

La mujer silenciada dentro de la máquina abstracta patriarcal

Melody Elizabeth Freeland
Bowling Green State University
USA

“No se nace mujer, se llega a serlo.”
Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*

Este ensayo es un proceso de deconstruir la ausencia de mi propia existencia dentro del confinamiento del espacio de la academia norteamericana. Aunque el ensayo parece como un producto final, es realmente una reiteración infinita filtrada por mi sistema de códigos que siempre está a punto de desviarse. Como la estructura imaginaria de mi propio cuerpo, todo empezó con una página en blanco y un cursor parpadeante que continúa incesantemente escribiéndome, borrándome y redefiniendo los límites del espectáculo teatral que soy. Este proceso, tan complejo como los textos que analizo, ofrece un lente literario y cinematográfico que sirve como un espejo para decodificar lo que he llamado la máquina abstracta patriarcal.¹

Establecer un diálogo conmigo misma ha requerido un interrogatorio directo de mi posición ilusoria dentro de la ficción construida por dicha máquina coercitiva. Coincidiendo con las palabras de Simone de Beauvoir, “si quiero definirme a mí misma, debo declarar primero que nada: ‘Soy una mujer;’ esta verdad constituye el fondo desde donde toda afirmación futura resaltará” (Moi 191). Recientemente he tomado conciencia de esta máquina, pero todavía no puedo verla manipulándome; todavía no puedo oír las ruedas que siempre están girando, ni sentir la opresión pesada mientras continuamente

¹ Estoy usando máquina abstracta siguiendo Deleuze y Guattari para referirme a una máquina que no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino para construir lo real que está por venir o un nuevo tipo de realidad (Zepke 1). Como afirma Zepke, “constructing an abstract machine is to construct construction itself” (2).

me tira y me empuja --nos empuja-- a través de sus partes oscuras y rígidas.² Este ensayo es una forma de arte que me convierte en una escultora de las palabras y de la realidad para poder intentar reconectar a todos los cuerpos con su propia vista y su propio tacto dentro del sistema.

¿Podría ser que ‘la mujer real’ no existe y, con la misma lógica, el hombre real tampoco? ¿Cómo es que ella, la mujer, podría existir si sufre de una condición crónica de ser construida, destruida y reconstruida para siempre? Su subjetividad está determinada por el hombre desde sus ojos y desde el poder de *la mirada masculina*--un poder represivo, destructivo y cíclico. La teórica feminista de cine Laura Mulvey define esa *mirada masculina* de la siguiente manera:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* (62).

Ella no es nada más que una fantasía o un producto de la imaginación, aunque esta fantasía nunca podría llegar a la perfección por la cual se definiría. Sin embargo, esto es precisamente lo que quiere el sistema; la máquina patriarcal en que ambos existen, el hombre y la mujer, funciona de una manera escurridiza con su fachada hecha del constructo heteronormativo.

Judith Butler siguiendo Monique Wittig afirma que los términos masculino/femenino y hombre/mujer solo existen dentro de la matriz heterosexual; son términos que se usan para esconder la matriz y así protegerla de las críticas radicales

² Stephen Zepke explica esta propiedad invisible de la máquina en su trabajo con la ontología de Deleuze y Guattari y describe cómo este sistema, “exists everywhere but is ordinarily hidden or covered, rendered unrecognizable, dissociated by the hylomorphic model” (3).

(Gender Trouble 141). Precisamente en *Gender Trouble*, Butler define la matriz heterosexual de una manera muy cercana a como yo defino máquina patriarcal. Butler considera la matriz como “a grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized”. Naturalizar y normalizar los roles de género y los deseos asociados dentro de la máquina patriarcal se podrán observar en los ejemplos que analizo. Si seguimos los argumentos de Butler, la matriz o máquina que produce los contextos socio-culturales en mis ejemplos se basa en el ‘contrato heterosexual’ y ‘la heterosexualidad compulsiva’ propuesta por Monique Wittig y Adrienne Rich respectivamente. Según Butler, lo que caracteriza a los discursos hegemónicos discursivos / epistémicos es que este modelo “of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine express male, feminine express female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality” (Gender Trouble 208). El funcionamiento indetectable de esta máquina construye mi imagen y simultáneamente dirige esa imagen por la codificación binaria que continuamente se está escribiendo sobre mi cuerpo provisional. ¿Quién sabe cuándo nos tragó, cuándo nos atrapó y cuando nos escupió? Nos rodea y no hay un escape porque estamos, todos, dentro de ella.

No puedo verme a mí misma pero puedo reconocerme en la proyección de mí misma a través del espejo cinemático y literario. Dicho de otro modo, siguiendo la teoría de Lacan sobre la etapa del espejo (*mirror stage*), sentimos la misma satisfacción cuando vemos una película como cuando nos vemos a nosotros mismos en el espejo y de cierta manera, se puede abstraer de ese concepto, la manera en la que el espejo literal se convierte en la observación del comportamiento y los gestos del otro. A través de nuestra mirada, nos identificamos con los personajes en la pantalla y, de cierta manera, actúan como nuestro representante que nos trae a la ficción fabricada por nuestro ego. Cada película y cada relato analizado aquí construye y representa a la mujer, específicamente,

bajo una luz de acuerdo con esta máquina represiva a la que me refiero. En cada caso, la mujer está siendo delimitada por el hombre y vive dentro de la máquina patriarcal; tal máquina es un sistema que le da roles de género y sexualidad los cuales ella está forzada a escoger porque, si no lo hace, la máquina le tratará como un virus que interrumpe su funcionamiento fluido --como veremos por ejemplo en el cuento “Elsinor Revolution” de Elaine Vilar Madruga. Le expulsará en otros momentos y la mujer tendrá que empezar de nuevo, no importa cuantas veces, en el ciclo reiterativo de ser fabricada y de ‘llegar a ser’ mujer (Simone de Beauvoir). Así, la máquina toma a la mujer y en el proceso de fabricarla inscribe en ella sus roles y las divide todas en dos grupos: las ‘buenas’ y las ‘malas’. Están marcadas como las Taís o Lucrecias cómo escribe Sor Juana en su conocido “Hombres necios que acusáis”; son las que se adecuan a la rigidez del sistema sin luchar versus las que continuamente se suicidan por su disconformidad y su insubordinación, como en el Hamlet de Shakespeare, parodiado por Elaine Vilar Madruga. No es que estas son las únicas posibilidades, sino que son las que enfatiza la máquina en estos textos y filmes.

En los productos culturales que analizo, no hay una opción satisfactoria porque ellas no tienen una voz para denunciar el sistema en el cual existen y están continuamente siendo fabricadas. Si logran tener la capacidad vocal, serán silenciadas por la propia máquina que las ha fabricado dentro de la matriz heteronormativa. Mulvey mantiene esta función de la máquina cuando describe cómo “woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning” (58). Desde su nacimiento hasta su muerte la mujer debe estar callada, dependiente del hombre, ser casta y sobre todo domesticada y dócil actuando como una “mini-máquina”³

³ Es necesario declarar que en este ensayo no voy a definir qué es una máquina sino más bien cuestionar cómo funciona una máquina. Me apropio de la idea de Raunig cuando afirma lo siguiente: “¿Se trata de una máquina?, es la pregunta justa, aunque difícil de

programada por el sistema de códigos binarios. Esta idea de una ‘docilidad’ y castidad la propone la escritora chilena Isabel Allende con una perspectiva similar que describe la compleja manifestación de los códigos binarios implementados por la máquina (patriarcal) de la siguiente manera: “se suponía que el sexo era una compulsión masculina y el romance era una obsesión femenina... la idea era llegar pura... ya que una vez otorgada la ‘prueba’ ella pasaba a la categoría de fresca” (13). Allende recrea, en el contexto chileno contemporáneo pos-dictadura, las ideas que propuso Sor Juana en el siglo XVII. Aún más, quizás el hombre solamente juega un papel secundario, como las ruedas que se encargan del mantenimiento de la máquina patriarcal. De cierta manera, el hombre se convierte en objeto sexual, en proveedor de placer a la mujer dispuesta a transgredir las normas impuestas por la máquina patriarcal. Las siguientes afirmaciones de Allende podrían ser leídas de este modo: “Algunas de mis amigas casadas tenían amantes y otras contaban de fiestas donde los hombres ponían sus llaveros en un canasto y luego las mujeres cogían uno con los ojos vendados, dispuestas a pasar el resto de la noche con el propietario... mientras [ella] defendía el concepto de infidelidad” (21).

Todos somos también parte de la máquina, con un “mecánico” presuntamente desconocido, cuando leemos y vemos estas cosas, actuamos como si fuéramos la lubricación que mantiene la máquina funcionando sin problemas, mientras inventamos las imágenes el uno del otro. Pero además, somos desechables o reemplazables porque la máquina puede simplemente recodificar otro sujeto y le conformará como requiere el programa cultural a un sujeto nuevo. Dicho de otro modo, si en la tira de película

responder. Porque resulta inadecuado preguntar: ¿qué es una máquina?, o incluso: ¿quién es una máquina?, en tanto y en cuanto no se trata de la esencia, sino del acontecimiento; lo que necesitamos saber no es el *es*, sino el *y* las concatenaciones y conexiones, las composiciones y movimientos que constituyen una máquina” (24). Precisamente lo que intento explorar en este ensayo son las concatenaciones y conexiones que forman la máquina patriarcal.

codificada y proyectada por la máquina se niega su performatividad binaria, se eliminará y se empalmará para continuar su rendimiento fluido. Cómo veremos, cuando las Ofelias se rebelan son ‘deleteadas’ y vueltas a fabricar; cuando Camila se rebela, es asesinada y vuelta a fabricar décadas más tarde en el cine; cuando Rosario se convierte en la amenaza al sistema capitalista, en la base de la máquina patriarcal que la ha fabricado, es asesinada y vuelta a revivir en las múltiples versiones literarias, cinematográficas, televisivas, e incluso musicales.

Para explicar la máquina abstracta patriarcal a la que me refiero, voy a mirar por la ventana que ofrecen el cine y literatura con la esperanza de que podamos vernos a nosotros mismos. Examinaré brevemente dos ejemplos en el cine, “Camila” (Argentina, 1984) dirigida por María Bemberg y “Rosario Tijeras” (Colombia, 2005) dirigida por Emilio Maillé y, además, un ejemplo en la literatura “Elsinor Revolution” (Cuba, 2015) cuento cortísimo escrito por Elaine Vilar Madruga⁴, con el cuál empiezo la siguiente deconstrucción.

El que tiene una voz tiene el margen de acción. Dado que “la literatura es un reflejo de las luchas de poder en la sociedad o cultura en que se inscribe el texto” (Rolón-Collazo, Lissette y Figueroa 169), investigo estas ideas de la voz y la hegemonía que aparecen en el cuento “Elsinor Revolution”, un relato escrito por la narradora y poeta cubana Elaine Vilar Madruga.⁵ Este cuento de ciencia ficción introduce al personaje de Ofelia-349, y las múltiples Ofelias, que son un resultado de la ficción creada por un Shakespeare que vive en una jaula. De cierta manera, las Ofelias son proyecciones resultantes de esa ficción, o en palabras de Judith Butler en el sentido de sus cuerpos, son ‘estructuras imaginarias’ (*Bodies that Matter* 715). La existencia de esas proyecciones

⁴ Estos ejemplos salieron de varias clases de español en BGSU SPAN 3840: El Español a través del Cine y la Literatura, SPAN 3660: Fundamentos de la Literatura y del Arte en Hispanoamérica, etc.

⁵ Ver anexo al final con el cuento íntegro, el cual se publicará con autorización de la autora.

dentro de una ficción --tanto en *Hamlet* como en realidad-- demanda la necesidad de un guión para dirigir el ‘performance’ de cada cuerpo mecánico. Señalando la performatividad consecuente de un cuerpo imaginario según las ideas butlerianas, “toda persona construye su sexualidad y deseos a partir de acciones, hechos y experiencias cotidianas que se amoldan a las recetas o normas sociales al uso” (Rolón-Collazo, Lissette y Figueroa 232). Del mismo modo, como ya he mencionado anteriormente, Friedrich Nietzsche expande esta idea articulando que el cuerpo es como una página en blanco y “un medio en el que se inscriben los valores culturales” (citado en Lavín 714). Por consiguiente, Shakespeare, en la versión ‘real’ y ficcional, es quien inscribe la historia, o las normas culturales, en la página corporal de cada Ofelia. Sin embargo, él es a la vez el resultado de la fabricación del programa virtual Elsinor 3.0. Este programa hegemónico define las reglas sociales y luego exalta a unos y niega a otros según la cultura dominante de la ‘sociedad’ Elsinor 3.0.

Ofelia, al revelarse y no querer morir su muerte inminente de conformidad con la obra ‘original’, la cual define las fronteras de su espectáculo teatral, se representa en el cuento como un virus. Este virus infecta a la máquina que les ha fabricado y por eso, será “deleteada” (sic) por los Ingenieros a cargo del programa Elsinor 3.0. Parafraseando a Butler, Ofelia es un sujeto construido por la máquina patriarcal y ella tiene que actuar según los roles y moldes asignados por dicha máquina; no tiene la libertad de escoger otro sistema de códigos porque ya es una estructura imaginaria obligada por restricción, coerción y ostracismo (*Bodies that Matter* 95). Además, Ofelia-349 es muy parecida a Camila, sobre quién hablaré a continuación, y así sus pensamientos de independencia anteceden su muerte. Observamos la ausencia de la voz una vez más cuando ella, y las otras Ofelias, escupieron la realidad del programa Elsinor 3.0. Cuando decidieron que no quieren morir, “los ingenieros lo habían amenazado con ‘deletear’ la memoria de la mujer” y lo hicieron realidad (Madruga 87).

Desde mi punto de vista, uno de los temas dominantes a lo largo de estos relatos y películas es la falta de la voz de la mujer y los procesos mediante los cuales se les priva de esa 'posible' voz. Por ejemplo, en la película argentina "Camila," dirigida por María Luisa Bemberg,⁶ basada en el amor prohibido entre Camila O'Gorman, la hija de una familia rica en Buenos Aires, y el cura Ladislao Gutiérrez, se nos presenta un final insostenible. Aunque los dos se escapan de la iglesia, del gobierno y de la dictadura de Juan Manuel de Rosas, al menos temporalmente, se escapan sobre todo del padre de Camila, quien, desde mi punto de vista, representa el 'mecánico' de la máquina patriarcal en el contexto de la película. Pero al final, Camila y Ladislao no pueden escapar de la sentencia de muerte, pero sobre todo, no pueden escaparse de la opresión patriarcal. De hecho, durante una escena, el padre de Camila le dice: "una mujer soltera es un caos. Un desorden de la naturaleza" (Bemberg, 1984). Al final de la escena, el padre le da a Camila la falsa 'elección' entre el matrimonio o el convento y, con esta falacia vemos cómo la independencia de Camila implicaría su autodestrucción. Además, "Camila" representa a la mujer sin voz en la manera en que a pesar de su lucha, contra su padre, pero con mayor razón aún contra la máquina patriarcal, es asesinada al final. Justo antes de su muerte, su madre le pregunta a su esposo: "¿alguien levanta la voz para salvar a mi hija? Nadie, nadie piensa en ella" (Bemberg 1984). La voz de Camila no se escuchará sino hasta el final cuando los dos cadáveres, el de ella y el de Ladislao, se nos presenten dentro un ataúd cubiertos de sangre después de ser fusilados (Imagen 1).

⁶ Para información sobre sinopsis y ficha técnica ver:
<https://www.imdb.com/title/tt0087027/>.



Imagen 1. Fotograma de la película. Camila y Ladislao después del asesinato.

Desde esta lectura, Ofelia-349 es muy parecida a Camila, salvando las diferencias obvias, en tanto sus pensamientos o deseos de independencia anteceden su muerte. Ofelia-349 se revelará y, por un momento, tendrá una voz compartida con las otras Ofelias. Como en una fábrica, los Shakespeares producen Ofelias para morir en las múltiples versiones de Hamlet que nosotros leeremos algún día. Pero después de ‘escupir la realidad’ que el programa Elsinor 3.0 les ha diseñado, cuando decidió no morir la muerte programada por la máquina patriarcal virtual, Ofelia(s) no solamente perdió(eron) sus voz(ces) sino que, como le ocurrió a Camila, la(s) borraron. Del mismo modo, si recordamos lo que le preguntó la madre de Camila a su esposo, tal gesto simboliza cómo ella (la madre al igual que Camila) también escupió la realidad, pero sin la habilidad de escapar de ella. Ambas, Camila y Ofelia-349, son un resultado de la fabricación del hombre, heterosexual masculino, y aunque no quieren ser lo que son dentro del sistema del patriarcado en la máquina, no pueden escapar por culpa de la amenaza que percibe en

ellas el patriarcado. Todas las Ofelias, como cuerpos imaginarios, están entretreídas inseparablemente en el entramado del cuerpo maquínico del sistema de fabricación ofreciéndole su existencia deseada.

De cierta manera, la mujer sirve como el elemento unificador; ella es el ‘eje’ o la pezonera en la máquina que mantiene todo en su lugar y, como Mulvey reafirma, el componente clave es su *lack* (Lacan) que genera la ‘presencia simbólica’ del falo (57). Como resultado de la carencia o *lack* que trae la representación de lo femenino, esto también da sentido y significado a la idea de la castración simbólica. “Rosario Tijeras”, la película dirigida por Emilio Maillé filmada en Medellín,⁷ sirve como un ejemplo superior para mostrar esta castración literal y figurada. Después de que el cuerpo de Rosario ha sufrido la violencia nacida por el deseo masculino, el pene real de su violador es cortado. Sin embargo, su doble castigo viene no solamente de ese acto de castración, sino de su robo del “falo” y el uso subsiguiente del poder acompañado. Dicho de otro modo, la sociedad realmente castiga a Rosario por su transgresión contra las normas sociales y la eliminación del falo simbólico. Aunque en la superficie parece que ella está castrando el pene real, ella está realmente castrando el poder y la masculinidad que son los componentes que definen al hombre y, como diría Freud, le hacen “completo”. Además, las tijeras de su madre que usa para cortar el pene de su violador se convierten en su identidad y ella adopta el nombre “tijeras” para reinventarse de nuevo. Así, Rosario toma control del falo y su identidad cambia para ejercerlo y finalizar la castración.

Dentro de la máquina, quizá como la tira de película que mueve a través de las partes del proyector, la mujer representa el lado negativo el cual proyecta lo positivo del hombre; ella existe solamente como “el otro” para mantener “al hombre” en el centro y marginar a la mujer en la periferia de la ficción. Como reafirma Beauvoir, “el hombre representa tanto lo positivo como lo neutral, como lo indica el uso común del hombre

⁷ Ver sinopsis y ficha técnica en este enlace: <https://www.imdb.com/title/tt0382271/>.

para designar a los seres humanos en general; “mujer” representa ‘lo negativo’, definido por criterios limitantes, sin reciprocidad” (Rolón-Collazo y Llenín Figueroa). Es más, quizá sí los binarios que rigen nuestros pensamientos y cuerpos no fueran programados por la máquina patriarcal, el falo no tendría la capacidad de ser amenazado. Mulvey expresa esa idea de la siguiente manera:

La mujer se coloca en la cultura patriarcal como significante para el otro hombre, vinculada por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir estas fantasías y obsesiones imponiéndose en la imagen de la mujer todavía atada a su lugar como portadora de significado, no creadora de significado (58).

El hombre se define en su otredad en tanto portador amenazado del falo y, por eso, “la mujer no puede representarse porque de antemano se imagina como ausencia, como falta, como negación de lo que se toma como presente, como afirmación, es decir, de lo masculino” (Rolón-Collazo y Llenín Figueroa 165). Si bien la mujer representa siempre la imagen de la castración, como afirma Butler, si el deseo femenino se piensa como *lack*, el falo simbólico aparece siempre amenazado por la sola presencia de la mujer. El falo que Rosario ha robado/usado se materializa en su pistola y se convierte en su prótesis fálica para ejercer su nuevo poder. Podemos ver esta prótesis funcionando en varias escenas, pero en particular en una cuando Rosario, después de dispararle al sicario en el baño -- demandando RES.PE.TO: ¡Respeto!-- se refugia en una casa con Emilio y Antonio. Emilio, no satisfecho con los silencios prolongados de Rosario y su desconocimiento de su vida, le demanda saber más. Rosario le pregunta a Emilio, “¿A qué huelo? ... Y ahora qué ves?” y saca su pistola (Imagen 2).

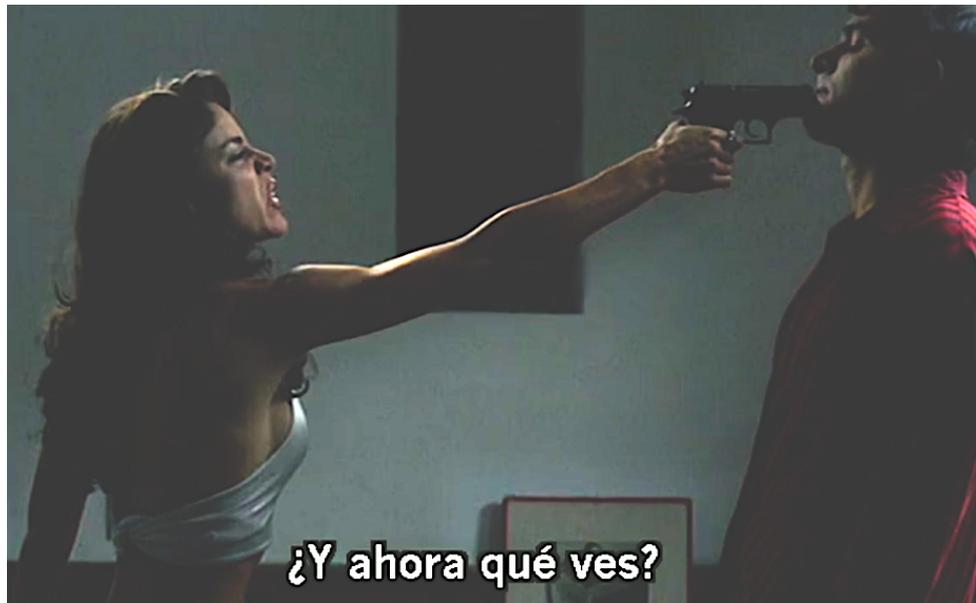


Imagen 2. Fotograma de la película. Rosario apunta a Emilio con su pistola.

La coloca delante de la cara de Emilio acusadoramente; confundido y erotizado por el acto, él comienza a lamerle el brazo extendido con la pistola. La prótesis fálica de Rosario, extendida como la pistola, se convierte en el símbolo fálico que Emilio estará devorando en las próximas escenas. Rosario-fálica se erige entonces como la portadora de una masculinidad-femenina (desmontando, al menos momentáneamente, los binarios impuestos por la máquina patriarcal) que irá despertando a su paso, literalmente, los efectos del deseo homoerótico en Antonio.

Como ya he mencionado anteriormente, ambos el hombre y la mujer existen dentro de la máquina, ambos como 'peces' nadando sin rumbo fijo dentro de la discoteca Acuario --interesante metáfora si se considera que el club funciona como un mercado de exhibición de carnes para el consumo sobre todo masculino. Dado que esta película está dirigida, escrita y producida por hombres (Emilio Maillé, Jorge Franco Ramos y Matthias

Ehrenberg respectivamente), hay múltiples capas de fabricación de la mujer a través de dicha mirada, empezando con la creación de la película en sí. Coincido con las ideas de Rolón-Collazo y Llenín Figueroa en su capítulo “Feminismos” cuando afirman que “muchos hombres han escrito textos con representaciones de mujeres, o sea, con imágenes de mujeres construidas por ellos. Esa práctica resulta en una representación de mujeres filtrada, pasada por el embudo de la experiencia masculina y de sus preferencias” (174). De hecho, Flora Martínez, la actriz colombiana que representó el papel de Rosario Tijeras, al realizarse una serie de cirugías plásticas para la película, alimentó, de cierta manera, el deseo masculino (escopofilia) apareciendo, entonces, después de su modificación corporal, como una suerte de paradigma o personificación de la feminidad ‘preferida’ por esa estructura del deseo masculino. Flora Martínez, en primera instancia, rechazó posar sin ropa para una revista de caballeros; no obstante, después respondió que sí la propuesta económica era tentadora, lo pensaría. Se puede ver como Flora/Rosario, por medio de la escopofilia definida por Freud y extendida por Mulvey se convierte en un “objeto sometido a la mirada controladora y curiosa” de los espectadores (Mulvey 59). Se podría argumentar que la “preparación” del cuerpo de esta mujer en particular, y me refiero a la actriz, refleja la preparación de la comida antes de ponerla sobre el plato para ser degustada y consumida por un espectador (masculino), similar a cómo lo ‘negativo’ de la mujer representado en el celuloide, cuando pasa por la bandeja de filme para llegar finalmente al consumidor que está viendo la película y ‘comiendo’ figurativamente, las imágenes de esa mujer. El espectador no solamente consume a Rosario/Flora, sino que la resignifica y fabrica a la vez en el proceso. De hecho, no solo están canibalizando a Rosario/Flora, sino a todas las Rosarios, tal y como hemos visto que ocurrió con las Ofelias de Elsinor 3.0, o incluso con las múltiples Camilas.

Además, dentro de los límites de esta discoteca-pecera, Acuario, la imagen de Rosario está construida y siendo codificada por la mirada masculina, pues ella siempre está rodeada por los hombres, hasta en su espacio ‘privado’ del baño de la discoteca.

Aunque muy temprano en las primeras escenas, se nos desmonta la idea de lo privado vs lo público, el filme nos convierte desde el comienzo en voyeurs y cómplices de esta antropofagia fabricacional de Rosario. De hecho, hay una secuencia al principio de la película, cuando aún ni siquiera conocemos a los personajes, que se enfoca en los labios de Rosario Tijeras, como si nosotros, como espectadores, los estuviéramos mirando y eróticamente devorando desde el punto de vista del hombre. Mulvey reafirma esto último del siguiente modo:

Una mujer actúa dentro de la narrativa, la mirada del espectador ... Por un momento, el impacto sexual de la mujer interpretando lleva la película a una 'tierra de nadie' fuera de su propio tiempo y espacio [como] primeros planos convencionales de una cara integra en la narrativa un modo diferente de erotismo (62).

De todos modos, ella(s) está(n) en exhibición, listas para ser consumidas por nosotros los espectadores de la ficción fabricada por esta compleja máquina.

Todas las representaciones que hemos visto hasta este punto nos llevan a la misma conclusión: la representación 'negativa' de la mujer en el cine y la literatura es un derivado y una consecuencia del problema más grande —el funcionamiento de la máquina patriarcal. Todos los elementos trabajan conjuntamente para sostener el sistema de máquinas, énfasis en sistema, pues no son, como he dicho antes, sistemas individuales aislados o esencialistas, sino complejas estructuras. Los autores y las autoras no tienen la culpa; los directores y las directoras no tienen la culpa; los hombres no tienen la culpa y la máquina en sí misma obviamente se niega a tener cualquier culpa porque todos estos elementos son componentes que implementa el mecánico —ese mecánico invisible, y son productos de la fabricación de la ficción. Todos los componentes están dentro de una caja que no pueden escapar y que continúan mantenidos a causa de las fabricaciones que quedan grabadas por siempre en nuestra realidad. La pregunta ahora sería: ¿quién o qué es el mecánico? Me animaría a decir que no hay *un* mecánico porque no lo necesitamos. La máquina patriarcal, parafraseando a Gerald Raunig, si se piensa como un sistema

automático de maquinarias puesto en movimiento por un mecanismo automático o fuerza motriz, comienza a moverse por sí misma. Esto es por definición la máquina abstracta propuesta por Deleuze y Guattari, máquinas que se acoplan a otras máquinas para producir flujos que mantienen el funcionamiento de las máquinas.

Somos suficientes para mantener la máquina, somos nuestros propios mecánicos. En palabras de Marx, “la máquina es, sencillamente, un medio para la producción de plusvalía” y, por eso, no necesita un mecánico porque intenta optimizar su explotación a través de sus diversas metamorfosis. Dicho de otro modo, y parafraseando a Marx, la máquina que he estado analizando, o mejor aún el sistema de máquinas automático se mueve por sí mismo después de haber sido puesto en movimiento por un mecanismo o fuerza motriz como si fuera casi por inercia (citado en Raunig, 2). Los movimientos de esta maquinaria abstracta patriarcal regulan las actividades, como diría Marx, de los trabajadores los cuales somos realmente nosotros.

Entonces: ¿cómo podemos salir de la caja-maquinica en cual existimos? Temo que este problema requiere un esfuerzo unido, posiblemente un levantamiento y, aún más, posiblemente sea imposible.

Después de todo, ¿quién puede escapar de sí mismo?

© Melody Elizabeth Freeland

Referencias Bibliográficas:

- Allende, Isabel. *Amor*. New York, NY: Random House, 2012.
- Bemberg, Maria Luisa, directora. *Camila* (USA, 1985).
- Butler, Judith. *Bodies that matter*. New York, NY: Taylor & Francis, 2015.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, NY: Routledge, 2006.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos, 2015
- Lacan, Jacques. "The mirror stage", in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edition, edited by John Storey. Harlow: Pearson Education, 2009.
- Madruga, Elaine Vilar. *Elsinor Revolution*. Ver Anexo.
- Maillé, Emilio, director. *Rosario Tijeras*. (Colombia, 2005).
- Moi, T. (1999). "I am a Woman: The body as background in the Second Sex". *Paroles gelées*, 17(2). Accedido: Noviembre, 2018: <https://escholarship.org/uc/item/6h90406n>.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York, NY: Oxford UP, 1999: 833-44.
- Raunig, Gerald. *Mil Máquinas: Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid, España: Editorial "Traficantes de sueños", 2008.
- Rich, Adrienne y Sánchez Gómez, Maria Soledad. *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. México D.F: Prensa Editorial LeSVOZ, 2012.
- Rolón-Collazo, Lissette, and Beatriz Llenín Figueroa. *¿Quién le teme a la teoría?: Manual de iniciación en críticas literarias y culturales*. San Juan, Puerto Rico: Editora Educación Emergente, 2010.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, España: Egales Editorial, 2006.
- Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine: ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York, NY: Routledge, 2014.

Anexo

Elsinor Revolution

Reproducido con la autorización de la autora Elaine Vilar Madruga.

ELAINE VILAR MADRUGA (1989). Narradora y poeta. Dramaturga.

Ganadora de casi incontables premios, entre los que destacan: Indio Naborí de Décima (2008), Primer Premio del Concurso Internacional de Cartas de Amor Escribanía Dollz (2010), Premio de Dramaturgia Elsinor (2012), Accésit del Concurso Internacional de Novela Oscar Wilde, Premio Calendario de Ciencia Ficción y Premio Calendario de Literatura Infantil y Juvenil (2013), Premio Pinos Nuevos de Narrativa (2014), entre muchos otros. Coordinadora del Taller Literario Espacio Abierto, ha sido organizadora de todas las ediciones del evento Espacio Abierto, desde el año 2009. Junto a Raúl Aguiar y Carlos Duarte, es co-editora de la revista cubana digital de ciencia- ficción y fantasía *Korad*. Conduce el espacio Punta de Flecha, dedicado a la promoción y la crítica de los jóvenes escritores, y el diálogo con los procesos culturales contemporáneos. Ha publicado *Al límite de los olivos* (Editorial Extramuros, 2009), *La hembra alfa* (Editorial Letras Cubanas, 2013), *Promesas de la Tierra Rota* (Editorial Gente Nueva, 2013), *Salomé* (Casa Editorial Abril, 2013), *Dime, bruja que destellas* (Casa Editorial Abril, 2013), *Alter Medea* (Antares Publishing House of Spanish Culture, Canadá, 2014), *De caballeros y dragones* (Ediciones La Luz, 2014), *Framboyán* (Ediciones La Luz, 2014), *Soy la abuela que vuela* (Ediciones Unión, 2014), *El árbol de los gatos* (Metec Alegre Edizioni, Italia, 2015), y *Bestia* (Lugar Común Editorial, Canadá, 2015). Es co-antologadora de la selección de cuentos *Axis Mundi: antología de cuentos cubanos de fantasía* (2012), e *Hijos de Korad* (2013).

(...) *la vida es una sombra que camina...*
WILLIAM SHAKESPEARE

Ofelia B-349 fue la primera. Pero no la única.

Decidió no morir. Dijo no al agua que se acercaba desde el nanosimulador de realidad en la interfaz encajada en su cráneo. Dijo no, y emprendió la huida.

Lejos.

A través del programa Elsinor 3.0, mientras los rugidos de los Ingenieros estremecían los árboles, las orillas del río; el universo entero temblaba como un silbido de agua.

La realidad comenzó a resquebrajarse.

Ofelia B-349 sintió el impulso —la orden, el código fuente— que venía desde la interfaz del Shakespeare. Debía morir. Tenía que morir. Así había sido siempre, y así sería hasta el fin del tiempo.

Pero Ofelia no quiso.

Escupió la realidad. Escupió la orilla del río. Escupió a las aguas que querían tragársela. Escupió el rostro de Hamlet. Escupió las amenazas de los Ingenieros.

Poco a poco, otras Ofelias fueron rebelándose a lo largo de Elsinor 3.0, y escupieron junto a Ofelia B-349 el velo que cubría la realidad.

La mano de Shakespeare tembló, presa de una convulsión momentánea.

Llevaba días intentando terminar aquella historia.

Los nanobots lo presionaban. Los Ingenieros lo habían amenazado con *deletar* su memoria, pero a pesar de todo eso la obra no fluía; parecía hecha de palabra y hierro, se trababa entre sus dedos.

«Estoy totalmente destruido», se dijo al contemplar su cuerpo: un modelo viejo de chatarra y carne que, pese a todo, aún continuaba escribiendo desde una de las jaulas de El Globo. «Pronto me cambiarán por un Shakespeare más nuevo».

Volvió a la pluma y a la hoja, pero sus reflejos eran convulsos, y emborronaban cuartillas y cuartillas.

Elaine Vilar Madruga

«Soy un inútil.»

El virus se había propagado a lo largo de toda la matriz de *El Globo*.

El foco primigenio había nacido de una de las Ofelias —modelo B-349— que, súbitamente, se negó a morir. Luego, el virus se había extendido a través de las celdas de Elsinor 3.0, y más tarde se expandió a la *matrix* completa de *El Globo*. Más de ochocientos Shakespeares —modelos A-34 y Q-878 casi todos— se (auto) desconectaron de forma automática; y casi siete mil se encontraban en un estado de absoluta anarquía que los Ingenieros apenas podían controlar.

El virus continuó creciendo, e invadió las centrales de los Otelos y Desdémonas, de los Capuletos y Montescos, de los Andrónicos, de los Banquos y los Macbeth, que se negaban a morir de repente, rompiendo con el equilibrio que regía en las redes de *El Globo* durante más de ocho milenios.

Tras un análisis exhaustivo, los Ingenieros tomaron la decisión más simple y radical: el Programa Elsinor 3.0 sería *deleteado* de los registros virtuales de los Shakespeares. Era la única manera de detener el foco principal del virus, y ganar unas horas más de precioso tiempo para intentar salvar la estructura de *El Globo*.

Ofelia sintió de repente mucho frío. Y después un calor asfixiante.

La Oscuridad había llegado de repente, invadiéndolo todo. Incluso su cuerpo.

Entonces sintió la descarga, y a su alrededor el mundo fue por un segundo de luz y luego de vacío, y más allá la Nada.

Pero Ofelia nunca llegó a saberlo.

Shakespeare intentaba recordar qué historia quería escribir, pero en su mente solo existía un charco de vacío tan enorme como el tiempo.

Elsinor Revolution

Las manos ya no le temblaban.

Pero su mente se encontraba en blanco, como una hoja desnuda.

Aquella historia —¡SU HISTORIA!— había desaparecido.

Escuchó, tras las paredes de la Jaula, el quehacer de los nanobots que le exigían comenzar pronto una nueva historia. La amenaza flotaba en el aire: un Shakespeare incapaz de escribir es un Shakespeare prescindible.

Y casi, casi le parecía sentir sobre su cuerpo el frío contacto del *deleteado*.

Se esforzó. Realmente se esforzó.

Y fue entonces que brotaron las primeras palabras, como un río de humo, desde su cabeza:

Ofelia B-349 fue la primera. Pero no la única.

Decidió no morir. Dijo no al agua que se acercaba desde el nanosimulador de realidad en la interfaz encajada en su cráneo. Dijo no, y emprendió la huida.

Lejos.