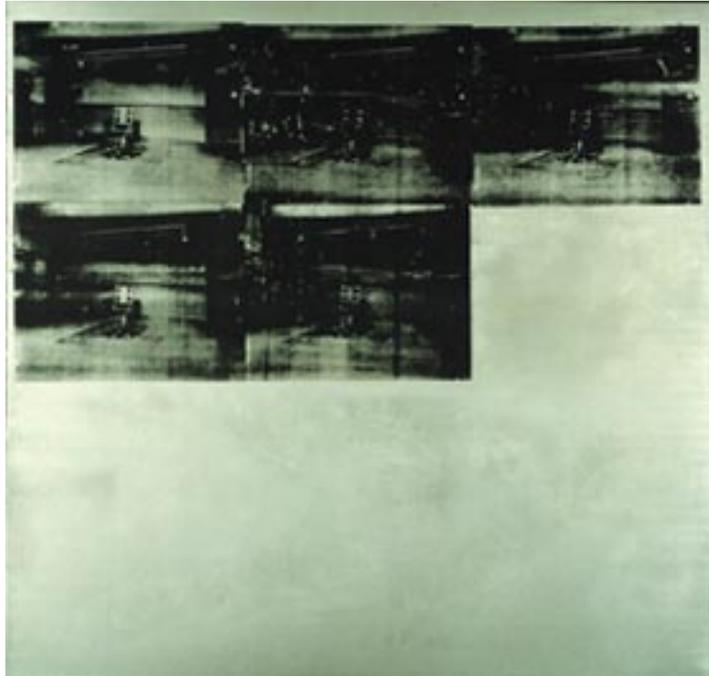
**ANEXO 25.** *Dualidad V, 2003,* Ana Patricia Palacios.



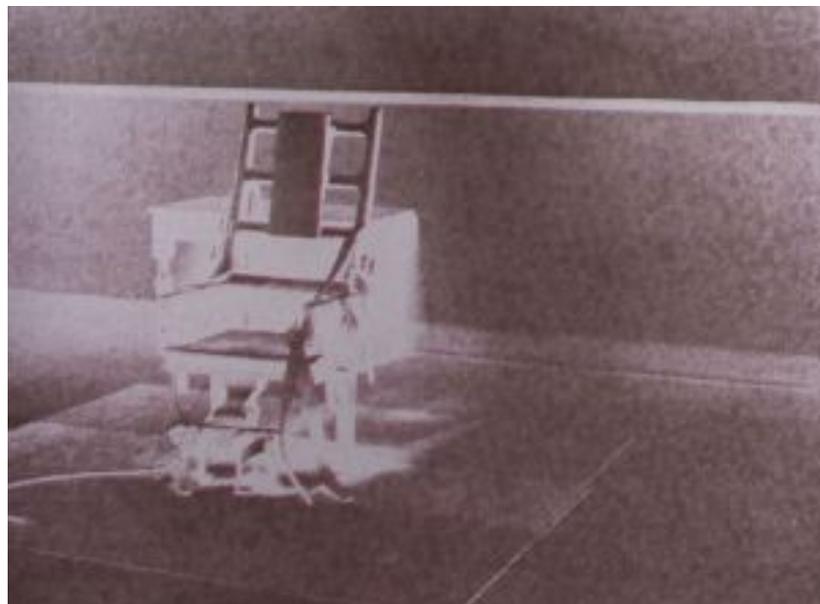
**ANEXO 26.** *A puño limpio* (detalle), 2000. Ana Patricia Palacios.



**ANEXO 27.** *A puño limpio, Mosaico II*, 2000. Ana Patricia Palacios.



**ANEXO 28.** *Silver disaster* (1963), Andy Warhol.



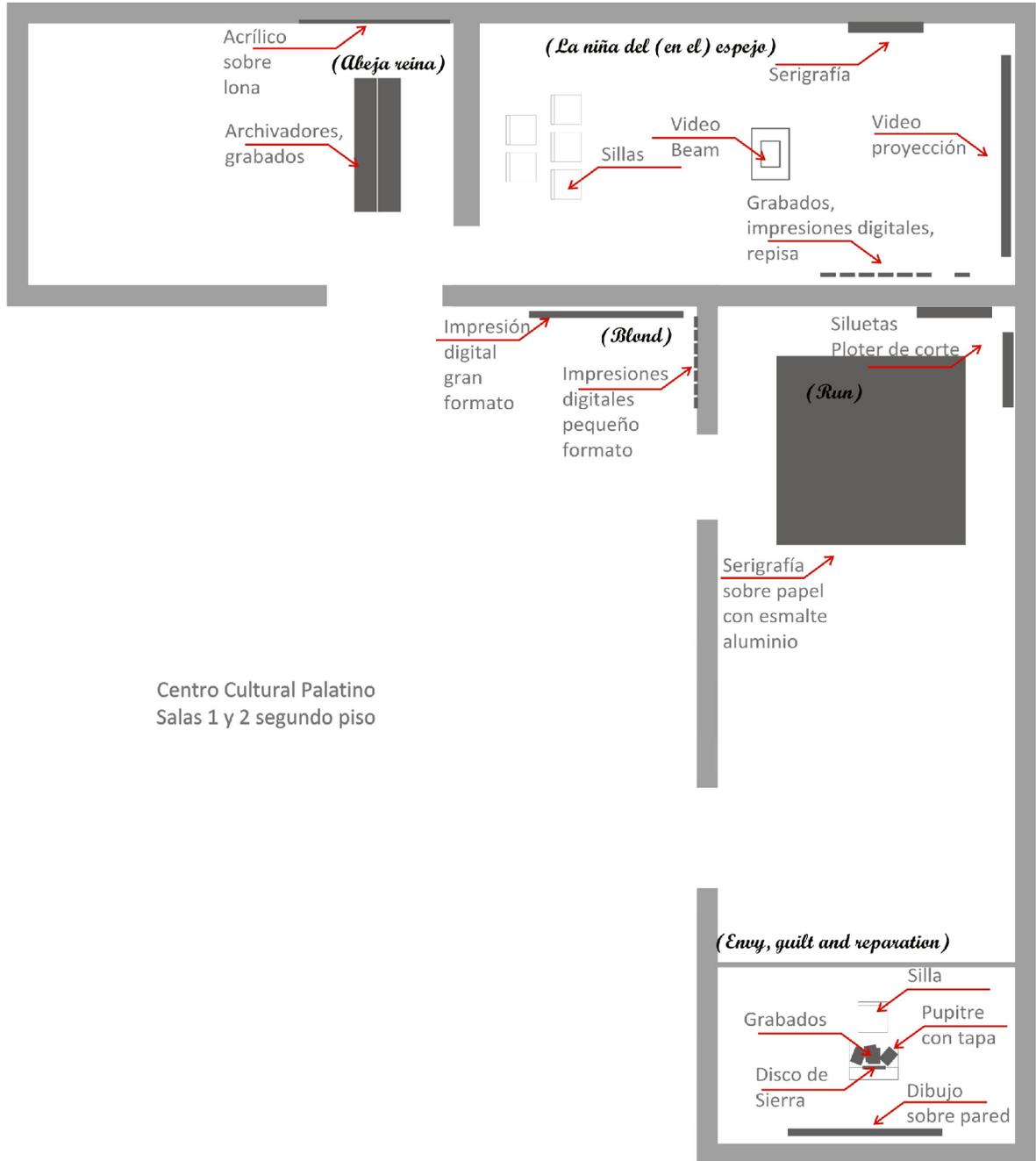
**ANEXO 29.** *Electric Chair* (1971), Andy Warhol.



**ANEXO 30.** *Sleep* (1965), Andy Warhol.



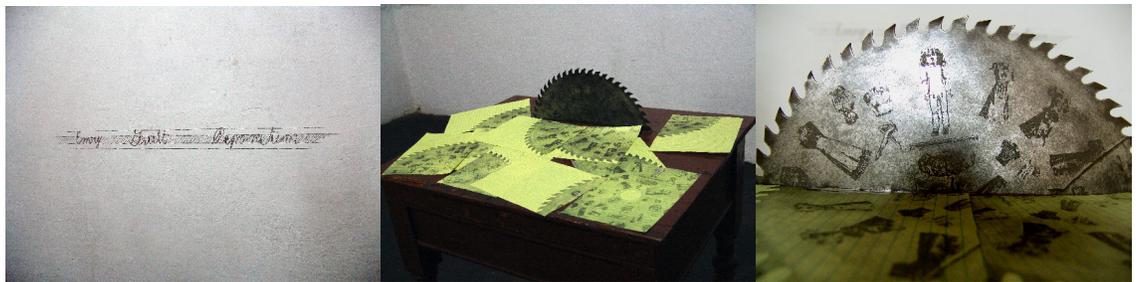
**ANEXO 32.** Guión de montaje, Salón Palatino, Salas Iy II, segundo piso.



**ANEXO 33. Obra "Envy, guilt and reparation"**  
2006  
Instalación  
Medidas Variables



**ANEXO 34. Detalle**



**ANEXO 35. Obra "Run"**  
2007

Instalación (Serigrafía, esmalte sobre papel y vinilo)  
Medidas Variables



**ANEXO 36. Detalle**



**ANEXO 37. Obra "Blond"**

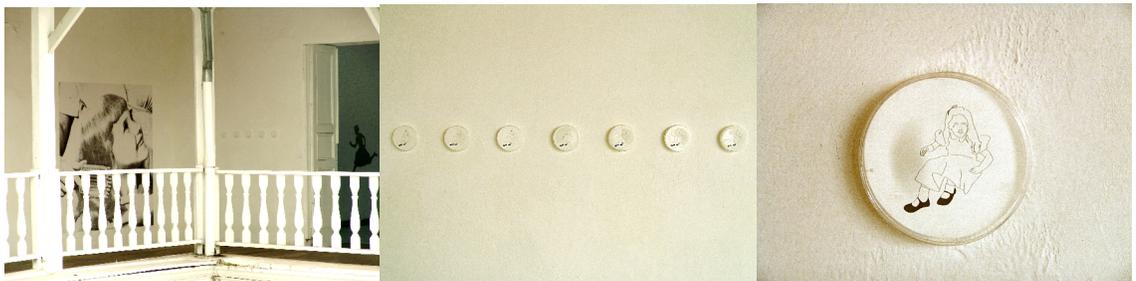
2007

Impresión digital sobre lona y papel

Medidas variables



**ANEXO 38. Detalle**



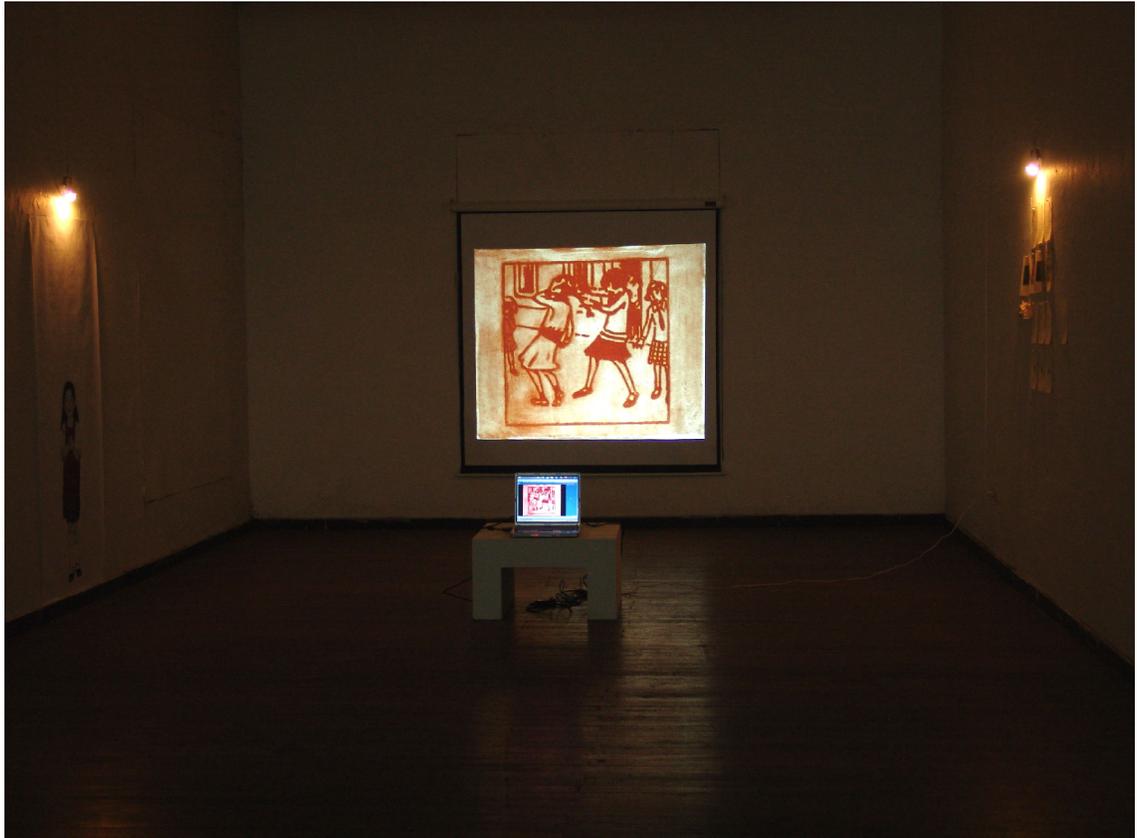
**ANEXO 39. Obra "Abeja Reina"**  
2005  
Instalación  
Medidas variables



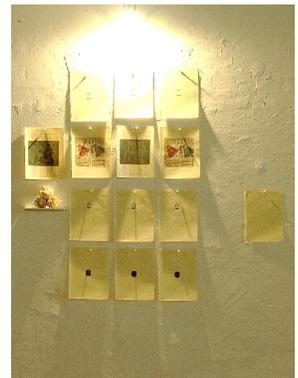
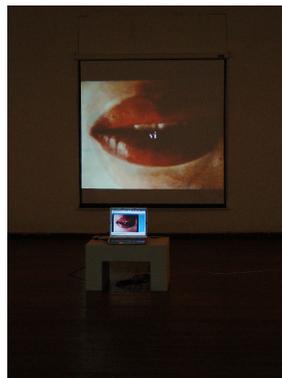
**ANEXO 40. Detalle**



**ANEXO 41.** Obra *“La niña del (en el) espejo”*  
2006  
Video Instalación  
Medidas variables



**ANEXO 42.** Detalle



## ANEXO 43. Ayudas visuales

