

La idealización del asesino serial sexual en el arte moderno

The idealization of the sexual serial killer in modern art

Larisa Itzel Escobedo Contreras

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Morelos, México
larisaescobedoc@gmail.com
ORCID 0009-0001-0102-1482

Resumen

La figura del asesino serial nació en la Inglaterra victoriana con Jack el Destripador. Desde los imaginarios motivados por este asesino, un nuevo personaje de la modernidad se creó: el asesino serial. A partir de esa figura, el asesinato de mujeres se convirtió en un entramado erotizado que ha desarrollado todo un género de producción cultural, especialmente dentro del cine y las series televisivas. En la pintura existe también una serie de representaciones del asesino serial que lo colocaron como un sujeto emblemático, moderno e inteligente, y crearon una apología cultural sobre el perpetrador feminicida.

Palabras clave: feminicidio, modernidad, pintura, vanguardias, patriarcado, feminismo

Abstract

The figure of the serial killer was born in Victorian England with Jack the Ripper. From the imaginaries awakened by this murderer, a new character of modernity was created: the serial killer. From that figure, the murder of women became an eroticized framework that has developed an entire genre of cultural production, especially within cinema and television series. In painting there is also a series of representations of the serial killer that positioned him as an emblematic, modern and intelligent subject, creating a cultural apology for the femicide perpetrator.

Keywords: femicide, modernity, painting, avant garde, patriarchy, feminism.

Recepción: 02-10-2023 | Aceptado: 07-11-2023
Publicado: 15-12-2023



Acceso abierto

Esta obra está bajo licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC
BY-NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Citación:

Escobedo, Larisa. "La idealización del asesino serial sexual en el arte moderno". *Estudios del Discurso* 9.2 (2023): 1-24.

DOI: <https://doi.org/10.30973/esdi.2023.9.2.155>

El arte de las vanguardias, nacido en la segunda mitad del siglo XIX y consolidado en la primera mitad del XX, se ha autoproclamado como el arte de la novedad, del cuestionamiento y de la rebeldía contra lo establecido. La modernidad en el arte, sobre todo en la primera vanguardia, significó un alud de cuestionamientos a la tradición artística occidental que pusieron de manifiesto transformaciones formales, técnicas, conceptuales, procesuales, afectivas e ideológicas. Se cuestionó la figuración y la mimesis con el arte abstracto que llegó al grado cero de la pintura con Malevich y su cuadro blanco sobre blanco; se cuestionó la corporalidad del trazo hasta sus formas más expresivas con el *dripping* de Pollock; se destruyó la idea de la manufactura y el talento en el *ready-made* Duchampiano; se eliminó el marco y el pedestal en el constructivismo de Tatlin; se pensaron nuevas formas de hacer poesía a través del azar y la inmediatez dadaísta; se atacó al capitalismo colonial en los murales de Diego Rivera; se abordaron las teorías sexuales, del inconsciente y el lenguaje en los procedimientos surrealistas de Magritte y Max Ernst; se pronunció contra la moral cristiana y a favor del fascismo y la guerra en los manifiestos futuristas de Marinetti, pero el patriarcado y la desigualdad entre varones y mujeres no fue nunca un tema de ninguna de las vanguardias, dirigidas siempre por hombres cuyos círculos cerrados pocas veces admitieron el trabajo de unas cuantas seleccionadas que, invariablemente, fueron minorizadas.

Desde luego, siempre hubo mujeres artistas y las ha habido, pero su borramiento de la historia ha sido una práctica constante por parte de todo el sistema del arte: por los propios artistas varones, museos, galerías, marchantes, mecenas, críticos, compradores, curadores, revistas, publicaciones, académicos e historiadores del arte y la cultura. En ese sentido, el arte moderno es solo una continuidad del arte patriarcal occidental.

Muchos de los artistas de las vanguardias no solo minorizaron el trabajo de sus colegas mujeres u omitieron cuestionar las violencias patriarcales que vivían permanentemente las mujeres dentro y fuera de sus casas, sino que, además, muchos glorificaron, erotizaron o romantizaron estas violencias, comenzando por la objetivación del cuerpo de la mujer como modelo de desnudo pasiva, hasta, inclusive, erotizar la violación o el exceso de mitificar el feminicidio, tal como la historia del arte lo venía haciendo por lo menos desde el Renacimiento. En ese sentido, podemos ver una continuidad completa que contradice la idea de que las vanguardias fueron un parteaguas total respecto al arte predecesor.

Las innovaciones de las vanguardias históricas en materia de color, de construcción de espacio, de utilización de nuevos materiales, de modificación de las visiones perceptivas tradicionales están fuera de toda duda. En cambio no parece razonable afirmar lo mismo en lo tocante a la modificación de las normas de género ... Al contrario, los artistas, varones en su inmensa mayoría, siguieron reforzando las imágenes de la mujer pasiva, dominada por la mirada de su creador, sojuzgada por su inactividad, adscrita a funciones subordinadas, paralizada por el mismo proceso de objetualización, convertida en un pedazo de carne. Y ello sucedía tanto en artistas que en el plano de la ideología se situaban en posiciones conservadoras, como es el caso de Renoir, como con otros que se manifestaron afines a postulados progresistas. (Aliaga 34)

El arte de las vanguardias, surgido en la segunda mitad del siglo XIX, coincide con el nacimiento del nuevo tipo de feminicidio moderno del que no hay noticias previas: el del asesino serial y toda la cultura construida alrededor de su supuesta inteligencia superdotada, su excitación sexual necrófila y el misterio de una supuesta vida psíquica compleja. Este nuevo arquetipo criminal ha sido alimentado por el periodismo, la literatura, la pintura, la fotografía y más tarde por el cine, la televisión y la pornografía.

La época victoriana y la Revolución Industrial crearon nuevos tipos de mujeres; después de las purgas feminicidas de las cacerías de brujas se enseñó a las mujeres que la única forma de sobrevivir era a través de la sumisión. Las mujeres se dividieron en aquellas profundamente precarizadas que trabajaron en la industria por salarios ínfimos –mucho menores a los de sus pares obreros–, en la prostitución o en el trabajo doméstico y, por otro lado, las mujeres burguesas que se dedicaron a construir un nuevo tipo de esposa preocupada por la belleza física, la banalidad y el proyecto de conseguir un marido pudiente que fungiera como proveedor, mientras ellas se convertían en sujetos parasitarios sin fuerza creativa ni de trabajo. Al mismo tiempo, ocurre un puritanismo exacerbado que pone en juicio todas las prácticas sexuales no reproductivas, que llegó inclusive a que la Reina Victoria mandara a cubrir las patas de las mesas de madera para no incitar a los hombres a pensar en las piernas de las mujeres. Una doble moral sexual apareció como reacción a este puritanismo, creando un crecimiento desmedido de la prostitución y los burdeles. También fue el momento de la aparición de novelas de extrema violencia sexual como *Historia de Juliette o las prosperidades del vicio* (1801) del Marqués de Sade y el nacimiento de la fotografía, y con

ella el nacimiento de la pornografía, que en un principio fue mucho más dedicada a la violencia sexual que al coito mismo.

Por ejemplo, ya dentro del canon del arte moderno, una de las pinturas más atroces de raptos, desprovista de toda mitología, pero que continúa esa tradición, constituye la pieza de Cezzane, *El Rapto*, en la que vemos la misma escena prototípica de los raptos renacentistas, donde se representa a un hombre musculoso llevando a cuestas a una mujer. Pero en este caso la escena se vuelve tremendamente lúgubre por representar el atardecer o el alba, donde el peligro acecha. Notamos también el contraste en las tonalidades de piel, si bien ambos cuerpos se adivinan mediterráneos, él aparece pintado sobre una paleta de naranjas, bermellones y rojos, lo que da la sensación de una piel bronceada, quizá quemada por el trabajo diario bajo el sol. Ella en cambio se muestra en sienas, ocre y amarillos, de una palidez desconcertante. En este rapto, ella no lucha: sus manos están desganzadas y adivinamos su muerte justo por la tonalidad de la piel, que ya sin vida se acerca a los verdes. La cabeza caída y los ojos cadavéricos nos indican que lo peor ha pasado, comprobando nuevamente que la violación es solo un estadio de la violencia feminicida, un paso previo al feminicidio y acto de la crueldad masculina extrema. Al fondo, las que parecen ser amigas de la víctima juegan en el río, como si el artista quisiera señalar que siempre habrá nuevas mujeres para atacar, por lo que siempre existirán nuevas víctimas posibles para la ansiedad destructiva del patriarcado, tal como lo indicaba aquella canción popular latinoamericana de Mike Laure «La cosecha de mujeres nunca se acaba».

El siglo XIX ve nacer un nuevo tipo de feminicida. *Jack el Destripador* comienza su serie de feminicidios en 1888, dirigidos específicamente contra prostitutas, a las que realizó cortes en la garganta, vientre y genitales, en el *East End* de Londres, un barrio particularmente pauperizado, donde los crímenes nunca llegaron a la justicia. A partir de entonces, comienza una larga serie de novelas, películas y productos culturales (inclusive disfraces para Halloween) alrededor de este personaje, lo que ha hecho de sus hazañas un mito de antihéroe que permanece hasta nuestros días en los imaginarios sobre los feminicidas.

En el barrio *East End* de Londres en 1888 un hombre, cuya identidad nunca se descubriría, realizó varios asesinatos particularmente monstruosos. Las víctimas –hasta donde sabemos, cinco en total– eran mujeres pobres de la clase trabajadora dedicadas a la



Figura 1. Paul Cezanne, *El rapto*, Francia, 1867

prostitución, porque sus ingresos del comercio callejero o los provenientes de la caridad eran insuficientes para mantenerse (aquí las cosas no han cambiado mucho que digamos). Todos los cuerpos de las mujeres fueron encontrados en condiciones similares: mutilaciones enormes y con el vientre abierto. En lo que se llamó “el otoño del terror”, la policía londinense recibió cartas de un hombre que sostenía ser el asesino y firmaba con el nombre de “Jack”; una contenía sus motivos: “Estoy harto de las putas y no voy a dejar de destriparlas hasta que no acabe con ellas”. (Cameron 364-365)

Jack el Destripador se convertirá en un fenómeno cultural que no solo la literatura y el arte recrearán, sino, sobre todo, otros hombres de los siglos venideros, xx y xxi, que asociarán la mutilación, el castigo, la abyección, la crueldad y el crimen a la excitación sexual y crearán un nuevo tipo de feminicidio callejero, inusitadamente perverso y moralizador, que castiga sobre todo a las mujeres que están en la calle durante la noche. El asesino serial se transforma en un tipo de soldado patriarcal que va a atacar

directamente a las mujeres que en sus prácticas cotidianas desobedezcan los mandatos de sumisión a otros hombres. Celia Amorós define esta actitud como «pactos patriarcales», una suerte de contratos centrados en la lealtad que se establecen entre hombres para asegurar la dominación sobre las mujeres.

El pacto entre los varones tal como en la propia ideología patriarcal se interpreta: la mujer ubicada en ciertas coordenadas espacio-temporales (entre varones a hora avanzada; las mujeres, al parecer, tenemos toque de queda: también hay un tiempo de «ser usada» sexualmente) es tierra de nadie –pues se ha desterritorializado respecto al ámbito privado acotado por un varón– y, por tanto, es ámbito de disponibilidad sexual virtualmente para todos. (Amorós 48)

Se podrían escribir libros enteros haciendo la revisión de los productos culturales que han hecho apologías siniestras de estos criminales, en especial en el caso del cine y la televisión, que cotidianamente realizan nuevas producciones centradas en el descubrimiento de la supuesta fascinante vida psíquica del criminal. Específicamente la pintura, sin embargo, tiene una historia propia con relación a la representación del asesino serial de mujeres y sus crímenes de odio. Es importante preguntarnos ¿por qué el arte va a tomar la figura del asesino serial como un nuevo tipo de antihéroe y va a proceder a encumbrarlo como un estereotipo moderno?

La figura de Jack el Destripador va a desdoblarse en otros países, generando una nueva mitología urbana y postindustrial alrededor de un feminicida sexual –no todos los feminicidios son de tipo erótico, piénsese por ejemplo en las quemaduras de mujeres curanderas en las persecuciones de brujas– que atacará a mujeres casi siempre desconocidas que se encuentran en la calle. En México, por ejemplo, aparece la figura de “El Chalequero” asesino y proxeneta que fue encontrado culpable de la muerte de al menos veinte mujeres, o bien Joseph Vacher “El Destripador Francés” quien, además de asesinar a más de quince mujeres, fue condenado por actividades sexuales de necrofilia con los cuerpos de sus víctimas.

Maria Tatar ha descrito en específico la fascinación por el feminicidio de los artistas alemanes de la República de Weimar. No es casual que en el periodo previo al nazismo la cultura en general esté poblada de odio hacia las mujeres, pues es este odio el que va a alimentar todo tipo de odio a la alteridad, en específico a las debilidades de



Figura 2. George Grosz, *Autorretrato con Eva Peter en el estudio del artista*, Alemania, 1918

los grupos migrantes judíos o gitanos, a los homosexuales –seres feminizados– o a las personas cuyos cuerpos no corresponden con el ideal megamasculino ario del fascismo. El expresionismo alemán es así, una de las vanguardias más misóginas que podemos encontrar, con manifestaciones de una crueldad inusitada en artistas como Otto Dix y George Grosz.

La figura del asesino serial en Alemania en el periodo de entreguerras fue ocupado por el «Carnicero de Hannover», Fritz Haarmann, quien en 1919, a la edad de cuarenta años, comenzó una serie de asesinatos sexuales de hombres jóvenes por los que más tarde sería juzgado. Se le encontró culpable de veinticinco muertes, pero se le atribuyen más de cien. No se trató de feminicidios, pero sí de asesinatos de personas feminizadas. El escultor Alfred Hrdlicka realizó una escultura sobre este asesino y buscó patrocinios para convertirla en un monumento en la ciudad de Hannover y a partir de 1920 aparecen en la pintura alemana una serie de cuadros titulados *Lustmord* (asesinato sexual).

George Grosz, quien pintó más de lo necesario de aquello que llamaba «ladykillers» (en el sentido literal del término) y de sus víctimas mutiladas, una vez se hizo fotografiar en la pose de Jack el Destripador. Amenazando a su víctima con un cuchillo que apuntaba a los genitales, se transformó a sí mismo de artista creativo que encuadra, contiene y se apropia del atractivo seductor de su modelo, a un asesino dispuesto a destruir la fuente del deseo heterosexual masculino y de la inspiración artística. La modelo femenina –absorta en la contemplación de su propia imagen (obsérvese la presencia redundante de un espejo de mano y de un espejo casi de cuerpo entero)– se exhibe a sí misma en un gesto de pasiva autosuficiencia. En cierto sentido, ella ha hecho superfluo al artista al crearse a sí misma como una obra de arte, como el objetivo de la mirada del conocedor masculino. Y esta razón por sí sola puede ser suficiente para explicar la personificación por parte del artista de un hombre preparado para asaltar, desfigurar y mutilar el cuerpo que tiene ante él (Tatar 4-5).

El título de la fotografía *Autorretrato con Eva Peter en el estudio del artista* se vuelve tremendamente escalofriante cuando leemos que el nombre de la modelo es el nombre de su esposa, Eva Peter, con quien se había casado dos años antes. Grosz fue un miembro destacado del movimiento Dadá en Berlín, participó en el Partido Comunista de Alemania y fue un antinazi radical y, sin embargo, sus obras sobre feminicidios son tan grotescas y burdas que nos hacen cuestionarnos sobre la supuesta naturaleza humanista del pintor. En sus pinturas es muy frecuente encontrar rostros y cuerpos grotescos, caricaturizados en escenas urbanas sórdidas y oscuras, en las que mayoritariamente hay diferencias notables en la representación entre varones y

mujeres, que se enfocan en los rostros de ellos y en los cuerpos de ellas, y representan a los varones casi siempre con trajes y a las mujeres desnudas.

En uno de sus dibujos, titulado *Lustmord*, nos presenta una escena tremendamente grotesca en la que un hombre anciano, vestido de traje, irrumpe en la habitación donde una mujer está previamente desnudada, amarrada a una silla y a punto de sufrir su muerte. El hombre parece un monstruo cadavérico lleno de odio que se aproxima con el arma letal en las manos. Notamos que el hombre es anciano y desgarbado, mientras que la mujer se presenta robusta, jovial y enojada. A pesar de que quizá la mujer podría vencer físicamente a ese hombre, la narrativa de la imagen no deja lugar a dudas acerca del desenlace: una pedagogía ha enseñado a las mujeres –y a los hombres– que, en una posible lucha entre ambos, el varón siempre ganará.



Figura 3. George Grosz, *Lustmord*, Alemania, 1912

En el caso del dibujo, el desenlace está puesto en la desigualdad de circunstancias del conflicto: un cuerpo acecha mientras el otro repele, un cuerpo viste elegantemente –y ello connota el halo de protección cultural que lo envuelve–, mientras el otro está desnudo; un cuerpo posee un arma y el otro está sujeto. Es como si el propio dibujo nos relatara que, sin importar el tamaño del hombre o su fuerza física, es su constructo cultural lo que lo hace invencible frente a las mujeres, y a ellas, sin importar cuánto entrenen o cuán corpulentas sean, siempre estarán sometidas por los propios

objetos que las rodean, en este caso, por ejemplo, adivinamos que la habitación es de ella, por el tocador y los detalles, y se afirma, nuevamente, que ni en su propia casa la mujer está segura.

Los hombres, francamente, ignoran hasta qué punto el dispositivo de emasculación de las chicas es imparable, hasta qué punto todo está escrupulosamente organizado para garantizar que ellos triunfen sin arriesgar demasiado cuando atacan mujeres. Creen inocentemente que su superioridad se debe a su gran fuerza. No les molesta pelearse con una escopeta contra una navaja. Piensan, alegres imbéciles, que ese combate es igualitario. (Despentes 41)

Grosz realiza múltiples dibujos con el tema *Lustmord*, muchos de ellos mostrando mujeres decapitadas, mutiladas y también mostrando las armas homicidas. Uno de los más brutales parece una representación inocente a primera vista, se trata de un grupo de hombres que juega al póquer en una mesa de juerga. El grabado es bastante caricaturesco, como conservando un halo de sentido del humor y de viñeta de periódico. Todo parece bastante normal hasta que nos percatamos del arma asesina, que se encuentra en primer plano: un hacha manchada de sangre. Entonces comprendemos que el personaje de la izquierda está sentado sobre un baúl que guarda los restos del crimen: las piernas mutiladas de la mujer sobresalen como implicando que el baúl es demasiado estrecho para guardar todas las partes del cuerpo mutilado. El grabado toma una dimensión aún más perturbadora cuando leemos el título, *Y cuando todo terminó, ellos jugaron a las cartas*.

Presenciamos la banalización completa de la tortura, la banalidad del mal diría Hanna Arendt, una deshumanización absoluta frente al dolor, frente al sufrimiento. La burocratización misma del asesinato como un acto de diversión colectiva, donde la masculinidad se presenta como omnipotente, en cofradía, sofisticada y alcohólica. Se adivina un departamento masculino por el traje colgado en la pared y un cierto descuido general del lugar en cuanto a la limpieza y la decoración. La pierna de la mujer asesinada quiere llevar a pensar al espectador que se trata de una prostituta, pues su pierna semi desnuda deja ver un liguero y una bota de tacón, en una acusación eminentemente misógina que trata de justificar la crueldad del acto.

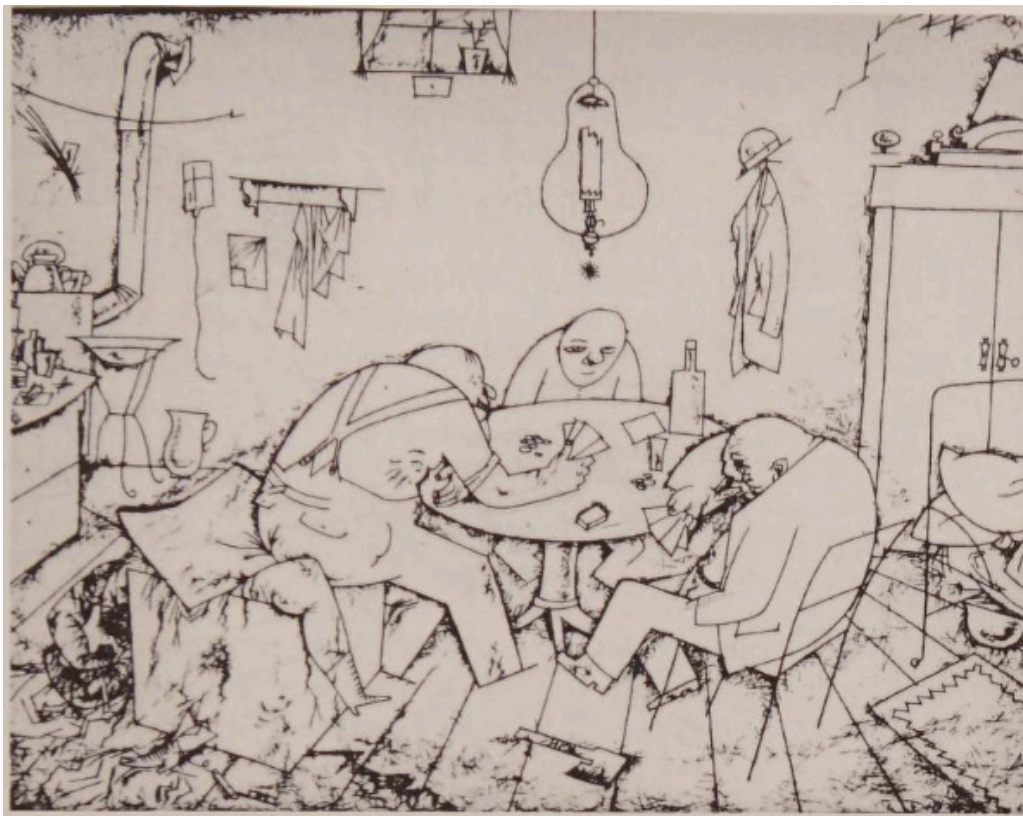


Figura 4. George Grosz, *Y cuando todo terminó, ellos jugaron a las cartas*, Alemania, 1917

Otto Dix es otro artista que trabajó con constancia la representación misógina del asesinato violatorio. En su grabado *Lustmord* presenta un escenario que es tremendamente perturbador por la violencia tanto de la escena como del trazo. La obra pertenece a una serie gráfica titulada «Muerte y resurrección», y es una escena de *goregrafía* o de pornografía *gore* que presenta a una mujer asesinada a cuchilladas, desangrada, con la vulva destrozada, mutilada y claramente violada. Con rastros de rasguños en las piernas y semen en las ingles, con la sábana manchada y la cabellera enredada, los ojos marchitos y la boca emitiendo chorros de sangre que denotan hemorragias internas. Su cuerpo está abandonado sobre la cama, se adivina el *rigor mortis*. Nuevamente un comentario que puede leer a la víctima como prostituta son las botas de tacón y el ligero, haciendo una justificación del acto, como si el propio cuadro gritara «Es su culpa, ella se lo buscó». Las botas indican que es una mujer que habita la calle y, en ese sentido, debe ser castigada. Hay basura en la habitación, ropas tiradas y

objetos que sugieren la violencia. Y, para terminar de sexualizar la escena, en primer plano vemos a dos perros de pequeño tamaño copulando. El macho se presenta negro, salvaje, poseído, viril, mientras que la hembra indiferente mira al espectador. Parece que el perro macho también está violando a la hembra, y con esta operación Dix naturaliza la violencia sexual en una argumentación llena de testosterona e impulsos carnales irreprimibles.



Figura 5. Otto Dix, *Lustmord*, Alemania, 1922

La aterradora obra está realizada con velocidad en el trazo, el fondo se confunde con la figura en una composición diagonal que coloca al cuadro en tensión permanente. No aparece el victimario, se comprende que ya ha huido, que ha abandonado el cadáver como si de basura se tratara y no encontrará justicia. En ese sentido, la obra es opuesta a otra de sus más crueles piezas, *Asesino sexual: Autorretrato*. En ella el protagonista es

el asesino, la mujer ya no es ninguna mujer, solo una colección de carne fragmentada, completamente despojada de subjetividad, individualidad o historia propias, solo trozos de cuerpo, extremidades, pedacerías sanguinolentas, apestosas, grotescas. El centro de la obra es el asesino y su éxtasis, su frenesí violento, su ausencia de humanidad descargada en un acto irracional que le llena de vida. Una oda completa al odio a las mujeres, donde el asesino no es nada menos que el propio pintor, que titula a la obra (autorretrato). Su rostro refleja alegría, su sonrisa se desborda en una psicosis extrema.



Figura 6. Otto Dix, *Asesino sexual: Autorretrato*, Alemania, 1920

Ella (o lo que queda de ella) está desnuda, completamente desprovista de protección cultural, en cambio él se presenta completamente de traje, con corbata, incluso podemos ver la línea en el pantalón que deja la plancha. No sabemos si el traje tiene un patrón en la tela o son las gotas de sangre que le han salpicado, pero nos atrevemos a pensar que el mismo patrón de la tela ya las emulaba. Su ropa representa el poder, el patriarcado, el capitalismo, la industria. Su ropa representa la maquinaria de guerra que se pone en marcha contra las mujeres en cada acto de violencia feminicida. El sujeto inclusive está peinado, nada rompe el halo de protección masculina que lo rodea, también denota que no importa cuánto luche por su vida una mujer: ni siquiera podrá despeinar al varón. Los fragmentos de la mujer son en cambio signo y símbolo de toda lucha, toda cuerpo roto, toda abyección, mutilación, tortura, desangramiento, desmembramiento, sus ojos sin pupilas y su boca gritan un grito mudo, silenciado, lleno de dolor y angustia. Un seno mutilado yace sobre el piso, mientras que los brazos escalan la habitación ya muertos, todavía huyendo del horror.

¿Por qué Otto Dix quisiera nombrar a esta macabra obra *Autorretrato*? ¿Acaso nos estamos enfrentado a una confesión? ¿O es simplemente la «sublimación» (si a esto remotamente se le podría adjetivar como sublime) de una perversa fantasía? En cualquier caso, nuestra vocación no es jurídica, sino simbólica; y en ese sentido como espectadoras y espectadores no podemos dejar de estremecernos frente a la violencia machista, necrófila y destructiva de esta pornificación escópica aceptada y legitimada sin chistar por la historia del arte eurocéntrica.

La obra *Asesino sexual: Autorretrato* de Dix es, a pesar de su estilo surreal, un autorretrato confesional que pone el acto del asesinato como algo humano, una fantasía demasiado humana más que el resultado de una degeneración perversa. ¿Por qué Dix hizo eso? ¿Qué lo llevó a autoincriminarse, presentándose a sí mismo como un hombre con cuchillo en mano, rebanando el cuello, los pechos, los miembros de una mujer desnuda? ¿Por qué firmó esta pintura con marcas rojas de su propia mano? ¿Por qué mimetiza la gestualidad de la puñalada mortal con sus amigos, o declara que se representa a sí mismo como asesino para prevenirse de cometer un crimen sexual en la vida real? (Tatar 89)

Indudablemente debemos leer la producción de los expresionistas alemanes en los contextos de la Primera Guerra Mundial y el periodo de la República de Weimar, épocas en las que la violencia toma una dimensión estructural en el tejido social. Los años anteriores al nazismo constituyen el preparativo psicoemocional para el desarrollo del necropoder de la maquinaria de la *Shoa*, el Holocausto Judío, y para ello el odio a las mujeres es fundamental, porque el odio a las mujeres es el primer odio a la diferencia. Son las mujeres con quienes se puede practicar la crueldad extrema porque ellas están al alcance y desde el nacimiento de la modernidad fueron minorizadas y cosificadas. La inferioridad es siempre la justificación de la perversidad. En la Europa medieval y moderna, durante todos los periodos bélicos, siempre se ha llevado a cabo una guerra contra las mujeres a través de prácticas violatorias que permite entrenar a los hombres –sobre todo a los más jóvenes– en la deshumanización y el goce frente al dolor ajeno.

Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo xx, el cuerpo de las mujeres, *qua* territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, inseminado por la violación de los ejércitos ocupantes. Hoy, ese destino ha sufrido una mutación por razones que tenemos pendiente examinar: su destrucción con exceso de crueldad, su expoliación hasta el último vestigio de vida, su tortura hasta la muerte. (Segato 58)

Las demás vanguardias de la modernidad no carecen de sus altas dosis de representación misógina, pero, sin dudarlo, fue el expresionismo alemán donde el feminicidio ha tenido sus representaciones más cruentas. Destaca también el tardío postimpresionista inglés Walter Sickert, quien elaboró una serie de pinturas tituladas *The Camden Town Murder Crimes* donde hace múltiples estudios de asesinatos de prostitutas, lo que ha llevado al escritor Stephen Knight a especular en su obra *Jack el Destripador: La solución final*, acerca de la posible conexión entre Sickert y Jack, poniendo en tela de juicio que el propio pintor fuese el afamado criminal.

En efecto, en 1907, una mujer rubia, a la sazón meretriz, fue hallada con el cuello cortado en una habitación alquilada en el barrio londinense de Camden Town. ¿Fue este

suceso luctuoso lo que inspiró al artista? Sickert, frecuentador de ambientes sórdidos y nocheriegos, parecía ser un candidato idóneo para retratar la vida canalla de la marginalidad. Los tonos sombríos y apagados que abundan en sus interiores, que rezuman *ennui*, se repiten asimismo en un cuadro titulado equívocamente de dos maneras, a saber, *The Camden Town Murder* y *What Shall We Do For the Rent?*, 1908. Haré una descripción: sentado en el extremo de la cama, a la izquierda de la composición, un hombre cabizbajo junta sus dos manos. A su lado, desnuda, una mujer de pelo negro, con la cabeza vuelta hacia la pared, parece reposar o quizá dormir. El primer título puede dar a entender que estamos ante un cadáver, aunque no se perciba ningún signo de violencia. El segundo desconcierta sobremanera pues parece indicar las dificultades de la pareja para pagar el alquiler, pero si es así, ¿por qué ella está desnuda y él no? ¿Por qué él demuestra preocupación y ella indiferencia? (Aliaga 37).

Los futuristas italianos, por su parte, no dudaron en manifestar continuamente su odio hacia las mujeres, como lo hizo Marinetti en el primer manifiesto futurista: «Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el ademán destructivo de los anarquistas, las grandes ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer» (Marinetti 2).

Las películas de asesinos seriales no solo crearon toda una fantasía sobre la supuesta inteligencia del asesino, sino que muchas de ellas se han enfocado en que el asesino serial establece un diálogo con el policía. Como si las muertes de las mujeres solo fueran la cancha deportiva en donde los varones juegan una partida para ver cuál de los dos es más inteligente, viril y audaz. El asesino deja huellas para que el policía las analice y el policía va creando pistas para que el asesino comprenda qué tan cerca está de él, un simple juego de ajedrez entre dos estrategas, donde las mujeres y sus muertes prácticamente son anecdóticas. A nadie interesa la biografía de esas mujeres, ni su lucha por la vida, ni su suplicio, ni el dolor infame que han dejado en sus familias, a menos, claro, que el marido se convierta en sustituto del policía para ejecutar una venganza. Diálogo críptico entre varones, el feminicidio de las películas se concentra en la psicología de ambos y en sus capacidades para comprenderse uno al otro. Así mismo, René Magritte, quien deja una enorme cantidad de cuadros de mujeres cosificadas – literalmente siendo cosas, objetos–, nos muestra la manera en que comprende la relación de los varones con las mujeres en obras en las que las mujeres carecen de

subjetividad y vida propias, y solo son los varones los que le otorgan algún grado de interés a su existencia.



Figura 7. René Magritte, *Asesino amenazado*, Francia, 1926.

En la imagen *Asesino amenazado* los policías están a punto de atrapar al asesino pasional, que se resguarda a un lado del cadáver. Hay un énfasis en destacar la alta cultura del depredador (como lo hace la serie de películas sobre Hannibal Lecter), se trata, pues, de un hombre elegante, en total compostura, que disfruta de una pieza musical en el fonógrafo –casi podemos adivinar que escucha música clásica–. La mujer está tendida sin demasiada violencia –solo la necesaria para asesinarla– sobre un diván, lo que sugiere que estamos frente a un psicoanalista (lo cual tiene una connotación de que las mujeres no pueden confiar en ningún hombre, ni siquiera en quien más confianza deberían tener, su esposo o bien su terapeuta), la pintura es particularmente inquietante cuando sabemos la pasión que el surrealismo mostraba ante el psicoanálisis. Al fondo, otros tres hombres atestiguan impávidos el escenario, como si de una obra teatral se tratara.

Al igual que en el cuadro del pintor, no hay nada que nos indique quién es ella, no hay ropa en el suelo que revele nada de su historia, de su vida o de su contexto social, solo un cuerpo, inerte, desprovisto de alguna señal de defensa, de lucha. Un trapo cubre la herida fatal que adivinamos en el cuello. Este asesino, contrario al de Otto Dix, no se encuentra en frenesí ni psicosis, este asesino –que también está trajeado– ni siquiera ensució el lugar, su calma es absoluta, lo que denota la racionalidad de su acto y su objetividad, como si de un proyecto científico o cultural se tratase; pero seguramente no es tan inteligente que los policías están prontos a sorprenderlo en la escena del crimen, todo, absolutamente todo en esta pintura es un diálogo masculino, donde ella es apenas el juguete por el que están peleando.

En el dadaísmo también se aprecian múltiples expresiones misóginas, pero quizá valga la pena comentar sobre el ícono máximo del arte moderno: Marcel Duchamp. Con riesgos a ser una tesis ampliamente debatida, pues el nombre Duchamp se ha convertido en un incuestionable para el desarrollo del arte contemporáneo, específicamente por sus aportes en el *Ready-Made* –que bien pudieran adjudicarse a la baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven,¹ las dos grandes obras de Duchamp parecen absolutamente perturbadoras cuando se analizan desde una perspectiva feminista. *El gran vidrio (La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún)*, por una parte, presenta a una mujer virginal a punto de ser violada grupalmente. El título no deja mucho espacio a la interpretación, ella será puesta al desnudo, es decir, será penetrada por la maquinaria masculina que se desarrolla con el molino de chocolate y entre los velos de la novia, pero esta obra es implacablemente críptica y podríamos poner en tela de duda cualquier aseveración que se dé sobre ella.

Mucho más evidente, *Dándose, 1º la cascada, 2º el gas de alumbrado* es una instalación artística realizada entre 1946 y 1966, en la que el espectador se encuentra con una puerta antigua que en el centro tiene una mirilla. Al acercarse, se puede ver una suerte de escenografía tridimensional en la que una mujer yace en un descampado, con el sexo abierto, entre marañas de monte. La postura y la incomodidad de la escena nos llevan a pensar que lo peor ya ha acontecido, pero el brazo se sostiene vivo

¹ Las investigaciones de Irene Gammel, biógrafa de Elsa Von Freytag-Loringhoven, publicadas en 2011 a partir de las cartas de Duchamp encontradas en 1982, cuestionan la autoría de *La Fuente* por parte de Marcel Duchamp y se las atribuye a la baronesa, pues en ellas Duchamp explica a su hermana, Suzanne Duchamp, que una amiga cuyo pseudónimo era R. Mutt (uno de los que usaba en ese tiempo la baronesa) le envió un urinario. El tema continúa discutiéndose por la alta polémica que estos dichos suscitan.



Figura 8. Marcel Duchamp, *Dándose*, 1º *La cascada*, 2º *El gas de alumbrado*, Estados Unidos, 1946-1966.

con una lámpara de gas, si bien existe una ambigüedad en este sentido alrededor de la condición de vida o muerte de la mujer, no podemos soslayar que el escenario es lo suficientemente violento para conceder a la imagen la dimensión trágica. Pareciera un mensaje en el que la víctima invita a los ojos –que se asumen masculinos– del espectador a penetrarla con la mirada ¿Para qué si no sostendría una lámpara? Los ojos tratan de entrar a su sexo para violarla una vez más, sin importar si ya solo es un cadáver. El paisaje bucólico contrasta con la violencia del cuerpo abandonado, sabemos que es imposible que ella desee estar ahí, porque ella nuevamente no tiene nada de subjetividad: ni siquiera un rostro.

El artista antiretiniano por antonomasia presenta un trabajo absolutamente escópico: en lenguaje pornográfico hablaríamos aquí del *Medical Shot*, o primerísimo primer plano, en donde los genitales femeninos son el principal foco de interés para el espectador como sujeto penetrador, y son vistos como puro agujero, como receptor

de la energía eyaculante: la vulva es abyección penetrativa, lo demás que acompaña a la vulva carece de importancia, es el territorio de la apropiación masculina. La vulva está desprovista de pelo púbico, de fluidos o de labios menores, es solo carne y agujero; en ese sentido, la muerte vuelve a aparecer como rastro de un cadáver ya seco, expoliado de vida y flujos. El espectador es a un mismo tiempo *voyeur* y perpetrador, como si el artista implicara que en la mirada masculina se encuentra siempre la fantasía feminicida. La obra tiene un contenido pornográfico al estar mediada por la puerta, que hace las veces de pantalla.

El correlato formal de la eyaculación –que funciona como el significado único del porno, su alfa y omega– es el primer plano. Un lenguaje de proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que se expresa, a nivel formal, en el plano cerrado y sus sinónimos porno, el *medical shot* (plano médico), una mirada genital y clínica del sexo, similar a una visita al ginecólogo o al urólogo y el *meat shot* (plano de carne) una mirada fragmentaria y fálica sobre unos cuerpos sin rostro, objetivados y reducidos a la carnalidad de la penetración (vaginal, anal, oral). No es casual que los *extreme close ups* de la penetración reciban el nombre de *meat shots* y no *flesh shots*, el cuerpo pornográfico parece producir un placer más vinculado a lo gastronómico que a lo carnal. Erotismo caníbal, avistamiento de la mirada donde la corporalidad se convierte en un succulento objeto parcial, inmediatez de lo sexual sometido a la implacable tecnología del *zoom*. La mirada pornográfica funciona sobre la piel y sus pliegues, orificios y erectilidades, la recorre compulsivamente, intentando eliminar toda distancia. Mirada táctil, o mejor aún, *gustativa*, horizontal, cruda e inmediata, desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano (Giménez Gatto 97).

La respuesta de las mujeres

Las mujeres, por su parte, hablaron poco sobre el feminicidio en la era del arte moderno, como si fuese un asunto tan doloroso que es mejor girar la cabeza al lado contrario. Es importante hacer notar que todas las teorías sobre el feminicidio fueron realizadas por feministas en la última década del siglo xx y lo que llevamos del siglo actual.

Marcela Lagarde de los Ríos, Jill Radford o Rita Segato realizaron sus estudios en el contexto de la crisis feminicida de Ciudad Juárez en la década de los noventa. Es por ello, entre otras cosas, que las artistas de las vanguardias van a carecer del lenguaje necesario para construir obra que se oponga a la idealización del asesino sexual serial.

Sin embargo, encontramos a tres artistas mexicanas que abordaron el tema, si bien no específicamente del asesino sexual serial, sí lo hicieron con relación a otros tipos de feminicidio y desde una óptica crítica que en muchos sentidos puede mapearse como la génesis del arte feminista contra el feminicidio, que va a realizarse con muchísimo ímpetu en el arte contemporáneo del siglo XIX, con artistas, músicas o escritoras como Lorena Wolffer, Vivir Quintana o Cristina Rivera Garza. Estas artistas del modernismo mexicano, impactadas por un contexto específico de producción artística de crítica social –con el Muralismo Mexicano y el Taller de la Gráfica Popular– pudieron vislumbrar que los asesinatos de mujeres no eran temas de corte privado e íntimo, sino que pertenecían al análisis de una sociedad opresiva.

Por eso, y muchas otras cosas, es de sorprender la claridad feminista de la obra de Frida Kahlo. Toda su obra es una encarnación de la máxima feminista “Lo personal es político”: autobiográfica, *queer*, poliamorosa, travesti, poderosa, tierna, militante de la cuerpo, audaz, sincera, decolonial, interseccional, escritora, activista, ícono de la moda; Frida Kahlo es, sin lugar a dudas, la artista mujer no europea más importante de la historia del arte, incluso de la historia patriarcal del arte, que no puede cerrar los ojos ante una obra cuyas potencias aún inscriben el corazón del arte feminista.

Gran parte de la obra de Frida es la visión de sí misma. Ella es el sujeto que pinta y el sujeto pintado. Expresa lo que siente, lo que ve, lo que piensa de sí y lo que la rodea de cerca; o incluso, quizás haya que decir que expresa también lo que quiere sentir, lo que quiere ver y lo que quiere pensar ... Su pintura es un *desafío* constante, es una *irreverencia* ante los valores de la ideología dominante. Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas «prosaicas» como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también, de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas entre muchas otras cosas, como en el cuadro «lo que el agua me dio» (1938), se permitió pintar dos mujeres desnudas juntas; o incluso en un primer

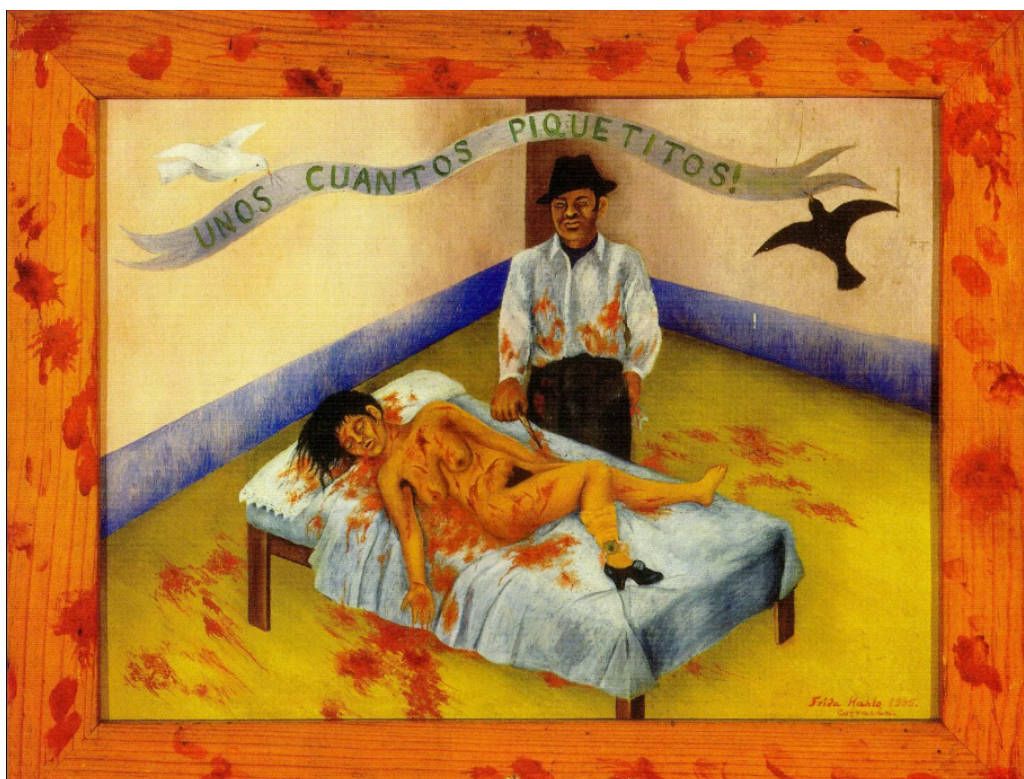


Figura 9. Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, México, 1935.

plano como en «dos desnudos en el bosque» (1939). Todo esto es una irreverencia y significa combatividad (Bartra, *Frida Kahlo Mujer, Ideología y Arte* 72, 73).

Kahlo encarna un chamanismo nativo que se cruza con una política utópica centrada en la pasión por el cuerpo y su finitud. Aunque otras artistas ya habían tocado el tema del asesinato patriarcal de las mujeres, parece que es Kahlo quien toma las riendas de un arte que va a encarar una tragedia histórica y constante con su pintura *Unos cuantos piquetitos*. «Kahlo representó la barbarie sobre un cuerpo de mujer asesinada a manos de un hombre. Se supone que se basó en una nota roja de periódico en la que se decía que el matón dijo ¡Si solo le di unos cuantos piquetitos!» (Bartra, *Desnudo y Arte* 187). Esta pintura subvierte muchas de las formas patriarcales en las que se habían representado crímenes tan atroces. La pintora eligió una narrativa propia de los exvotos que ella misma coleccionaba: un cuadro de pequeño formato que relata una tragedia o un milagro, y que ha constituido una forma de documentación de la vida cotidiana en los estratos populares desde el siglo XVI hasta la fecha. Pinturas *amateurs* que

relatan narrativas de violencia, pasiones y tormentos, y que funcionan como confesionario público. En los exvotos aparecen también narrativas de la intervención divina que puede detener o modificar la tragedia. Kahlo, sin embargo, elige una escena sin divinidad, sin esperanza, sin milagro: la cruda realidad de las mujeres que son asesinadas a diario por sus parejas en México y en el resto del mundo, desde hace tanto tiempo que es imposible imaginar que algún día eso no ocurría.

El texto nos lleva a la nota roja, a la banalización de la violencia por parte de los diarios. El énfasis del periodismo se encuentra en el patético y miserable chiste con que el asesino pretende hacer una suerte de autojustificación. Los periódicos ponen su atención en esos detalles mórbidos y morbosos y se olvidan de la dimensión humana de la tragedia, sus encabezados se burlan de los deudos y colocan la violencia en un espacio sin trascendencia ni trauma.

En el centro del cuadro está el cuerpo casi desnudo de ella, mientras el asesino se encuentra en calma, casi sonriente. De manera diferente a las pinturas de los expresionistas alemanes, aquí el centro es la víctima, no el victimario y el espectador es llamado a conmoverse a través de las heridas que el propio marco presenta: es como si se revelara que esa violencia brutal no queda solo en el espacio de la representación, sino que sale de ahí para tomar la realidad, y mancharlo todo de sangre, de sangre de mujeres asesinadas, por el solo hecho de ser mujeres.

Referencias

- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal, 2007.
- Amorós, Celia. "Notas para una teoría nominalista del patriarcado". *Asparkia. Investigación Feminista*, núm. 1, 1992, pp. 41-58, <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/412/331>.
- Bartra, Eli. *Desnudo y arte*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.
- Bartra, Eli. *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. Icaria, 2003.
- Cameron, Deborah. "¿Eso es entretenimiento?: Jack el destripador y la venta de violencia sexual". *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*, editado por Diana E. Russell y Jill Radford, UNAM, 1992, pp. 361-370.

Despentes, Virgine. *Teoría King Kong*, Melusina, 2007.

Giménez Gatto, Fabián. "Pospornografía". *Estudios Visuales*, núm. 5, 2007, pp. 96-105.

Marinetti, Filippo Tommaso. *El Futurismo*, 1909.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.

Tatar, Maria. *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press, 1995.