

LA SEXUALIDAD DE LAS BRUJAS. LA DECONSTRUCCIÓN Y SUBVERSIÓN
DE LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE LA BRUJERÍA, LA PERVERSIDAD
Y LA CASTRACIÓN FEMENINA EN EL ARTE FEMINISTA DEL SIGLO XX¹

*THE SEXUALITY OF THE WITCHES. THE DECONSTRUCTION AND SUBVERSION OF THE
ARTISTIC REPRESENTATIONS ABOUT WITCHCRAFT,
PERVERSTY AND FEMALE CASTRATION IN FEMINIST CONTEMPORARY ART*

Yolanda Beteta Martín
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

A lo largo de la Historia de Occidente se han sucedido diversas estrategias sociales, económicas, políticas y culturales que deslegitimaban la participación de las mujeres en el espacio público. Una de esas estrategias se ha centrado en la representación iconográfica de las mujeres como seres monstruosos, sujetos de segundo orden, de naturaleza imperfecta, pecaminosa y lasciva que condensan la esencia de la caída edénica (brujas, amazonas, gorgonas, súcubos, etc.). Durante el siglo XX han surgido artistas que, partiendo de esas representaciones monstruosas de las mujeres, han dado forma a un nuevo feminismo visual basado en el concepto de subversión. Artistas como Kiki Smith, entre otras, reivindican el empoderamiento femenino convirtiendo las antiguas representaciones monstruosas de las mujeres en nuevos íconos de feminidad. La iconografía de las brujas, amazonas, vampiras y esfinges se destruye y subvierte para convertirse en el paradigma de aquello que sus creadores pretendían combatir. Una vuelta de tuerca a los conceptos de monstruosidad y pecado al servicio de las reivindicaciones femeninas del siglo XXI.

Palabras clave: feminismo, arte, sexualidad, identidad, subjetividad, monstruosidad.

ABSTRACT

The patriarchy has chained several social, economic, political and cultural strategies in Occident in order to refuse the presence of women in the public space. One of those strategies is the iconographic

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i «Estudios de los fondos museísticos desde una perspectiva de género» dirigido por la Dra. Marián López F. Cao y financiado por el MINECO. Duración del proyecto: 2010-2014.

representation about women as monstrous, sinful, imperfect and lascivious beings (witches, amazons, gorgons, succubi). An iconography inspired by the Edenic Fall. In the twentieth century, some artist women have reworked the ancient monstrous representations about women to create a new visual feminism based on the concept of subversion. Women as Kiki Smith, among other artists, claim the female empowerment through the transformation of the female monsters into new icons of femininity. The iconography about witches, amazons, vampires and sphinxes is deconstructed and subverted in order to become a new feminist paradigm. A twist to the concepts of monstrosity and female imperfection according to the feminist complains in the twentieth century.

Keywords: feminism, art, sexuality, identities, subjective, monstrosity.

No hay peor veneno que el veneno de la serpiente.

Toda maldad es poca junto a la de la mujer.

Eclesiastés 25, 13-26

A lo largo de la Historia de Occidente se han sucedido diversas estrategias sociales, económicas, políticas y culturales que deslegitimaban la participación de las mujeres en el espacio público. Una de esas estrategias se ha centrado en la representación de las mujeres como sujetos de segundo orden, seres de naturaleza imperfecta, pecaminosa e incompleta que les incapacita para el ejercicio de la *res publica* y les recluye en el ámbito doméstico.

La representación de las mujeres como seres imperfectos, deformes e incluso de apariencia monstruosa se sucede desde tiempos remotos. La Antigüedad Clásica fue especialmente prolífica en la representación deforme y monstruosa de las mujeres. La presencia de amazonas, estriges, sirenas, empusas, lamias, hechiceras y arpías en el universo mitológico grecorromano sentaron las bases de una imaginería colectiva que define a las mujeres en términos de alteridad; el reverso de los hombres, la oposición a la razón, la negación de la moralidad (Casanova & Larrumbe, 2005).

El discurso patriarcal ha definido históricamente la feminidad en torno a dos elementos clave: la maternidad y la sumisión marital (Segura, 2010). Los monstruos femeninos del imaginario clásico representan el reverso de ese ideal. La carencia de instinto maternal, la atracción por la muerte, la nocturnidad y los conocimientos guerreros convierten a los monstruos femeninos en símbolos transgresores. Los monstruos femeninos representan los valores opuestos al ideal patriarcal de feminidad y proyectan las supuestas debilidades y maldades que las mujeres pueden desatar de manera consciente o inconsciente (Beteta, 2011).

Los Padres de la Iglesia recogen esta tradición clásica y convierten el concepto de monstruosidad en el elemento que define la esencia de las mujeres en el Cristianismo; unas mujeres marcadas por la caída edénica y la culpa de Eva. Eva, al igual que Pandora, es la culpable de los males que acaecen a los hombres en virtud de su inmoralidad, su falta de raciocinio y su curiosidad. La tradición patrística indaga en las fuentes bíblicas para representar simbólicamente la maldad y lascivia inherente a la naturaleza femenina. La iconografía de María de Magdala, Judith, Salomé o Dalila se convierte en los nuevos «iconos transgresores» (Bornay, 2005), en el espejo en el que deben mirarse las mujeres medievales para recordar su naturaleza imperfecta, su necesidad de redención ante el legado de Eva.

El tránsito de la Baja Edad Media a la Edad Moderna es uno de los momentos clave en la proyección monstruosa de las mujeres. La crisis de la sociedad feudal y el cisma religioso convierten los siglos XV y XVI en un periodo de profundo cambio en el que las creencias demonológicas adquieren un impulso inusitado. El éxito de los tratados de demonología, y especialmente la aceptación del *Malleus Maleficarum* o *Martillo de brujas* como manual de buenas prácticas para los inquisidores en los autos de fe, convierten la figura de la bruja o hechicera en el nuevo monstruo femenino al que combatir (Beteta, 2012). Los poderes maléficos de las brujas, herederas de la Hécate grecorromana, definen a partir de la Baja Edad Media un estereotipo de monstruo femenino que ha pervivido sin apenas cambios hasta la actualidad (Beteta, 2010).

Ninguna representación monstruosa de la naturaleza femenina ha tenido tanto eco en el imaginario colectivo como la iconografía de la bruja medieval. Sus conocimientos mágicos, su culto al diablo, su sexualidad excesiva y castradora, la ausencia de instinto maternal, su nocturnidad y la creación de círculos de solidaridad femenina (aquelarres) convierten a las brujas en el ícono transgresor más reconocible para el patriarcado.

Desde las creaciones artísticas de Lucas Cranach hasta las animaciones de Walt Disney, el estereotipo medieval de la bruja ha condensado todos los miedos patriarcales acerca de la sexualidad y naturaleza femenina. Las obras de Frank Von Stuck, Hans Bellmer, Brueghel el viejo, Hans Baldung, Salvator Rosa o William Blake entre otros han contribuido a difundir y popularizar una visión de las mujeres basada en los conceptos de perversidad, deformidad y castración.

El carácter visual del arte pictórico, sobre todo en sociedades con un elevado nivel de analfabetismo, convierte las creaciones artísticas en el mayor instrumento de aculturación hasta bien entrado el siglo XX (López Cao, 2013). La contemplación directa de imágenes con una gran carga visual y simbólica facilita la interiorización de unos discursos y una imaginería que de manera inconsciente determinan la subjetividad y percepción de los individuos sobre

sí mismos. La repetición constante de imágenes denigratorias, deformadas y manipuladas de las mujeres se interioriza de tal manera que hace muy difícil su cuestionamiento crítico.

Las diversas oleadas del feminismo a lo largo del siglo XX han impulsado la deconstrucción y cuestionamiento de esas imágenes monstruosas de la feminidad. La lucha por la emancipación de las mujeres y el reconocimiento de sus derechos civiles en las sociedades occidentales han impulsado la incorporación de las mujeres en la creación de conocimiento: escritoras, artistas, investigadoras, intelectuales etc. (Alario, 2008). Su presencia en el mundo de las artes y las letras está permitiendo deconstruir los cánones artísticos que tradicionalmente han deslegitimado las capacidades intelectuales y creadoras de las mujeres y están cuestionando los antiguos modelos de feminidad.

En este proceso de deconstrucción de los discursos patriarcales, algunas artistas denuncian la deslegitimación que han padecido y padecen las mujeres apropiándose precisamente de las representaciones «monstruosas» de la naturaleza femenina para convertirlas en «iconos feministas». Son artistas que han dado forma a un nuevo feminismo visual basado en el concepto de subversión, es decir, toman los modelos clásicos de deslegitimación femenina para deconstruirlos y convertirlos en iconos del feminismo (Deepwell, 1998). La iconografía de las brujas, amazonas, vampiras, sirenas, arpías, esfinges, etc., se destruye y subvierte para convertirla en el paradigma de aquello que sus creadores pretendían combatir. Una vuelta de tuerca a los conceptos de monstruosidad y pecado al servicio de las reivindicaciones femeninas del siglo XXI.

Artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Paula Rego, Remedios Varo y Unica Zürn reivindican la sexualidad y corporalidad de las mujeres a partir de imágenes que se inspiran directamente en los viejos modelos de monstruosidad femenina. El análisis de sus obras permite observar la creación de iconos feministas a partir de símbolos que históricamente han ensalzado la depravación e inferioridad de las mujeres. El artículo analiza exclusivamente las creaciones de la artista Kiki Smith.

En pocos casos como en el de Kiki Smith (Nuremberg, 1954) se puede establecer una dependencia tan clara entre arte y espacio privado o familiar de la artista. En sus obras no sólo es importante el entorno doméstico sino el mundo tan peculiar que rodeó a su niñez y adolescencia; un entorno marcado por su pasión, quizás heredada de su padre, del gusto por el trabajo artesanal.

Kiki Smith se define a sí misma como «una artista ama de casa» que trabaja en su propio hogar con materiales a veces modestos, otras más sofisticados, pero que en todos los casos reivindican un arte manual no exento de sensualidad, de impronta física, de contacto

directo y emocional con sus creaciones. Bajo su compulsiva y hedonista voluntad de «hacer cosas», Smith recurrió a una iconografía centrada en lo corporal, tanto en el cuerpo interior como en el exterior, que fue calificada de «abyecta» (Flynn, 2002).

Los «cuerpos abyectos» de Smith² reflejan los miedos que despiertan las mujeres en el imaginario patriarcal, y en concreto la sensualidad y sexualidad del cuerpo femenino: miedo a la menstruación, a la sexualidad y a la reproducción. Una naturaleza femenina que el imaginario patrístico define como desconocida, oculta, abyecta y pecaminosa y que Smith representa, en ocasiones, recubierta de «materias abyectas» como la sangre, el semen y sustancias nocivas. La artista muestra cuerpos femeninos que, siguiendo el concepto de «abyecto» acuñado por Kristeva (1989), cuestionan la idea del «límite físico» que hacía conflictiva la separación de lo propio y lo ajeno, el «yo» y lo externo a uno mismo.



Fig. 1. Kiki Smith, *Singer*, 2008

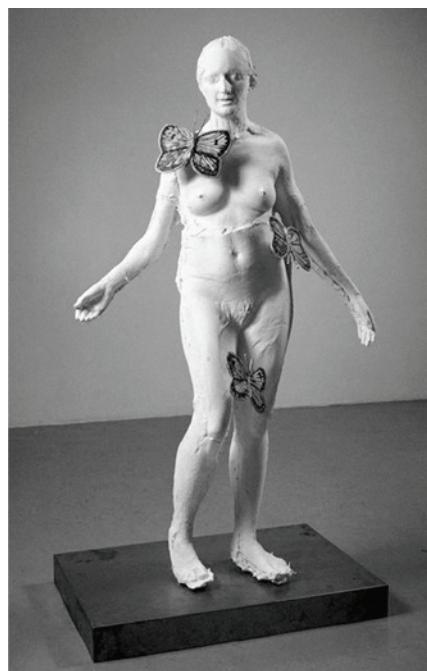


Fig. 2. Kiki Smith, *Untitled*, 1994

² Los «cuerpos abyectos» de Smith ocuparon un lugar central de la exposición retrospectiva *Gathering, 1980–2005* que sobre ella organizaron el SFMOMA y el Walker Art Center.

Kiki Smith crea cuerpos de mujeres, corporalidades sin identificar –aunque podrían ser autorretratos ficticios– rodeados de flores, palomas, animales, bombillas, rayos o elementos de mobiliario. Una heterogeneidad estilística con la que escenifica una narrativa surrealista a partir de dos elementos centrales: las mujeres y los ciclos de la vida, entendidos éstos desde la trilogía de valores que plantea el pensamiento teosófico: un ciclo infinito que vincula el cuerpo, el espíritu y el alma.

Smith exhibe mujeres con amplias cabelleras y una belleza física a través de las cuales el público puede seguir el hilo argumental de la vida, el paso cíclico de la juventud a la enfermedad, la vejez y la muerte, para volver a empezar de nuevo (figs. 1 y 2). Esas imágenes ejemplifican aspectos que el imaginario androcéntrico medieval atribuyó a las brujas, y en general a numerosos monstruos femeninos que forman parte de las mitologías clásicas: el canto y los conocimientos empíricos sobre la naturaleza. Las series de mujeres bellas condensan algunas de las actitudes que históricamente se han vinculado con la feminidad normativa. El legado de Eva, y la consiguiente caída edénica, convierte a las mujeres en la personificación del pecado, la inmoralidad, la sexualidad y el salvajismo.

La joven de *Search* (fig. 3) muestra una mujer joven que descansa en actitud reposada mientras canta y sostiene un ave en una de sus manos. Con su habilidad para el canto y su proximidad con el ave que sostiene se exhibe como una reminiscencia de las brujas en una doble vertiente. El canto, símbolo del engaño y de los poderes maléficos, es una de las habilidades de algunos de los «monstruos femeninos» más conocidos de la Antigüedad Clásica. Las sirenas y la hechicera Circe desplegaban su poder maléfico a través de la voz; un instrumento de carácter brujeril que retomó el imaginario cristiano para convertir a Eva en el símbolo libidinoso que engaña a Adán con sus dotes de persuasión.

El cuerpo híbrido de la sirena, mitad mujer y mitad pez, muestra una mujer erotizada que rehúsa cualquier contacto con el otro. La sirena representa una belleza ideal no física sino onírica. El canto de las sirenas embriaga, adormece e hipnotiza con una promesa de seducción que nunca llega a cumplirse, porque



Fig. 3. Kiki Smith, *Search*, 2008

el fin último de su capacidad de atracción es alcanzar la muerte de los hombres, la destrucción del deseo androcéntrico a través la realización de sus fantasías. La belleza se transforma en un vampiro devorador que mutila el deseo masculino. Las sirenas, a través de sus cantos, se alzan como el símbolo de la seducción mortal, la destrucción del hombre por el deseo, la conjunción de la seducción y la prohibición.

Circe es el otro referente que inspira la iconografía de *Search* por sus conocimientos mágicos y su carácter selvático. Las brujas medievales son reelaboraciones de varios personajes de la mitología grecorromana caracterizados por sus conocimientos mágicos, su nocturnidad y animalidad. Hécate, Circe, Medea o las Moiras constituyen el paradigma de la bruja primigenia. Las habilidades mágicas de todas ellas, y principalmente de las tres primeras, residen sobre todo en su dominio de las pócimas o filtros mágicos. Las tres hechiceras mantienen lazos de parentesco que subrayan el carácter de transmisión generacional femenina de los conocimientos de brujería y hechicería, siendo Circe quien se convierte en el arquetipo de bruja que se impone en el imaginario medieval. En la mitología griega, Circe era una diosa y hechicera que tenía la facultad de transformar a sus enemigos en animales mediante el uso de poción mágica. En *La Odisea* de Homero, su casa es descrita como una mansión de piedra que se alzaba en mitad de un denso bosque alrededor del cual rondaban leones y lobos que, en realidad, no eran más que las víctimas de su magia.

La escultura *Search* de Kiki Smith puede analizarse como reelaboración en clave feminista y deconstructivista del arquetipo clásico y medieval de la «femme fatale»; la mujer castradora que con sus artes maléficas engaña, debilita y neutraliza la virilidad de los hombres. Kiki Smith redefine el paradigma de la «femme fatale» difundida por el imaginario androcéntrico convirtiendo la voz en un símbolo de poder y emancipación



Fig. 4. Kiki Smith, *Born*, 2002

(el poder de la palabra como expresión de individualidad), y el ave, símbolo que el discurso patrístico convierte en imagen de la supuesta naturaleza animal y salvática de las mujeres, en una nexo de unión entre las mujeres y la tierra que permite enlazar la obra de Kiki Smith con las diferentes corrientes del ecofeminismo (Puleo, 2011; Shiva, 2007). Una naturaleza salvática que Kiki Smith plasma visualmente con una gran fuerza iconográfica en *Born* (fig. 4) donde una mujer nace directamente del útero de una cierva.

La deconstrucción del arquetipo de bruja que realiza Kiki Smith y su relación de los ecofeminismos se percibe de una manera más evidente en su serie de mujeres barbudas y en la serie de mujeres y animales salvajes, principalmente lobos y ciervos. Las diferentes corrientes del ecofeminismo coinciden en señalar que en el orden simbólico patriarcal existen conexiones entre la dominación que padecen las mujeres y la explotación de la naturaleza (aunque dicha relación se interprete de manera distinta según los diversos enfoques ecofeministas). Paralelamente, los ecofeminismos denuncian la histórica asociación que el patriarcado establece entre las mujeres y la naturaleza para legitimar su situación de inferioridad y dominio al alegar que la capacidad de las mujeres para gestar las aproxima a la naturaleza y, por tanto, son susceptibles de ser explotadas al igual que ésta (Mellor, 2000).

Kiki Smith, sobre la base de los argumentos ecofeministas, destruye el paradigma de mujer salvaje que el imaginario clásico y medieval condensa, fundamentalmente, en la diosa Hécate y el arquetipo de la bruja medieval. La demonología medieval establecía una íntima conexión entre el demonio y las brujas en la que los animales desempeñaban un papel fundamental para carnalizar la unión sexual. Para que los demonios pudieran satisfacer sus deseos sexuales necesitaban poseer o metamorfosearse en animales que permitieran realizar la cópula con las brujas³. La imaginería medieval señaló a los machos cabríos, sapos, cerdos negros, lobos y gatos como los principales instrumentos mediante los cuales los diablos se unían carnalmente con las brujas⁴. La asociación de las brujas con estos animales de aspecto nocturno, sucio, lúgubre y en ocasiones grotescos, fue alimentada por las descripciones de predicadores y teólogos que dispararon la imaginación popular y por la inspiración de los artistas que dieron forma plástica a este imaginario (Lucas Cranach, Brueghel el viejo, Hans Baldung). En este contexto

3 La capacidad metamórfica del diablo y de las brujas se analiza ampliamente en uno de los tratados demonológicos más exitosos de la Baja Edad Media: *Tratado muy sotil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Luis de Castañega (1529). Existe una edición publicada en 1994 con un estudio introductorio de Roberto Muro (Ed. Instituto de Estudios Riojanos).

4 Por el contrario, el contacto sexual con los hombres no se realizaba mediante la posesión de animales porque los demonios femeninos o súcubos adoptaban el cuerpo de una mujer.

demonológico medieval se impulsa la demonización de la naturaleza femenina a través de la difusión de una nueva imagen de Satán con cuerpo de animal, sobre todo de macho cabrío.

Las obras *Lying with the wolf* (fig. 5), *Tied to her nature* (fig. 6), *Kouroai* (fig. 7) y *Genevieve and the May Wolf Bronze* (fig. 8) son una reminiscencia de esa histórica asociación entre mujeres, brujería, animalidad y poderes maléficos. Kiki Smith subraya en ambas creaciones la conexión íntima y sexual que el imaginario androcéntrico ha trazado entre la supuesta naturaleza salvática de las mujeres y su insaciabilidad sexual que les incitaba a mantener relaciones con los demonios. Esta demonización de la sexualidad femenina tiene su origen en los textos bíblicos pero se institucionaliza en el siglo XV. El tratado de brujería *Malleus Maleficarum*, publicado en 1486, culminó la deslegitimación de la naturaleza femenina en un proceso que convertía a las mujeres en seres monstruosos, en la personificación de todos los temores relacionados con la sexualidad y en el «símbolo de la concupiscencia». La razón de su inclinación natural hacia los asuntos sexuales y maléficos procedía de su insaciable apetito sexual.

Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. Podrían decirse más cosas, pero para quien es inteligente, parece bastante para entender que no hay nada de sorprendente en que entre las mujeres haya más brujas que entre los hombres. En consecuencia, se llama a esta herejía no de los brujos, sino de las brujas.

El supuesto carácter excesivo y sexual de las mujeres se plasmó en el imaginario colectivo a través de los grabados que mostraban a demonios metamorfoseados en machos cabríos para copular con las brujas en los azares. Kiki Smith reelabora esa iconografía bajomedieval convirtiendo a los lobos y machos cabríos en los cómplices de las mujeres a través de unas relaciones de proximidad emocional carente de connotaciones sexuales. Unas creaciones que recuerdan la novela *Mujeres que corren con lobos*, de Clarissa Pinkola Estés, que causó furor en los años noventa por ser una alegoría sobre el empoderamiento de las mujeres en la época actual.

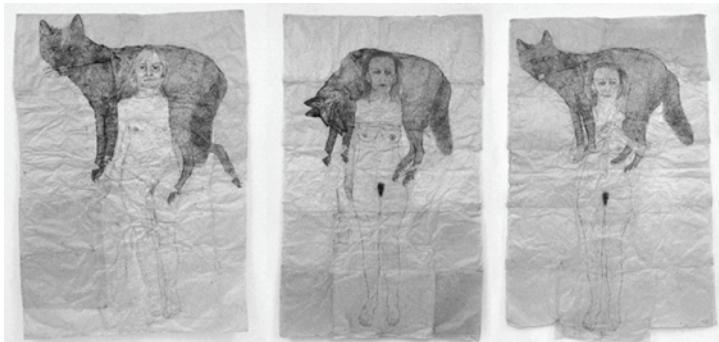
Mayores implicaciones emocionales tienen las obras *Daughter* (fig. 9) y *Girl Wolf* (fig. 10) que exhiben a las mujeres barbudas, casi metamorfosadas en lobas, que inspiradas en el cuento de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm, ensalzan la unión emocional de las



Fig. 5. Kiki Smith, *Lying with the wolf*, 2000



Fig. 6. Kiki Smith, *Tied to Her Nature* (2002)



Figs. 7 y 8. Kiki Smith, *Kouroai*, 2005 y *Genevieve and the May Wolf*, 2000



mujeres con uno de los animales demonizados por el imaginario patrístico, el lobo. Estas creaciones establecen una línea de continuidad entre dos sujetos, las mujeres y los lobos, que por su supuesta naturaleza imperfecta, salvaje, castradora y depredadora fueron calificados de brujas, demonios y bestias.

La proyección de las brujas como mujeres amenazantes, castradoras y transgresoras es producto, en gran medida, de sus conocimientos empíricos. El conocimiento constituye la mayor transgresión femenina en la Edad Media debido a que la naturaleza androcéntrica del

Fig. 9. Kiki Smith, *Daughter*, 1999Fig. 10. Kiki Smith, *Wolf Girl*, 1999

saber es incompatible con la supuesta imperfección femenina. Partiendo de la idea de que las mujeres sabias son transgresoras porque vulneran su reclusión en el ámbito privado y familiar, las redes del poder político se dirigen fundamentalmente contra dos grupos de mujeres claramente definidas por la posesión de saber: las sanadoras y parteras, identificadas con el estereotipo de bruja. Ante ellas, el sistema reacciona con su persecución y deslegitimación pública asociándolas con supuestos poderes maléficos.

La demonización y persecución de las parteras y curanderas responde a la necesidad patriarcal de frenar un conocimiento empírico netamente femenino que, además, tiene dos connotaciones transgresoras: su oposición al saber médico masculino y su conocimiento del cuerpo femenino. En este sentido, la deslegitimación de las curanderas y parteras en la Baja Edad Media constituye un primer ataque contra el conocimiento empírico que tienen las mujeres sobre su cuerpo y responde a una deslegitimación entendida como un enfrentamiento entre el conocimiento empírico de las mujeres y el conocimiento científico masculino; un enfrentamiento clave en la medida en que acaece en un contexto marcado por la implantación de la medicina como una ciencia en las Universidades (espacios de conocimiento vetados a las mujeres) y para cuyo ejercicio se exigía una formación que excluía a las mujeres de su práctica.

Vetar el conocimiento sobre el cuerpo limita la capacidad de respuesta de las mujeres ante las interpretaciones androcéntricas de la naturaleza femenina. El traspaso del conocimiento empírico del cuerpo femenino a la autoridad médica, que como toda autoridad es exclusivamente masculina, supone no sólo la marginación de un saber ancestral transmitido generacionalmente entre las mujeres sino un conflicto de poder que vino acompañado de la demonización del chivo expiatorio a quien se quería perseguir. De este modo, el imaginario androcéntrico atenta contra el conocimiento del cuerpo femenino mediante la creación de la figura mítica de la bruja-curandera que mantiene tratos con el diablo.

El *Malleus Maleficarum* detalla las características y capacidades maléficas de las curanderas y parteras y las responsabiliza de los casos de esterilidad femenina, impotencia masculina y abortos en virtud de un supuesto pacto con el diablo. Tales desórdenes están directamente relacionados con la sexualidad y la capacidad reproductiva de las mujeres. El saber empírico, contrario al conocimiento científico, es deslegitimado bajo un continuo proceso de demonización que subraya el carácter diabólico de los sentidos. Éstos se convierten en la puerta del demonio, en los mecanismos mediante los que atraer a los hombres para apartarlos de la fe y arrastrarlos al pecado de la carne. El empirismo representaba para el discurso patrístico una rendición a los sentidos y una traición contra la fe. Por lo tanto, la demonización y persecución del saber empírico de las sanadoras y parteras es un fenómeno que no puede desligarse de los intentos patriarcales de controlar y demonizar la sexualidad de las mujeres en un momento histórico en el que las reivindicaciones femeninas pueden desestabilizar el equilibrio social entre ambos géneros.

Kiki Smith recupera la figura de las parteras y matronas que, bajo la acusación de brujería, fueron quemadas en la hoguera en la Europa bajomedieval para reafirmar sus identidades como mujeres sabias, autónomas, conscientes de su conocimientos y con una notable proyección pública en sus comunidades. Las piezas *The women on pyres* (fig. 11) y *Wood and Sculpture* (fig. 12) se inspiraron en una fotografía anónima de finales del siglo XIX hallada en Lyon (Francia) y es el núcleo de uno de sus primeros trabajos en collage. En la era victoriana, cuando se popularizaron las primeras cámaras fotográficas, se empezaron a realizar collages que mostraban a mujeres con las cabezas cortadas, cosidas en una almohada o en una pira. Inspiradas en los collages victorianos, Kiki Smith quiso recordar y empoderar a las brujas quemadas en la hoguera bajo la acusación de brujería.

Elaboré una serie de dibujos de brujas ahogadas, flotando con su cabello en el agua y pensé al mismo tiempo en el fuego, fue cuando logré esa imagen de la pieza escultórica que representaría a todas esas ciudades europeas, cada mujer como una ciudad [...] No

son esculturas conmemorativas de las brujas en Europa, hubo demasiadas muertes para tan pequeña conmemoración y no las necesitaban tampoco en la ciudad aún, pero ya sabes, la hice de todas formas. Sus brazos abiertos como cristo, dicen ¿Por qué me han olvidado?⁵

The women on pyres y *Wood and Sculpture* son dos creaciones con una gran fuerza visual. Las mujeres, con el rostro tranquilo, conscientes de su inocencia y su conocimiento,



Figs 11 y 12. Kiki Smith, *The women on pyres*, 2001 y *Wood and Sculpture*, 2001

abren los brazos para abrazar el destino que el patriarcado ha determinado para ellas de forma inexorable. Pero, al mismo tiempo, Kiki Smith dota a las figuras de una humanidad y una paz interior que reclama el empoderamiento de las brujas, de las mujeres acusadas de pactos diabólicos, poderes maléficos y sexualidad castradora.

Estas figuras que constituyen el contrapunto a la idea de la «mujer-maniquí», la mujer pasiva, sumisa, fiel y maternal que el patriarcado ha impuesto como paradigma de la feminidad burguesa. El paradigma de mujer cristiana que definió el discurso patrístico y que Kiki Smith visualiza como una mujer títere. Mujeres maniquíes que sólo son capaces de moverse si alguien mueve los hilos. Las mujeres maniquíes que el surrealismo convirtió

⁵ Kauffmann, Linda (2000), cit, bibliografía.

en un símbolo de fetichismo (Dalí, Man Ray, Hans Bellmer) y que condensaban el deseo patriarcal de poseer mujeres sumisas es reelaborado por Kiki Smith en *Puppet*, una títere que se interpreta como un contrapunto a las mujeres lobas, a las brujas quemadas en la hoguera, a las jóvenes amantes de las aves que, deconstruyendo el discurso patriarcal, convierte a las brujas, y en general a los «monstruos femeninos» del imaginario clásico en nuevos iconos de feminidad.

La trayectoria artística de Kiki Smith exhibe el argumento ecofeminista que considera que la dominación de las mujeres y la explotación de la naturaleza tienen un origen común, sitúa a las mujeres en una situación privilegiada para acabar con ambas dominaciones. Su obra es una prueba de la importancia que tiene el trabajo de los/as artistas para crear un lenguaje estético individual y utilizarlo como una forma de investigación profunda sobre la existencia, los ciclos de la vida y el sometimiento de las mujeres. A través de la creación de personajes y de la alteración de su representación se puede relatar la subjetividad de los individuos a modo de narración empática; es decir, como el recurso que cada persona para explorar el mundo y construir una interpretación personal a partir de los fragmentos de su memoria particular y su vínculo con el devenir histórico universal. Una reconstrucción de la memoria que reescriba la Historia incorporando a las mujeres como sujetos activos, creadores y empoderados; mujeres sin cadenas (fig. 13).



Fig. 14. Kiki Smith, *Woman*, 2000

Bibliografía

- ALARIO, María Teresa (2008) *Arte y Feminismo*. San Sebastián: Nerea.
- BETETA, Yolanda (2012) «El legado de la caída edénica. El carácter animal, voraz e insaciable de la sexualidad femenina según el imaginario patrístico y demonológico medieval», en José Manuel Aldea et al. (coords). *Historia, Identidad y Alteridad*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- (2011) *Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*. Madrid: Almudayna.
- (2010) «Los pecados de las brujas. La pugna por el control del cuerpo femenino» en Cristina Segura e Isabel del Val (coords.) *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*. Madrid: Laya.
- BORNAY, Erika (2005) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CASANOVA, Eudaldo y LARUMBE, Mª Ángeles (2005) *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DEEPWELL, Kathy (ed.) (1998) *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Madrid: Cátedra.
- FLYNN, Tom (2002) *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- KAUFFMANN, Linda (2000) *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Universitat de Valencia: Frónesis.
- KRAEMER, Heinrich y SPRENGER, Jacob (1486) *Malleus Maleficarum*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2004.
- LÓPEZ F. CAO, Marián (2013) «El mundo del arte, la industria cultural y la publicidad desde la perspectiva de género», en Capitolina Díaz Martínez y Sandra Dema Moreno (coords.) *Sociología y género*. Madrid: Tecnos, 2013.
- KRAMER, Heinrich y Sprenger, Jacobus (1486): *Malleus Maleficarum*. Valladolid, Maxtor, 2004.
- MELLOR, Mary (2000) *Feminismo y ecología*. México: Siglo XXI.
- PULEO, Alicia H. (ed.) (2011) *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- SEGURA, Cristina (2010) «Construcciones de la maternidad desde los feminismos» en Rosa María Cid (coord.), *Maternidades: representaciones y realidad social*. Madrid: Almudayna.
- SHIVA, Vandana (2007) *Las nuevas guerras de la globalización*. Madrid: Popular.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 1 de julio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 293-307]