

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

Mascarada en Weimar. Lenguaje, representaciones e
identidad en *Das kunstseidene Mädchen* de Irmgard
Keun

Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Alemanas)

Presenta:
Dulce Trinidad Peña Espinoza

Asesor:
Dr. Sergio Sánchez Loyola

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1	9
1.1 Mujeres: madres y esposas	9
1.2 Los hombres frente al cambio social	23
Capítulo 2	28
2.1 La representación y su construcción	28
2.2 Lenguaje y poder	34
2.3 Identidad	40
2.3.1 El varón y el poder: una relación endeble	42
2.3.2 De espectadores y objetos: la mujer en busca de su reflejo	46
Capítulo 3	59
3.1 Génesis de la historia	59
3.1.1 Primera parte: fin del verano y la ciudad media	59
3.1.2 Segunda parte: otoño tardío – y la gran ciudad	61
3.1.3 Tercera parte: demasiado invierno y una sala de espera	64
3.2 Estructura narrativa	65
3.3 Representaciones discursivas e ideales femeninos en la novela	69
3.3.1 El cine: el espejo en movimiento	69
3.3.2 Schlager: la música de las imágenes	77
3.3.3 Ideales y objetos: el camino de la transformación	85
3.3.4 El <i>Glanz</i> : un sueño posible... para pocas	90
3.4 La mirada femenina	95
3.5 La búsqueda de una identidad negada	99

3.5.1 La máscara de seda	102
3.6 Otras identidades femeninas posibles	110
3.7 La <i>Neue Frau</i> frente al “neuen Mann” de la posguerra	121
Conclusiones	134
Índice de imágenes	140
Índice de canciones	142
Bibliografía	142

INTRODUCCIÓN

Irmgard Keun nació el 6 de febrero de 1906 en Berlín. Colonia fue la ciudad que la vio crecer para convertirse por un breve tiempo en actriz, carrera que abandonó para dedicarse por completo a las letras. En 1931 publicó su primera novela *Gilgi – eine von uns* (*Gilgi – una de nosotras*) en la que retrató la vida de una joven estenotipista, profesión bastante nueva en aquella época que suponía para la mujer una independencia económica y una libertad inconcebibles apenas algunos años antes. Su obra prima recibió excelentes críticas y tuvo tanto éxito que se realizó una versión fílmica al año siguiente con Brigitte Helm en el papel protagónico, quien se hiciera famosa en 1927 por su papel de María, la robot, en la película *Metropolis* de Fritz Lang. Al año siguiente del estreno de dicho filme se publicó su segunda obra: *Das kunstseidene Mädchen*, novela que narra la vida y desdicha de Doris, una joven de 18 años que busca de forma desesperada convertirse en un *Glanz* (brillo, esplendor). Esta segunda novela recibió también muchas críticas buenas, entre las que destacaba, por ejemplo, la de Kurt Tucholsky, quien describió a Keun como una autora con un humor y un ingenio particulares e incluso la comparaba con algunos autores masculinos del género cómico como Georg Hermann.

Das kunstseidene Mädchen es considerada un *Zeitroman*, una “novela epocal”, pues en este caso la acción se sitúa en la República de Weimar. Keun retrata de una forma irónica y crítica la difícil situación política y económica de aquellos años: el desempleo, las consecuencias sociales de la guerra que aún se podían percibir de forma clara e incluso el imparable avance de la ideología nacionalsocialista en la vida cotidiana de los ciudadanos. Estas características se corresponden a su vez con la corriente de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad o Nuevo realismo) que, como su nombre lo indica, buscaba retratar la

realidad de la forma más fiel y cercana posible. Entre los representantes más importantes de dicho movimiento se cuentan nombres como Thomas Mann, Kurt Tucholsky y Robert Walser, por no mencionar las crónicas de guerra como *Im Westen nichts neues* (*Sin Novedad en el frente*) de Erich Maria Remarque.

Pero Keun no sólo retrata una época, sino también a la mujer de aquél tiempo, la mira, la analiza, la crítica, del mismo modo que hace con el resto del mundo y de la sociedad. Su crítica se oculta bajo un lenguaje sencillo que refleja el origen humilde de la protagonista —más no de la autora—, cuestiona los estereotipos impuestos a los individuos como ideales, cuyo cumplimiento validaría su identidad. Critica a su vez la forma en que las mujeres se esfuerzan hasta lo indecible por alcanzarlos, muchas veces sin siquiera cuestionar el porqué de sus acciones, lo que generaba un malestar incomprensible para ellas mismas. Describe a su vez la difícil situación por la que atravesaban los hombres al final de la guerra, cómo volvieron a casa alienados, traumatizados y rotos, y aún se exigía de ellos ser los proveedores, el sostén de la familia, los fuertes. Keun critica a la sociedad, su hipocresía y la presión que ejerce sobre los individuos inmersos en ella, no sin hacer notar que esos mismos individuos perpetuaban dichos estereotipos al adoptarlos como una aspiración, su propio deseo de validación hacía de los estereotipos una meta común, a la cual todos debían aspirar. Keun deja entrever también el avance del nacionalsocialismo en el espíritu popular, cómo permea las relaciones entre las personas mientras el concepto de raza cobra fuerza como parámetro para definir la calidad de las personas.

Das kunstseidene Mädchen es el testimonio de una época en el que la autora deja patente la claridad con que percibía su realidad, ya que la ironía y la crítica que se encuentran a lo largo de todo el texto sólo pueden ser posibles gracias a un entendimiento profundo del sistema en el que se vive. Quizá lo más resaltante de la obra de Keun es, a

grandes rasgos, que es una de las primeras voces femeninas en tener cierta resonancia en la cultura del momento. Si bien había existido un momento durante el Romanticismo en el que se desarrollaron otras autoras de cierta importancia como Bettina Brentano o Caroline von Günderrode, ninguna tuvo el impacto de Keun en la cultura del momento. Causa de ello fue, en muchos casos, que las mencionadas autoras no llegaron a ver publicada su obra en vida o comenzaron a escribir ya a una avanzada edad, si no es que simplemente sus escritos se mezclaron con los del marido, quien asumió todo el crédito por la autoría, o en otros muchos casos publicaban con un anónimo. Sea como fuere, durante mucho tiempo las mujeres no tuvieron oportunidad de dar a conocer al público sus ideas y pensamientos más profundos. Pero las obras de Keun no sólo fueron publicadas y leídas por un extenso público, sino que supusieron también un éxito comercial y provocaron sentimientos encontrados entre el público que las recibió poco antes del comienzo de la dictadura. A diferencia de las románticas, quienes pasaron desapercibidas, las palabras de Keun levantaron olas en la sociedad de su época.

Críticas positivas y negativas aparecieron en las revistas especializadas y periódicos, algunos la alababan por su estilo cómico y satírico que no ocultaba la dura crítica social subyacente; otros la atacaban con encono pues consideraban *Das kunstseidene Mädchen* una novela superflua, escrita con un pésimo estilo y gusto e incluso inmoral. Tanto fue su éxito que hubo adaptaciones al cine de su primera novela e incluso una acusación de plagio por la segunda, ya que se le inculpaba por haber copiado una gran parte de la trama de la novela *Karriere* (1931) de Robert Neumann. Sí, la obra de Keun fue una sensación en su momento pero, a diferencia de muchos otros casos en los que todo se olvida una vez que el furor termina, ella fue rescatada durante los años 70, con el desarrollo del movimiento feminista. Justamente en esta época y en especial en Alemania comenzó una búsqueda por

aquellas voces femeninas perdidas en el tiempo, víctimas de un discurso falocéntrico en el que no había lugar para ellas. Se retomó su obra junto con la de otras autoras –entre ellas muchas románticas– se apreció su valor como escritora contestataria y se comenzó a analizar su obra desde una perspectiva feminista.

Su segunda y más popular novela es un texto que vale la pena analizar por la riqueza de su contenido visto desde distintos ángulos, desde la estructura narrativa, los recursos literarios, las referencias sociales o las figuras femeninas representadas a lo largo de ella. En la presente tesis el análisis se centra en las representaciones discursivas, tanto femeninas como masculinas, que surgen en la forma de estereotipos a lo largo de la novela. Se busca su posible origen, se analiza su impacto social, de qué manera se relacionan entre ellas y cómo influyen en la creación de la identidad de los individuos. Con este fin, la tesis se divide en tres capítulos principales. En el primero se hace, en un primer momento, un análisis diacrónico sobre las representaciones y estereotipos femeninos que han existido a lo largo de la historia europea, así como de la relación de las mujeres con la literatura y las letras, su papel como autoras/lectoras y su influencia dentro de la sociedad; así como las alteraciones que sufrió en la vida cotidiana el ideal de la mujer a lo largo del tiempo, hasta llegar a la República de Weimar, periodo en el que ocurrieron cambios políticos, sociales y culturales que tuvieron un gran impacto en los individuos y su realidad. Se analiza también cuál era el ideal masculino aceptado, previo al inicio de la guerra, y cómo se vio afectado con el cambio de valores que trajo consigo. Esto con el propósito de sentar un precedente y hacer un esbozo de la época en la que la autora vivió y se desarrolló y en la cual tiene lugar el argumento de la novela, así como para mostrar cuán propositiva resulta la voz de Keun.

En el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico partiendo del concepto de representación como una forma de relacionarse con el mundo, de abstraerlo y

comprenderlo. Una vez aclarado dicho concepto, se toma al lenguaje como principal medio de representación discursiva que moldea la percepción del mundo y se analiza cuál es su influencia dentro de las relaciones de poder. Posteriormente se trata el tema de la identidad de los individuos y la importancia del lenguaje dentro de su creación, partiendo para ello del análisis del sistema de poder dentro del discurso. En el tercer capítulo se desarrolla el análisis de la obra, comenzando por un resumen del argumento de la novela, luego de lo cual se da una acotación sobre la estructura narrativa de la novela y se procede a estudiar el discurso en el que se desenvuelven las representaciones femeninas, las cuales se pueden encontrar en el trasfondo cultural del texto, que hace referencia directa al acontecer cotidiano de la República de Weimar por medio de los medios masivos de comunicación, entre los que se encuentran alusiones al cine, a la música, así como a la publicidad y a la cultura del consumo. Luego de esto se procede con la examinación de la percepción particular de la protagonista de su realidad a partir de la teoría planteada en el segundo capítulo, es decir, desde los sistemas de representación, el lenguaje y las relaciones de poder. Seguidamente se busca explicar el proceso por medio del cual se forma su identidad con base en los estereotipos idealizados con que ha sido bombardeada, así como su percepción de sí misma. Se elabora también el concepto de la máscara como elemento que aliena de cierta forma a los individuos de su verdadero *yo* y que se construye con base en ideales impuestos por un sistema superior. En el último apartado se analiza la otra cara de la moneda: el contraste entre un ideal limitante y represor y la posibilidad de que existan otras identidades posibles fuera de él, tanto femeninas como masculinas.

CAPÍTULO 1

Los estereotipos permean diferentes aspectos de nuestra percepción del mundo, baste mencionar algunos ejemplos como que los alemanes son siempre fríos y directos, que los italianos son vivaces y apasionados, o que los mexicanos somos alegres y amables con los demás. Todo lo anterior es una verdad a medias, si bien tiene su base en una parte de la realidad no es algo que se cumpla al pie de la letra en cada uno de los individuos que habitan dichos países. Más allá de las nacionalidades, y tomando un grupo mucho mayor y más general, los estereotipos también se aplican a los hombres y a las mujeres y definen cuáles son las expectativas puestas en cada género: las mujeres deben —o debían al menos hasta hace algunos años— ser amorosas, tiernas, comprensivas y sumisas; mientras que los hombres son caballerosos, fuertes, valientes y racionales.

Fue el movimiento feminista de la así llamada “tercera ola”, que comenzó en los años 90, el primero en cuestionar los estereotipos de género y los roles que se atribuían a ellos, lo que provocó que se abriera la discusión respecto a su validez y universalidad. De hecho, la diferencia entre sexo y género es algo relativamente nuevo, puesto que antes se consideraban la misma cosa, algo determinado biológicamente que otorgaba tanto a hombres como a mujeres un rol definido dentro de la sociedad desde el momento mismo en que nacían y hasta el día de su muerte. La diferencia entre sexo y género, no obstante, ha sido bastante discutida en los últimos años, llegando en muchos casos a la conclusión de que el pertenecer a un sexo (hombre/mujer) no necesariamente implica que un individuo se identifique con el género que le “corresponde”, es decir con los comportamientos y actitudes que se asocian con éste. El género y el sexo son, en todo caso, etiquetas que ayudan —u obligan—, junto con otras tantas, a un individuo a construir su identidad.

1.1 Mujeres: madres y esposas

Las primeras teorías feministas del siglo XIX llamaron la atención sobre la poca o nula importancia de las mujeres a lo largo de la historia, mientras que en el campo artístico las mujeres como musas habían inspirado a cientos de artistas quienes, influidos por su belleza o alguna cualidad remarcable en su ser, las plasmaron de mil y una formas, ya sea por medio de letras o imágenes. Este papel relevante contrastaba con una realidad completamente distinta: si en el arte la mujer era una de las figuras clave, en la vida real no poseía más que un papel secundario, siempre relegado a la sombra y al silencio.

El rol de la mujer dentro de la sociedad no se convirtió en un tema de discusión sino hasta finales del siglo XVIII, cuando la Ilustración trajo consigo una revolución del pensamiento y la percepción del mundo. Las discusiones respecto a la mujer tomaron tintes diversos: se cuestionó su humanidad, si acaso tenía un alma, incluso si podía considerarse un individuo pensante (Becker-Cantarino). Los argumentos a favor y en contra abarcaban explicaciones religiosas, biológicas, médicas y filosóficas, entre otras. Una de las más aceptadas durante el siglo XVI y hasta la Ilustración, para justificar el hecho de que la mujer tuviese que estar subyugada al poder del hombre se remonta a Adán y Eva y al pecado original. Como lo menciona Barbara Becker-Cantarino, en *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*, se consideraba a la mujer incapaz de tomar decisiones, puesto que la única vez que había tomado la iniciativa había provocado la caída de los seres humanos del paraíso al incitar a Adán a comer del fruto prohibido. Por esta falta se le consideró una persona de segunda categoría, que tenía un sentido de la moralidad inferior al del hombre. Además debía cargar con la culpa de haber logrado la caída de toda la humanidad. La única forma en que podría encontrar el perdón, y conseguir así la salvación, era mediante una vida llena de virtud al servicio y disposición de un compañero masculino.

Tal idea de la mujer no se quedó en el plano religioso, sino que permeó todas las esferas políticas y sociales en las que las mujeres estaban inmersas. Esto supuso que la mujer fuese dependiente del hombre también en el plano legislativo, ya que ella no tenía la posibilidad de tomar decisiones sobre ningún asunto, incluida su propia vida, lo que se conocía como *Geschlechtvormundschaft* (Tutoría de género). Primero era el padre el encargado de la hija, luego el esposo. Dado que ninguna mujer desempeñaba el papel de sujeto, no podían reunirse a discutir su situación, no podían reflexionar sobre su propia sumisión ni compartir experiencias, mucho menos formar lazos político-ideológicos entre ellas, por lo que no formaban ningún grupo homogéneo con una ideología en común. Su rol ya estaba definido y ellas sólo debían limitarse a seguirlo. Entre sus obligaciones se encontraban la administración del hogar, la crianza de los hijos así como el ser un apoyo psicológico y emocional, no sólo para el marido, sino para toda la familia. Dichas prescripciones se convirtieron pronto en un estereotipo que se consideraba el significado real de ser mujer y a su vez definía cuál era el comportamiento deseado en ella.

El estallido de la Revolución Francesa trajo consigo muchos cambios en cuanto a las relaciones políticas y sociales en los estados europeos. Uno de los documentos más importantes de la historia humana fue redactado durante este tiempo: *La Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano* (1789), el cual sentó las bases para buscar la igualdad y el respeto entre todos los individuos, y que después sería tomado como base para la redacción de futuros documentos que buscaban fundar la interacción entre los seres humanos con base en dichos principios. Olympe de Gouges fue quizá la primera mujer en hacer notorio el fallo en este documento, y bastó para ello una sola palabra. En 1791 publicó un escrito dirigido a la reina María Antonieta: *La Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, que no era otra cosa que una nueva redacción de la anterior

mencionada, sólo con un pequeño cambio: cada vez que en el original aparecía la palabra “hombre”, Olympe la cambió por la palabra “mujer”. Este pequeño atrevimiento le valió la sentencia de muerte, sin mencionar los diversos insultos y apodos denigrantes con los que fue nombrada, tales como “revolucionaria histérica, puta, furia, loca y mujer-hombre (*femmehomme*)”, (ctd Becker-Cantarino 23)¹ que hacían más que obvio el desprecio provocado por tener el valor de cuestionar el *sujeto universal masculino*, con cuya voz se hablaba en nombre de toda la humanidad mientras a las mujeres se les negaba toda posibilidad de participación y cualquier derecho como ciudadanas. En 1793, mismo año de la ejecución de Olympe, se determinó que ni los niños, ni los locos, ni las mujeres o los criminales podían ser considerados ciudadanos. Todos estos individuos salían de la norma y por lo tanto se les excluía abiertamente.

Pero Olympe había logrado después de todo comenzar el debate con respecto al papel de la mujer en la sociedad, y otras voces la siguieron en la lucha por la igualdad. En Inglaterra, por ejemplo, Mary Wollstonecraft publicó en 1792 *A Vindication of the Rights of Woman*, en el que criticaba el lugar subordinado de la mujer y proponía que ésta debía educar su raciocinio para poder llevar una vida virtuosa dentro de la sociedad, además de tener el derecho de tomar parte en el gobierno, así como la posibilidad de estudiar. Todo esto, claro, en paralelo a sus obligaciones como madre, esposa o hija. Consideraba además que era justamente la educación el camino que la mujer debía seguir para independizarse, y si bien no cuestionaba la institución del matrimonio, sí proponía que su naturaleza, más que radicar en una dicotomía de control/sumisión, debía ser una unión amistosa que buscaba que marido y mujer se desarrollaran espiritual e intelectualmente en el marco de la ayuda

¹En el original: “hysterische Revolutionärin, Dirne, Furie, Irre und Mannweib (*femmehomme*).” Los originales de las citas en otros idiomas se podrán encontrar a lo largo del texto como notas al pie. Las traducciones de dichas citas han sido realizadas por mí, a no ser que se indique lo contrario.

mutua. Así el marido, más que un dueño, se convertía en el compañero de la mujer. Sus ideas encontraron mucha resistencia y hostilidad, como era de esperarse, pero algunos otros pensadores se sumaron a su causa e hicieron eco de sus escritos. En el desaparecido reino de Prusia, Theodor Gottlieb von Hippel se convirtió, a finales del siglo XIX, en uno de los más fervientes partidarios de la igualdad entre hombres y mujeres. En su escrito *Sobre la mejora civil de las mujeres*² defendía la idea de que todos los seres humanos merecían tener los mismos derechos frente a la ley, las mujeres incluidas, y preguntaba “¿Se equivocó Dios en algo con el otro género? ¡O son los hombres quienes ofenden a este género contra la voluntad de Dios! ¿Por qué las mujeres no han de ser personas?” (ctd en Becker-Cantarino 26).³ El debate en Prusia, sin embargo, enmudeció con la muerte de Hippel en 1792.

La subordinación y la represión femenina suponían además un complejo sistema educativo, cargado de figuras femeninas ejemplares que introducían a las jóvenes dentro del rol de futura madre y esposa. Para lograr esto la educación de la mujer se centraba desde una temprana edad en el hombre, como escribió Rousseau en 1762 en su novela *Émile* “Agradarles [a los hombres] y serles de utilidad, serles simpáticas y apreciables, educarlos en la juventud y cuidarlos en la vejez, aconsejarlos, consolarlos y hacerles la vida amena y endulzárselas: esos son en todo momento los deberes de la mujer, esto debe aprenderlo desde su infancia” (ctd en Becker-Cantarino 27).⁴ Así mientras que los hombres se quedaban con el papel activo y fuerte, desde la infancia las niñas eran educadas dentro de la pasividad, la sumisión y el servicio al otro, sin pensar jamás en ellas mismas. Todas estas características se consideraban además naturales al género femenino, puesto que el

² Título original: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*.

³ Hat Gott bei dem anderen Geschlecht etwas versehen? Oder sind es die Männer, die sich an diesem Geschlechte wider den Willen des Schöpfers versündigen! Warum sollen die Weiber keine Person sein?.

⁴ Ihnen [den Männern] gefallen und nützlich sein, ihnen liebens- und achtenswert sein, sie in der Jugend erziehen und im Alter umsorgen, sie beraten, trösten und ihnen das Leben angenehm machen und vesüßen: das sind zu allen Zeiten die Pflichten der Frau, das müssen sie von ihrer Kindheit an lernen.

hecho de que las mujeres tuvieran la posibilidad de convertirse en madres las asociaba a un instinto maternal inherente a su naturaleza que las hacía más propensas a la emocionalidad, el cuidado y la sensibilidad. De tal forma se justificaba, desde la biología de la mujer, la asignación de sus roles y obligaciones dentro de la sociedad.

Dado que el campo de acción de las mujeres se limitaba al hogar, a la familia y al matrimonio su preparación académica era considerada superflua. Muchas mujeres vivieron sumidas en la ignorancia, pocas sabían leer y escribir y no eran capaces de dejar algún testimonio escrito sobre sus vivencias y experiencias, lo cual las excluía por completo de la tradición intelectual y cultural. De acuerdo con Becker-Cantarino esta fue la principal causa de que hasta la época del Romanticismo, en el siglo XIX, las mujeres carecieran de rostro y de historia. En aquella época solamente aquellas que pertenecían a estratos sociales elevados podían tener el privilegio de asistir como oyentes a las clases privadas de sus hermanos varones, o de recibir lecciones de los padres. El resto de su educación se completaba de forma autodidacta por medio de la lectura. En muchos casos las familias de clase acomodada poseían una biblioteca, en la que las jóvenes podían saciar su sed de conocimiento. Esta posibilidad estaba, como es de suponer, completamente vedada para las jóvenes del pueblo.

La lectura se convirtió para muchas mujeres de aquel tiempo en una vía de escape, en una forma de identificación con otras realidades, otros mundos, otros *yos*. Las novelas y las revistas especializadas para el público femenino representaban figuras estereotipadas de la mujer que servían como modelos para educar a las lectoras. Entre los temas predilectos se encontraban la moral y las buenas costumbres, por no mencionar la maternidad, el matrimonio y el amor. Se partía del supuesto, no sólo de que dichos temas resultaban de

profundo interés para las féminas, sino que alimentaban su espíritu al guiarlas y orientarlas por el camino de la virtud, y tal era el objetivo buscado.

De cualquier forma se consideraba a la lectora un individuo con una capacidad de análisis bastante limitada y en muchos casos superficial, incapaz de discutir temas más elevados como la filosofía, la religión o la política. Esto, sin embargo, no reflejaba del todo la realidad y había mujeres que no sólo se interesaban por tales temas, sino que fomentaban su discusión y debate ofreciendo tertulias ilustrísimas en sus casas, en las cuales se reunían las personalidades más importantes del ámbito intelectual del momento. Dichas figuras femeninas no eran bien recibidas en la sociedad de la época, como escribió Rousseau en su novela *Émile*: “Una ‘mujer erudita’ que ‘funda un tribunal literario en su casa y se erige como presidenta’ es una peste para su marido, sus hijos, sus amigos, sus sirvientes, para todo el mundo” (ctd en Becker-Cantarino 30-31).⁵ Resultaba un absurdo pensar que una mujer, un individuo poco apto para las cuestiones del espíritu y la razón, tomara para sí la dirección de disertaciones que estaban más allá de su alcance. Tales mujeres violaban los límites de las funciones que les estaban asignadas y al parecer intentaban hacer una pobre imitación de un rol exclusivamente masculino, lo cual las colocaba en un papel indeterminado y ridículo dentro de la sociedad, que a su vez se extendía a todos aquellos que tuviesen contacto con ella y más aún si apoyaban su forma de actuar.

Las mujeres disponían de un limitadísimo campo de acción en cuanto al ámbito del pensamiento; sin embargo, en muchos casos la lectura las incitaba a su vez a escribir. A diferencia de sus hermanos varones, que podían ejercer tal ocupación sin posibles obstáculos, las mujeres no sólo debían enfrentarse a la dura crítica de la sociedad, sino

⁵ Eine “gelehrte Frau”, die in ihrem Haus “einen literarischen Gerichtshof einrichtet und sich zur Präsidentin” macht, ist “eine Geißel für ihren Mann, ihre Kinder, ihre Freunde, ihre Diener, für alle Welt.”

además atender otros muchos asuntos relacionados con el hogar y la familia, lo cual les dejaba poco tiempo para sentarse a plasmar sus ideas. Durante los siglos XVIII y XIX, las mujeres debían casarse alrededor de los 20 años, después de lo cual era muy probable que dieran a luz a varios hijos. Durante la crianza de los pequeños disponían de muy poco tiempo para ellas, por lo que muchas de las escritoras importantes durante el Romanticismo alemán, se dedicaron a la literatura de forma activa antes o después de este periodo, cuando disponían de libertad suficiente para ocuparse por completo de ello. En palabras de Virginia Woolf, durante esos periodos, cuando los hijos aún no llegaban o ya se habían ido, era más factible que tuvieran un “cuarto propio” donde pudieran dedicarse a escribir sin ser interrumpidas. Y aun así era muy difícil que su producción fuera publicada de forma independiente. En muchos casos las letras femeninas se convertían en una sombra oculta entre las muchas obras del marido, con quien usualmente trabajaba sin recibir crédito por ello. Muchas mujeres escribían sin aceptar la verdad de su ocupación: que escribían para ellas, como medio de sublimación de todo su mundo interno dentro de una fantasía socialmente aceptable. Therese Hubert, por ejemplo, apuntó en 1810: “Escribía para facilitar a mi marido los medios de alimentar esposa e hijos, ¡y nunca supo ninguna persona hasta la muerte de Huber, que empuñaba la pluma!” (ctd en Becker-Cantarino 19).⁶ Para Therese el ocuparse de escribir historias era una forma de ayudar a su marido, quien después las tomaba y corregía para enviarlas a la imprenta. Ella nunca abandonó sus responsabilidades como ama de casa y sacrificaba horas de sueño para evitar que su actividad literaria interrumpiera sus labores. El secreto debía guardarse además para poder mantener la imagen de mujer burguesa despreocupada, puesto que esto era también un

⁶ “Ich schrieb, um meinem Mann die Mittel zu erleichtern, Weib und Kinder zu ernähren, und nie erfuhr es bis zum Hubers Tod ein Mensch, daß ich die Feder ansetze!”

símbolo de estatus de la actividad de su marido. Tener una esposa que debiera contribuir a los gastos de la casa suponía una humillación como hombre, puesto que era incapaz de proveer a su familia por sí mismo.

Pero a diferencia de Therese, existieron otras autoras que empuñaron la pluma de forma consciente para reflexionar y alzar la voz sobre su situación dentro de la sociedad en un periodo lleno de cambios como fue el final del siglo XVIII y el inicio del siglo XIX, siendo la Revolución Francesa el más drástico de todos. Ya se ha mencionado en páginas anteriores, por ejemplo, a Mary Wollstonecraft, madre de una hija del mismo nombre, quien después contraería matrimonio con el poeta Percy Shelley y sería conocida después como Mary Wollstonecraft Shelley, autora del clásico de terror *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818). En Alemania, Sophie La Roche comenzó su carrera literaria a los 40 años con la novela *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, una vez que sus hijos habían crecido y tenían vidas propias. Esta autora era además abuela del famoso escritor romántico Clemens Brentano, quien contrajo nupcias con otra autora romántica: Sophie Mereau. Con este matrimonio concluyó Sophie su carrera como escritora independiente y se dedicó a realizar solamente algunas traducciones. En sus primeras obras, Mereau, cuestionaba los privilegios de los hombres y el lugar subordinado de las mujeres: “¿Dónde tienen las mujeres el derecho a poder alegrarse directamente por la protección de la ley? — ¿No están sometidas por todas partes a la arbitrariedad de los hombres? ¡Cuán poco se toman en cuenta sus derechos naturales, el tranquilo disfrute de su libertad y sus fuerzas! ¿No son sencillamente más bien *toleradas* que *protegidas*” (ctd en Becker-Cantarino 23).⁷

⁷ Wo haben die Weiber das Recht, sich unmittelbar des Schutzes der Gesetze freuen zu dürfen? – sind sie nicht allenthalben mehr der Willkür des Mannes unterworfen? Wie wenig wird doch jetzt auf ihre natürlichen Rechte, auf den ungestörten Genuß ihrer Freiheit und ihrer Kräfte Rücksicht genommen! Werden sie nicht vielmehr bloß *geduldet* als *geschützt*?. Cursivas en el original.

Su cuñada, Bettina Brentano, tuvo al igual que ella la oportunidad de acercarse a los círculos intelectuales y universitarios gracias a su hermano, Clemens, a cuyo amigo Joachim von Arnim desposó más tarde. A pesar de comenzar con su obra a los 50 años fue una escritora atrevida y valiente, a quien le importaba poco romper tabús. Entre sus obras se encuentran *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, en la que reúne su correspondencia con el conocido autor durante su juventud. Sus opiniones sobre política se ven reflejadas a su vez en obras como *Armenbuch*, que nunca fue publicado luego de que se le acusó de apoyar con tal texto el movimiento de los tejedores de 1844, en el que dicho gremio se manifestó contra la industrialización en Alemania. También escribió *Die Günderrode*, obra epistolar en la que retrata la vida y obra de su amiga Caroline von Günderrode, escritora también, quien se suicidó a los 26 años. Ésta última escribió obras como *Gedichte und Phantasien* y *Poetische Fragmente*. También puede mencionarse a Caroline Schlegel-Schelling, quien contribuyó activamente en la redacción del periódico *Athenäum*, que era editado por los hermanos August Wilhelm (su esposo) y Friedrich Schlegel, así como en las traducciones de Shakespeare de su esposo. Y Dorothea Schlegel, esposa de Friedrich Schlegel, quien escribió la novela *Florentin*, inspirada por la idea de la *poesía universal* que dominaba la teoría filosófica de su marido.

Todas estas mujeres tuvieron algo especial, una inteligencia curiosa e insaciable, mucho más fuerte que cualquier restricción impuesta por una sociedad represiva, y si sus nombres han trascendido hasta nuestros días fue precisamente por su atrevimiento y la novedad de sus ideas. Una de sus principales preocupaciones fue buscar una lengua propia, encontrar las palabras necesarias para hablar sobre sí mismas, dejando de lado la tutela masculina y los ideales y roles que ésta imponía. Ellas cuestionaron el orden establecido, se preguntaron por qué eran consideradas personas de segunda categoría cuando era bastante

claro para ellas que su cerebro y su espíritu era tan aptos como los de un hombre. Ellas sembraron la semilla de un discurso que no germinaría hasta el siglo XX, doscientos años después de su muerte: el feminismo y, si bien no crearon una teoría respecto a su condición femenina, fue su actitud propositiva la que rescataron las activistas casi doscientos años después. El mostrar que de hecho sí existía una percepción y una experiencia del mundo diferente de la masculina, que partía desde el punto de vista femenino cuestionó la validez del discurso falocéntrico y abrió el camino para todas las futuras cuestiones que las feministas plantearían para incomodidad de muchos hombres y mujeres que preferían conservar el *status-quo* y no poner en entredicho a la tradición.

Después del periodo romántico las mujeres callaron de nuevo, lo cual fue una consecuencia de situaciones sociales de cambio y restauración. El debate sobre la cuestión femenina se había desarrollado en un ambiente liberal e ilustrado iniciado en gran parte por la Revolución Francesa y difundido alrededor de Europa gracias al expansionismo de Napoleón, quien en cada nuevo país conquistado estableció las mismas condiciones y derechos que en Francia. Aun cuando el dominio francés no duraría mucho, sí tuvo un impacto ideológico y cultural que provocó cambios radicales en la política de varios países europeos, Alemania incluida. Durante el periodo conocido como la *Restauración*, que abarcó del año 1815, hasta aproximadamente 1830, se realizaron varios intentos políticos por eliminar los progresos revolucionarios logrados con Napoleón. Se buscaba principalmente volver a la antigua monarquía absolutista, además de terminar con la separación de los diferentes estados alemanes, quienes se unieron en 1815 en el llamado *Deutsche Bund* (Unión Alemana), que comprendía 39 principados que buscaban a su vez la reivindicación del viejo orden, anterior a la invasión napoleónica. En el ambiente político, sin embargo, se debatían diversas fuerzas, proliferaban grupos con ideas contrarias al

régimen monárquico, entre los que podían contarse a los Nacionalistas y a los Liberales, siendo estos últimos quienes pugnaban por la redacción de una constitución democrática. En 1830 el pueblo francés se levantó en contra de los intentos de restauración monárquica, lo cual es un precedente importante para la revolución alemana de 1848. En dicho año el movimiento revolucionario tuvo un origen burgués, pero el carácter violento que adquirió poco después y que causó varias muertes, alejó a la burguesía de la causa y la tentativa revolucionaria perdió fuerza para desvanecerse por completo en 1849. Fue el último intento del siglo XIX por establecer una forma de gobierno democrática y después de él la monarquía floreció sin mayor problema hasta inicio del siglo XX, cuando vio su fin al concluir la Primera Guerra Mundial.

Fue justamente entre el periodo después de la Revolución Francesa y el de la Restauración cuando las voces femeninas se escucharon con más fuerza. No volvería a haber un momento de efervescencia intelectual similar hasta los inicios del siglo XX, cuando los movimientos socialistas comenzaron a cobrar vigor para convertirse después de la Primera Guerra Mundial en una importante fuerza política. La guerra en sí fue un acontecimiento de gran impacto en las relaciones políticas y sociales de toda Europa, que terminó incluso con grandes imperios como el Alemán y el Austriaco.

La República de Weimar, Estado conformado en el periodo entre la guerra y la dictadura nazi, vio surgir en su seno uno de los momentos más brillantes de la historia alemana culturalmente hablando. En los años 20, justo en el apogeo de su esplendor, las mujeres alzaron la voz y salieron a las calles de nuevo, rompiendo esquemas, tomándose libertades antes impensables y encarando a la sociedad con orgullo y cinismo: Las *Neue Frauen* (Mujeres Nuevas) habían llegado para cuestionar el rol tradicional de la mujer. Eran “nuevas” en el sentido de que terminaron con el rol tradicional burgués que hasta entonces

había caracterizado al género femenino, el cual se limitaba a los roles de madres, esposas y amas de casa, sin ninguna actividad laboral remunerada y siempre bajo la tutela del marido. En términos kantianos estaban condenadas a la eterna minoría de edad. Pero hay un factor determinante que diferencia a ambos tipos de mujeres: la guerra.

La Primera Guerra Mundial fue sin duda uno de los acontecimientos más desastrosos en el mundo occidental, siendo precisamente Alemania la nación que se llevó una de las peores partes. No sólo sufrió pérdidas económicas y morales, el fin de la guerra supuso también el fin del Imperio Alemán. Sin una organización política clara y con la acuciante necesidad de tratar los términos de la paz con los aliados se optó por la formación de una nueva república alemana. Así nació la República de Weimar, en medio de conflictos y tensiones que no cesarían hasta la llegada del Nacionalsocialismo.

Sumado a la inestabilidad política de aquellos años se dio un importante debilitamiento económico que provocó la hiperinflación de la moneda alemana y una disminución significativa de los salarios. Fue en esta época que la mujer aumentó su participación en el ámbito laboral puesto que durante la guerra la mayoría de los hombres se encontraba luchando en el frente y ellas tuvieron que ocupar sus plazas convirtiéndose en muchos casos en el único sostén de la familia. Durante la República ganaron a su vez derechos importantes como el derecho al voto en 1918, y el establecimiento en la constitución de la igualdad entre hombres y mujeres, así como su ingreso a las universidades. Estas reformas eran bastante positivas y deberían mejorar la situación de las mujeres; sin embargo, aun cuando el Estado les hubiese concedido tales ventajas su aplicación se quedó en mera intención. En la vida cotidiana no hubo un cambio real: no recibían el mismo sueldo que los hombres y si fueron aceptadas en las universidades,

siempre fueron percibidas como extrañas, además de que las decisiones importantes seguían siendo tomadas por ellos.

Al volver los maridos, las mujeres tuvieron que cederles el lugar que les correspondía y que habían ocupado momentáneamente, pero el cambio ya había comenzado y no sería fácil de detener. En 1925 el 39.4% de las mujeres tenían un empleo, lo cual suponía un aumento del 155% en comparación con las amas de casa. Los roles de género tradicionales habían comenzado a cambiar. Como acota Ingrid Sharp, las instituciones que antes se creían sólidas declinaban, por ejemplo: el matrimonio perdía poco a poco validez como sinónimo de seguridad económica. El hombre no era más el proveedor y no había garantía de que una mujer casada dejara de lado las preocupaciones de la manutención familiar como ocurría en otros tiempos. Las mujeres, ahora como empleadas, podían ganar su propio dinero, lo cual las ponía en una situación de independencia económica de la que no habían podido gozar antes. Esto les permitió vivir de una manera más libre y con una moral mucho más relajada. Los valores de la sociedad cambiaron, igual que los roles: si en la generación de sus madres (finales del siglo XIX) las representaciones femeninas dentro de la sociedad se dividían entre putas y santas, en la nueva generación se convierten en “heroínas con exigencias independientes de la vida, que afirman su personalidad, que protestan contra la esclavitud universal de las mujeres dentro del Estado, la familia y la sociedad, que luchan por sus derechos como representantes de su género” (Bock 15);⁸ ellas son las *Neue Frauen* del siglo XX.

⁸ Heldinnen mit selbständigen Anforderungen an das Leben, die ihre Persönlichkeit behaupteten, die gegen die allseitige Versklavung der Frau im Staat, der Familie, der Gesellschaft protestieren, die um ihre Rechte kämpfen als Vertreterinnen ihres Geschlechts.

1.2 Los hombres frente al cambio social

Es fácil seguir los pasos de la revolución femenina puesto que llamaron la atención desde sus inicios por el simple hecho de cuestionar un orden establecido, respetado y venerado desde la más tierna infancia de la humanidad. Los hombres en cambio parecen ser entes completamente definidos a lo largo de la historia, seres que siempre han tenido un rol importante en la sociedad, a quienes se les ha atribuido la responsabilidad de todo el género humano por un largo periodo, empoderados, opresores, victimarios. Por tales razones los movimientos feministas más radicales, aquellos que proclaman la supremacía de la mujer como contraparte del falocentrismo han descartado cualquier intento de acercamiento teórico a su condición o a la forma en que su identidad se forma. Sin embargo, las mujeres no eran las únicas que debían cumplir con ciertos estereotipos y exigencias que formaban su forma de ser, actuar y vivir. Tal como Jason Crouthamel remarca en su artículo *Male Sexuality and Psychological Trauma: Soldiers and Sexual Disorder in World War I and Weimar Germany* (2008), el ideal masculino estaba claramente definido y cualquier varón respetable estaba obligado social y moralmente a cumplirlo. El varón ideal de la Alemania Guillermina pertenecía a la clase burguesa y tenía una moral intachable, lo cual quería decir básicamente, que era capaz de contener su impulso sexual y alejarse de las tentaciones que pudieran llevarlo a entregarse a la irracionalidad de su instinto carnal. El cuerpo masculino estaba exclusivamente bajo el control del cerebro y la razón, a diferencia del femenino que parecía estar dominado por las emociones, lo que la convertía en una criatura impulsiva y errática. El hombre debía por lo tanto ofrecer una resistencia estoica, no debía mostrar ninguna emoción irracional y mucho menos debía quejarse o expresar cualquier necesidad, carencia o dolencia que le aquejara. El matrimonio era una forma de alejar tentaciones que pudieran corromper la frágil moral de los hombres jóvenes. Un hombre casado era

considerado respetable y de gran compromiso, puesto que sus energías se concentraban en el trabajo y la familia y no en satisfacer sus instintos sexuales. Aquellos que no se casaban eran, de acuerdo con las creencias populares, más propensos a desarrollar lo que se consideraban “anormalidades” como el libertinaje o la homosexualidad.

Las revoluciones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX trajeron cambios radicales, tanto en el modo de vida, como en la percepción que la sociedad tenía de los varones, incluso en la formación de una imagen del propio yo. El hombre, considerado por tanto tiempo el proveedor por excelencia, el sostén económico, moral y racional de la familia se vio reemplazado a finales del siglo XIX por máquinas contra cuya eficiencia no podía competir. El desempleo se convirtió pronto en un fantasma indeseable en los países que poco a poco se convertían en bastiones de la industrialización, lo cual acarrea problemas serios para la economía familiar de aquella época, mas no para las grandes fábricas que pronto vieron incrementada su productividad a costos mucho más reducidos. Luego de esta primera revolución económica vino una segunda, esta vez de carácter social: la Primera Guerra Mundial. Curiosamente una de las principales razones con las que se justificó dicho conflicto armado, además del nacionalismo, fue que despertaría de nuevo la virilidad de los ciudadanos, con lo que se corregiría y prevendría que los hombres cayeran en comportamientos “desviados” como los señalados anteriormente. Uno de los principales enemigos de la masculinidad era, de acuerdo con Crouthamel, el dandismo, que representaba el libertinaje y la inmoralidad que amenazaban el equilibrio social y las buenas costumbres (Crouthamel 65).

Contrario a lo esperado, la guerra no trajo de vuelta hombres más varoniles, comprometidos y seguros de sí mismos; de hecho volvieron destruidos y alienados. Después de haber visto tanta violencia y muerte les resultó imposible encontrarse a sí

mismos y readaptarse a una sociedad que parecía haberlos dejado atrás. Crouthamel señala que una de las consecuencias psicológicas de la guerra fue que los traumas sexuales en los soldados que retornaban eran bastante comunes, así como las pesadillas y el comportamiento violento hacia las mujeres. Estos hombres “nuevos” tenían serios problemas psicológicos, en muchos casos también alguna discapacidad o estaban lisiados, lo cual les impedía reincorporarse al campo laboral, por lo que eran totalmente incapaces de cumplir sus responsabilidades como hombres.⁹

Del mismo modo que las mujeres cambiaron su pasividad por la independencia y autosuficiencia, los hombres parecieron sumirse en un rol “femenino”, es decir, dependiente y frágil que contradecía su naturaleza. Como se ha mencionado, muchos de estos cambios fueron pasados por alto por el feminismo, sobretodo en la llamada “segunda ola”, ocurrida durante los años 60. La causa de esto es que se consideraba al falocentrismo como una fuerza violenta y opresiva, que había mantenido a las mujeres sometidas a un estado de esclavitud que les impedía tener la misma calidad como personas de sus compañeros masculinos. Se asumió entonces que todos los hombres poseían los mismos privilegios frente a las mujeres y que incluso todos los hombres eran victimarios y represores del género femenino. Dado que la historia se había escrito de forma unilateral desde un punto de vista dominado por los hombres, en estos años se comenzó la búsqueda de la historia de las mujeres para tratar de construir un presente en el que sus voces se escucharan con respeto y atención valiéndose para ello del menosprecio de la experiencia de los varones.

⁹ La literatura escrita durante y después de la guerra proporciona varios ejemplos del estado mental de los veteranos. Obras como *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1916) de Walter Flex, *In Stahlgewittern* (1920) de Ernst Jünger o *Hinkemann* (1923) de Ernst Toller expresan las vivencias de los hombres durante la guerra y la posterior confusión que éstas les causaron. Representan también la confrontación con la violencia, la muerte y la incapacidad de readaptarse dentro de una sociedad que se había convertido en algo ajeno.

Esta perspectiva cambió, sin embargo, durante los años 90, momento en el que la posmodernidad permeó diversos discursos sociológicos, artísticos, históricos y filosóficos. Este periodo se caracterizó por la atenuación de las características deterministas universales y el favorecimiento de la pluralidad. Parte de este último movimiento teórico son los textos de Judith Butler, particularmente su libro *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity* (1990), en el que maneja por primera vez el concepto de género como una construcción performativa de actitudes, comportamientos e ideas que se definen dentro de un marco social e histórico específico. Para dicha autora, el género es performativo en tanto que se crea y moldea a través de la forma de actuar de un individuo. Butler retoma en dicho texto las premisas publicadas antes por otras autoras cuya importancia dentro del debate feminista es remarcable, por ejemplo, Simone de Beauvoir y Luce Irigaray.

Se había repetido hasta entonces que las mujeres habían sido siempre el sexo reprimido; sin embargo, el análisis de los roles femeninos trajo a la luz aun otros problemas con respecto a la identidad de género que fueron tomados en cuenta entonces. No sólo comenzó a cuestionarse la construcción de la identidad femenina, sino también la masculina. Los análisis feministas han partido siempre del supuesto de que los hombres son el género dominante, el que posee el poder para nombrar y definir. Se cuestionó si en verdad *todos* los hombres poseen dicho poder y si es que todos se identifican en realidad con él. Además se empezó a analizar cuáles son los requisitos que exige dicha posición de poder. Así es como se creó una nueva rama dentro de los estudios de género: las investigaciones de las *Masculinidades*, que se encargan de analizar las diferencias entre las percepciones masculinas del mundo y sus experiencias.¹⁰ Las *Masculinidades* toman como

¹⁰ Algunos de los artículos consultados para la presente tesis, por ejemplo, son: *Otras masculinidades posibles: hacia una humanidad diferente y diferenciada*, de Octavio Salazar Benítez; *Feminidades y*

base mucha de la teoría de género propuesta por el feminismo y la aplica al estudio de la experiencia de los varones. Su propuesta principal es que si bien existe un ideal masculino bastante arraigado en la cultura patriarcal, en la realidad pueden encontrarse muchas otras formas de ser hombres, vaya, que no todos los hombres necesariamente cumplen con dicho ideal y no por ello dejan de serlo.

De todo lo anterior puede deducirse que los estereotipos de género funcionan siempre en relación el uno con el otro y es importante analizar las conexiones existentes entre ellos para comprender de mejor manera como es que funcionan y, más importante aún, cómo es que influyen en los individuos y en la sociedad.

CAPÍTULO 2

2.1 La representación y su construcción

De acuerdo con Christina von Braun, autora de *Gender, Geschlecht und Geschichte* (2000), el origen de la subordinación femenina se remonta a los orígenes mismos de la Historia, cuando se inventó la escritura,. Antes de ello la única forma de transmitir el conocimiento de una generación a otra era por medio de la tradición oral. Las ideas transmitidas de esta manera tenían un defecto: la voz humana es capaz de generar sonidos que sólo existen al momento de ser emitidos y luego desaparecen sin dejar huella. El carácter efímero de esta forma de comunicación permitía que las tradiciones variaran y se modificaran a través de años y años de transmisión, cosa debida también en gran parte a la maleabilidad y variabilidad de la memoria de los individuos, en las que se encontraba contenida toda la información. La incertidumbre que parece ser inherente a la oralidad y el hecho de que no exista ninguna forma de comprobar la veracidad de la información impiden conocer qué había o qué ocurría antes, en el pasado remoto.

La invención de la escritura supuso un enorme progreso para las civilizaciones primitivas, pues gracias a ella pudieron plasmar de una forma duradera los acontecimientos de su presente, es decir de su realidad cotidiana, que ahora se ha convertido en un pasado vivo sólo en los documentos que dan cuenta de su existencia. Al llegar la comunicación escrita la Historia no era más volátil y cambiante, sino algo estable, definido y estático. Se abandonaron los mitos y se crearon registros exactos del origen de todo. La escritura dio paso también a una nueva forma de pensar y de percibir el mundo. Siguiendo el argumento de von Braun la abstracción contenida en las letras del alfabeto que representaban sonidos y a su vez en conjunto formaban palabras se dirigía primordialmente al intelecto humano, no a la experiencia. Estas nuevas formas de describir y relacionarse con el mundo iban mucho

más allá de las cosas y de lo que los sentidos del ser humano percibían de ellas. La palabra “gato”, por ejemplo, es un sencillo conjunto de cuatro grafías en las cuales está contenida la representación de un animal mamífero, de cuatro patas, que posee además una cola móvil, orejas puntiagudas, un suave pelaje y ronronea cuando está feliz. Es claro que el nivel de abstracción es enorme entre el significado - el animal descrito - y el significante - la grafía “gato”, por lo que para comprender un lenguaje simbólico como el escrito no basta la experiencia cotidiana del mundo, es necesario desarrollar además procesos cognitivos que descifren e interpreten la información. Las palabras escritas provocaron que la relación del humano con el mundo cambiara, ya que se tomaron las sensaciones, olores, colores y emociones y se encerraron en un conjunto de signos, con lo que poco a poco comenzó a darse una profunda separación entre la experiencia y el cuerpo, y la razón y el espíritu; los primeros representados por la oralidad, el lenguaje que tenía una estrecha relación con la carne; mientras los segundos se relacionan con el intelecto que es capaz de abstraer el mundo más allá de la experiencia.

La asociación de la oralidad con la corporalidad no tardó en extenderse a su vez hacia lo femenino. Esto, de acuerdo con von Braun, se debió a que, en un principio, las mujeres eran consideradas la fuente de la perpetuidad y la posibilidad de continuación de una comunidad al traer al mundo nuevos individuos que conservaran las tradiciones, la forma de vida y la identidad del pueblo. Dicha concepción de la mujer se transformó con el tiempo y se asoció también con aspectos un tanto más oscuros como la corruptibilidad del cuerpo, su fugacidad y, por lo tanto, la mortalidad. La cercanía de lo femenino con la carne, con la fertilidad y la sexualidad, convirtieron a la mujer en el símbolo portador de lo corporal y, por lo tanto también de la oralidad. Lo masculino, por otro lado, pasó a ser su contraparte: la representación de lo espiritual, con lo cual la escisión entre cuerpo y mente

se trasladó a un plano práctico y real y dividió a la humanidad en dos polos opuestos (19-20).

La introducción del alfabeto vino a reforzar aún más tal separación y para comprobarlo basta echar un vistazo al uso que se daba al lenguaje dentro de la ciencia y la sociedad: mientras la escritura, la “lengua padre” (*Vatersprache*) en términos de von Braun, dominaba el discurso científico —por lo tanto también histórico—, la oralidad, la “lengua madre” (*Muttersprache*) se relacionaba con supersticiones, credulidad, rebeldía e incluso incapacidad mental, características que se consideraron desde entonces femeninas (Braun 20). La superposición entre ambas formas de comunicación representaba a su vez una relación de superioridad, en la que la lengua oral estaba subordinada a la escrita que se correspondía con el espíritu y lo masculino. De este modo se generó una desigualdad creciente entre ambos sexos, en un principio simbólica, que luego fue trasladada a la realidad y pasó a ser considerada natural.

La “lengua padre” como discurso científico obtuvo el privilegio de escribir la Historia, de definirla y moldearla. La “lengua madre”, asociada con la rutina, la casa, las costumbres y supersticiones, quedó reducida a un papel menor, demasiado mundano como para ameritar ser registrado. He aquí donde radica la exclusión de la mujer de cualquier ámbito académico o intelectual. La lengua escrita y, por lo tanto el discurso dominante era un campo reservado para los hombres, a quienes se atribuían características opuestas a las femeninas: razón, cultura y espiritualidad. Este podría considerarse el origen de los estereotipos de género.

Umberto Galimberti define en su *Diccionario de psicología* los estereotipos como concepciones construidas referentes a la forma de ser y actuar de un grupo particular de individuos (449). Podría pensarse que tales percepciones en muchos casos no son más que

generalizaciones prejuiciosas respecto a determinados grupos sociales; sin embargo, cabe argüir que tienen su base en realidades cotidianas que, a fin de cuentas, dan una idea general sobre el comportamiento de dicho grupo. Galimberti va más allá y propone que en muchos casos los estereotipos influyen a su vez en éste, por lo que podría decirse que no sólo poseen un carácter descriptivo, sino también constructivo. Los estereotipos, por lo tanto, podrían ser entendidos como interpretaciones de la realidad, es decir, como *representaciones*.

El término *representación* es, en su definición más simple, “el proceso de reemplazar a alguien o algo, o de actuar como sustituto de la 'cosa real'” (Webb 2).¹¹ Los signos, por ejemplo, son elementos que hacen referencia a algún objeto del mundo real y lo reemplazan dentro de un contexto específico y, si se usan en conjunto, pueden formar un lenguaje particular. Como mencionan Albert Busch y Oliver Stenschke, para Ferdinand de Saussure un signo se constituye del *significante*, el elemento que representa, ya sea una palabra, un sonido o una imagen; y *el significado*, que es el elemento del mundo real que se busca representar. Para él la relación entre ambos elementos posee tres características: primeramente la relación entre el significado y el significante es *arbitraria* o *no-motivada*, es decir que el referente que se busca representar no influye de ninguna manera en la forma del signo. Esta relación se da además con base en una *convención*: un determinado grupo de individuos acuerdan utilizar un signo específico para representar algo. De ese modo el significado de un signo no es fijo, toma su sentido en relación con otros signos y con el contexto en el que es utilizado. Por último Saussure describe el fenómeno de la *asociación*, que se da en tanto que el signo y aquello que representa se encuentran siempre unidos en el pensamiento del sujeto, forman un conjunto dual (Busch y Stenschke 22). Es importante

¹¹ the process of standing in for someone or something, or acting as a substitute for the ‘real thing’.

añadir que la naturaleza de cualquier significado será entonces parcial y contingente, cierta solamente para una perspectiva social, histórica o personal determinada y no es universal.

Pero la representación por medio de signos resulta más compleja de lo que la primera definición del término propone, en realidad funciona en varios niveles, por lo tanto influye en diferentes aspectos de nuestra experiencia. Primeramente en un nivel *epistemológico* la representación hace posible organizar el conocimiento que tenemos del mundo. En el nivel *ontológico* dicho conocimiento define a su vez qué o cómo es el mundo. Todas estas reflexiones serían imposibles sin el componente *cognitivo*, que hace referencia a los procesos mentales involucrados. Podría entonces entenderse también como un proceso *constitutivo*, en el que el mundo es percibido, interpretado y simultáneamente construido (Webb 5-6). Es por esto que Christopher Prendergast propone dos posibles acepciones del término: la primera de ellas se corresponde con la palabra alemana *Darstellung*, que se refiere al hecho de hacer presente algo que no se encuentra en un momento y tiempo determinado; la segunda se refiere al hecho de hacer la sustitución de una cosa con otra, lo que en alemán podría entenderse como *Vertretung* (ctd en Webb 8).

Un análisis etimológico de ambos términos puede mostrar de forma más clara la gran diferencia que existe entre ellos. Por un lado *Darstellung* se compone de dos partes: el sustantivo *Stellung*, derivado del verbo *stellen* que quiere decir poner o colocar; y el prefijo *dar*, que indica un movimiento en una dirección determinada. El verbo *darstellen* es definido de la siguiente forma en el diccionario de los hermanos Grimm: “traer frente a los ojos, poner o colocar con un significado variado [...] crear por medio de la depuración” (Grimm y Grimm).¹² *Darstellung*, por lo tanto, hace referencia a una clase de

¹² ...vor die augen bringen, hinstellen oder hinsetzen in vielfacher bedeutung [...] durch läuterung hervorbringen.

representación que trae algo a la vista del espectador y posee además la posibilidad de ser interpretada de varias formas. *Vertretung*, por otro lado, ofrece una perspectiva mucho más radical. De nuevo nos topamos con una sustantivación del verbo *vertreten*, formado por *treten*, que en su significado más amplio se entiende como pisar y el prefijo *ver*, que entre sus múltiples acepciones se puede interpretar como “llevar algo hasta el final” (Grimm y Grimm).¹³ Los hermanos Grimm definen dicho verbo de la siguiente forma “en personas y bienes espirituales, ‘repudiar, destruir’ o ‘al pisar deteriorar, estropear” (Grimm y Grimm);¹⁴ y aunque también se asocia con “defender y proteger” e incluso se hace referencia a la representación legal, parece que Prendergast se refiere en realidad a su primera acepción, una representación “llevada a su final”, en la que toda esencia del referente es destruida, agotada, estropeada y sustituida por la representación.

Durante el proceso de construcción de significado el individuo se separa del mundo en dos niveles: el primero ocurre por medio del proceso de percepción, el individuo no interactúa con el mundo en sí, sino con lo que percibe de él a través de los sentidos; el segundo grado de separación se da a un nivel cognitivo, ya que la información sensorial es a su vez traducida y abstraída a un lenguaje simbólico dentro del pensamiento. La representación simbólica está separada de la realidad en tanto que lo que vemos no es el mundo en sí, sino una imagen que nos hemos creado de él y que está fuertemente influida por el contexto en el que nos hemos desarrollado (Webb 11). Esto puede a su vez relacionarse con el término *episteme*, que Michel Foucault propone para referirse a los diferentes periodos históricos que se encuentran organizados con base en un sistema representacional específico que tiene una manera particular de enmarcar el mundo, de crear

¹³ . . .weiter entwickelt sich die nebenbedeutung des aufbrachens.

¹⁴ . . .auf personen und geistige güter ‘verstoszen, vernichten’ oder ‘tretend abnutzen, verderben’

verdades y de construir sujetos (ctd en Webb 72). Primo Levi llamó a dichos sistemas representacionales *marcos lingüísticos* (ctd en Webb 73), que son los que limitan nuestra percepción y comprensión del mundo, lo cual no quiere decir que las cosas que no encajan dentro de ello simplemente desaparezcan o dejen de existir, sino que "existen en algún otro lugar y, de vez en cuando, podremos vislumbrar algo desconocido con el rabillo del ojo" (Webb 75).¹⁵

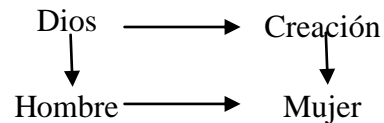
Los estereotipos son enunciados declarativos de cómo es cierto grupo de individuos en la realidad, que parten en primera estancia de la observación de dicho grupo; sin embargo, se convierten después en una base importante en la construcción del conocimiento que el individuo tiene, no sólo del mundo, sino también de sí mismo; y posteriormente influirán en su forma de percibir y entender su experiencia. Puede decirse que funcionan como marcos lingüísticos que enmarcan y definen qué es lo que se espera de determinado grupo de individuos, marcan lo que es normal y excluyen todo aquello que sea diferente o que no vaya de acuerdo con lo que estipulan. Los estereotipos pueden, en muchos casos, pasar de ser simples prejuicios y convertirse en piedras angulares dentro del discurso social de una época en particular.

2.2 Lenguaje y poder

Helene Cixous propone en *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* que la teoría de la cultura y de la sociedad se compone de sistemas simbólicos, contruidos a base de un discurso determinado. Todo lo que nos hace ser quienes somos no son más que palabras. Comparte también la idea de que estos sistemas se organizan por medio de pares que se contraponen entre ellos: blanco/negro, activo/pasivo, masculino/femenino. Dicho fenómeno

¹⁵ They exist elsewhere, and from time to time we will catch a glimpse of something unknown, out of the corner of the eye.

es lo que los teóricos llaman *oposición binaria*, es decir que a cada elemento corresponde un contrario y se define al mismo tiempo en contra y en términos de su opuesto. Más aun, uno de estos términos será siempre dominante. Las conexiones entre cada par de opuestos se dan de forma horizontal con una relación de dominancia, y de forma vertical, en una de conexión y confirmación, por ejemplo:



En estos dos pares se encuentra una relación de dominancia de Dios sobre su creación, y del hombre sobre la mujer, mientras que en el plano vertical se asocia al hombre en semejanza con Dios y a la mujer como creación subordinada a éste. La subordinación femenina encuentra, de la misma forma que la oralidad frente a la escritura, otro punto de justificación en la oposición binaria.

La realidad se construye, de acuerdo con la oposición binaria, con base en un proceso de diferenciación: "esto es esto porque no es aquello". Este proceso comienza siempre con una pregunta respecto a la naturaleza del objeto que se busca definir. Pero no cualquiera puede formular dicha pregunta, ya que para poder dar significado a un objeto se requiere tener la calidad de sujeto. Un sujeto es aquél individuo que tiene una representación dentro del ámbito político y es reconocido y validado como tal frente al sistema. Para lograr esta representación, un individuo, a decir de Judith Butler, debe primero cumplir ciertas condiciones mínimas, las cuales a su vez son determinadas por el sistema mismo. Foucault llama la atención sobre el hecho de que los regímenes de poder político *producen* a los sujetos que a su vez representan (ctd en Butler 16). Un sujeto, por lo tanto, es aquel que

tiene el poder de *otorgar un significado*, de nombrar y definir, es aquél que controla el lenguaje y crea realidades a través de las palabras; paradójicamente no podrá ejercer su poder de representación de una manera completamente libre y autónoma, sino que está sometido a una ideología que influye su manera de ver e interpretar el mundo y por lo tanto la forma en que lo significará. Este sujeto dentro del discurso falocéntrico puede ser solamente un hombre, por lo que Cixous define al proceso de construcción de significado como un "interrogatorio masculino", que busca encontrar la esencia de algo, definirlo, y al hacerlo destruir también cualquier otra posible interpretación (107).

Todo lo anterior se encuentra inmerso en lo que Jaques Lacan denominó *orden simbólico* (ctd en Galimberti 649), que a su vez se relaciona con el concepto *discurso*, utilizado por autores como Stuart Hall (ctd en Webb 10) o Michel Foucault (ctd en Galimberti 336) y que puede resumirse con base en sus propuestas como un entramado de formas y prescripciones no escritas, en su mayoría simbólicas, sobre aspectos variados de la vida social que incluyen: la construcción del conocimiento, la formación de ideas y la creación de imágenes y prácticas institucionales; que influyen en los sujetos para crear determinadas representaciones y significados dentro de un sistema ideológico mayor, controlado por las esferas de poder. En resumen: el *episteme* es el momento histórico en el que se desarrolla el *discurso*, que está a su vez compuesto por *marcos lingüísticos*, entre los cuales se pueden contar los *estereotipos*.

Para Foucault, sin embargo, el discurso va más allá de la simple producción de significado, para él representa más bien un conflicto constante en las relaciones de poder (ctd en Webb 57). El significado no se trata de la estructura o la jerarquía dentro de los sistemas de representación, sino de la producción de regímenes de verdad, de realidades, en otras palabras: aquél que posea la palabra tendrá el poder de crearlos. Ya se ha hablado de

la lengua escrita como forma oficial de representar la realidad, así como de su relación casi intrínseca con lo masculino. Silvia Bovenschen propone a este respecto en su texto *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* la existencia de un *sujeto universal masculino* dentro del discurso histórico, científico y social, a partir del cual se ha representado la experiencia entera del género humano. Simone de Beauvoir considera que una de las consecuencias de la creación de dicho sujeto universal es la “descorporización” (*Entleiblichung*) de lo masculino, que adquiere entonces una cualidad casi etérea, espiritual y racional, mientras que su corporalidad es desplazada hacia la mujer, quien adquiere características meramente carnales, salvajes e indomables, lo cual sólo viene a reforzar la diferencia y oposición ya planteada anteriormente, aunque de una forma diferente; fortalece a su vez la subordinación de lo femenino, quien representa la parte más débil de la experiencia humana: la carne.

La contraposición planteada con los argumentos anteriores puede explicarse desde los opuestos binarios: el hombre se define como el contrario de la mujer, quien dentro de la cultura patriarcal representa al "otro". Ambos forman parte de un orden simbólico, en el que sólo el primero posee el poder, que a su vez ejerce a través del lenguaje. Es por medio de las palabras que el hombre proyecta sus obsesiones y fantasías en ese "otro" femenino, que en silencio acepta tales imposiciones e incluso se las apropia. A la mujer, por lo tanto, le corresponde el papel del "signo" formado por el *significado* (ella misma) y el *significante* (cómo es interpretada y representada); mientras que el hombre permanece en el rol de productor de significado.

Estas representaciones artificiales dejan poco espacio para las mujeres reales, cuyas experiencias y vivencias fueron acalladas ya que, como escribe Bovenschen: "Lo que las

mujeres han hecho en tiempos pasados no era algo que pareciera digno de mención para la escritura de la Historia — y en este asunto de la tradición tampoco tuvieron parte" (Bovenschen 10).¹⁶ Las mujeres, exiliadas del discurso, incapaces de usar la lengua para representar su realidad nunca tuvieron parte dentro de la construcción de las tradiciones que dieron forma a una cultura, tampoco dentro de la construcción de su propia imagen. Esto tuvo como consecuencia, como escribe Georg Simmel, en *Sobre la filosofía de los géneros*¹⁷ el hecho de que todas las representaciones femeninas hayan sido creadas a partir de parámetros masculinos (ctd en Bovenschen 19). De este modo el patriarcado, el poseedor de la lengua escrita, creó las imágenes femeninas que permean la cultura hasta el día de hoy. Por tanto la presencia de una tradición histórica o cultural femenina es prácticamente inexistente. El único ámbito en el que al parecer puede encontrarse ese rastro de historicidad de lo femenino es en el discurso literario. Figuras femeninas pueden encontrarse en incontables obras de la literatura universal que hacen parecer incluso que su papel en la vida cotidiana era análogo a aquél del arte. Bovenschen escribe que como tema —o como *significante*— en el ámbito de las letras la mujer tiene tanta historia como en la realidad le hace falta. Baste nombrar algunos ejemplos dentro de dicho campo: *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe, *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, *Anna Karenina* (1877) de León Tolstoi, *Nana* (1880) de Émile Zola, *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane, *Lulú* (1913) de Frank Wedekind, por mencionar sólo algunas, todas obras escritas por hombres. Frente a las *mujeres imaginadas* que son creaciones exclusivas del discurso falocéntrico y cuya importancia dentro de la literatura es innegable, hubo solo

¹⁶ was die Frauen in der vergangenen Zeiten getan haben, nicht etwas war, das der Geschichtschreibung – und an diesem Geschäft der Überlieferung waren sie ebenfalls nicht beteiligt – der Erwähnung wert erschienen wäre.

¹⁷ El título en alemán: *Zur Philosophie der Geschlechter*

algunas *mujeres imaginantes* que, como Sophie Merau, Bettina Brentano o Caroline von Günderrode, tomaron la pluma y se atrevieron a imaginar. Menos aún fueron aquellas que se atrevieron a imaginarse. El discurso de aquello que fue considerado por mucho tiempo un comportamiento deseable entre las mujeres se creó con base en ideales y proyecciones masculinas, razón por la que Bovenschen utiliza el término *feminidad imaginada* (*imaginierte Weiblichkeit*), para referirse a él (24).

La poca participación femenina en el proceso de creación del discurso tiene, de acuerdo a la teoría psicoanalítica un origen simbólico. Cixous, retoma a Lacan y a Freud, para quienes la mujer no es capaz de decir nada sobre su propio placer o sobre ella misma, puesto que no tiene el poder de la palabra. Ella está excluida de lo simbólico, es decir de la lengua, en tanto que ésta funciona como ley que ordena la cultura, que crea, define y determina. La exclusión discursiva está directamente relacionada con la carencia femenina del *falo*. Este concepto no se refiere sólo al órgano masculino, sino a todas las prácticas sociales que demuestran dicho poder patriarcal, entre las que destacan los discursos dominantes. El falo, llamado por Lacan *significante trascendental*, es según el psicoanálisis el encargado de organizar toda la estructura de la subjetividad e incluso la organización de la lengua misma, “es el mayor significante, el que rige a los demás significantes y permite la entrada al ser humano en el orden de la cultura” (Burin 139), todo esto a partir de la *Ley del padre*, que reduce la diferencia sexual a la presencia o ausencia de falo, lo cual implicará a su vez la presencia o ausencia del poder. Para Lacan el padre es el representante de la cultura y sólo él puede dar el acceso al lenguaje.

2.3 Identidad

El mundo existe para nosotros en tanto podemos representarlo a través del lenguaje, lo cual nos identifica como miembros de una comunidad de sujetos que crean y a su vez nos ayuda a construir una idea de quiénes somos: una identidad. Ésta puede definirse en términos generales como “el sentido del propio ser continuo a lo largo del tiempo y diferente, como entidad, de todos los demás.” (Galimberti, 580). Saber que se es diferente de los otros es uno de los primeros pasos en el desarrollo de una identidad. Es bien sabido que los niños pequeños no son capaces de reconocer su propio reflejo sino hasta que su cerebro ha alcanzado la madurez necesaria para diferenciar su imagen del resto del mundo y reconocerse. Este proceso requiere un elevado desarrollo cognitivo, tanto que muy pocas especies animales son capaces de alcanzarlo. Para Lacan este proceso es de suma importancia en el proceso de formación de la identidad de los individuos y lo llamó *Spiegelmoment* (*estadio del espejo*) (Galimberti 651). En este estadio el niño es capaz de diferenciar, por lo tanto de comprender que una cosa no es la misma que otra, y en muchos casos incluso son contrarias entre sí. El mundo se convierte entonces en un montón de signos binarios, a los que siempre corresponde un opuesto. El niño, sin embargo, no es capaz aún de comprender que todas estas cosas no son él, que aquello que experimenta y siente es un fenómeno aislado dentro de su propia percepción y que no forma parte del resto de la realidad, para él no hay diferencia entre su existencia y la del resto del mundo. No es sino hasta que ve su propio reflejo y es capaz de reconocerse en él, cuando al fin se vuelve consciente de la separación. Este es el primer distanciamiento de sí mismo que sufre, pues se ve *fuera de sí*, como un otro, pero sabe que ambos son uno solo. Tal fenómeno conlleva una escisión en la subjetividad: por un lado, la experiencia que se tiene de sí mismo y por otro las representaciones que se hacen de ese *yo*. Una percepción muy parecida de la

identidad había sido ya antes postulada por algunos filósofos románticos como Johann Gottlieb Fichte, quienes llegaron a la conclusión de que el *yo* no es una identidad completa y unificada, sino más bien algo que está en constante construcción y que nunca puede ser completado. Este autor consideraba al *yo* como una identidad: $yo=yo$, en la que hay siempre un *yo* percibido y un *yo* que percibe, el *yo* que percibe es a su vez percibido por un *yo* superior, que es a su vez percibido por otro en una cadena dialéctica infinita. La identidad, por lo tanto, no es una unidad, ni es algo completo, centrado y acabado (ctd en Critchley).

En el caso de los niños la identificación de sí mismos con su reflejo los lleva a su vez a entender que los otros son diferentes y que al parecer hay un conjunto de individuos que presentan características físicas que los distinguen y que existen hombres y mujeres. De acuerdo con Sigmund Freud el niño parte de la premisa "de que todos los seres están provistos de un pene, [e] interpreta la ausencia del pene en la mujer como el resultado de una amputación" (Galimberti 170). La castración sufrida por la mujer desde el punto de vista del niño varón es interpretada como un castigo que sus padres podrían imponerle por su deseo de poseer a la madre (Complejo de Edipo). Este miedo se transformará después en la *angustia de castración*. La niña, por otro lado, al notar la falta de dicho órgano, responsabiliza a su madre por la castración, mientras que ese sentimiento de "pérdida" derivará en la *envidia del pene*. Michele Montrelay, por otro lado, señala que la resolución del complejo edípico en ambos géneros se da de forma diferente, ya que mientras el hombre puede desplazar el deseo del primer objeto deseado –la madre– hacia otras mujeres, la mujer *debe* convertirse en dicho objeto de deseo, y al hacerlo debe perderse así misma para convertirse en idea pura: "Este cuerpo que le es tan cercano y que debe ocupar, es un objeto aumentado, que debe ser perdido, es decir, reprimido para ser simbolizado" (ctd en Doane

74).¹⁸ Viendo que el deseo masculino se despierta al ver la figura materna, la niña decide inconscientemente convertirse en ella, tomándola como modelo de feminidad.

La madre es sin duda una figura central que influye de forma importante en la creación de la identidad de todos los individuos puesto que, a fin de cuentas, todos los seres humanos, hombres y mujeres, le debemos nuestra vida y existencia. Cixous habla de la *deuda*, que en todo caso tenemos para con nuestra madre, pero que en el caso del hombre se vuelve completamente intolerable.

2.3.1 El varón y el poder: una relación endeble

Hasta el momento se ha elaborado una muy breve genealogía –en el sentido que Foucault le otorga (ctd en Butler 9)– del orden simbólico y de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Se ha hecho una apología de la posición subordinada de la mujer y se ha planteado que el género masculino es el único opresor de las féminas. Una de las premisas centrales del debate feminista puede resumirse con las palabras de Pierre Bourdieu: “ser hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder” (ctd en Burin 125). Éste ha sido uno de los supuestos primordiales, que *todos* los hombres tienen acceso al poder por el simple hecho de tener un pene y, por lo tanto, *todos* poseen el poder del discurso. Este poder, como ya se mencionó antes, se asocia a su vez con tener una calidad de sujeto que debe poseer ciertos rasgos para considerarse tal, entre los que se encuentran: valor, fuerza, racionalidad y entereza. El varón crecería entonces con la firme convicción de que posee el poder, de que le fue dado porque tenía derecho desde que fue concebido y por lo tanto puede ejercerlo como le plazca. Si esto fuera verdad ¿acaso los homosexuales habrían sido segregados, discriminados e incluso, en peores casos, asesinados por sus preferencias

¹⁸ Dieser Körper, der ihr so nahe ist und den sie besetzen muss, ist ein gesteigertes Objekt, das "verloren", d. h. verdrängt werden muss, um symbolisiert zu werden.

sexuales? ¿No podrían los hombres hacer lo que quisieran en la vida, incluso usar vestidos, maquillaje y tacones sin que eso pusiera en duda su calidad de *hombre*? ¿No se les daría la libertad de jugar con muñecas si así lo quisieran? ¿o de quedarse en casa cuidando a su hijo recién nacido mientras su esposa trabaja? De ser cierto tal supuesto el poder inherente a su género debería permanecer con ellos sin importar lo que hicieran, pero al plantear dichas situaciones es claro que incluso el varón “todopoderoso” tiene límites muy claros. Salir de esos límites implicaría una renuncia explícita al poder del *falo*. La situación “privilegiada” de los hombres no fue realmente cuestionada hasta que ya se había avanzado un largo trecho en la lucha por los derechos de las mujeres. A lo largo de este capítulo hemos realizado un viaje análogo y ahora ha llegado al punto en el que hemos de cuestionar también la formación de la identidad masculina. De igual forma que la mujer, el varón es formado desde pequeño para cumplir un estereotipo impuesto y el proceso para lograrlo no es menos complejo.

Durante la etapa temprana del desarrollo de su identidad el niño varón tendrá una cercanía importante con la madre, quien fungirá como un primer modelo a seguir y tendrá una función de vital importancia en la comprensión que el niño tiene de su experiencia. Un ejemplo de esto es lo que Wilfred Bion llamó la facultad de *rêverie*, que es la capacidad que tiene la madre “para asimilar las ansiedades arcaicas desorganizantes del aparato psíquico temprano y devolverlas al niño de forma que pueda asimilarlas para seguir su crecimiento psíquico” (ctd en Burin 136). Elisabeth Badinter comenta además que en esta fase el niño tiene un papel pasivo que lo vuelve muy dependiente de la madre, quien se convierte en el primer objeto de su amor. Así es como se desarrolla lo que ella llama *protofeminidad*, que es la adquisición de rasgos de carácter considerados típicamente femeninos como la pasividad o la emotividad (ctd en Burin 133). Para la niña esto resulta una forma adecuada

de identificarse con su propio género, mientras que el niño tendrá que deshacerse de esta feminidad primigenia pues contradice por completo su identidad masculina, que se forma con base en las siguientes premisas: “que no es una mujer, que no es un bebé y que no es un homosexual” (Burin 130).

Para profundizar en esto Burin retoma el *Ideal de autosuficiencia* planteado por Deborah David y Robert Brannon, quienes proponen que la masculinidad requiere un posicionamiento dominante y controlador por parte del individuo. Dicho ideal tiene su base en cuatro pilares: 1. la desidentificación de lo femenino; 2. la idea de convertirse en una persona importante; 3. La desimplicación afectiva y la violencia; 4. el ser un hombre duro (Burin 130). Estos cuatro pilares tendrán consecuencias determinantes en la construcción de la identidad del varón, quien buscará en primera instancia eliminar de su personalidad cualquier rasgo femenino, entiéndase con esto la emocionalidad, la pasividad y la sumisión, por ejemplo. Otra de las conductas provocadas es la búsqueda incansable por obtener el éxito, que a su vez se asocia con el sentimiento de superioridad inherente a su papel dentro del orden simbólico, y que implica la dominación sobre aquellos individuos que se encuentran en un nivel inferior. El tercer pilar hace referencia a la agresividad y la violencia que suelen caracterizar el papel activo del hombre, el que hace, el que se atreve y nunca teme ante las situaciones difíciles, para lo cual en muchos casos deben llevar a cabo un distanciamiento de sus propias emociones, que le impide expresarlas de alguna manera y a su vez comprenderlas.

Las masculinidad se crea, por lo tanto, solamente a través de los esfuerzos que hace el niño varón para eliminar —o al menos reprimir— la *protofeminidad* de su ser y diferenciarse así de su madre, quien representa también el miedo a la castración. Es por esto que Burin afirma que: “los comportamientos que las sociedades patriarcales definen como

masculinos están elaborados en realidad, como maniobras defensivas: el temor a las mujeres, temor a mostrar cualquier tipo de feminidad, incluyendo la ternura, la pasividad, el cuidado de terceros y, por supuesto, el temor a ser deseado por otro hombre” (Burin 134). Dichos comportamientos son de acuerdo con esta autora, por ejemplo, que los hombres tienden a mostrar una máscara de rudeza y agresividad, usualmente canalizada hacia las mujeres y los homosexuales y que se expresa con la denigración de dichos roles. Su relación con los niños es, por otro lado, emocionalmente distante en la mayoría de los casos, lo cual refleja también el profundo distanciamiento que tienen los hombres con respecto a sus propios sentimientos. Tal es la razón de que los “hombres” no puedan ser homosexuales, ni usar ropa de mujer, ni maquillaje, ni tacones, y que no puedan jugar con muñecas ni quedarse en casa a cuidar de su hijo recién nacido.

La desidentificación con la *profeminidad* provoca, de acuerdo, con Badinter dos posibles posturas frente al conflicto: la primera de ellas es la culpa por traicionar a la madre, quien a pesar de todo fue el primer objeto de deseo; la segunda de ellas la sensación de liberación de la opresión materna que reducía al individuo a la dependencia y a la pasividad. Mulvey propone además que dependiendo de la postura que se tome será el comportamiento frente a las mujeres en general. El sentimiento de culpa provocará el deseo de salvación y protección como forma de compensar la traición cometida, mientras que el sentimiento de liberación provocará hostilidad y desprecio, además de la conversión de la figura femenina en un fetiche, de tal forma que transmitirá un sentimiento de legitimación en lugar de amenaza al transformarla en una cosa que se puede poseer y moldear a voluntad. Debemos entender por *fetiché* un objeto que posee un significado simbólico y “se vuelve objeto de culto y de rituales privados, en ocasiones limitados al contacto o a la simple vista del objeto, que refiere al todo del que forma parte o al significado posterior, del

que es evocación” (Galimberti 503). En el psicoanálisis se considera que posee también un significado sexual, relacionado con el objeto de amor y también de *denegación* de algún elemento que cause ansiedad, en el caso de la mujer su carencia de falo.

2.3.2 De espectadores y objetos: la mujer en busca de su reflejo

Mulvey considera que el falocentrismo está basado en una paradoja: el hecho de que dependa de la imagen de la mujer castrada para poder ordenar su mundo y darle significado (Mulvey 48). La mujer, sin embargo, representa con su carencia real del pene la ansiedad de castración en el inconsciente patriarcal. Es la misma carencia la que provoca una sensación de extrañeza en el varón, puesto que el cuerpo femenino, aun cuando sigue siendo humano, corresponde a una anatomía diferente de la propia. La mujer es semejante, pero al mismo tiempo representa lo otro, lo extraño, lo desconocido y lo incomprensible. Para Cixous esta extrañeza reside solamente en el inconsciente masculino, ya que en su opinión la mujer “carece de la carencia de falo”, es decir que no es la "castración" de la mujer lo que determina su forma de ser y actuar, sino que “es el hombre quien le enseña a la mujer (pues el hombre es también siempre el maestro), quien le enseña a sentir la carencia, a sentir la ausencia, a sentir la muerte. Es el hombre el que finalmente ‘pone en orden’ a la mujer [...] y sin el hombre ella sería entonces este ser asexual, indefinido e indefinible, que no se conoce fuera de lo simbólico” (Cixous 108).¹⁹ Es el poseedor del falo quien ordena, quien define aquello que es normal, lo que no lo es, así como las causas de dicha anormalidad, todo a través del lenguaje. La relación entre el patriarcado y la mujer se define siempre en términos de una dualidad irreconciliable en la que lo femenino está

¹⁹ [...] es ist der Mann, der die Frau lehrt (denn der Mann ist immer auch der Meister), der sie lehrt den Mangel zu fühlen, die Abwesenheit zu fühlen, den Tod zu fühlen. Es ist der Mann, der die Frau endlich 'in Ordnung bringt'...und ohne den Mann wäre sie also dieses unsexualisierte Wesen, undefiniert und undefinierbar, das sich nicht kennt; abseits vom Symbolischen.

subordinado al falo, y es él quien la significa. Cabe aclarar en este punto que, como se planteó en el apartado anterior, no todos los hombres poseen realmente el falo.

La mujer es construida, representada en un plano simbólico inconsciente, en el que el hombre empoderado proyecta sus deseos, anhelos y fantasías:

El hombre está ocupado de una manera muy activa en producir a su "mujer". El hombre hace entonces, él hace/produce a su mujer, no sin quedar atrapado y ser llevado por el movimiento dialéctico que esta clase de cosas ponen en juego. Digamos que la mujer absoluta en la cultura, aquella que realmente con la mayor insistencia representa más próxima a la feminidad como víctima de la masculinidad – esa es en realidad la histérica... él hace de ella su imagen (Cixous 109).²⁰

Del mismo modo que la creación fue hecha a imagen y semejanza de Dios, la mujer ha sido creada a imagen del hombre, solo que ella no es su semejante, sino su opuesto, un espejo en el que se mira, que refleja el rol que posee dentro del orden simbólico, la mujer refleja su poder y control, su "virilidad". Cixous utiliza el término *Reich des Eigenen* (Reino de lo propio) para referirse a que la cultura funciona a través de la apropiación. El hombre actúa precisamente en el miedo de perder lo "suyo", lo que con tanto esfuerzo ha creado – incluida la mujer–, de perder con ello el falo y verse así "castrado". Norman Mailer lo describe de la siguiente forma en su texto *Gefangen im Sexus*:

Es el sentimiento de reverencia del hombre frente a la mujer, su temor a ella porque ella está un paso más cerca de la eternidad (pues en este paso yace su poder), lo que lleva a los hombres a despreciar a las mujeres, a difamarlas, a denigrarlas, a cagarse simbólicamente en ellas, a hacer cualquier cosa para hacerlas más pequeñas, para que puedan atreverse a penetrar en ellas y a quitarles el deseo. Los hombres aspiran a destruir en una mujer cualquier cualidad que pudiera darles el poder de un hombre, pues a sus ojos ella ya está provista con el poder de que ella los ha traído al mundo, y esta es una fuerza incomprensible – las imágenes más antiguas

²⁰ Der Mann [ist] auf eine sehr aktive Weise damit beschäftigt, 'seine Frau' zu produzieren [...] Der Mann macht also, er macht/fabriziert seine Frau, nicht ohne selbst gefangen und davon getragen zu sein von der dialektischen Bewegung, die diese Art von Sache ins Spiel bringt. Sagen wir, daß die Absolute Frau, in der Kultur, diejenige, die wirklich am, nachdrücklichsten repräsentiert... am nächsten der Weiblichkeit als Beute der Männlichkeit – das ist in der Tat wirklich die Hysterikerin... er macht aus ihr sein Bild.

de la memoria vuelven a la mujer, entre cuyas piernas los recibieron, alimentaron y en las horas del parto casi fueron estrangulados (ctd en Culler 51).²¹

Es claro que el lenguaje funge un papel preponderante en el desarrollo de las relaciones humanas dentro de una sociedad y en la forma en que el individuo se percibe a sí mismo y al mundo. Ahora es importante aclarar que el lenguaje abarca muchos más aspectos comunicativos que las palabras o los signos escritos. Puede, por ejemplo desarrollarse también por medio de íconos, de imágenes, de colores o sonidos incluso, que también representan algo y cuyo significado puede deducirse por medio del contexto. De cualquier forma es innegable que uno de los sentidos que prima la recepción de dichas representaciones es la vista. La literatura, por ejemplo, es sólo una de las variadas expresiones del arte en las que el sentido de la vista juega un papel de vital importancia. Si bien en la página impresa de un libro no hay, en muchos casos, imágenes propiamente dichas, las palabras, los significantes que dan forma a nuestro mundo, siempre nos remitirán a una imagen mental del referente, puesto que como Saussure plantea, significado y significante están unidos en la mente del sujeto. Así, al leer no sólo nos limitamos a interpretar un montón de signos sino que vemos en nuestra imaginación todo aquello que se representa en el texto.

La relación entre el ojo y otras disciplinas artísticas es mucho más obvia y cercana, por ejemplo, en la escultura, la pintura o, en tiempos más modernos, el cine. Si bien las imágenes representadas son una reproducción de alguna realidad percibida, muchas de ellas

²¹ Das Gefühl der Ehrfurcht des Mannes vor der Frau ist, seine Furcht vor ihr, weil sie der Ewigkeit einen Schritt näher ist (denn in diesem Schritt liegt ihre Macht), die Männer dazu bringt, Frauen zu verachten, sie zu verunglimpfen, zu erniedrigen, symbolisch auf sie zu scheißen, alles zu tun, um sie kleiner zu machen, damit sie es wagen können, in sie einzudringen und ihnen Lust abzugewinnen... Männer streben danach, an einer Frau jede Qualität, die ihr die Macht eines Mannes geben könnte, zu zerstören, denn in ihren Augen ist sie bereits mit der Macht ausgestattet, daß sie sie auf die Welt gebracht hat, und das ist eine unbegreifliche Macht – die frühesten Gedächtnisbilder gehen auf die Frau zurück, zwischen deren Beinen sie empfangen, genährt und in den Stunden der Geburt fast erdrosselt wurden.

poseen un componente simbólico que no necesariamente se corresponde con ésta, sino más bien con una visión particular, con una idea determinada que el artista deseaba plasmar. Un ejemplo de esta situación son las representaciones pictóricas de personajes aristocráticos, retratos en los que se pueden observar los rasgos de una persona, cuya identidad se revela en los elementos decorativos, de los cuales podría deducirse su profesión, clase social, los honores de los que hacía mérito, entre muchas otras cosas. La imagen, aun a pesar de su aparente claridad, posee también un significado subyacente, determinado por consenso en un contexto específico, es un signo, y en conjunto con otras imágenes puede a su vez formar un lenguaje propio.

Un ejemplo de esta clase de lenguaje simbólico son los jeroglíficos, el cual no se sirve de signos que representan fonemas, como en el caso de muchos lenguajes modernos, sino más bien de imágenes que hacen referencia a objetos reales de la vida cotidiana, pero que a su vez poseen un significado definido. Sigmund Freud comparó en algún momento este sistema de signos con la mujer: ambos enigmáticos e indescifrables para todo aquél que intenta descubrir su secreto sin conocer la clave que lo revele (ctd en Doane 66). Mary Ann Doane remarca en *Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers* el hecho de que este lenguaje simbólico resulta, paradójicamente, muy transparente en cuanto a los signos que lo componen, gracias a la estrecha relación de semejanza que los une con la realidad. Otra característica que, de acuerdo a esta autora, comparten tanto el jeroglífico como la mujer es que ambos representan un signo con el potencial de ser entendido universalmente, aunque su naturaleza indique todo lo contrario (Doane 68). El jeroglífico es una lengua compuesta de imágenes. La mujer ha sido construida a su vez por medio de imágenes, y dado que carece de un lenguaje propio, las representaciones que de ella se crean parten de un punto externo y se expresan de diferentes formas, ya sea como imágenes

literarias, o visibles como en el caso de pinturas, fotos, películas, etc. Tal forma de lenguaje representa para Doane "una escritura de imágenes *de* la mujer, pero no *para* la mujer, ya que ella es el problema" (Doane 67-68),²² ella es el signo. Sin embargo, resulta difícil distinguir entre la mujer *real* y sus representaciones icónicas, las cuales buscan eliminar la distancia entre el referente y el signo, a tal grado que sea imposible diferenciar entre ambos. No obstante, el referente de tales representaciones no tiene su origen en una realidad, sino en la mujer *imaginada* por el falocentrismo, por lo que se podría decir que más que *Darstellungen* se trata de *Vertretungen*, pues la mujer real será reemplazada en el imaginario colectivo por un ideal que agotará por completo la esencia del referente hasta hacerlo desaparecer casi por completo.

Una imagen sólo puede tener un significado en tanto es vista, podría decirse que sólo existe en el ojo del espectador. El sentido de la vista posee además, como ya se mencionó anteriormente, una gran importancia en la construcción de la identidad de un sujeto, baste nombrar el *estadio del espejo* de Lacan. Freud, cuya teoría fue la base para las propuestas de Lacan, escribió sobre el complejo de Edipo y la relación simbólica que existe entre los ojos y el pene, que son órganos de vital importancia y por lo tanto el miedo a perderlos representa a su vez el miedo inconsciente a la castración. Edipo, por ejemplo, se arranca los ojos como castigo por haberse acostado con su madre y haber matado a su padre. El "observar" es también un ejercicio de poder, por lo que renunciar al sentido de la vista es una manera simbólica de renunciar a él.

Poseer el don de mirar, de interpretar y representar por medio de imágenes no sólo brinda seguridad y una sensación de superioridad y poder, sino también, por todo lo anterior, de placer. Laura Mulvey retoma las ideas propuestas por Freud con respecto a los

²² [...] eine Schrift aus den Bildern von der Frau, aber nicht für die Frau. Denn sie ist das Problem.

placeres relacionados con la vista, y menciona primeramente la *escopofilia*, definida por Freud como el hecho de sentir placer al convertir a otras personas en objetos de una mirada controladora y curiosa. Lo cual exige que el observador tome un papel activo, es él quien hace, quien mira. Este comportamiento indica características narcisistas, ya que el placer reside en saber que me apropio del otro con mi mirada, en tanto que éste no existe para mí fuera de lo que yo veo en él. La contraparte del observador escopofílico es un objeto que obtiene placer, no de ver, sino de ser visto. Este objeto exhibicionista disfruta al tener la mirada del otro encima, se exhibe, brilla, trata de llamar su atención por todos los medios (Mulvey 51-52).

En el cine puede ejemplificarse esta relación de una forma más clara. De acuerdo con Mulvey éste supone una experiencia en la que el voyeurismo latente del espectador encuentra una ventana de escape. La oscuridad que prevalece en la sala aísla a cada individuo dentro de su propia observación, mientras la pantalla se convierte de forma intencionada en una ventana a un mundo privado, a través de la cual el espectador puede *ver* sin ser *visto*. Este hecho facilita el reconocimiento y la identificación del espectador con las figuras representadas en pantalla, hecho que, de acuerdo con Mulvey, funciona de manera análoga a la *fase del espejo* planteada por Lacan y añade que en el momento en que el niño se identifica con su propio reflejo se da también un falso reconocimiento, ya que la imagen que ve en el espejo le parece más madura y más completa de lo que su experiencia le permite sentir. El reflejo se convierte entonces en un yo ideal, en el cual se decantan dichas experiencias de una forma exagerada, al grado de que el reflejo se transforma a su vez en una exigencia de perfección que el individuo buscará alcanzar a toda costa. El cine funciona de manera análoga, en tanto que es en la atmósfera de privacidad artificial que el espectador proyecta sus deseos reprimidos en los actores, que no son más que un objeto

exhibido ante de la mirada del otro (Mulvey 52). Dichas proyecciones convierten al objeto observado, antes ajeno y diferente del observador (su otro) en un reflejo del propio yo. Los actores son quienes reflejan al espectador, en ellos se depositan sus propios ideales y por lo tanto proyectan identidades imaginadas que en “teoría” representan su yo y, paradójicamente, se convierten en prescripciones que determinan lo que es normal y correcto dentro del discurso en el que han sido producidas, es decir, estereotipos.

Para Doane el cine, como cualquier otro lenguaje que haga posible la representación, también hace de la mujer uno de sus temas centrales, con un papel destacado; sin embargo, no le está permitido el acceso al complejo sistema de representaciones en el que es creada. Tales imágenes no representan a las mujeres reales, sino las proyecciones y deseos de un espectador masculino. Bovenschen llama a dichas construcciones “engendros ficticios de la fantasía” (Bovenschen 23),²³ que se convierten en una norma irreal, aplicada a mujeres reales que nunca podrán cumplir con expectativas que simplemente pertenecen al mundo de la imaginación. Aun así la cantidad de ellas resulta abrumadora en comparación con la ausencia de mujeres reales en la historia de la cultura. Tanto para Mulvey como para Doane, el cine es un arte que de cierta forma manipula y determina el deseo del espectador, proyectándolo ya sea como voyeurismo o fetichismo. En cualquier caso la mujer se convierte en el objeto de la mirada y el deseo del espectador.

La mujer es representada de una forma superficial, que no muestra más que rasgos considerados deseables, pero carente de contenido, o más bien, cuyo contenido verdadero resulta difícil de representar:

En una lengua en general falocéntrica, ellas [las mujeres] representan lo *Norepresentable*.

Dicho de otra forma: ellas representan el género que no puede ser pensado —una ausencia

²³ . . .die fiktiven Ausgeburten der Phantasien.

discursiva o una mancha oscura en el lenguaje. En una forma de expresión basada en la claridad, el género femenino representa lo indomable e indescriptible. En este sentido las mujeres son el género que no es 'uno' sino varios (Butler 27-28).²⁴

Primeramente, como ya se ha mencionado antes, el discurso y el lenguaje están dominados por un punto de vista masculino que, como Butler planteó, corresponde a un *sujeto universal*. La mujer es representada con base en estos términos, tal representación se encuentra, sin embargo, alejada de su experiencia del mundo y de su realidad, de su esencia. Es esta esencia la que resulta irrepresentable. No puede ser pensada, pues los términos disponibles corresponden solamente a una vaga imagen de ella y cualquiera que pueda pensarse no será más que un ideal lejano a la realidad.

La forma de representarla, según Doane, no es sólo como la *imagen del deseo*, sino como *imagen deseable*, una imagen que la espectadora se apropia al momento de verla. Las películas y representaciones son producidas para ella, son prescripciones, en cuyo proceso de creación ellas no tienen ninguna participación. La relación entre observador y objeto es definida por Mulvey de la siguiente forma:

En un mundo que ha sido determinado por la desigualdad sexual el deseo de mirar se divide en activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que será formada en consecuencia. Las mujeres en su rol exhibicionista prescrito son al mismo tiempo vistas y puestas en exhibición, su apariencia está hecha a la medida de un fuerte atractivo visual y erótico, se podría decir que ellas connotan el “desear-ser contemplado” (Mulvey 55).²⁵

²⁴ In einer durchgängig maskulinen, phallogozentrischen Sprache stellen sie das Nichtrepräsentierbare dar. Aders formuliert: Sie repräsentieren das Geschlecht, das nicht gedacht werden kann – eine sprachliche Abwesenheit oder einen dunkeln Fleck in der Sprache. In einer auf Eindeutigkeit beruhenden sprechweise steht das weibliche Geschlecht für das Unbezähmbare und Unbezeichnenbare. In diesem Sinne sind die Frauen das Geschlecht, das nicht “eins”, sondern vielfältig ist.

²⁵ In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibicionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren 'Angesehen-werden-wollen'.

Las meta de dichas imágenes dentro del orden simbólico es articular el deseo, el cual estará siempre relacionado con el complejo de castración por lo que, a pesar de ser visualmente atractivo, su contenido será siempre amenazante.

Por otro lado, de acuerdo con lo que Mulvey apunta en el mismo texto, el hombre no puede ser convertido en objeto de las miradas de otro puesto que:

controla la fantasía del filme y se destaca así en un sentido más amplio como representante del poder como portador de la mirada del espectador en tanto la traslada detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extra-diegéticas que entran a través de la mujer como objeto exhibido. Esto se vuelve imposible porque el film está estructurado alrededor de una figura principal controladora, con la que el espectador se puede identificar (Mulvey 56-57).²⁶

Doane remarca el hecho de que "una característica esencial de este sistema dominante yace en la relación de la subjetividad masculina con el dominio sobre la mirada" (Doane 72).²⁷

Para Mulvey el hecho de que el observador se identifique con un protagonista masculino provoca en primera instancia un sentimiento de omnipotencia, el cual resulta de la superposición del poder activo de la mirada erótica del protagonista sobre el universo diegético, identificación que hace a su vez referencia a la *fase del espejo* y provoca el reconocimiento del yo-ideal en la pantalla. Todo esto parte, claro, desde un punto de vista masculino y la mujer usualmente ocupa un lugar subordinado a éste, razón por la que resulta casi imposible evitar preguntarse cuál es el acercamiento que un espectador femenino tiene hacia la que se supone es su propia imagen.

El cine es uno de los mejores ejemplos de la representación en la forma de *Darstellung*, pues trae al presente objetos, personas o situaciones cuya ausencia real supone

²⁶ Der Mann kontrolliert die Phantasie des Films und tritt so in einem weiteren Sinne als Repräsentant der Macht hervor: als Träger des Blickes des Zuschauers indem er ihn hinter die Leinwand versetzt, um die extra-diegetischen Tendenzen, die durch die Frau als Schauobjekt hereinkommen, zu neutralisieren. Dies wird unmöglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert ist, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann.

²⁷ [...] ein wesentliches Merkmal dieses herrschendes Systems liegt in der Verbindung der männlichen Subjektivität mit der Herrschaft über den Blick.

una separación más con respecto al observador. En el caso de la mujer ocurre un fenómeno importante, ya que para ella la imagen posee una cierta “meta-actualidad”, puesto que ella misma es la imagen: “Frente al fondo de esta estrecha relación sólo puede describirse el deseo del espectador como una especie de narcisismo –la mirada femenina exige convertirse en esa imagen–” (Doane 72).²⁸ La falta de distancia entre la imagen y el significado —en este caso la mujer— afecta muchos otros aspectos de la experiencia femenina, por ejemplo, su relación con el cuerpo. Pareciera que las mujeres no pueden separar sus emociones de su cuerpo. A diferencia del hombre que, en palabras de Cixous, es obligado a sublimar todo esto a través de las palabras, la mujer carente de lenguaje sólo es cuerpo, por lo que no es capaz de realizar la doble separación necesaria en el proceso de representación. Podrá experimentar el mundo a través de sus sentidos, pero dado que no posee el poder de las palabras le será imposible hacer una representación mental por medio del lenguaje. Sólo puede comprender, conectarse y relacionarse con el mundo a través del cuerpo. Si extendemos este planteamiento al *estadio del espejo* de Lacan, aunque la mujer reconozca su imagen en el reflejo del cristal, no será capaz de hacer una representación mental de sí misma. Es esta misma falta de distancia la que impide a la mujer tomar un rol parecido al del hombre en cuanto a la creación de significados dentro del orden simbólico. La relación entre mirada e imagen es de vital importancia en este caso. Por un lado, según Doane, el hombre tenderá hacia una postura fetichista con respecto a la mujer, ya que él es capaz de hacerse representaciones mentales de ella. En el caso de la mujer se da una "sobre-identificación" con la imagen, dada su poca capacidad para abstraer y representar el mundo dentro de su mente. Luce Irigaray resume esta cuestión de la siguiente forma:

²⁸ Vor dem Hintergrund dieser engen Beziehung kann das Begehren des weiblichen Zuschauers nur als eine Art Narzissmus beschrieben werden - der weibliche Blick verlangt, dieses Bild zu werden.

Lo masculino puede en cierta medida verse a sí mismo, puede especular sobre sí mismo, puede representarse y describirse como aquello que es, mientras lo femenino puede tratar de expresarse en una nueva lengua; sin embargo, no puede describirse desde afuera o en categorías formales, a menos que, se identificara con lo masculino y se perdiera a sí misma con ello (ctd en Doane 75).²⁹

Dado que la estructura narrativa del cine se basa principalmente en un protagonista masculino, desde cuyo punto de vista es narrada la acción, un espectador femenino podrá asumir solamente una actitud pasiva, incluso masoquista, si se identifica con la figura femenina. Si, por el contrario se identifica con el protagonista masculino, con el héroe activo, ocurrirá necesariamente lo que Doane denomina *mirada travestida*, en la cual la mujer asume un punto de vista masculino, causado por lo que Mulvey define a su vez como la *masculinización del espectador*.

Es aquí donde aparece el concepto de *mascarada*, que para Doane implica "que la feminidad misma está constituida como máscara, como una capa decorativa que cubre una No-identidad" (Doane 77),³⁰ ese supuesto contenido femenino irrepresentable. Dicha autora retoma el término usado por Joan Riviere, quien propusiera que esta máscara de feminidad es una reacción al "travestismo" identitario de la mujer y va incluso más allá al proponer que la feminidad es de hecho *la máscara* que las mujeres usan como base para construir su identidad. Para Doane la máscara funciona como una simulación de la distancia que le hace falta a la mujer con respecto a sí misma, crea un espacio artificial entre ella y su imagen. La mujer se disfraza para sí misma, para poder representarse y comprenderse. El hombre no tiene que recurrir a esta doble representación de sí mismo, que en la mujer crea una

²⁹ Das Männliche kann teilweise auf sich selbst schauen, kann über sich spekulieren, kann sich darstellen und sich als das, was es ist, beschreiben, während das Weibliche versuchen kann, in einer neuen Sprache zu sprechen; es kann sich jedoch nicht von aussen oder in formalen Kategorien beschreiben, es sei denn, es würde sich mit dem Männlichen identifizieren und sich damit selbst verlieren.

³⁰ [...] dass die Weiblichkeit selbst als Maske konstituiert ist, als eine dekorative Schicht, die eine Nicht-Identität verhüllt.

exacerbación de la feminidad muchas veces asociada incluso con la figura de la *femme fatale*, la encarnación del mal (Doane 75). La mirada travestida supone también un acto transgresor que provoca una cierta inseguridad en el sistema masculino de representación, ya que la mujer se apropia de *su* mirada y es capaz de oscilar entre ambos lados del sistema.

Si bien el término *mascarada* fue creado para hacer referencia a la situación femenina en la que se crea una identidad artificial pero en el fondo vacía, no considero que sea algo exclusivo del género femenino. Los estereotipos funcionan como ideales deseables en ambos géneros y los hombres, como ya se mencionó, también están sometidos a ellos. Uno de los más fuertes es justamente que, contrario a lo que se pudiera pensar, el poder masculino no es algo estable e inalterable, por el contrario, puede perderse fácilmente al no cumplir con alguna de las características deseadas. El caer en alguna falta con respecto a ellas condenaría a los varones al mismo mutismo discursivo que las mujeres, que los sacaría a su vez de los marcos lingüísticos que definen la *masculinidad*. Visto de este modo no sólo las mujeres sufren las imposiciones de ideales poco realistas que dictan su forma de ser y actuar, los hombres también deben cumplir con las duras exigencias de su género para ser considerados como tales, pues el caer de nuevo en una pasividad de tipo femenino se volvería real su temor más grande: la castración. La represión constante de su parte “femenina” provoca en los hombres una escisión con la parte emocional y “blanda” de su identidad. Como consecuencia de esto muchos de ellos son incapaces de comprender y mucho menos de expresar sus emociones, es por esto que los hombres “no lloran”. Ellos llevan también una máscara, aunque en su caso parece ocultar más bien todos esos aspectos negados de su humanidad, los ocultan debajo de la dureza y la frialdad que, supuestamente, los caracteriza.

Quizá sea cierto que, en un principio, la represión del género femenino comenzó por parte del patriarcado. Sin embargo, en algún punto del camino, el patriarcado como sistema comenzó a absorber a aquellos que lo habían creado y a reprimirlos a todos por igual, aunque de diferentes maneras. Hoy en día no se puede hablar ya de individuos que reprimen sin ser a su vez reprimidos por un sistema mayor en cuyo seno están inmersos, cuyas exigencias deben cumplir para mantener su lugar dentro de él. Y así todos se encuentran alienados de sí mismos de una u otra manera y en mayor o menor medida. Las relaciones de poder entre hombres y mujeres van, como puede verse, mucho más allá del machismo o el feminismo: tienen raíces profundas que se arraigan en la identidad misma de los individuos que conviven en un sistema social. Pero las relaciones, de la misma forma que la construcción de la identidad, cambian de acuerdo a la época y al discurso dominante, aunque lo que parece permanecer es el hecho, de que los oprimidos no tienen ninguna parte en la creación de los ideales y estereotipos que se les imponen.

CAPÍTULO 3

3.1 Argumento

3.1.1 Primera parte: fin del verano y la ciudad mediana

Das kunstseidene Mädchen es una novela que se desarrolla durante el último año de la República de Weimar: 1932, poco antes del ascenso de Adolf Hitler al poder. La protagonista es Doris, una joven de 18 años de origen humilde, cuya madre trabaja en el guardarropa de un teatro y su padre es un alcohólico desempleado. Su mayor sueño es convertirse en un *Glanz*.³¹ Doris trabaja en una firma de abogados como estenotipista,³² aunque su desempeño no es sobresaliente. Pasa la mayor parte del tiempo distraída, pensando en su antiguo amante Hubert, quien terminó con su relación hace poco tiempo, razón por la que comete errores constantemente en las cartas que debe redactar. Para salir del apuro coquetea con su jefe, quien se vuelve un poco más tolerante. Sin embargo, su estrategia pronto trae consecuencias que se salen de las manos de la atrevida joven: su jefe simplemente no puede contenerse más y se va sobre ella con intenciones de hacerla suya. Ella se resiste y le dice toda clase de improperios, lo que le vale el despido, aunque no sin una buena indemnización de por medio para mantenerla en silencio. Poco tiempo después su madre consigue para ella un trabajo como extra en el teatro, donde tiene que vérselas con otras jóvenes actrices que la desprecian por su poca preparación en el ámbito actoral y también por su origen proletario. Una de ellas es particularmente altanera con ella: Mila von Trapper, hija de un ex general. Doris, molesta por su comportamiento decide encerrarla

³¹ En las traducciones de las citas al español y a lo largo de todo el trabajo se prefiere usar el término en alemán puesto que dentro de la novela implica un significado más profundo que la mera traducción como “brillo” o “resplandor”.

³² Una de las profesiones relativamente nuevas en aquella época, practicada en su mayoría por mujeres y se refería a las personas que podían escribir a máquina de forma correcta y eficiente e incluso hacer notas en taquigrafía.

en el baño para quedarse con su papel de *Marketenderin* (Tendera) en la puesta en escena del *Wallenstein* de Friedrich Schiller. En el contexto de la obra se insinúa que dicho personaje también se dedica a la prostitución entre los soldados durante la guerra de los 30 años. Incluso la protagonista ironiza respecto al hecho de que incluso una joven de buena familia esté dispuesta a pelear por un papel de prostituta. A partir de su audición improvisada su futuro parece mejorar poco a poco. El director Leo Olmütz le ofrece una beca para estudiar teatro, pero la situación se ve complicada por la mentira que Doris había hecho correr entre las demás actrices sobre supuestas relaciones secretas con Leo con el fin de llamar la atención y ganarse de alguna forma el respeto de sus compañeras. Cerca del estreno, la Trapper comienza a hacer público el secreto a voces, lo cual coloca a Doris en una situación difícil, provocada por ella misma. Poco después del estreno, y para complicar aún más las cosas, Hubert reaparece en la vida de Doris, su primer amor y su primer amante, quien la abandonó para desposar a la joven hija de un importante profesor en Múnich. Doris llega al teatro y se encuentra con Therese, su mejor amiga, quien le anuncia la llegada de Hubert y organiza una cita entre ambos. Después de la función recibe un recado de Leo: la espera en su oficina después de la función. Pensando que su mentira ha sido al fin descubierta va en busca de su madre al guardarropa, pero en su lugar encuentra un precioso abrigo de piel. Sin pensarlo mucho toma el abrigo y abandona el teatro para ir con Hubert. El encuentro entre ambos es algo amargo, él admira su “éxito” y el hecho de que al fin se hubiese convertido en un *Glanz*, pero a Doris, aquel hombre que hacía tiempo había amado, le parecía ahora extraño. Más aún, su respeto le resulta incómodo y sin más ceremonias se aleja de él luego de haber dormido juntos una última noche. Consciente de que el robo del abrigo le traerá problemas decide que su única opción es huir. Con el apoyo

de su madre y de Therese emprende el camino hacia Berlín, dejando atrás la “ciudad mediana” que había sido su hogar hasta entonces.

3.1.2 Segunda parte: otoño tardío – y la gran ciudad

Una vez en Berlín queda maravillada por el *Glanz* de la ciudad: la vida nocturna, el glamour, la enormidad y las luces de una ciudad cosmopolita. Therese le había dado la dirección de una de sus antiguas compañeras de trabajo y amigas, Margrete Weißbach, a quien se dirige en primera instancia. Encuentra a una mujer en avanzado estado de gestación con quien de inmediato siente cierta conexión empática. Su esposo está desempleado y malhumorado la mayor parte del tiempo, por lo que le inspira cierto temor a Doris ante una posible explosión violenta de su parte. Margrete da a luz el mismo día en que Doris llega a su casa y ésta se encarga de los gastos de la partera. En agradecimiento la nueva madre le da a Doris la dirección de Tilli Scherer, quien seguramente podrá brindarle un mejor hospedaje. Tilli y Doris hacen migas de inmediato y ella acepta darle asilo en su casa sin pedir renta alguna a cambio. Tilli vive en un departamento pequeño y trabaja como extra en el ámbito cinematográfico, mientras que su esposo, Albert, trabaja en Essen para la compañía de tranvías montando rieles y durmientes.

Durante su estancia en Berlín, Doris jamás considera buscar un empleo que le brinde seguridad económica, su medio de supervivencia más bien son sus conquistas amorosas. Si bien ya tenía cierta experiencia en el ámbito de las relaciones con hombres pues en su ciudad natal había tenido gran cantidad de amantes, esta vez era diferente, pues de ellos dependía toda su existencia, si cenaba o no un día sería resultado sólo de su pericia en el arte de la seducción. En muchos casos sólo podía conseguir la comida del día, en otros podía obtener más, valiéndose también de la rapidez de sus manos para robar un par de cosas. Entre sus conquistas más destacadas durante este tiempo se puede contar al *Roter*

Mond (Luna roja), un escritor alcohólico que la lleva a su casa mientras su esposa se encuentra de viaje.³³ Ya allí, a petición de Doris, comienza a leer algunos pasajes de su más reciente obra, momento que Doris aprovecha para robar cinco camisas de seda de la esposa que se encontraban en la cama. El *Roter Mond* no se dio cuenta de nada.

Otra de sus conquistas importantes es un importante empresario a quien Doris apodó el *Onyx*, puesto que se dedicaba al comercio de dicho mineral. Comienza trabajando como niñera de sus hijos, pero no pasa mucho tiempo antes de que éste le proponga convertirse en su amante secreta a cambio de todos los lujos que ella desee. Doris acepta sin vacilar, pero el gusto no le dura mucho, pues después de conocer a uno de los amigos del *Onyx*, a quien llama el *Schöne* (bello), decide entregarse a él a la primera provocación. Éste no tarda en informar a su amigo lo ocurrido, quien la echa de la casa llamándola puta. Por último, se encuentra Alexander, un hombre viejo y muy rico a quien conoció en un café y que quedó prendado de ella gracias a su parecido con un amor de infancia. Éste podría considerarse el periodo más tranquilo y de cierta forma estable que hubiese vivido hasta el momento. Su nuevo amante, a quien ella llama Edamer,³⁴ la lleva a su casa mientras su esposa está de viaje, le compra ropa cara, la lleva a la ópera y cumple todos sus caprichos hasta que es arrestado por razones desconocidas para la protagonista. Doris debe huir de su departamento y apenas puede rescatar un par de cosas mientras la esposa entra a la casa.

Su primera opción es volver a casa de Tilli, quien la acepta de buena gana, pero las cosas entre ellas se enrarecen cuando Albert, su marido, vuelve de Essen. Para molestia de ambas, el recién llegado encuentra a Doris bastante interesante y fresca. Doris siente la atracción que existe entre ambos y pone distancia por respeto a su amiga. Mientras tanto

³³ Quizá una velada referencia de la autora a uno de sus más famosos amantes y también conocido escritor: Joseph Roth.

³⁴ El queso Edamer en muchos casos se vende en una presentación esférica.

entra en contacto con algunos de los vecinos, todos personajes interesantes. Por un lado está el señor Brenner, un veterano que perdió la vista en la guerra y que ahora vive con su esposa. Doris lo visita regularmente y le describe lo que vio durante el día en la ciudad. La señora Brenner decide poco tiempo después que lo mejor para ambos es que su marido se vaya a un asilo, donde lo podrán cuidar mejor y ella no tendrá una carga más en su ya apurada vida. Doris lo lleva entonces a recorrer Berlín a través de sus ojos como forma de despedirse, quiere mostrarle la magnificencia de esa ciudad en la que vive, ama y brilla. Pero Brenner se despide de ella diciéndole que la ciudad está enferma.

Por otro lado se encuentra Rannowsky, el proxeneta, que tiene a su servicio varias chicas a quienes maltrata y golpea de forma brutal. Una de ellas es Hulla, una prostituta a quien la vida ha tratado de la peor manera. En un arranque de furia Rannowsky le corta la cara, dejándole una cicatriz de por vida que le impide conseguir clientes. Cansada de la mala vida, Hulla denuncia a Rannowsky, quien es detenido y llevado a prisión, lo cual no le impide enviar cartas amenazantes a la pobre mujer para que cuide bien de su amado pez, Lolo, que parece ser el único ser viviente a quien ama en realidad. Pero Hulla lo mata intencionalmente en un arranque de furia, a lo cual sigue el terror más profundo al darse cuenta de las consecuencias que esto traerá para ella. Desesperada acude a Doris, la única persona que ha sido amable con ella y la ha tratado como un ser humano. Ninguna de las dos sabe qué hacer. Doris decide ir por un trago de coñac para tranquilizarla. Entonces escucha el estruendo y el griterío: Hulla ha saltado por la ventana al ver que Rannowsky ha vuelto.

Poco después del suicidio de Hulla, Doris decide que lo mejor es marcharse para no interponerse más entre Tilli y su marido. Renta un cuarto por algunos días y después seduce al joven Lippi Wiesel, con quien vive hasta Navidad. Luego de esperarlo toda la noche en

vano para celebrar con él, cuando llega ebrio ella toma sus cosas y se marcha sin más. Sale al frío aire invernal de Berlín y duerme en una banca del Tiergarten.

3.1.3 Tercera parte: demasiado invierno y una sala de espera

Después de abandonar a Lippi, Doris se queda sin muchas opciones. Comienza a vagar por las calles y pasa mucho tiempo en el café Wartesaal Zoo (Sala de espera zoológico), aunque no tiene dinero para consumir nada, ni para pagar una estancia. La mayor parte del tiempo sólo camina por las calles sin rumbo, mientras la falta de sueño y alimento comienza a hacer estragos en su cuerpo. Su único compañero durante este tiempo parece ser el abrigo robado, que no sólo le brinda calor, sino también es un recordatorio constante de su sueño de ser un *Glanz*, si bien éste se ve más lejano que nunca. En el Wartesaal recibe una propuesta de un tipo llamado Karl, un granjero que le ofrece irse con él y trabajar juntos para ganarse la vida, antes de que se convierta en una mujer pública. Doris lo rechaza arguyendo que aún tiene ambiciones mayores en la vida. De vez en cuando recibe invitaciones de otros hombres, pero nada en comparación con lo que había encontrado durante el otoño.

En la víspera de año nuevo llega el momento en el que debe dar el paso decisivo, el primero para convertirse en una prostituta como Hulla. Un hombre la aborda en la calle y le propone irse con él, ella, cansada, hambrienta, desilusionada y sin muchas otras opciones, acepta. Se va con ese hombre que le parece un *Grüner Moos* (un musgo verde). Para su sorpresa él no le pide que cumpla su parte del trato, sólo busca un poco de compañía luego de que su esposa lo hubiese abandonado. La deja dormir tranquila hasta muy avanzado el día, y la deja sola en su casa mientras él se va a trabajar. Doris no entiende que ocurre con ese tipo, pero se queda con él y poco a poco desarrollan una relación particular. Doris se encarga de la comida y del aseo de la casa, escucha sus incontables historias sobre su

mujer, cómo era, qué cosas hacía y cuánto la ama todavía. Aun sabiendo que sigue queriendo a su esposa, Doris se enamora de él y comienza a pensar en construir un futuro juntos en tanto que trata inconscientemente de ser como su esposa ausente. Cuando una carta de ella llega a su casa Doris la esconde inmediatamente y se ocupa de que Ernst (su verdadero nombre) se sienta acompañado y tranquilo. Pero aquello no puede durar y Doris entiende que él nunca la va a amar como a su Hanne, por lo que decide abandonarlo e ir en busca de la esposa fugitiva para pedirle que vuelva con él y lo haga feliz. Doris por su parte regresa al Wartesaal Zoo, con el corazón destrozado y con sus sueños perdidos. Considera aceptar la propuesta de Karl, dejar todo el pasado atrás y buscar tener paz y tranquilidad. Por otro lado considera también la posibilidad de convertirse en una “Hulla” o de seguir luchando por ser un *Glanz*. La novela concluye aquí sin dejar claro qué camino eligió al final.

3.2 Estructura narrativa

La novela está narrada en primera persona y desde la perspectiva de Doris, quien un buen día decidió comprar un cuaderno, decorarlo con palomas blancas y escribir sus vivencias día a día. Tomando en cuenta la estructura literaria del texto podría considerarse un diario. Dentro de las características particulares de este género se encuentra el hecho de que no posee una trama argumental clara, a diferencia de la novela, por ejemplo. Además usualmente se redacta de forma inmediata, en el presente vivido por el autor, quien plasma en el texto una época particular de su vida junto con los pensamientos y emociones asociados a ella. No es necesario seguir un estricto orden cronológico ni redactar día a día los acontecimientos relevantes. El diario posee además un cariz íntimo que genera una relación cercana con el lector, quien se vuelve cómplice de las penas y tribulaciones de quien escribe, incluso se convierte en una especie de confidente anónimo de éste. Por otro

lado, un diario no es sólo testigo de la vida de su autor, sino también de la época en la que se encuentra inmerso, las costumbres de la sociedad, los hechos históricos, los cambios dialécticos que impregnan el día a día de la humanidad, hechos que luego del presente inmediato se convertirán en historia (Picard).

Doris es un personaje profundo aun cuando su lenguaje e ideas puedan considerarse “superficiales”. Esto radica en que el lector es capaz de conocerla desde varios ángulos, conoce lo que ella, una mujer *real* piensa, siente, teme y odia. Ésto contrasta con lo que el medio en el que se desenvuelve le dicta y con lo que ella quiere ser en verdad. Resulta además bastante ilustrativo leer el texto poniendo particular atención, ya no a la historia de Doris y sus desventuras, sino a todo el contexto que se desarrolla en el trasfondo. La autora crea un retrato vívido de su protagonista y también de la República de Weimar. Toca temas como el desempleo, el socialismo, el ascenso del nazismo al poder, los conflictos raciales, el antisemitismo, la pobreza, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, la prostitución, el hambre y la miseria.

Keun no sólo esboza una crítica aguda a la época, le da vida por medio de referencias a la cultura popular que hacen de la novela un retrato de lo cotidiano. Lo musicaliza al mencionar extractos de canciones de los Comedian Harmonists, un grupo musical con un destino poco afortunado a la llegada de la dictadura nazi, pues estaba compuesto en su gran mayoría por cantantes judíos. Keun le da además uno o varios rostros a la vibrante vida de la República al mencionar a varios actrices y actores famosos. La forma de retratar la época de la protagonista, y de la autora misma, corresponde también con el estilo de la *Neue Sachlichkeit* o la “nueva subjetividad”, movimiento literario cuya premisa principal era retratar la realidad de la forma más objetiva y cercana a la verdad posible. Contrario al movimiento realista que se desarrolló a finales del siglo XIX, esta

nueva objetividad buscaba retratar la vida de las clases menos afortunadas, dejando de lado a la burguesía como principal protagonista de sus historias, lo cual correspondía al cambio de época que se estaba viviendo en Alemania en aquél momento, así como a la apertura de los años veinte que le dio cabida a este nuevo discurso. El diario como género literario iba bastante bien con esta corriente literaria, puesto que retrata la realidad de una forma vívida, auténtica y relativamente objetiva. La historia adquiere así una actualidad diegética en la que el lector es capaz de sumergirse en la Alemania de los años 30.

En contraste con la teoría narratológica, la protagonista y narradora deja muy en claro que no intenta escribir un diario: “No me refiero a un diario –eso es ridículo para una joven de dieciocho y además de mi nivel. Pero deseo escribir como si todo fuera una película porque mi vida es eso y lo será todavía más” (Keun 10).³⁵ Tanto el cine como el diario poseen la frescura del momento presente, de un universo diegético que existe en tiempo real en tanto el lector o el espectador se sumergen en la trama. La vida de Doris es, en sus palabras, una película: interesante, llena de acción, con una heroína fuerte, convencida de sus ideales y sueños, que resalta en la pantalla contra el fondo gris del mundo en el que se desenvuelve, que obtiene lo que desea y que al final será feliz por siempre; esto es lo que Doris se imagina, lo que desea y cómo se percibe a sí misma en un futuro.

Hans Rudolf Picard escribe en su texto *El diario como género entre lo íntimo y lo público* que “el diario es estructuración lingüística, es un modo como una conciencia organiza sus reacciones frente a la realidad [...] en su calidad de confesión centrada sobre

³⁵ “Ich denke nicht an Tagebuch –das ist lächerlich für ein Mädchen von achtzehn und auch sonst auf der Höhe. Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein” (Keun 10). Todas las traducciones de las citas de *Das kunstseidene Mädchen* que se incluyen en el cuerpo del trabajo han sido tomadas de la versión en español de Rosa Pilar Blanco publicada en el 2004 en editorial Minúscula con el título *La chica de seda artificial*. Por otro lado las citas originales en alemán se toman de la edición de Claasen del 2005.

sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo” (Picard 116). El hecho de que Doris decida escribir un diario, aun cuando ella no le de ese nombre, habla de un intento por estructurar su percepción del mundo, en este caso a través de “imágenes” en las que ella se pueda ver. El diario de Doris funciona de manera análoga al cine, proyecta imágenes suyas en la página en blanco para poder reconocerse en ellas. El cuaderno de palomas blancas es la herramienta con la que Doris puede reelaborar su estadio del espejo. Se desdobra y se percibe a sí misma, logrando así el primer grado de separación necesario para comenzar a representar el mundo de forma abstracta, el siguiente sería convertir esas imágenes en palabras y a través de esas palabras construir una imagen del yo. Las palabras de Doris tienen, sin embargo, una característica particular. La forma de escribir de la joven parece más bien un monólogo. Es casi imposible no imaginar a Doris sentada frente al lector en algún café mientras ella, con la naturalidad y espontaneidad del discurso hablado, le relata sus aventuras con la confianza que inspira algún amigo cercano. La expresión escrita de la protagonista es un traslape de su forma de hablar, lo cual no sólo le da esa personalidad vivaz y vibrante al texto, sino también refleja el hecho de que Doris sigue estancada en ese primer nivel de distanciamiento del mundo, el de los sentidos, las emociones y el cuerpo. Es por esto que se describe “en imágenes” que ella puede percibir de forma clara. El diario es el elemento de transición entre la percepción meramente corporal y el análisis cognitivo de la realidad.

Amelia Cano Calderón escribe además en *El diario en la Literatura. Estudio de su tipología*: “en el principio de su quehacer el escritor, consciente del problema de qué decir y cómo decirlo, necesita de un ejercicio cotidiano que le sirva de entrenamiento: el camino idóneo es precisamente el diario, casi un cuaderno de notas en el que va plasmando sus

ideas, sus fantasías, las experiencias [...]” (Cano 56). En el caso de Doris el “qué decir” es ella misma, ella es el elemento a representar. El diario es un intento de encontrar las palabras adecuadas para describirse y, por lo tanto, de crear una especie de protolenguaje enteramente suyo que le ayude definirse y a representarse.

3.3 Representaciones discursivas e ideales femeninos en la novela

3.3.1 El cine: el espejo en movimiento

El cine es sin duda un tema de vital importancia dentro de la novela. Si bien no se trata abiertamente más que al inicio, basta echar un vistazo a su influencia en la ideología de la protagonista para dar cuenta de ello. No sólo desea escribir en imágenes, sino también se compara a sí misma o a su realidad con personajes famosos dentro de la industria cinematográfica, por ejemplo Colleen Moore (Véase Imagen 1): “Además me parezco a Colleen Moore si



Imagen 1: Izquierda, Colleen Moore en una fotografía promocional publicada en la revista *Picture Play* en 1929.

Imagen 2: Fotografía de juventud de Irmgard Keun. Pareciera que la forma en que Doris se describe concuerda a su vez con la autora en persona.

ella se hiciera la permanente y tuviese la nariz más chic y un poquito respingona” (Keun 10),³⁶ Marlene Dietrich (Véase Imagen 3): “Apenas entro con ellas a su despacho, miro como Marlene Dietrich, con sus característicos ojos entornados, como si quisiera decir con la mirada: ¡Vámonos a la cama, rápido!” (Keun 21);³⁷ Lilian Harvey (Véase Imagen 4), a quien hace una referencia pasajera: “[...]en todas las esquinas estancos, y cines, *El*

36 Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bisschen nach oben (Keun 11).

37 Und guck schon gleich beim Reinbringen wie Marlene Dietrich so mit Klappaugen-Marke: husch ins Bett (Keun 24).

congreso se divierte, Lilian Harvey, la rubia” (Keun 102);³⁸ y Conrad Veidt (Véase Imagen



Imagen 3: Marlene Dietrich y sus *Klappaugen*.



Imagen 4: Cartel promocional de la película *Der Kongreß tanzt*, protagonizada por la rubia Lilian Harvey (1931).



Imagen 5: Fotografía del actor Conrad Veidt.

5), quien hace el papel de Cesare en el aclamado film expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari*: “Una cara parecida a la de Conrad Veidt, cuando aún estaba en la cima” (Keun 15).³⁹

Las actrices con las que se identifica Doris pertenecen a un tipo particular de mujeres: aquellas que se encargaron de romper los estereotipos reinantes de la época y de crear nuevos roles que, en muchos casos, resultaban totalmente opuestos a la moral convencional, algo que las románticas también llegaron a hacer en su tiempo. Collen Moore, por ejemplo, se hizo popular durante los años 20 con sus característicos papeles de *flapper* en varios filmes mudos de Hollywood. La *flapper* (Véase Imagen 6) era usualmente una joven rebelde que, sedienta de libertad, usaba faldas cortas, manejaba autos, fumaba y bebía tanto como los hombres, bailaba y llevaba el cabello corto con el estilo *bob*, imagen que se convirtió pronto en la norma de aquella época. Por otro lado, la figura

andrógina de Marlene Dietrich en el Berlín de los años 20 era un ícono. La imagen de ella vistiendo un *smoking* resulta transgresora en muchos sentidos, primeramente por el hecho de travestirse y actuar como un hombre, conservando, sin embargo, su sensualidad y confundiendo de esta forma el deseo del espectador (Véase

³⁸ ...- immer an Ecken Zigarrengeschäfte – und Kinos – der Kongreß tanzt - Lilian Harvey, die ist Blond (Keun: 121).

³⁹ Ein Gesicht wie Conrad Veidt, wie er noch mehr auf die Höhe war (Keun: 17).

Imagen 8). Lilian Harvey por su parte fue una actriz destacada por su talento artístico dentro de la danza, el canto y la actuación; llamada también “La chica más dulce del mundo”,⁴⁰ tuvo su mayor éxito precisamente con el film *Der Kongreß tanzt*, al que hace referencia Doris en esta cita, lanzado en 1931 y probablemente proyectado en los cines en el momento en el que se desarrolla la historia.



Imagen 6: Jóvenes *flappers* bailando charlestone. Años 20. Puede notarse que todas llevan el corte de cabello estilo *bob* oculto debajo de los sombreros. La indumentaria que usan en esta foto resulta bastante más reveladora que la moda que reinaba apenas unos 10 años antes. Véase **Imagen 7**.

Todas estas actrices rompieron los moldes previos y se convirtieron en un modelo a seguir para muchas mujeres que las veían al otro lado de la pantalla, puesto que, retomando la propuesta de Laura Mulvey, representan el reflejo del yo ideal de las espectadoras. De una forma simbólica Colleen, Marlene y Lilian funcionaban como un espejo en el que las mujeres de la época se veían reflejadas mientras proyectaban en ellas todos los anhelos y sueños que conformaban la base de su propia identidad, recreando así su *estadio del espejo*.

⁴⁰ die süßeste Mädchen der Welt.

Es por esto que Doris se describe a partir de ellas, pues no hay distinción entre su yo y los papeles que ha visto representados en el cine y los interpreta como si fueran representaciones de ella misma. No sólo eso, tales imágenes conforman el protolenguaje que está creando en su diario al ser traducidas en palabras.

Las *flappers*, por otro lado, no fueron un fenómeno limitado a los Estados Unidos y al cine de Hollywood, en Alemania tuvieron también un auge inusitado y fueron llamadas *die Neuen Frauen*,⁴¹ fueron ellas quienes tomaron la acción en sus manos y comenzaron a vivir con la libertad y la seguridad de aquél que es dueño de sus decisiones y puede actuar como mejor le venga en gana. Sin embargo, cabe preguntarse si dicha forma de actuar era realmente una elección y no una mera consecuencia de las necesidades económicas de una nación en crisis. El rompimiento que se dio en esta época con los roles tradicionales y estereotipos previos obedeció necesidades específicas del cambio de siglo. Se requería un discurso distinto para un nuevo contexto histórico en el que la mujer como signo se representara de forma diferente.

Dado que la mayoría de los hombres quedaron imposibilitados para laborar al concluir la Primera Guerra Mundial, la naciente república necesitaba con urgencia manos



Imágen 7: Mujeres a la moda en 1910.



Imágen 8: Marlene Dietrich usando un *smoking*.

⁴¹ Se prefiere el uso de este término puesto que se busca analizar una obra que se desarrolla en un contexto específicamente alemán.

que trabajaran en su reconstrucción y una opción bastante factible era la mano de obra femenina, cuyo lugar ideal hasta entonces había sido permanecer en el hogar. La sociedad de la República de Weimar necesitaba un cambio de ideología para poder salir adelante de la crisis, un *episteme* distinto. Este nuevo discurso requería que la mujer dejara de lado el estereotipo reinante durante el siglo anterior, ese de la mujer pasiva, débil y frágil y tomara la acción, aun cuando para lograr esto fuese necesario otorgarle algunos privilegios reservados hasta entonces al género masculino.

Si bien las mujeres de clases sociales bajas habían tenido que laborar arduamente desde hacía muchos siglos, el estereotipo burgués era el que dominaba en general las representaciones femeninas, en las que una esposa que pudiese mantenerse ociosa la mayor parte del tiempo, guardada en su casa sin emprender ninguna aventura “masculina” era un símbolo del estatus del marido. La vida de la mayoría de las mujeres “reales”, contrastaba con la *feminidad imaginada* e idealizada. Durante la República de Weimar el ideal cambió radicalmente y la *mujer imaginada*, es decir el estereotipo asociado ella, pasó a ser lo opuesto: una mujer activa, emprendedora, liberada y autosuficiente. El trabajo se convirtió para las mujeres de clase media en un medio seguro para lograr satisfacer dicha imagen. Por otro lado las mujeres de clase alta no tenían que esforzarse en lo más mínimo si tenían los medios necesarios para ello.

La imagen de la *Neue Frau* resultó de suma importancia para facilitar el proceso de conversión de la mujer en mano de obra, dejando atrás el papel de “figura decorativa burguesa”. Los principales medios masivos de comunicación se encargaron de esparcirla entre todos los sectores de la población: se vendía de forma abierta a través de periódicos, libros, películas, revistas y publicidad. Las nuevas *Darstellungen* de la mujer “traían al presente” una nueva representación de la identidad femenina desde un lugar remoto en el

imaginario discursivo que apenas se estaba creando y tuvieron un papel determinante en el establecimiento de modelos e ideales a seguir. Se diseñaron incluso formas artísticas “menores” especiales para las mujeres, tales como revistas ilustradas que se caracterizaban por la inclusión de muchas imágenes que llamaban la atención de las lectoras y a su vez las instruían en cuanto al aspecto y actitud de las *Neue Frauen* (véanse Imágenes 9 y 10). Dichos medios de comunicación habían estado presentes desde el Romanticismo, aunque eran más bien selectivos y no tenían un alcance tan grande como éstos, además de que el objetivo principal en aquella época era instruir a las mujeres en la conducta adecuada y esperada de una mujer virtuosa. Sin embargo, en los años veinte se buscaba la instrucción femenina en un nuevo rol que rompía por completo con lo tradicional.

En el capítulo anterior se comentó que las representaciones son construcciones con múltiples niveles de acción y estas nuevas representaciones femeninas no son una excepción, puesto que actuaban en diversos estratos del inconsciente femenino. Las representaciones de las *Neue Frauen* poseen por una parte un nivel epistemológico, ya que hacen posible organizar el conocimiento que la lectora posee sobre lo que significa ser mujer, cómo debe actuar y qué es lo que se espera de ella. El segundo nivel es el ontológico, en el que el conocimiento del mundo se organiza y se define. Dado que la representación que se hace de la mujer aparece en una publicación de alcance masivo es entendida como lo “normal” y se vuelve con ello un “estándar de calidad” que domina la realidad femenina desde la imaginación de donde proviene. La *Neue Frau* es ahora una quimera tangible. El tercer nivel, el cognitivo se desarrolla en la mente de la lectora, quien, quizá más bien de forma inconsciente, absorbe dicha información, la analiza, la acepta y la asimila, lo cual contribuye a hacer del ideal una imposición velada. El último nivel, el constitutivo, se expresa en el deseo de la lectora por convertirse en esa *Neue Frau*, con lo



Die höhere Tochter geht zum Film: Mädchengruppe aus dem Film „Mädchen in Uniform“, nach dem Theaterstück „Gestern und heute“ von Christa Winsloe. Fast alle Darstellerinnen haben Lyzeumbildung und sind Töchter von Regierungsräten, Schichtelern, Landgutsbesitzern, Oberbauern, Fabrikanten und anderen Vertretern bürgerlicher Gesellschaftsschichten.

Einfundzwanzig junge Mädchen aus Berlin, Stuttgart, München, Leipzig, Dresden, Breslau, Köln und Brinn, aus der Oberpfalz, aus Meiningen und Westfalen treffen sich in Berlin in einem Filmatelier. Sie werden in dem Film „Mädchen in Uniform“ nach dem Theaterstück „Gestern und Heute“ von

von der höheren TÖCHTERSCHULE

Zum Film

Ein Querschnitt durch einfundzwanzig junge Mädchen von heute

Wir lauern hier 25 junge Mädchen Revue passieren, die in dem Film „Mädchen in Uniform“ (nach dem Theaterstück „Gestern und Heute“) von Christa Winsloe in dem Film „Mädchen in Uniform“ wie hundert andere geworden sind bekennt — in Gegensatz zu früher — keine großen Familienkonflikte mehr herauf.

Aufnahmen
Umbo-Dyphat



Die Trägerin eines großen Dichter-Namens beim Film: Maria Claudius in der Rolle der Ursula in „Mädchen in Uniform“. Sie hat das Absolutum gemacht und möchte gerne zur Bühne, hier aber nobelen Vorlesungen über Ethik und Literaturgeschichte an der Universität.

Imagen 9: Extracto de un artículo sobre la película *Mädchen in Uniform*, que Doris va a ver con Ernst (Keun 180). A lo largo del texto se describe de forma detallada a las 25 actrices que dan vida a las jóvenes. Se pone especial énfasis en su procedencia (la mayoría tiene un origen burgués) y los planes que tienen a futuro. Todas ellas han tenido una preparación adecuada y desean tener una carrera profesional, aunque no necesariamente en el mundo del cine. Tomado de la revista *Uhu* del mes de Septiembre de 1930.

Ein Mädchen



Das Mädchen Estelle liegt im Garten und träumt. Wie ist das eigentlich: Soll man zufrieden sein, heute zu leben, oder wäre man früher

glücklicher gewesen? Eigentlich hat man doch gar nichts von seinem Leben. Wie war es denn früher? War die Frau glücklicher?

durch die Zeit

Zwölf Verwandlungen und eine Frau

Aufnahmen Yva

Niemals kann die Frau sich aus-suchen, was für ein Typ sie sein will. Sie wird wie das Zeitalter, in dem sie geboren wird. Sie ist eben da. Sie ist durch die Zeit, in der sie da ist, ihr eigenes Schicksal. Sie muß so werden, wie sie wird. Hat sie das Unglück,

romantisch veranlagt zu sein, wäre 1860 ihre Zeit, und sie ist 1931 unglücklich. Vielleicht ist das das Rätsel der weiblichen Historie und der weiblichen Hysterie, Estelle, das Mädchen unserer Zeit, kommt zu dem einzig vernünftigen Schluß, daß sie glücklich ist, so wie sie

50

Imagen 10: “ ‘Una joven viaja en el tiempo. Doce transformaciones, una mujer’ . Una mujer nunca puede elegir de qué tipo quiere ser. Será como la época en la que ha nacido. Ella está justo en ese momento y es su propio destino, dependiendo del tiempo en que vive. Ella debe convertirse en eso que ha de ser.” Artículo que realiza un viaje a través del tiempo y analiza los diferentes roles que ha debido desempeñar la mujer a lo largo de la historia. Tomado de la revista *Uhu* del mes de Julio, 1930.

que encamina sus pasos y acciones para poder conseguirlo. Dicha representación de la *feminidad imaginada* se convierte entonces en una base sobre la que se construirá su identidad.

Estas imágenes, del mismo modo que el cine, funcionaban como medio para que la mujer pudiera recrear su *estadio del espejo* y pudiese identificar a estas nuevas mujeres como un reflejo de ella misma. En el caso de *Das kunstseidene Mädchen* la protagonista hace referencia constantemente a otros medios de comunicación masiva, además del cine. Los periódicos, por ejemplo, y las revistas ilustradas, en las que ve ya sea fotografías de Einstein o se topa con particulares anuncios publicitarios: “La caja es del tipo que se parece a Conrad Veidt - se llama Armin -. En realidad odio ese nombre porque en las revistas lo utilizaron para anunciar un laxante” (Keun 15).⁴² El papel formativo de estos medios para el género femenino fortalece a su vez los roles promocionados en el cine por medio de la publicidad en la que se ensalzaba la figura de la *Neue Frau* como el ideal de la modernidad y la libertad femeninas.

3.3.2 Schlager: la música de las imágenes

Además del ámbito visual otro medio de comunicación muy importante y de carácter popular era la música, la cual desempeña también un papel preponderante a lo largo de la novela. De particular relevancia parecen ser los *Schlager*, canciones populares de ritmos atractivos y estribillos fáciles de memorizar que usualmente eran tocadas en bares y salones de baile donde las jóvenes iban a divertirse, como era costumbre para las *Neue Frauen*. La importancia que poseen estas canciones es que se encargan de recrear representaciones femeninas, en las que se pueden encontrar características o rasgos deseables y del mismo

⁴² Die Schachtel ist von dem Conrad Veidt – Armin heisst er – eigentlich hasse ich diesen Namen, weil er in der Illustrierten mal als Reklame für ein Abführmittel gebraucht wurde (Keun 17).

modo que el cine o las revistas ilustradas apoyan y fomentan el estereotipo de la mujer “moderna” tan característico de la época y que resulta de vital importancia para la protagonista. Dado que Doris está en contacto constante con éstos su influencia en su forma de pensar y de percibir su realidad puede notarse si se mira un poco más de cerca los momentos en los que se mencionan las canciones. Ella quiere escribir como si fuera el cine, narra sus aventuras como si las viera a través de la cámara y las musicaliza con *Schlager* que, igual que la música en las películas, tienen un efecto directo sobre el sentimiento que se busca transmitir en cada escena. Los fragmentos que Doris tararea son representaciones de sus emociones e interpretaciones de su propia experiencia.

Los Schlager más citados a lo largo de la novela son los siguientes: *Ich hab’ dich lieb, braune Madonna*; *Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt’*, *Das ist die Liebe der Matrosen* e *In Hamburg an der Elbe*, siendo el tercero el más mencionado a lo largo de los tres capítulos que componen la novela. El primero de ellos *Ich hab’ dich lieb, braune Madonna*,⁴³ interpretado por los “Comedian Harmonists” habla de una mujer de una belleza tan particular que incluso las rosas se enamoran de ella:

La noche se recuesta cansada
las rosas huelen encantadoramente dulces y el viento las besa
y totalmente enamoradas se marchitan de nuevo
¡porque han sido hechizadas por ti!⁴⁴

Su encanto al parecer trae consecuencias negativas para las rosas, quienes mueren bajo su influjo, puesto que la mujer en cuestión opaca con su belleza incluso a las flores más hermosas, cuya única función es ser vistas. Las rosas podrían incluso ser una metáfora que representa a otras mujeres. Esta mujer posee un poder místico que tiene ciertos rasgos

⁴³ Una grabación de dicha canción se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=FfTtWljvlgE>

⁴⁴ Es senkt die Nacht sich müd' hernieder,/die Rosen duften zaubersüß und es küßt sie der Wind/und ganz verliebt verblüh'n sie wieder,/weil sie von Dir verzaubert sind! (Songtextemania)

oscuros y siniestros, que contrastan al mismo tiempo con una agradable calidez, asociada a su vez con elementos radiantes como el brillo del sol o las estrellas resplandecientes en una cálida noche:

En tus ojos arde el brillo del sol, Madonna
El mundo no puede existir sin ti
Te pareces a las estrellas en la distante lejanía.
Te quiero, morena Madonna.⁴⁵

Se le compara con el sol, pues al igual que él da calor y vida al corazón de aquél que la ve y la admira. Más aún, es precisamente la luz que irradia de ella la que atrae su atención y que constituye su mayor encanto. Por otro lado el referirse a dicha mujer como a una “Madonna” hace referencia a la madre de Dios y, por extensión, a la madre de todos los seres humanos. Esta canción representa la dicotomía que casi siempre se ha asociado con la mujer: por un lado la madre amorosa, por el otro la bruja misteriosa y peligrosa. Dentro de la novela este *Schlager* se menciona en tres ocasiones, dos de ellas cuando Doris se encuentra sumida en un éxtasis de alcohol en medio de una fiesta o con algún compañero. En ese momento ella *es* esa Madonna morena, ella se siente como esa mujer encantadora, hechizante, bella, radiante y poderosa. En la tercera mención que se hace de la pieza, Doris llama a la madre de Dios y le pide que ruegue por nosotros. La canción que hace referencia a la dualidad femenina se usa justo en momentos en los que alguno de los polos que la componen se encuentra presente: por una parte la *Neue Frau* que vive y siente y que apela a la parte oscura y salvaje; y la santa, la madre de dios, la madre de todos.

El siguiente *Schlager* se centra también en una mujer, aunque de forma diferente. *Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt*⁴⁶ habla de una joven llamada Elisabeth,

⁴⁵ In deinen Augen glüht der Sonnenschein, Madonna./Die Welt kann ohne dich nicht sein./Du gleichst den Sternen in weiten Fernen./Ich hab dich lieb, braune Madonna (Songtextemania)

⁴⁶ La canción se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=dk9Rua3iZIU>

quien se ha comprado un vestido nuevo, largo, que impide admirar la belleza de sus piernas al bailar:

Si Elisabeth no tuviera tan bellas piernas,
Se alegraría más por el nuevo vestido largo.
Pero como tiene piernas perfectas y rectas como una vela,
se lamenta tanto por el viejo vestido corto.

Eso se puede entender,
al caminar, al girar
ya no se puede ver nada
y nadie sabe más.⁴⁷

Se puede retomar en este punto el concepto de la escopofilia y del exhibicionismo planteados en el segundo capítulo. El *Schlager* representa el juego de placer que existe entre los espectadores y el objeto que miran, en este caso Elisabeth, quien es representada como una mujer que disfruta ser vista, por lo que la longitud de su vestido nuevo viene a minar su fuente de placer. Los espectadores también se ven privados del deleite de contemplar unas piernas tan hermosas. Este *Schlager* es citado en dos ocasiones, en ambas Doris se encuentra representando algún acto improvisado, bailando y cantando esta canción, ya sea frente a Leo Olmütz, director del teatro; o frente a sus amigos en un bar, parada sobre una mesa. De nuevo, Doris *es* en esos momentos la encarnación de Elisabeth y los disfruta porque sabe que todas las miradas están sobre ella, que llama la atención gracias a su *brillo*, que provoca placer en los hombres y eso a su vez le da cierto poder sobre ellos.

Das ist die Liebe der Matrosen,⁴⁸ como ya se mencionó antes, es el *Schlager* más citado a lo largo de la novela. El tema en este caso gira alrededor de los marineros y su

⁴⁷ Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt',/hätt' sie viel mehr Freud' an dem neuen langen Kleid./Doch, da sie Beine hat, tadellos und kerzengrad,/tut es ihr so leid um das alte kurze Kleid./Das kann man doch verstehen,/beim Gehen, beim Drehen,/kann man jetzt nicht mehr sehen/und niemand weiß Bescheid. (Lyrics Translate)

⁴⁸ La canción se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=LxkLJ7LjZhs>

forma de relacionarse con sus compañeras amorosas, lo cual resulta en extremo sencillo:
hay muchas mujeres en este mundo y cualquiera puede reemplazarse en cualquier lugar:

Así es el amor de los marineros
a la larga, querido tesoro
no es mi corazón ningún puerto.
En todas las costas florecen rosas,
y para cada una hay mil veces un reemplazo,
hay reemplazo
Se puede dormir muy dulcemente en el puerto,
pero pronto se dice adiós.
Así es el amor de los marineros,
desde el más pequeño y el más malvado
hombre hasta el capitán.⁴⁹

Esta parece ser una ley inalterable para todos y cada uno de los marineros involucrados y al parecer, dada la cantidad de veces que lo menciona la protagonista, se extiende también a los hombres en general. Las mujeres no son para ellos más que objetos que pueden usar, desechar y reemplazar con la misma sencillez que puede encontrarse una hermosa rosa en un jardín. El amor no es algo fijo, ni fuerte, sino más bien efímero que no tiene mayor trascendencia o importancia. Este *Schlager* se menciona más de cinco veces a lo largo de la novela, todas pertenecen al periodo en el que vive con Ernst y anteceden o preceden alguna referencia hecha a su adorada esposa, Hanne. Pareciera que Doris lo canta en su cabeza para recordarse a sí misma que, después de todo, las mujeres son intercambiables y que ella bien podría ocupar el lugar de Hanne.

Por último *In Hamburg an der Elbe*⁵⁰ parece ser la canción a la que hace referencia la protagonista al escribir sólo una parte del coro: “Una chica de Sankt Pauli, una chica de

⁴⁹ Das ist die Liebe der Matrosen/Auf die Dauer, lieber Schatz,/ist mein Herz kein Ankerplatz./Es blüh'n an allen Küsten Rosen,/und für jede gibt es tausendfach Ersatz,/Gibt es Ersatz/Man kann so süß im Hafen schlafen,/doch heißt es bald auf Wiedersehn/Das ist die Liebe der Matrosen,/von dem kleinsten und gemeinsten/Mann bis rauf zum Kapitän. (Songtexte.com)

⁵⁰ La canción se puede encontrar en https://www.youtube.com/watch?v=_NFS_C7j1-o

la Reeperbahn”(Keun 95)⁵¹. No es posible encontrar un *Schlager* que coincida exactamente con estas palabras, sin embargo esta obra de Walter Mehring se acerca bastante:

En Hamburg junto al Elba
justo detrás del océano
una joven de Sankt Pauli
de Sankt Pauli, de la Reeperbahn
una joven que de día y noche
todo el tiempo en nosotros ha pensado
una joven de la Reeperbahn, Reeperbahn
una joven de la Reeperbahn.⁵²

El tema de los marineros se retoma en esta canción, específicamente en la ciudad de Hamburgo, que ha sido desde hace mucho tiempo uno de los puertos comerciales más importantes de toda Europa. Marineros de multitud de países anclaban aquí y buscaban satisfacer las carencias sufridas durante su larga travesía en el mar. La zona roja de Hamburgo se localiza en el barrio de Altona, siendo su principal centro de comercio sexual la famosa calle Reeperbahn. Una chica de la Reeperbahn es una prostituta, que, a pesar de ser un objeto de “propiedad pública”, se encuentra atada por un vínculo afectivo a cada uno de los hombres con los que ha estado. Tuvo quizá un amor que no es correspondido, ni tomado en cuenta, puesto que un marinero tiene muchas más cosas que ver en el mundo, como para quedarse anclado en un lugar por una mujer, siendo que, como menciona el otro *Schlager*, todas son reemplazables. Esta canción es mencionada durante la excursión que realiza Doris con Herr Brenner por los alrededores de Berlín, momento en el que se rompe su burbuja de cristal y comienza a ver la realidad tan cruda y dura como es. La canción representa el futuro que podría tener en esa ciudad. Ella, Doris podría convertirse en esa chica de la Reeperbahn, una prostituta, un objeto público que sólo se usa, pero no se ama.

⁵¹ Ein Mädchen von Sankt Pauli – ein Mädchen von der Reeperbahn (Keun 112).

⁵² In Hamburg an der Elbe/Gleich hinter dem Ozean/Ein Mädchen von Sankt Pauli/Von Sankt Pauli, von der Reeperbahn/Ein Mädchen, das bei Tag und bei Nacht/Die ganze Zeit nur an uns hat gedacht/Ein Mädels von der Reeperbahn, Reeperbahn/Ein Mädels von der Reeperbahn (Musikum)

De todos los elementos mencionados hasta ahora podría resumirse la representación discursiva femenina dominante en la novela de la siguiente manera: la mujer moderna, liberal e independiente tiene ideales firmes, es segura de sí misma y se permite algunas conductas que antes estaban reservadas para los hombres como fumar, embriagarse, manejar o ejercer su sexualidad de forma libre y abierta. Además de todo es bella, cuida su imagen y busca impresionar por medio de una apariencia radiante y llena de esplendor (como el sol), se exhibe con gusto y los que la miran disfrutan aquello que se presenta ante sus ojos. Sin embargo, no es algo especial o particular, todas y cada una parecen haber sido cortadas con el mismo molde y, por lo tanto, son reemplazables, intercambiables e, incluso, moldeables, siempre a la disposición y a la espera de algún hombre del que han quedado prendadas y sin el cual su vida está incompleta.

Este ideal femenino no necesariamente corresponde a todo el periodo de la República de Weimar, sino al universo personal de Doris, es justo el que ella busca alcanzar, en lo que se quiere convertir, cómo desea ser percibida. Ella lo define como convertirse en un *Glanz*: “Quiero ser una de esas estrellas [*Glanz*], que están en la cima. Con coche blanco y el baño que huelva a perfume, todo como en París. Y la gente me tratará con respeto por ser una estrella [*Glanz*], y entonces les parecerá estupendo que yo no sepa qué significa ‘competencia’ y no se morirán de risa a mi costa como hoy” (Keun 38).⁵³ Los hermanos Grimm definen el término *Glanz* de la siguiente forma: “se refiere a una claridad uniforme, fuerte y muchas veces considerada cegadora que emana de una fuente de luz”

⁵³ Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist und nicht runter lachen auf mich wie heute [...] (Keun 44).

(Grimm y Grimm).⁵⁴ Un *Glanz*, como lo entiende Doris, es al parecer una mujer capaz de brillar, de llamar la atención y de deslumbrar a sus espectadores porque produce una luz propia, como una estrella, como el fuego, como el sol. Así un *Glanz* sólo puede ser considerado tal en tanto su brillo es percibido por un espectador, por lo tanto Doris y todas su demás coetáneas desean con desesperación ser vistas y admiradas. Pareciera que su deseo exhibicionista define una parte de su personalidad. Un ejemplo de esto es el breve periodo en el que Doris trabaja como extra en el teatro, concretamente en el montaje del *Wallenstein*⁵⁵ de Friedrich Schiller. Las jóvenes actrices buscan desesperadamente obtener un papel para tener así la oportunidad de presentarse al fin en el escenario, de ponerse una máscara y crear un personaje, mientras desde las butacas las miradas se posan en ellas. La competencia es bastante dura y para lograrlo es necesario recurrir en muchos casos a tácticas sucias, la más común es intercambiar favores sexuales con hombres cuya influencia podría ayudarlas en su cometido.

La imagen de las *flapper* o *Neue Frauen* fue creada específicamente para ser exhibida, vista y admirada, para convertirse en un objeto de contemplación, que además servía como modelo de imitación para las chicas jóvenes que buscaban su lugar en el mundo, un modelo que incitó, como mencionan Laura Mulvey y Mary Ann Doane, al exhibicionismo, al cuidado del cuerpo, del rostro y los vestidos con el fin de agradar al otro y proyectar a su vez una imagen deseable. Esta imagen de la mujer simbolizaba además “[la] modernidad y la disolución de las barreras de género; llevaba el cabello corto, fumaba,

⁵⁴ glanz bezeichnet eine gleichmäßige, starke, oft als blendend empfundene Helligkeit, die von einer Lichtquelle ausgeht.

⁵⁵ La referencia que hace Keun a la obra de Schiller curiosamente se mezcla con otra obra de teatro, situada a su vez en la época de la Guerra de los Treinta Años: *Mutter Courage* de Bertold Brecht. En la escenificación dentro de *Das kunstseidene Mädchen*, aparece una *Marketenderin*, una comerciante que presumiblemente también tenía comercio sexual con los soldados, igual que su hija. Cabe señalar que, mientras la novela de Keun fue publicada en 1932, *Mutter Courage* lo fue hasta 1938.

bebía y se esperaba que fuera capaz de expresar sus sexualidad de la misma forma que los hombres” (Sharp 3).⁵⁶ La modernidad que exhalaban los jóvenes rostros de las *Neue Frauen* les permitía romper de forma limpia con el papel pasivo burgués que había caracterizado al género femenino hasta entonces. Igual que los hombres ahora ellas podían trabajar y ganar su propio dinero, lo cual venía perfecto a los intereses del Estado. Una mujer que se preciara de ser moderna debía, por fuerza, convertirse en este ideal y realmente tenía pocas alternativas a su disposición: “En los así llamados años dorados de la República de Weimar era para las mujeres que querían ir de acuerdo a la época sencillamente una obligación vivir de acuerdo a esta imagen” (Bock 22).⁵⁷ Es importante aclarar que dicha representación no necesariamente correspondía con la vida de las mujeres reales ya que forma parte de la *feminidad imaginada* de la que habla Bovenschen. Es un ideal y a la vez una imposición que no todas las mujeres eran capaces de cumplir. No todas las mujeres reales eran superficiales, ni a todas les gustaba exhibirse, ni todas tenían los medios para convertirse realmente en un *Glanz*.

3.3.3 Ideales y objetos: el camino de la transformación

El deseo de transformación, de realización y de perfección resulta un campo bastante fértil para la publicidad, que tomó todas estas aspiraciones como blanco de la mercadotecnia y se encargó de ofrecer productos como medios para convertirse en un *Glanz*. Para lograr esto se apelaba, más que a las características prácticas o funcionales de los objetos, a un complejo constructo de significados que con ellos se asociaban: poder, belleza, riqueza, elegancia, estilo, clase, y, ¿por qué no?, incluso felicidad y satisfacción. La publicidad ya

⁵⁶ [...] modernity and the blurring of gender barriers; she wore her hair short, smoked, drank and expected to be able to express her sexuality in the same way as men.

⁵⁷ In den sogenannten goldenen Jahren der Weimarer Republik war es für junge Frauen, die mit der Zeit gehen wollten, schlichtweg ein Muß, nach diesem Image zu leben.

no se centraba en el producto en sí, sino en “las aspiraciones de la nueva mujer” (Higonnet 414). Se promovía una identidad consumista, en la que las mujeres al comprar determinados productos adquirirían ciertos rasgos y características personales asociados con ellos y “al identificar la feminidad con objetos, la publicidad alienta a las mujeres a identificarse con estos objetos” (Higonnet 414) y, podría añadirse, a convertirse ellas mismas en objetos de exhibición (Véanse imágenes 11,12 y 13).

En el mundo de Doris, este ideal se expresa en la imagen resplandeciente y delicada, tranquila y elegante, de aquellas mujeres que tienen la posibilidad de crearse por medio de los objetos: “Pero hay armiños y mujeres con fragancias de París y coches y tiendas con camiones de más de cien marcos y teatros con butacas de terciopelo, ahí se sientan ellas y todos se inclinan y de sus bocas salen coronas cada vez que respiran” (Keun 66).⁵⁸

Poco importa quiénes son o cómo se llaman esas mujeres, Doris las describe a partir de los objetos que poseen y

pueden darse el lujo de lucir, puesto que son éstos los que les otorgan personalidad y presencia.



Imagen 11: Portada de la revista *Elegante Welt* de 1932 que presenta a una *Neue Frau*, el ideal de la época.

⁵⁸ Und es gibt Hermeline und Frauen mit Pariser Gedufte und Autos und Geschäfte mit Nachthemden von über hundert Mark und Theaters mit Samt, da sitzen sie drin – und alles neigt sich und sie atmen Kronen aus sich heraus (Keun 79).

Las representaciones de la *Neue Frau* mostraban el ideal de la mujer moderna y lo mejor de todo era que cualquiera podía convertirse en una, bastaba adquirir los bienes necesarios. Para esta nueva generación de jóvenes “[no se consideraba] valioso lo necesario, sino lo superficial, lo lujoso, el bien de consumo que era adecuado para realizar por completo la propia imagen” (Bock 22).⁵⁹ Uno no necesitaba realmente hacer mayores cambios en su persona, sino cubrirse con un personaje creado a base de objetos. Es por esto que para Doris lo más importante y primordial es adquirir cosas que mejoren su imagen, los objetos son además un símbolo de estatus y estabilidad, de su éxito o fracaso: “Vamos progresando. Tengo cinco blusas de seda de Bemberg con vainica hecha a mano, un bolso de piel de vaca con adornos de piel de cocodrilo, un pequeño sombrero de fieltro gris y un par de zapatos con punteras de lagarto” (Keun 63).⁶⁰

Esto es lo que impulsa a Doris a robar el abrigo de piel en el teatro, el cual se convertirá no sólo en un



Imagen 12: Anuncio publicitario de la marca de cigarros *Leichte Regatta*. Hacia 1930.



Imagen 13: Anuncio publicitario de la compañía *Mercedes-Benz*, publicado en el número 18 de la revista *Elegante Welt* en 1928.

⁵⁹ [...] nicht das Notwendige galt als strebenswert, sondern das “Überflüssige”, das Luxuriöse, das Konsumgut, das geeignet war, das eigene Image zu vervollkommen: Automobile und Kleider, Accessoires und Parfums, Schönheitspflege und Sportartikel.

⁶⁰ Es geht etwas vorwärts. Ich habe fünf Hemden Bembergseide mit Handhohlsaum, eine Handtasche Rindleder mit etwas Krokodil dran, einen kleinen grauen Filzhut und ein Paar Schuhe mit Eidechsenkappen (Keun 76).

fiel compañero de aventuras y desgracias, sino en una coraza protectora que la envuelve en un halo de glamour que, si bien es falso, le da una sensación de seguridad puesto que la identifica con ese grupo al que aspira pertenecer. El abrigo la transforma y le transfiere características particulares como: clase, sofisticación, belleza, etc.: “Entonces vi un abrigo colgado de una percha, de una piel tan suave y mullida. [...] Tenía pinta de ofrecer consuelo y de día de fiesta y de proporcionar una gran seguridad como si estuvieras en el cielo Era auténtica marta cibelina” (Keun 50).⁶¹ El abrigo la cubre pero a la vez la hace brillar: “Llevo puesto mi abrigo de pieles y causo sensación” (Keun 56).⁶² El abrigo cumple también una función fetichista, tanto para Doris como para aquellos que la observan. Gilles Deleuze escribe en *Lo frío y lo cruel*, que el fetiche es un sustituto del “falo” femenino, con el que se deniega su carencia real, es decir que no se niega por completo, pero sí se oculta detrás de un “velo” que permite la idealización de la mujer. La angustia provocada por la carencia del falo provoca que Doris quiera ocultarlo incluso de sí misma por medio del abrigo robado. Es el abrigo lo primero que ven sus admiradores, un abrigo brillante, elegante, caro que cubre el cuerpo de una joven que se encuentra en una situación económica poco favorable. Doris se idealiza a sí misma al verse envuelta en las pieles,⁶³ del mismo modo que los hombres que la miran.

Erich Wulffen, por otro lado, asume en su ensayo *Das Weib als Sexualverbrecherin* de 1924 que todas las mujeres son en principio criminales potenciales, sólo controladas por la socialización burguesa y por instituciones que guardan las buenas costumbres como el

⁶¹ Da sah ich an einem Haken einen Mantel hängen – so süsser, weicher Pelz. [...] Es sah nach Trost aus und Allerheiligen und nach hoher Sicherheit wie ein Himmel. Es war echt Feh (Keun 60).

⁶² Ich habe den Feh an und wirke (Keun 67).

⁶³ Cabe señalar que la idea de un abrigo de pieles como símbolo de poder había sido tratada ya antes por Leopold von Sacher-Masoch en su novela *La venus de las pieles*, en la que el protagonista solamente podía sentirse excitado al ser sometido por una mujer que usara únicamente un abrigo de pieles. El abrigo funge como el fetiche que oculta la carencia del falo femenina, pero a la vez le otorga el poder sobre su amante.

matrimonio. Define a la mujer primeramente como un ser sexual que no posee ninguna responsabilidad moral, pues no nace con este sentido. Wulffen defiende la superioridad moral del hombre y escribe: “Como criaturas básicamente amorales dominadas por el instinto, las emociones y el deseo del momento, las mujeres deben ser constreñidas por un sentimiento de vergüenza y deber, preferiblemente limitado a la esfera privada” (ctd en Sharp 6).⁶⁴ Dicho sentimiento de “vergüenza y deber” sólo puede ser inculcado por el hombre, representante de la razón, la cultura y la civilización. De no contar con tales límites, las mujeres son muy propensas a cometer actos criminales cuya causa subyacente es el deseo de satisfacer sus anhelos “incluso [la] cleptomanía, ya que las mujeres roban para satisfacer su deseo de ornamento”⁶⁵ (ctd en Sharp 5-6). Después de la guerra los hombres eran muy poco aptos para cumplir con dicha labor, por lo que las *Neue Frauen* pululaban sin ninguna clase de control. Esto explicaría, de acuerdo con Wulffen, por qué Doris robó el abrigo. La mujer es incapaz de controlar sus impulsos y por lo tanto actúa de forma irresponsable y egoísta con tal de obtener aquello que desea, en este caso no sólo los objetos, sino también lo que ellos representan.

La creación de un personaje adornado con objetos se vuelve de vital importancia puesto que desvía la atención de los espectadores de otros aspectos de la personalidad de la portadora. El lector del diario de Doris, sin embargo, conoce todo lo que yace debajo, puesto que es un confidente anónimo de la protagonista. El que Doris tenga una apariencia perfecta cubre muchos de sus defectos, entre ellos, la vergüenza oculta de la protagonista: su ignorancia y falta de cultura, debida a que se ha desarrollado en un entorno en el que la oportunidad de acceder a una educación es bastante limitada. Los objetos, en este caso el

⁶⁴ As basically amoral creatures dominated by instinct, emotion and the desire of the moment, women must be hemmed in by a sense of shame and a sense of duty, preferably restricted to the private sphere.

⁶⁵ [...] even kleptomania, as women steal to satisfy their desire of ornament.

abrigo, cubren todas las imperfecciones y desvían la atención de ellas haciendo que parezcan cosas carentes de importancia. El problema viene cuando los objetos se desvanecen y la frágil persona que se oculta debajo queda desnuda frente al mundo.

La condición de objeto de la mujer es expresada por Doris de una manera sencilla y tajante: “Me gustaría tener un vestido de tul rosa pálido con puntillas plateadas y una rosa carmesí en el hombro. Intentaré conseguir un trabajo como maniquí, soy un lirio de Belén, y zapatos plateados[...]”(Keun 26).⁶⁶ Ante Maniqués, muñecas bellas por fuera, vacías por dentro, siempre adornadas con mil y un cosas hermosas cuyo único propósito es existir para ser vistas, resulta superfluo pensar en lo que se podría esconder debajo de todo el glamour y el brillo. A esto es a lo que aspiraban las *Neue Frauen*.

3.3.4 El *Glanz*: un sueño posible... para pocas

Si bien una de las características de esta nueva generación de mujeres era su participación activa dentro del campo laboral y su independencia económica la posibilidad de llegar a ser un *Glanz* a través de la adquisición de bienes de consumo no estaba al alcance de todas. Aun cuando realizaran alguna actividad remunerada, el dinero que una trabajadora obtenía de tal forma era insuficiente para cubrir los costos de los objetos necesarios para crear una imagen adecuada. Doris, por ejemplo, consigue en muchos casos objetos carísimos, que valen más que su propia subsistencia y que ella no sería capaz de pagar. A final de cuentas la procedencia y la clase social jugaban un papel de vital importancia, ya que la consumación de la propia imagen dependía directamente de la cantidad de riqueza que se tuviera a disposición para adquirir lo necesario, ya fuera heredada u obtenida por medio del matrimonio. De este modo sólo las mujeres que pertenecían a la alta burguesía o a algún

⁶⁶ Ich möchte ein Kleid haben aus blaßrosa Tüll mit silbernen Spitzen und einer dunkelroten Rose an der Schulter – ich werde versuchen, daß ich eine Stelle kriege als Mannequin, ich bin ein Gelbsterne – und silberne Schuhe[...] (Keun 30).

círculo nobiliario tenían realmente acceso a la imagen, el resto sólo podía soñar con ese mundo perfecto, brillante y glamoroso.

La realidad para las demás mujeres era que, en algunos casos, apenas podían satisfacer sus necesidades primordiales de supervivencia. La percepción de su realidad se dividía entre el ideal y su vida diaria, real, cruda y dolorosa: “Me da un miedo espantoso acabar como las mujeres de Rannowsky. Tilli y yo estamos sin un céntimo. Nos quedamos en la cama, muertas de hambre” (Keun 72).⁶⁷ Las mujeres imaginadas, aquellas del brillante ideal, no tenían nada que ver con las mujeres reales, de carne y hueso, que tenían que luchar día a día para sobrevivir en un mundo hostil, totalmente ajeno a aquél en el que las *Neue Frauen* podrían realmente prosperar. Doris, con un origen proletario como secretaria, desempleada y, por un breve periodo actriz, pertenece a este último grupo. Desea ser como esas mujeres bellas y brillantes que no se preocupan por dinero, que sólo viven y se concentran en *ser*: “En la mesa de al lado había una dama maravillosa con hombros preciosos, una espalda recta y un vestido tan divino que me daban ganas de llorar. Era tan bonito porque ella no necesitaba pensar cómo conseguirlo, se notaba sólo con verlo” (Keun 39).⁶⁸

En esa época una mujer “respetable” no era ya la recatada “santa” del siglo anterior, sino aquella que “usaba ropa corta y holgada sobre cuerpos mantenidos en forma por medio del ejercicio y las dietas” (Sharp 2).⁶⁹ La imagen presentada debía ser impecable si realmente se quería llegar a algún lugar. Gabriele Tergit escribió al respecto: “En todos lados las chicas jóvenes e inteligentes lo tienen más fácil. La chica bonita vende más, el jefe

⁶⁷ Ich habe eine Angst, ich könnte wie dem Rannowsky seine Weiber werden. Wir haben gar kein Geld, Tilli und ich. Wir liegen im Bett wegen Hunger (Keun 86).

⁶⁸ Am Tisch nebenan saß eine wunderbare Dame mit ganz teuren Schultern und mit einem Rücken - ganz von selbst gerade, und ein so herrliches Kleid – ich möchte weinen – das Kleid war so schön, weil sie nicht nachdecken braucht, woher sie’s bekommt, das sah man dem Kleid an (Keun 46).

⁶⁹ [...] wore short, loose clothing over bodies kept slim by exercise and diet.

prefiere dictarle sus cartas a una chica bonita, la gente prefiere comprar sombreros o tomar lecciones con chicas lindas. Es cruel, pero así son las cosas. Pero hoy en día, ‘bonita’ no es algo que seas, es algo en lo que te puedes convertir” (ctd en Sharp 3).⁷⁰ El éxito de una mujer dependía completamente de la apariencia, y en una época tan difícil como la República de Weimar, también la supervivencia iba de por medio.

A falta de dinero, la belleza y el brillo proporcionado por la lozanía de la juventud, se volvieron moneda de cambio común con tal de poder acceder a los objetos necesarios para convertirse en un *Glanz*, aunque no de forma directa. El razonamiento de Doris es bastante sencillo: ella no tiene dinero, pero los hombres usualmente sí y ella puede atraer hombres con su belleza. Así no duda en usar sus encantos para que los hombres la colmen de regalos, tal como sucede, por ejemplo, con Arthur Grönland: “Y delante a la puerta me besó la mano. – Caramba, no sé qué hora es... mi reloj lleva tanto tiempo averiado –me limité a decir. [...] Pero la noche siguiente, en el café cantante Rix se presentó con uno pequeño de oro. Mi sorpresa fue mayúscula. –¿Cómo ha adivinado usted que necesito precisamente un reloj?” (Keun 13-14).⁷¹ Incluso llegan a convertirse en su forma de subsistencia, como en el caso de Alexander, el empresario: “Él es una divertida pelota rosa. Lo conocí en el café Unter den Linden [...] Le miré. Me miró. Me parezco a una chica de la que se enamoró en el colegio. Debió de ocurrir hace trescientos años, tan viejo es, pero eso resulta hasta

⁷⁰ Everywhere the smart, pretty girls have an easier time of it. The pretty girl sells more, the boss prefers to dictate his letters to a pretty girl, people prefer to buy hats or take lessons from pretty girls. It’s cruel, but that’s the way it is. But nowadays, pretty isn’t something you are, it’s something you can become.

⁷¹ Und vor der Haustür küsste er mir die Hand. Ich sagte nur: 'Jetzt weiss ich schon wieder nicht, wie spät es ist – meine Uhr ist schon lange kaputt.'[...] Aber am nächsten Abend in Rix Diele kam er mit einer kleinen Goldenen. Ich staunte furchtbar: 'Wie konnten Sie denn nur wissen, dass ich gerade eine Uhr brauche???' (Keun 15)

tranquilizador” (Keun 98).⁷² El juego de seducción con el que atrae a sus presas es sencillo en principio pero un poco más complejo en la ejecución. Los observa, los lee e interpreta cuáles son sus intenciones, si acaso pueden traer un beneficio para ella y cuál sería la mejor forma de actuar para satisfacer sus deseos. Así ella se transforma en una mujer diferente, en una versión especial de sí misma: Doris la de la gran moral con Grönland, la prometida ideal de *Käsemann* o la *Doppelgängerin* del amor de juventud de Alexander.⁷³

Para comprender mejor esto habrá que retomar la premisa de que para Doris su vida es como el cine y ella es la película que se está presentando e, igual que en el séptimo arte, la imagen proyectada se adapta a los deseos de un espectador masculino, en este caso sus admiradores. Doris desempeña el papel del objeto observado, del *Glanz* que llama la atención dentro de la pantalla, pero a la vez es capaz de ponerse en el lugar del que la mira, de sentir y comprender su deseo y, por lo tanto, de mostrarse tal y como el espectador espera que lo haga. Usa su *mirada travestida* para adaptarse a cada una de sus circunstancias y usarlas en su beneficio. Este ir y venir entre ambos lados del sistema constituye por sí mismo un acto transgresor, lo que la convierte de cierta forma en una mujer peligrosa, prácticamente una *femme fatale*. La personalidad camaleónica de Doris se cimienta en la habilidad que demuestra al crear diferentes *máscaras* para cada hombre con el que se encuentra, cada uno de ellos supone un nuevo papel y una nueva identidad para ella.

⁷² Er ist eine fröhliche rosane Kugel. Ich lernte ihn kennen in einem Kaffee Unter den Linden [...] Ich sah ihn an, er sah mich an. Ich sah einem Mädchen ähnlich, was er auf der Schule geliebt hat - es muss dreihundert Jahre her sein - so alt ist er, aber das wirkt gerade beruhigend. (Keun 117)

⁷³ El profundo conocimiento que Doris parece tener del género masculino parece compartirlo a su vez la misma autora, quien en un el artículo *System des Männerfangs*, publicado en *Der Querschnitt* en abril de 1932 describe las mejores estrategias para atrapar a un hombre de acuerdo con su profesión. El artículo está escrito con una ironía punzante que parece mofarse cínicamente del “sexo fuerte” y que forma parte del estilo de Keun. El artículo puede consultarse en el siguiente link: <http://www.illustrierte-presse.de/en/the-magazines/werkansicht/dlf/73274/45/0/>

Es justo en el breve instante en el que actúa ese último papel y a expensas de la fortuna de Alexander, que Doris se convierte en un *Glanz* de verdad: “Era como estar en una película y en un noticiario⁷⁴ [...]los tranvías pasaban deslizándose a mi lado, sus ocupantes seguro que pensaban que soy una estrella [*Glanz*]” (Keun 102).⁷⁵ En esta cita compara de nuevo su experiencia con el cine y parece haberse transformado al fin en una película, en ese objeto proyectado en una pantalla que atrae las miradas por su propio brillo y le agrada, puesto que cada espectador afirma y da validez a su personaje. Desgraciadamente, al desaparecer el dinero de sus amantes se desvanecen también poco a poco aquellos aditamentos que hacían esto posible y como consecuencia su brillo se apaga.

El estereotipo de la *Neue Frau* fue creado dentro de un discurso político y social bastante claro, en el que se necesitaba a las mujeres afuera de sus hogares, en las fábricas produciendo para ganancia del país entero. Los privilegios ofrecidos eran, sin embargo, una imposición disfrazada de decisión, las mujeres no tenían realmente otra opción para desenvolverse en la sociedad que cumpliendo con el ideal de la mujer moderna y asumiendo todos estos rasgos como suyos, los cuales conformaban una parte importante de su identidad. Y quizá cabría proponer que más allá de un ideal de superación, lo que motivaba a las jóvenes republicanas era un anhelo de definición e identificación, aunque esto implicara convertirse en una imagen, en un objeto pasivo, en el que las miradas de los espectadores pudieran proyectar sus propios ideales, dándoles así un significado. El ideal de la *Neue Frau* pareciera además preparar a las jóvenes, y en especial a Doris, para una existencia superficial, con un discurso que las moldeaba con una voz que no era suya,

⁷⁴ En el original *Wochenschau*, éstos eran pequeños cortes informativos que se proyectaban en el cine antes de cada película, en los que se trataban temas de interés general ocurridos recientemente.

⁷⁵ Da war ich ein Film und eine Wochenschau[...] gelbe Strassenbahnen gleiteten an mir vorbei, die Leute drin wussten, ich bin ein Glanz[...] (Keun 121)

mientras ellas carecían palabras para hablar de sí mismas; y para una representación vacía que definiría su identidad y su rol dentro de la sociedad.

3.4 La mirada femenina

Para Marie Luise Weissman la diferencia de clases no era la única que dividía a esta generación, hay también una importante diferencia ideológica entre las mujeres de los “dorados veinte”: por un lado están las que seguían simplemente la moda y se esforzaban por alcanzar la imagen deseada sin reflexionar realmente en ello ni cuestionar el motivo de sus acciones; por otro están aquellas que eran conscientes del cambio de valores de la época que estaban viviendo y que utilizaron esas oportunidades de libertad e independencia para volver los ojos hacia sí mismas, lo cual se dio sobre todo en el ámbito literario y artístico: “por primera vez con la capacidad de la objetividad se planta frente a la vida y frente a sí misma”(Weissmann ctd en Bock 21).⁷⁶ Irmgard Keun es un claro ejemplo de esto.

En el caso de *Das kunstseidene Mädchen*, Doris se encuentra de alguna forma a medio camino entre ambos polos: por un lado tiene una comprensión más profunda de las relaciones sociales entre hombres y mujeres y qué es lo que debe hacer para sobrevivir. Por el otro, todos sus esfuerzos se encaminan directamente a la consumación de un ideal. Esto tiene que ver con su forma de relacionarse con el mundo. Primeramente, el hecho de que decida escribir como si su vida fuera una película define su postura frente al orden simbólico, ella quiere redactar de esta forma sus vivencias por una muy clara razón: “Más tarde, cuando lo lea, todo será como en el cine, me veré en imágenes” (Keun 10).⁷⁷ Aun cuando parece algo contradictorio, ella no se percibe a sí misma como un mero objeto

⁷⁶ [...] zum ersten Mal der Sachlichkeit fähig, steht sie dem Leben und sich selbst gegenüber.

⁷⁷ Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern (Keun 11).

pasivo exhibido en una pantalla en la que se proyecta la vida, sino como un objeto que ella también puede ver. La palabra clave es con toda seguridad *ver*.

Como se planteó en el capítulo anterior, en el cine el objeto proyectado en la pantalla tiene un rol completamente pasivo en el que los significados, discursos, ideales, etc., son proyectados; del otro lado de la pantalla está el observador, quien los transfiere a esa imagen. Doris desea estar dentro de la pantalla para ocupar el puesto de la imagen, pero además es capaz de *verse* a sí misma a través de los ojos del espectador, es decir de su *mirada travestida*. Pero la protagonista no sólo toma el papel de observador con respecto a sí misma, sino al mundo que la rodea. Sus escritos son en muchos casos pensamientos referentes a su situación, a las relaciones entre hombres y mujeres, a la hipocresía moral, a la economía, a la sociedad, a la guerra y también a temas tan delicados como el nacionalsocialismo y el antisemitismo en auge durante la época de la publicación del libro. Así Doris, dentro de su “ignorancia”, se da cuenta de muchas cosas y es consciente de que son difíciles de interpretar, por ejemplo: “Volví a la carga y pregunté si los franceses y los judíos eran lo mismo y por qué son una raza y no los quieren los nazis por su sangre. Y si era peligroso para mí hablar de ello y si podría ser la causa de que me asesinaran por motivos políticos” (Keun 60).⁷⁸ Keun hace uso de astutos recursos narrativos que presentan la realidad de una manera objetiva, crítica e irónica en el trasfondo del texto, es por ello que Doris ve y analiza todo lo que está fuera de ella, de una forma ácida y cruda en algunos casos, humorística en otros.

La capacidad crítica de la protagonista indica cuán consciente es del funcionamiento del orden simbólico, lo cual no es sorprendente dado que ella es, en sus propias palabras:

⁷⁸ Und ich machte noch einen Versuch und fragte, ob Franzosen und Juden dasselbe wären und warum sie Rassen sind und von den Nationalen nicht gemocht werden wegen dem Blut – und ob es ein Risiko wäre von mir, davon zu sprechen – und wo unter Umständen die politische Ermordung einsetzt. (Keun 72)

“una persona que necesita darle vueltas a todo” (Keun 13).⁷⁹ Ella sabe que los hombres esperan ver algo en ella, sabe que esperan significarla y construirla a su propia imagen, desean en verdad que ella sea lo que ellos quieren. Así que usa dicho conocimiento a su favor, lo cual la pone en ventaja en la mayoría de las situaciones. Decide cumplir exactamente aquello que sus pretendientes esperan, aunque en el fondo no tenga nada que ver con su verdadera identidad: “Ya se sabe lo que cuentan los hombres cuando te quieren convencer de que no son tan miserables como parecen. Entonces me callo definitivamente y finjo que me lo creo todo. Si una quiere tener suerte con los hombres, es preciso hacerse la tonta” (Keun 58).⁸⁰ Punto clave para que el juego tenga éxito es no mostrar a sus pretendientes nunca aquello que no quieren ver porque a fin de cuentas “a un hombre no se le arrebatara una certeza”. (Keun 17)⁸¹ Pero este proceder tiene una razón más poderosa: el confrontar el ideal con la realidad no sólo supone una decepción para el hombre, sino también la crisis identitaria de Doris, quien fuera de lo que los hombres le piden no sabe quién es realmente.

La primera confrontación de Doris con la realidad se da a partir de su relación con Herr Brenner, un veterano de la Primera Guerra Mundial que perdió la vista en el campo de batalla. Ahora está desempleado y vive con su esposa, quien es descrita como una tirana desde el punto de vista de Doris. El señor Brenner está aislado en un mundo que no puede ver. Doris toma el papel de sus ojos y reúne imágenes durante el día y por la tarde le describe la vida de Berlín: “En fin, que vivo en Berlín, primero para mí y luego para

⁷⁹ [...] ein Mensch, der über alles nachdenken muss. (Keun 14)

⁸⁰ Man kennt das ja, was Männer erzählen, wenn sie einem beibringen wollen, dass sie nicht so mies sind wie sie sind. Ich sage da schon gar nichts mehr ein für allemal und tu, als glaube ich alles. Wenn man Glück bei Männern haben will, muss man sich für dumm halten lassen. (Keun 69)

⁸¹ [...] bei dem Glauben läßt man ja dann auch einen Mann (Keun 19).

Brenner” (Keun 80).⁸² Hasta ese momento su calidad de observadora había pasado inadvertida para la protagonista, cuya forma primaria de relación con la realidad eran los sentidos, prueba de ello es que en muchas de sus descripciones las sensaciones se mezclan y más que imágenes mentales provocan que el lector perciba el mundo de la misma forma que Doris: “Pero había aguardiente Danziger Goldwasser, un pequeño lago con diminutas partículas de oro destellando en una copita [...] Sin embargo, es bonito saber que el oro se bebe, que sabe dulce, que te emborracha, que es como un violín y un tango en la copa” (Keun 65).⁸³ El hecho de tener que expresar en palabras sus impresiones la coloca en un papel más claro dentro del orden simbólico. Lo anterior se debe a que está trascendiendo de forma consciente la separación sensorial que la mantiene a distancia de la realidad, para sumergirse por completo en la abstracción de sus sensaciones por medio del lenguaje. Podrá argumentarse que ya lo hacía desde el momento en que comenzó a escribir sus vivencias, sin embargo, dado que ése era solamente un medio de comunicación consigo misma, el transmitir dichas percepciones al señor Brenner provoca que éstas se vuelvan conscientes y reales. Al describirle *su* Berlín a la vez lo está *creando*. El señor Brenner también le otorga un papel dentro de su vida y la interpreta a su manera, la crea en su imaginación: “Yo te conozco, no necesito verte” (Keun 88).⁸⁴ El rol que elige para ella la coloca en una jerarquía superior dentro del orden simbólico, pues le permite ocupar el papel de creadora de significados, que sólo corresponde, de acuerdo con la *Ley del padre*, a aquellos que poseen el falo, el cual Brenner perdió en el momento en que se quedó ciego.

⁸² Und da lebe ich in Berlin für mich erstens und dann für Herr Brenner. (Keun 96)

⁸³ Aber es war Danziger Goldwasser – da glitzert in einem kleinen Glas ein kleiner See mit winzigen goldenen Fetzen [...] Aber es ist hübsch, zu wissen, daß man Gold trinkt, das süß schmeckt, wovon man betrunken wird – das ist eine Geige – und ein Tango im Glas. (Keun 77-78).

⁸⁴ Ich weiß dich ja, ich brauche dich nicht zu sehen (Keun 106).

Doris comienza entonces a *ver* y a significar de una forma consciente, pero no sólo Berlín: “Veo..., me veo en los cristales de los escaparates, y entonces me encuentro guapa y miro a los hombres y ellos me devuelven la mirada” (Keun 82).⁸⁵ Por primera vez se ve a sí misma, aunque no de una forma superficial y meramente sensorial, sino que debe describirse en palabras para Brenner: “– ¿Cómo eres? – me pregunta. Me resultó muy extraño. Yo deseaba verme a mí misma desde fuera, y no como suelen describirme los hombres, sino descrita para mí, lo que, claro, siempre es una verdad a medias” (Keun 78).⁸⁶ Doris reconoce la diferencia entre su percepción “desde sí misma” y aquella que los hombres tienen de ella, aunque es incapaz de expresar en palabras la primera en su papel de mujer, exiliada del poder del lenguaje. Para lograrlo debe recurrir a un punto de vista masculino: “Y pienso: Doris es ahora un hombre enorme muy culto que mira a Doris y dice con un tono doctoral: 'Bueno querida niña, tiene usted una figura espléndida'”⁸⁷ (Keun 78). Es justo en este momento en el que da el paso más subversivo dentro del orden simbólico: se representa a sí misma a través del discurso. El hecho de que tenga que recurrir a un punto de vista masculino sólo prueba que la mujer, para poder crear significados, debe travestir su mirada y hacerlo en términos de un discurso falocéntrico.

3.5 La búsqueda de una identidad negada

Pero el observar y abstraer el mundo para el señor Brenner trae para Doris consecuencias catastróficas. El convertirse ella misma en un objeto de su propia observación parece de alguna manera asociarla en su inconsciente con el otro objeto que observa para él: Berlín,

⁸⁵ Ich sehe – mich in Spiegeln von Fenster und dann finde ich mich hübsch, und dann gucke ich die Männer, und die gucken auch [...] (Keun 99).

⁸⁶ Und da fragt er mich: wie siehst du aus? Das war mir ganz komisch, ich wollte mich selber sehen von außen und nicht wie ein Mann sonst mich beschreibt zu mir, was ja doch immer nur halb stimmt. (Keun 93).

⁸⁷ Und denke mir: Doris ist jetzt ein enormer Mann mit einer Klugheit und sieht auf Doris und sagt so wie ein medizinischer Arzt: „Also liebes Kind, Sie haben eine sehr schöne Figur[...]“ (Keun 94).

“Berlín es mi vida, y yo soy Berlín” (Keun 74).⁸⁸ La ciudad parece en un principio ser perfecta para ella, casi como si fuera un sueño: brillante, elegante, llena de cultura, diversión y libertad, lo cual puede explicarse con base en la realidad de la época. Durante la República de Weimar Berlín se convirtió en la metrópoli de la cultura en lengua alemana por excelencia: “La cultura de Weimar es inimaginable sin la vibrante vida intelectual, social y cultural de la capital del *Reich*, que en aquellos años se convirtió en la metrópolis cultural de Europa – y también una metrópolis del placer, lo que la hizo incluso más atractiva” (Kolb 90).⁸⁹ Un hecho que sin duda influyó en el desarrollo intelectual de Berlín fue que, al terminar la guerra y al caer el Imperio Austriaco, Viena, la antigua capital cultural de Europa, perdió gran parte de su importancia a nivel internacional. En comparación con la Austria católica, el protestantismo en Alemania facilitó a su vez la apertura de la sociedad en diversos aspectos. En el ámbito de la cultura, Berlín tenía un desarrollo impresionante pues la ciudad parecía relucir entre la libertad y la falsa sensación de estabilidad y de satisfacción de sus habitantes. Thomas Wehring llamó a la época republicana *Die Verhuring Berlins*.⁹⁰ Este proceso tuvo varias causas de acuerdo con Ingrid Sharp: primero que la hiperinflación se encargó de desdibujar las distinciones sociales, lo cual provocó que los valores existentes se invirtieran; segundo, la actitud de liberación sexual femenina causó que mujeres de todas las clases sociales encontraran mucho más fácil cambiar sus favores sexuales por dinero o por joyas, pieles y lujos.

La sexualidad en este dorado Berlín no era un mero placer, era también la forma de supervivencia de muchas mujeres. El papel de las mujeres como objetos era incluso más

⁸⁸ Mein Leben ist Berlin, und ich bin Berlin (Keun 88).

⁸⁹ Weimar culture is unimaginable without the vibrant intellectual, cultural and social life of the Reich capital, which in those years became the cultural metropolis of Europe – and also a pleasure metropolis, which made it still more attractive.

⁹⁰ De hecho escribió un ensayo con el mismo nombre en el que propone que la causa de la crisis moral eran las libertades otorgadas a las mujeres durante esa época.

notorio aquí, puesto que el valor de la imagen siempre iba de la mano con el éxito y la supervivencia de quien la exhibiera. La idealización de Berlín funciona de manera análoga a la de las *Neue Frauen*: del mismo modo que ellas, Berlín se transformó en una imagen del glamour y de la apariencia, mientras que bajo la superficie se ocultaba una crisis que permeaba todos los niveles: económico, social y cultural.

La primera impresión de la fastuosa capital europea se transforma conforme el tiempo pasa y Doris se adentra más en sus entrañas y en su verdadera realidad. Berlín se convierte poco a poco en algo amenazante, deja de lado el esplendor cegador y muestra su lado menos amable: “Berlín es fantástico, pero no te sientes como en casa porque es un ambiente muy cerrado” (Keun 71).⁹¹ Si bien el ideal comenzaba a romperse poco a poco, no es sino hasta la pequeña excursión que realiza con Brenner por la ciudad que termina por hacerse prácticamente añicos. Dado que él pronto será enviado a un asilo por su mujer, le pide a Doris que le muestre la ciudad a través de sus ojos. Doris lo lleva por calles familiares para ella, lugares que encuentra formidables y que a su parecer reflejan la esencia brillante, el *Glanz* de Berlín. Contrario a la alegría y el entusiasmo que esperaba obtener como reacción, Brenner se vuelve más taciturno conforme avanza la tarde. Doris lo nota y sabe también cuál es la razón, aunque su acompañante no la hubiese verbalizado: “La ciudad no es buena ni alegre, y está enferma’, me dice –Sin embargo, tú eres buena, y te doy las gracias por ello” (Keun 95).⁹² Brenner escapa al encantador engaño de las luces y el glamour ciudadano gracias a su discapacidad y por lo tanto es capaz de sentir la enfermedad y la miseria que subyace: el vacío que llena en realidad todo.

⁹¹ Und Berlin ist sehr großartig, aber es bietet einem keine Heimatlichkeit, indem daß verschlossen ist. (Keun 85)

⁹² Die Stadt ist nicht gut, und die Stadt ist nicht froh, und die Stadt ist krank’, sagt er – ‘du bist aber gut, und ich danke dir. (Keun 113)

Pero, si Doris *es* Berlín la descripción de la ciudad enferma aplica entonces también para ella. Ella, igual que la ciudad, no es más que una apariencia que busca ocultar su verdadera situación: la miseria, el hambre, la soledad y la carencia total de un futuro mejor. El contraponer de forma tan cruda el ideal frente a la realidad provoca una ruptura en la identidad de Doris que resulta fatal. De pronto todos los ideales que tenía sobre el sentido de la vida parecen vacíos y extraños: “Emborracharte, acostarte con hombres, tener mucho dinero a espuestas⁹³, en eso es en lo que tienes que pensar y en nada más. ¿Cómo vas a soportarlo sino...? ¿Qué es lo que no funciona en este mundo?” (Keun 96).⁹⁴ Los placeres de una vida hedonista no son más un escape. Brenner, por otro lado, no tenía más que aprobar la visión que ella le presentó de Berlín: “No necesita agradecérmelo. Tan solo tiene que gustarle mi Berlín. Ahora todo me parece completamente distinto” (Keun 95).⁹⁵ Aun cuando Doris actúe un rol activo dentro de la construcción del significado éste no tiene ninguna validez dentro del orden simbólico, por la sencilla razón de que ella no tiene el verdadero poder para validar los significados que construye al no poseer el falo. Brenner sí, sin embargo, al igual que ella está excluido de la esfera de poder. Es un hombre incompleto que ha perdido su vista y con ella la posibilidad de significar. Aun así presta parte de ese poder a Doris, pero el menosprecio que expresa contra *su* Berlín, contra *sus* ideales y, por lo tanto, contra ella, se lo arrebatan de golpe y con ello le arranca también la máscara del rostro.

⁹³ Dado que la traducción consultada —y al parecer la única al idioma español— fue realizada en España se usan diversos regionalismos coloquiales de dicho país. En este caso “a espuestas” se puede entender como “a raudales”. Esto es consecuencia del estilo coloquial y “oral” de Keun. Sería interesante contar con una versión adaptada al español de México.

⁹⁴ Betrunken sein, mit Männern schlafen, viel Geld haben – das muss man wollen, und nichts anderes denken, wie hält man es sonst denn aus – was ist denn wohl nur kaputt auf der Welt?. (Keun 114)

⁹⁵ Er soll mir nicht danken – er soll nur mein Berlin schön finden. Und jetzt sieht mir alles ganz anders aus[...]. (Keun 113)

3.5.1 La máscara de seda

Como resumen del discurso planteado en el presente trabajo, hasta ahora puede decirse que los estereotipos femeninos de la *Neue Frau* fueron creados para un momento y sociedad en particular que tenía problemas y necesidades específicas: el de las grandes ciudades durante la República de Weimar. Éstos fueron propagados por los medios de comunicación masiva y pronto se convirtieron no sólo en ideales, sino también en exigencias y normas de comportamiento que los individuos usaban para definir su identidad puesto que “la imitación de los ideales de moda de la época sustituye la identidad personal” (Lorisika 149).⁹⁶ Los individuos introyectan los estereotipos a tal punto que ya no pueden diferenciar entre ellos y su yo. Doris, por ejemplo, aprendió su papel de las imágenes que miraba en las películas y en las revistas ilustradas, en las que se reconocía en gran parte y proyectaba un ideal de su identidad, la cual a fin de cuentas no era elegida, sino impuesta. Ella quería que la miraran como a las *Neue Frauen*, quería la atención de los hombres y para ello no dudaba en exhibirse con una apariencia encantadora. Deseaba que su vida fuese “como en el cine”, que las personas dijeran “Ella es un *Glanz*”. Para lograrlo Doris debió tomar todo ese discurso y construir una máscara con él, una máscara que consideraba su propio rostro, su esencia y su realidad, sin pensar jamás en lo que se ocultaba debajo. El que Brenner le hiciera ver que Berlín era una ciudad miserable y vacía, igual que ella, la obliga a mirar debajo de la máscara y a confrontar su identidad real, ¿quién o qué es Doris más allá de las camisas de seda, de las bolsas de piel de cocodrilo y del abrigo de pieles?

El primer golpe a la frágil estructura identitaria que sostenía a Doris fue dado por Brenner, pero pronto vendrá otro que terminará de romperlo por completo, también asestado por un hombre. El *grünes Moos* (musgo verde) llega a su vida para darle un poco

⁹⁶ [...] die Imitation der gängigen Modeideale tritt an die Stelle von persönlicher Identität.

de luz en un momento en el que todo parece perdido. Su encuentro se da en la víspera de Año Nuevo. Doris había abandonado a su último compañero con el que había vivido un tiempo puesto que no tenía a dónde ir. Su vida se ha transformado en un andar errante, no tiene dinero para comer y ahora, sumida en la más profunda miseria, se da cuenta de cuán lejanos y ridículos parecen sus sueños. En este momento comienza a pensar en una forma de vida mucho más realista: “Iré a los restaurantes a vender flores. Mañana. Primero necesito disponer de capital para poder comprarlas. Veamos, me dejaré abordar, con todo lo que eso conlleva, y cobraré. Una vez. Una y no más” (Keun 123).⁹⁷ El único bien de valor que posee es su cuerpo y está dispuesta a venderlo con tal de tener una oportunidad de salir adelante en ese momento de desesperación. Entonces aparece el “musgo verde”, se acerca a ella y le pregunta si quiere venir con él, a lo que ella responde: “- De acuerdo, le acompaño. Diez marcos, le pediré diez marcos” (Keun 124).⁹⁸ Al fin Berlín la ha atrapado y convertido en una más de tantas mujeres con rostros y cuerpos iguales. Ella está preparada para venderse, lo cual no evita que sienta una horrible sensación de asco y desamparo. Por primera vez no es ella quien está en control, se encuentra en terreno inexplorado, en un departamento extraño con un desconocido, está a punto de realizar un acto en el que la mayor parte del tiempo se ha desenvuelto libremente, pero el saberse un objeto poseído por otro, si bien momentáneamente, es otra cruda forma de toparse con la realidad.

La confrontación más atroz llega en el momento en que Doris se ve al espejo. Ella, que había vivido de su imagen, que se ha preocupado por mantenerla impecable, por lucir

⁹⁷ Ich werde in Lokale gehen, Blumen verkaufen – morgen. Ein Kapital muß ich haben, um Blumen erst zu verkaufen. Bitte, ich werde mich einmal ansprechen lassen mit allem was zugehört und bezahlen. Einmal und nicht wieder. (Keun 145)

⁹⁸ Jawohl, ich komm mit. “Zehn Mark – um zehn Mark werd ich ihn bitten” (Keun 146)

siempre resplandeciente y hermosa se topa con un reflejo espantoso, la miseria ha hecho estragos también en su cuerpo:

¿Yo soy esa? Sí lo soy. Mi pierna izquierda es más gorda que la derecha. No tengo carne encima de los huesos, mi piel es amarilla y me muero de cansancio. Parezco una cabra hambrienta. [...] ¿Y una mujer así pretende llegar a ser una estrella [*Glanz*]? Desde luego es para desternillarse de risa. Muerdo la bañera de rabia. Cabellos grasientos, completamente estropeados. Una, dos, tres costillas. Y los huesos de la cadera... Dios, parezco un esqueleto: vean, señores, vean, aquí pueden aprender anatomía. Y encima con esta facha hay que ser sexy [...] si sigo más tiempo mirándome al espejo, voy a rebajar el precio (Keun 127).⁹⁹

Sin embargo, y para gran confusión de Doris, Ernst no quería de ella nada más que su compañía: “—Me alegra mucho que esté aquí. Quiero decir que me alegra que alguien esté aquí. Lo que me ha pasado puede resultarle gracioso a la gente, pero a mí no me hace ninguna gracia. No soy como los demás” (Keun 125).¹⁰⁰ Doris se acostumbra poco a poco a esta nueva estabilidad, a tener siempre un techo donde dormir y comida en la mesa. Conoce una forma distinta de relacionarse con el mundo al dejar de lado todos aquellos estereotipos impuestos que no tenían nada que ver con su vida real. Además se encuentra en un momento en el que debe recoger los pedazos de su identidad esparcidos en el suelo y definir qué es ahora, dado que el sueño del *Glanz* ha quedado atrás.

Con Ernst experimenta la vida de ama de casa y se siente bien, segura y cómoda con este nuevo rol. El asco que le producía en un principio el 'musgo verde' se transforma pronto en amor y es el amor el que la hace dejar atrás por completo sus pasados sueños e ideales. Ya no piensa en brillar para llamar la atención de algún hombre rico, pero sí para

⁹⁹ Bin ich das? Jawohl, das bin ich. Mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes, Fleisch ist nicht an mir und meine Haut ist gelb und so schrecklich müde. Wie eine ausgehungerte Ziege. [...] sowas will ein Glanz werden – sowas will – ist ja zum lachen. Ich beiße vor Wut in die Badewanne. Fettige Haare, ganz vermurkst – ein, zwei, drei Rippen – so Hüftknochen – Gott, so sieht ein totes Skelett aus – da können Sie lernen meine Herren, da können Sie lernen. Und dabei soll man noch sinnlich sein[...] wenn ich noch länger in’Spiegel seh, geh ich im Preis runter. (Keun 149)

¹⁰⁰ Ich bin sehr froh, daß Sie hier sind, ich meine, daß überhaupt jemand hier ist, mein Erlebtes ist nämlich für andere komisch und für mich gar nicht komisch, das trennt mich so von andern. (Keun 148)

Ernst, sólo para él: “Yo podría convertirme en una estrella [*Glanz*], pero con tal de que primero lo fuera para él” (Keun 156).¹⁰¹

Y es que ella necesita ser vista para recibir un significado, para que alguien pueda decirle: “Doris, tú eres esto y aquello, y te comportas así y piensas esto”. Podría cuestionarse por qué no es capaz de significarse y definirse ella misma. Pero para poder hacer esto debería ser capaz de pensarse más allá de su experiencia del mundo y elaborar una imagen mental simbólica por medio del lenguaje. El hecho de que las mujeres pensarán sobre su condición y su naturaleza era algo relativamente nuevo para la generación de las *Neue Frauen*, quienes salían apenas de un largo periodo de oscuridad y mutismo respecto a sí mismas. Del mismo modo que cuando se crea una nueva teoría o una nueva rama del saber, para poder describir los fenómenos a estudiar, es necesario definir primero los conceptos y términos con los que será descrito. Las mujeres aún carecían de palabras para hablar de ellas mismas. Así, aunque Doris tratara de llenar el “vacío” debajo de la máscara carece por completo de términos para hacerlo y es preferible aferrarse a esa máscara porque fuera de eso no hay nada que les pueda decir quiénes son: “Ayer él me preguntó por mí ¿Qué podría contestar? De mí no sé ni una palabra”.¹⁰² Las mujeres en general se ven obligadas a llevar la máscara todos los días y tratar de encontrarse a sí mismas debajo de ella, lo cual supone un enorme esfuerzo y cuando esta máscara se rompe, como en el caso de Doris, no queda más que el vacío y la desesperanza, la indeterminación y la confusión que provoca no saber quién se es en realidad.

¹⁰¹ Ich könnte ja ein Glanz werden, aber wenn ich das nur erst für ihn mal wurde. (Keun 184)

¹⁰² Gestern aber fragt er mich so von mir. Was soll ich denn sagen? Ich weiß über mich jetzt gar keine Worte. (Keun 153) Esta traducción es mía. La versión de la traducción consultada se aleja un poco del sentido necesario para ejemplificar el argumento presentado.

Si bien este momento supone una crisis profunda para ella, se da cuenta de la contradicción que subyace en su *yo* y trata de rebelarse contra la máscara de estereotipos que se ha creado. Mientras que Ernst la tenía por una joven inocente y pura que, quizá en un momento de desesperación, tomó una decisión poco afortunada, ella comienza a sentir un malestar tremendo frente a esta imagen. En esta ocasión no puede ni quiere pretender ser aquello que él piensa y no busca agradarle para obtener sus favores. Su reacción ante este hecho es diametralmente opuesta, primeramente trata de romper con la imagen que de ella se ha hecho Ernst y con ello deshacerse de la máscara que la define y limita; por otro lado busca obtener aceptación y validación de aquello que es en realidad, lo que sea que eso signifique. Hay que tomar en cuenta que ella misma no lo sabe a ciencia cierta y, si lo sabe, no es capaz de expresarlo en palabras. En este punto Doris se encuentra en una fase de experimentación, está tanteando el terreno para poder encontrar algo que le dé un poco de estabilidad. Un buen punto para comenzar a mostrar su verdadera faz es compartir sus experiencias con él, por lo que decide mostrarle su precioso libro de palomas blancas como una muestra de confianza y amor. También es una forma de alzar la voz para reafirmar su identidad como Doris y nada más: “Me gustaría entregarle mi cuaderno. Quiero ser una persona de verdad. Tiene que leerlo. Trabajo para él, cocino para él, soy Doris y Doris no es una mierda. No pretendo dármelas de inocente, quiero ser una Doris de carne y hueso y no una ridícula fantasía de Musgoso” (Keun 141).¹⁰³ La reacción de Ernst ante las revelaciones de Doris es, en contraste, bastante tranquila y ecuánime: “Bueno, en ese caso me alegro de que haya llegado a mí en el momento oportuno” (Keun 145).¹⁰⁴ Llega en el

¹⁰³ Ich möchte ihm mein Buch geben – ich will ein richtiger Mensch sein – er soll mein Buch lesen – ich arbeite ihm, ich koche ihm, ich – ich bin doch Doris – Doris ist doch kein Dreck. Ich will gar keine Unschuldige sein, ich will richtig als Doris hier sein und nicht so alberne zivilisierte Einbildung vom grünen Moos. (Keun 165)

¹⁰⁴ Na, da freue ich mich aber, daß Sie gerade im richtigen Augenblick zu mir gekommen sind. (Keun 170)

momento indicado para salvarla de sí misma y de lo que pudo haber sido un trágico destino: terminar como prostituta en la Alexander-Platz. Tuvo la suerte de encontrar a un hombre como él, aunque bien pudo haber sido cualquier otro. Con aquella frase él descarta por completo el pasado de Doris, no importa ya quién fue ni lo que hubo hecho, sino quién será a partir de ahora. Él toma la responsabilidad y sienta la base para la creación de una nueva Doris, *su* Doris. Y ella acepta esta condición, puesto que el mostrar su vida pasada al hombre que ama es también para ella una forma de confrontar su yo real en contraposición a las múltiples máscaras que había usado con cada uno de los amantes que había tenido. Para Doris esto supone la unificación de su identidad dividida y ahora puede convertirse en todo aquello que Ernst desea. Por primera vez acepta el poder de un hombre sobre ella, uno que le dará un significado, no superficial como los otros en los que sólo aparentaba, sino uno real, uno que ella puede tomar como propio y que la llenará por completo.

Su relación funciona por un tiempo, Ernst parece sentirse a gusto con su compañía y la intimidad entre ellos avanza poco a poco hasta que por fin duermen juntos y Doris no cabe en sí de felicidad. Sin embargo ésta se ve pronto opacada por un pequeño descuido: “[...] me ha besado con mucho cuidado en el brazo, con una especie de amor sin deseo. [...] Miedo en mi interior. ¿Por qué me besan así? Debe ser una equivocación, y lo era. ‘Hanne’ –dice él,– ‘Hanne...’ Me he quedado petrificada, pero no he dejado que se me notara” (Keun 166).¹⁰⁵ Lo que ve en ella es un reemplazo de su amada mujer, aquella que lo abandonó, pero a quien sigue queriendo. Doris no existe para él como un individuo, no *la* ve. Se encargó de construirla a su manera porque su deseo era tener a Hanne de vuelta. En

¹⁰⁵ [...]da hat er mich geküßt – so ganz vorsichtig meinen Arm – so mit einer Art von Liebe, die gar nicht mal mehr sinnlich ist [...] und in mir Angst – küßt man denn mich so? – das ist wohl etwa ein Versehen – und da war es ein Versehen – ‚Hanne‘ – sagt er – ‚Hanne‘ – mir wurde ganz schwerr erstarrt, ich ließ mir nichts anmerken. (Keun 196)

la figura de Doris sólo reconoce los rasgos de otra, ya que es solamente un cuerpo reemplazable, un cascarón que se puede modelar a voluntad. Y la estabilidad de que Doris había gozado hasta ahora se rompe por completo al descubrir esto. Cuando una mujer ha sido formada para ser exhibida sólo puede ser real en tanto es mirada. Doris, en el punto intermedio al que había llegado se rebelaba contra la máscara de muñeca superficial y buscaba en verdad ser reconocida por ser ella misma. El hecho de que sea sólo un reemplazo para Ernst descarta todos sus intentos por lograrlo.

Con todos sus ideales rotos, los cuales le habían servido como brújula para dirigir sus pasos, Doris se encuentra totalmente perdida. Su nueva máscara representa a otra, y ella se desvanece en el vacío de aquello que existe pero no se puede ver, ni describir ni representar porque no hay palabras para hacerlo, porque sale de los *marcos lingüísticos* que delimitan aquello que debe ser una mujer.

A lo largo de la novela sólo se hace una referencia al título, en español *La chica de seda artificial*: “[...] Por otra parte, señor Brenner, escuche, una mujer nunca debería llevar prendas de *seda artificial* con un hombre, se arrugan enseguida, ¿y qué aspecto tienes después de siete reales besos? Seda pura... y música...” (Keun 88).¹⁰⁶ La seda artificial es un material que es sólo apariencia, cuya consistencia revela su poca naturalidad. Doris es una chica de seda artificial, aparenta, pero se arruga en cuanto entra en contacto con los hombres, se maltrata con su mirada y al final pierde su brillo y su atractivo. Lo artificial nunca podrá equipararse con lo original y esa es la desgracia.

¹⁰⁶ [...] überhaupt, Herr Brenner – sehen Sie, man sollte nie *Kunstseide* tragen mit einem Mann, die zerknautscht dann so schnell und wie sieht man aus dann nach sieben reellen Küssen und Gegenküssen? Reine Seide – und die Musik –. (Keun 104) Las cursivas son más.

3.6 Otras identidades femeninas posibles

Si bien las representaciones de las *Neue Frauen* son las que predominan en el discurso de la identidad de Doris, a lo largo de la novela existen referencias a figuras femeninas que van más allá de dicho estereotipo. Algunas pertenecen a épocas pasadas, otras al ámbito artístico o literario. Entre las figuras mencionadas se encuentra Aida, protagonista de la ópera de Giuseppe Verdi del mismo nombre. Aida es una esclava etíope enamorada de un general del ejército egipcio cuyo nombre es Radamés, quien luego de obtener una exitosa victoria frente a los ejércitos etíopes es premiado con la mano de la princesa egipcia Amneris. Entre los prisioneros de guerra se encuentra el verdadero padre de Aida, el rey de Etiopía, quien al reencontrarse con su hija y enterarse de las relaciones que la unen al soldado egipcio, la presiona para que obtenga información militar secreta. Luego de que la traición de Aida se descubre, Radamés es sentenciado a ser enterrado vivo, pero Aida logra colarse en la tumba y así es como los dos enamorados mueren juntos.

También se hace referencia a Judith, quien a sangre fría le cortó la cabeza a Holofernes, general del ejército asirio, con tal de salvar a su pueblo de la invasión. La figura de la reina Louise de Prusia también se menciona, quien tuvo que confrontar la difícil situación que provocó el expansionismo de Napoleón durante los primeros años del siglo XIX. Su muerte prematura provocó que en el imaginario colectivo de su pueblo se mantuviera siempre joven y bella, además de que su valor y entereza al enfrentar las guerras napoleónicas la convirtieron en un símbolo del resurgimiento prusiano e incluso del Imperio Alemán. Por último, se menciona la figura de Thusnelda, quien de acuerdo con Tácito, era la hija de Segestes. Fue raptada y posteriormente desposada por Arminio en el año 14 ó 15 d.C. No mucho tiempo después fue secuestrada por los romanos en un estado avanzado de gestación y participó como “trofeo” en la marcha triunfal de Germanicus en

Roma en el año 17 d.C. De acuerdo con el diccionario *Duden*, el término despectivo “Tussi”, que se refiere a una mujer superficial y normalmente tonta, proviene de Thusnelda, cuya percepción se volvió negativa durante el siglo XX.

Estas mujeres poseen, en todo caso, una profundidad simbólica que pasa desapercibida en una lectura superficial. Por un lado Aida representa el ideal del amor a un hombre, por el cual vale la pena sacrificar la vida, pero a su vez ella provoca la desgracia de aquél que ama. Del mismo modo Judith provoca la caída de Holofernes, si bien su motivación principal es el amor que profesa a su pueblo, por el que es capaz de asesinar a sangre fría, del mismo modo que la Reina Louise, quien se transformó después de su muerte en un símbolo del patriotismo prusiano. Las dos primeras, Aida y Judith, se asocian con la idea de la traición y con la imagen de la mujer como una criatura mentirosa y pérfida que trae consigo la perdición de un héroe masculino. Thusnelda fue interpretada por varios autores, entre ellos Heinrich von Kleist, como la razón de la cólera de Hermann (Arminio), que lo llevo a buscar venganza por las vejaciones que sufrió ella a manos de los romanos. Todas ellas son víctimas de sus circunstancias y en muchos casos se han visto presionadas para actuar de cierta manera. Sin embargo, representan a su vez la dualidad femenina que se planteó siempre dentro del discurso falocéntrico, por un lado son seres amorosos, piadosos, que se sacrifican (o fueron sacrificadas) por un bien mayor, pero a su vez poseen una parte oscura, salvaje, violenta e irracional que resulta aterradora porque es incomprensible.

En el mundo de Doris esto no es muy diferente, las mujeres siguen estando sometidas. Basta analizar algunas de las figuras femeninas que rodean a la protagonista para darse cuenta de esto. Tales personajes pueden dividirse claramente en dos grupos: los amigables y los hostiles. Dentro del primer grupo pueden contarse mujeres que resultaron

ser un apoyo importante para Doris o por quienes ella llegó a sentir aprecio. Entre ellas cabe nombrar a Therese, su madre, Tilli Scherer, Margrete Weißbach y Hulla.

Therese, la mejor amiga de Doris, es a su vez su compañera de trabajo y tiene una relación amorosa con su jefe, lo cual le destroza la vida. En la novela se describe como puede ser la vida de una Therese cualquiera, pues como ella debió haber muchas otras en la misma situación, con las mismas ideas y el mismo sufrimiento, puesto que, a fin de cuentas, las mujeres son intercambiables y sustituibles:

Y si tienes una suerte enorme, te conviertes en alguien como Therese [...] Y tienes un amante. Y coges tu cartilla de ahorros y compras vestidos para estar guapa porque quieres gustarle y es una joya.[...] Y tienes más de veinte y el trabajo y el amor arruinan tu rostro por completo[...] Él está casado, por supuesto. [...] Y sonríes, sumisa al jefe, al tipo al que hay que odiar, por bueno que sea, porque puede despedirte (Keun 146).¹⁰⁷

Ésta es la trágica historia de todas aquellas que deseaban brillar y ser vistas por un hombre, quien les concede en su vida solamente el papel de amantes. Tal como en el *Schlager* favorito de Doris, los hombres son como marineros que dejan un amor en cada puerto y las mujeres son objetos de placer y diversión con los que no tienen responsabilidad alguna. Ellas aceptan este papel de buena gana, se lo apropian y deciden servir incondicionalmente al ser amado, lo que al final les cuesta la juventud, la belleza y la felicidad.

La madre de Doris tenía, igual que ella, un origen humilde y al parecer tuvo una vida muy similar a la que su hija busca tener:

He de reconocer que mi madre es una mujer fina, todavía conserva de tiempos mejores un no sé qué, aunque hoy trabaje en el guardarropa del teatro. [...] En cualquier caso, por su porte parece una dama de dinero, y eso le viene de su buena vida anterior. Por desgracia se casó con mi padre, un error en mi opinión, porque él es un inculto y un vago redomado y a veces no hace

¹⁰⁷ Und wenn man ein besonders großes Glück hat, dann wird man wie Therese [...] und hat eine Liebe. Dann nimmt man ein Sparbuch und kauft Kleider für schön zu sein, denn man will ihm gefallen, er ist ja ein besserer [...] Und man ist über zwanzig und das Gesicht geht ganz kaputt zwischen Arbeit und Liebe [...] Natürlich ist er verheiratet [...] Und lächelt ihm voll Demut, dem Chef, dem Kerl, den man hassen muß, auch wenn er gut ist, denn er kann einen ja entlassen. (Keun 172)

más que gritar incoherencias sobre enseñar el órgano masculino...En fin, lo de siempre (Keun 25).¹⁰⁸

A los ojos de Doris su padre, un hombre inculto, alcohólico y violento, no merece una mujer como su madre. Pero al ser cuestionada por su hija por la razón de haber elegido a un hombre así como compañero la madre reacciona de una forma inesperada pero para Doris comprensible: “En cierta ocasión pregunté a mi madre por qué siendo una mujer de bandera se casó con ese don nadie, en lugar de soltarme un bofetón se limitó a contestar: ‘A alguien hay que pertenecer’” (Keun 25).¹⁰⁹ El hombre es quien le da una sensación de pertenencia y estabilidad que no podría tener por sí misma, puesto que es él quien la crea, le da un rol, un significado y con ello una identidad. Quizá fue justo durante el tiempo que Doris pasó con Ernst cuando entendió estas palabras.

Tilli Scherer parece ser la más afín a Doris en cuanto a ideales y edad. Tilli era en realidad una antigua colega de Margrete, quien a su vez era amiga de Therese. Tilli recibe a Doris en su casa sin preguntar mucho. Se dedica al mundo del cine, aunque en realidad no recibe ningún papel, mientras que su marido trabaja en Essen: “Sin ella no tendría un techo. Le estoy agradecida, tenemos la misma manera de ser y no nos fastidiamos la una a la otra. Cuando miro su rostro mientras duerme, me inspira buenos pensamientos” (Keun 56).¹¹⁰ Pero esta relación de complicidad y apoyo mutuo se rompe cuando el esposo de Tilli, Albert, regresa a casa porque ha perdido el empleo. Ella le pide que se quede de cualquier manera, pero el problema yace precisamente en que Albert es del agrado de Doris y él

¹⁰⁸ Und ich muss meine Mutter anerkennen als feines Weib, sie hat immer noch so was Gewisses von früher her, wenn sie auch heute Garderobiere im Schauspielhaus ist[...] Jeden falls hat sie eine Haltung in den Schultern wie eine wirklich teure Dame und das kommt, weil sie früher ein Leben gehabt hat. Leider hat sie meinen Vater geheiratet, was ich für einen Fehler halte, denn er ist ein vollkommen ungebildeter Mensch und faul wie eine jahrelange Leiche und brüllte manchmal von wegen männliches Organ zeigen – man kennt das. (Keun 28)

¹⁰⁹ Und fragte nur mal meine Mutter, warum sie als Klassefrau diesen Popel genommen hat und sagte sie nur, statt mir eine zu langen: irgendwo muß man hingehören. (Keun 29)

¹¹⁰ Ohne sie hätte ich kein Dach. Ich bin ihr dankbar, und wir haben dieselbe Art und machen uns keine böse Luft. Wenn ich ihr Gesicht sehe, wenn es schläft, habe ich gute Gedanken um sie. (Keun 66)

parece encontrarla agradable también, primordialmente porque es algo “nuevo”. Doris decide salir de casa junto con Tilli para así no tener oportunidad de ceder a la tentación. El factor principal en este caso es el deseo, no sólo de Albert, sino también de Doris, quien a pesar de todo y en consideración a su amiga decide alejarse. Contraria a la idea de que las mujeres no pueden hacer más que seguir sus instintos, ella razona la situación y toma la mejor decisión para todos. Albert es quien se comporta más como el animal incontrolable, quien, incapaz de respetar el compromiso adquirido con su esposa, se deja llevar por sus deseos.

Margrete Weißbach, como se ha mencionado antes, era una antigua compañera de trabajo de Therese, quien le proporcionó su dirección a Doris a su huida a Berlín. Margrete está casada y está a punto de dar a luz cuando llega a su casa. Su marido, igual que el de Tilli, está desempleado y siempre de mal humor. Su primer encuentro resulta bastante significativo: “No era una Margarita, sino una Marga a secas con cara de no llevar una vida fácil. Estaba a punto de parir a su primer hijo. Nos dimos los buenos días y nos tuteamos en el acto, porque sin decir palabra nos dimos cuenta de que lo que le había sucedido a una podía sucederle fácilmente a la otra” (Keun 61).¹¹¹ Ambas son conscientes de que la situación de Margrete es tan probable para Doris como para cualquier otra chica en aquellos tiempos. El desempleo era algo común, por lo que tener un marido malhumorado en casa era bastante probable, además del hecho de que todas tienen la posibilidad de convertirse en madres en circunstancias poco favorables. En ese caso el mejor y quizá el único apoyo que pueden tener no viene del marido, sino de otras mujeres. Doris ayudó de buena gana a

¹¹¹ Und es war kein Margretchen, sondern eine Margrete mit einem Gesicht, dem das Leben nicht leicht wird. Und sie war im Begriff, ihr erstes Kind zu bekommen. Wir haben uns Guten Tag und sofort du gesagt, weil wir ohne was zu sagen voneinander wußten: was dir passiert, kann mir auch passieren. (Keun 73)

Margrete, aun con medios limitados, porque no podría saber si ella en un futuro cercano estaría en la misma situación.

Por último Hulla era vecina de Doris y prostituta de profesión. Su caso resulta, quizá, el más triste y desesperado de todos. Trabajaba para Rannowsky, el proxeneta, cuyo desprecio por la vida se manifestaba de forma particularmente violenta contra las mujeres. Lo único que amaba eran sus peces dorados, su favorito era “Lolo”. Después de propinarle una paliza particularmente violenta a Hulla es detenido y encarcelado, lo que no le impide enviarle amenazas a la pobre mujer exigiéndole que cuide bien de su adorado Lolo. La desgracia ocurrió así: “Lolo murió porque Rannowsky le hizo a Hulla en la boca una cicatriz que nunca desaparecerá, según dijo el médico. Y ella fue a la pecera y cogió a Lolo y lo dejó en el suelo.” (Keun 104).¹¹² En cuanto Rannowsky entró al apartamento después de ser liberado el mismo día, Hulla se lanzó por la ventana. Tan grande fue su miedo de enfrentar la furia del hombre que era el dueño de su vida, su cuerpo y su espíritu: “Hulla está muerta. Esto no es como en el cine, muerta de verdad”.¹¹³ No, esta no es una de las idealizadas historias del cine, donde la protagonista es bella y ama a un hombre, a su vez bello y bueno, y ambos tienen un final feliz. Hulla era la completa antítesis de esto, había perdido su belleza y su dignidad, era menos que un ser humano. Era un objeto de placer para unos, y para Rannowsky aquél en el que descargaba su ira. Hulla es la imagen de la mujer vacía, completamente destrozada, aquella a la que han arrebatado su único poder: la belleza, sin rostro, anónima, cualquiera; es una representación llevada al extremo en el que

¹¹² Der Lolo ist gestorben, weil der Rannowsky der Hulla eine Narbe gemacht hat am Mund, die nie mehr weggeht – das sagte der Arzt. Ist sie zu den Goldfischen und hat Lolo genommen und auf die Erde gelegt. (Keun 123)

¹¹³ Die Hulla ist tot. Das ist gar kein Kino, wirklich tot. (Keun 123). En la edición en español se traduce sólo como “Hulla ha muerto.” en la página 103.

todos los significados atribuidos a ella han terminado por destruir el significante, el ser humano que yacía debajo. Hulla es el ejemplo perfecto de una *Vertretung*.

Es con estas mujeres con quienes Doris se siente más unida, puesto que comparte cosas en común: una historia, un sueño, un futuro o una desgracia. Todas ellas, como Aida, Judith, la reina Louise o Thusnelda tenían una contraparte masculina, a la que pertenecían y al parecer debían más respeto, obediencia y solidaridad que a sus compañeras de género.

Entre las figuras femeninas que resultan hostiles para Doris se encuentran Mila von Trapper, la esposa de uno de sus amantes, el Onyx, y la esposa del señor Brenner. La primera era compañera suya en el teatro y también hija de un industrial poderoso. Ella había obtenido en primer lugar un papel que después Doris le robó como venganza a su actitud pedante y arrogante hacia ella. La encerró en el baño por un par de días, luego de lo cual Mila se encargó de hacer pública su supuesta relación con Leo Ölmutz, director del teatro, lo que puso a todos en su contra. Y si bien muchas otras de sus compañeras le tenían cierta envidia y resentimiento, ninguna lo expresó tan abiertamente como la Trapper. Quizá otra razón del terrible encono que Doris tenía hacia ella era que pertenecía a un estrato social mucho más elevado. En comparación con la protagonista ella era un *Glanz* y ni siquiera tenía que esforzarse para serlo.

La esposa del Onyx, por otro lado, es descrita por Doris como una “joven y vaga y [que] no sabe hacer nada” (Keun 69).¹¹⁴ Doris trabajaba en su casa, cuidando a sus hijos y el señor Onyx le propuso ser su amante, a lo que Doris accedió. Sin embargo, su relación nunca llegó a consumarse pues ella se entregó antes a un amigo de su patrón, quien de inmediato le dio cuenta de lo sucedido, lo que le valió el despido y la humillación frente a esa “buena familia”. La reacción de la dueña de la casa es de sorprendida inocencia: “Y su

¹¹⁴ jung und faul und weiß von nichts. (Keun 82)

distinguida esposa suspiró con dulzura: --Ay, qué cosas pasan” (Keun 70)¹¹⁵, a lo que Doris responde: “--Al fin y al cabo--me limito a decir-- usted tampoco ha tenido a sus inocentes hijos por obra del Espíritu Santo, sino de un viejo Ónix y por el método habitual” (Keun 70).¹¹⁶ La dulce y devota esposa representa también el estereotipo de la mujer anterior a la guerra, el ornamento burgués, la pureza y la buena moral. Una importante diferencia entre ellas es también la condición social que parece otorgar privilegios suficientes como para considerar que se tiene una moral más alta que los demás. Es la hipocresía lo que disgusta más a Doris: “Cuando una mujer joven con dinero se casa con un hombre viejo por dinero y sólo por dinero, y hace el amor con él durante horas y tiene cara de mojigata, es una genuina madre alemana y mujer decente. Cuando una mujer joven sin dinero se acuesta con un tipo sin dinero porque tiene una piel suave y le gusta, es una puta y una guarra.”(Keun 69).¹¹⁷

Por último, dentro de este grupo se puede contar a la esposa del señor Brenner, quien tiene un conflicto con Doris causado por la cercanía entre la joven y su esposo y la preferencia que éste tiene por ella. Ambas pertenecen a la misma clase social, pero la señora Brenner siente que Doris le está arrebatando algo que es suyo, algo por lo que ha luchado mucho y no está dispuesta a dejarlo ir tan fácilmente. La amargura y el rencor que siente hacia Doris tiene una razón, su historia y su condición actual son las mismas de otras tantas mujeres que tienen que lidiar con una situación económica carente y la responsabilidad que implica tener que cuidar de un marido enfermo, que no es

¹¹⁵ Und die Maria-Frau seufzte süß: “Hach, daß es sowas gibt.” (Keun 84)

¹¹⁶ Schließlich haben Sie Ihre reinen Kinder auch nicht vom heiligen Geist, sondern von einem alten Onyx nach naturmäßigen Vorgang. (Keun 84)

¹¹⁷ Wenn eine junge Frau mit Geld einen alten Mann heiratet wegen Geld und nichts sonst und schläft mit ihm stundenlang und guckt fromm, dann ist sie eine Heilige und deutsche Mutter von Kindern und eine anständige Frau. Wenn eine junge Frau ohne Geld mit einem Mann schläft ohne Geld, weil er glatte Haut hat und ihr gefällt, dann ist sie eine Hure und ein Schwein. (Keun 82-83)

independiente y que además no puede laborar. El sentimiento de rivalidad, justificado o no, separa a ambas mujeres y las confronta.

Un caso aparte es la esposa de Ernst, Hanne, quien abandonó a su esposo y se fugó con un joven bailarín que conoció en una escuela de danza. Ella tenía la vida perfecta: un esposo amoroso que además cumplía su rol de proveedor, un cómodo departamento de clase media y un ingreso seguro. Además de que gozaba de total libertad, como Ernst relata: “–Escuche, yo estoy afuera de la mañana a la noche, ella me esperaba. Antes era bailarina. Cuánta imaginación ponía en sus movimientos. Ella salía por las tardes. ‘Sal, haz todo lo que te plazca–le decía–baila, amor mío, aquí tienes dinero, tómate unos té’” (Keun 133)¹¹⁸ Tal concepción de la felicidad de su mujer está solamente en su cabeza y no es más que un ideal. Uno podría decir que es todo lo que una mujer podría desear, pero en este mundo perfecto ella no tiene más opción que convertirse en un objeto de decoración. Ella le escribe que luego de tantos años de independencia económica y de inestabilidad simplemente no podía acostumbrarse a la monotonía perfecta de su “felicidad”. Extrañaba saber que gracias a su trabajo podía tener un poco de pan y café, más aún, el cambio y el movimiento constante hacían su vida interesante, incluso cuando tenía que pasar penurias como la mayoría de la gente en aquella época. Ernst proyectaba en ella su ideal de una esposa feliz, pero Hanne simplemente no podía apropiarse este rol, no podía tomarlo como su identidad y esa fue la razón del rompimiento: “Y como eras bueno conmigo y lo hacías todo por mí, simplemente no te diste cuenta de mi desdicha. Yo misma me sentía de lo más ridícula, como si fuese una de las eternas variaciones del tema ‘mujer incomprendida’”

¹¹⁸ Sehen Sie, da ist man fort von morgens bis abends, sie wartet auf mich –sie hat getanzt früher – soviele Einfälle hatte sie in der Bewegung. Da geht sie den fort nachmittags – ich sage: gehe nur fort, tue nur alles, was dir Spaß macht, tanze nur mein Liebling, hier hast du Geld geh nur zu den Tees. (Keun 157)

(Keun 152).¹¹⁹ Curiosamente Hanne ni siquiera es capaz de comprender su malestar y se siente incluso culpable al no poder de cumplir su parte del trato que hicieron al casarse: ser una esposa devota, decorativa y feliz, aunque no fuera en serio; mientras que Ernst, haciendo honor a su nombre¹²⁰, cumplía cabalmente su labor de hombre proveedor de la casa. La mujer no tiene palabras con qué hablar de sí misma, no es capaz de significarse, por lo tanto no es capaz tampoco de entenderse, lo cual era, y es, cosa común en la percepción de las mujeres de acuerdo con el estereotipo.

Doris no siente por Hanne ninguna afección particular, tampoco puede decirse que en un principio la perciba como una rival, antes de que Ernst la llamara por su nombre, antes de que fuera a buscarla para pedirle que volviera con él. Parece ser un ejemplo de lo que muchas mujeres vivían al tener que lidiar con ideales completamente ajenos a la realidad, pero que a final de cuentas definían los roles, comportamientos y formas de interacción entre hombres y mujeres y sin forma de escapar a ellos. Al final la felicidad no es lo que en verdad importa, como Hanne expresa: “No puedo seguir viviendo así... Un hombre con la vida asegurada, que te quiere y al que no quieres demasiado, te hace, aun así, la vida más fácil, y también es bonito poder darse alguna alegría” (Keun 169).¹²¹

Si hay algo que tienen casi todas las mujeres antes mencionadas en común es que todas dependen de un hombre. Ya sean padres o esposos todas comparten su vida con algún varón cuyo estereotipo es, ya sea el del marido desempleado y amargado, o el del marido rico que puede cubrir todas las necesidades económicas de la esposa, a cambio de una máscara de perfección que convierte a la mujer en un mero adorno. Sus vidas fueron

¹¹⁹ Und weil du gut zu mir warst und alles tatest, begriffst du einfach nicht, daß ich nicht glücklich war. Ich kam mir auch selber vor als eine der ewigen Variationen des Themas “unverstandene Frau”. (Keun 179)

¹²⁰ *Ernst* en alemán significa serio, formal.

¹²¹ Ich kann so nicht weiterleben – und ein Mann mit einer gesicherten Existenz, der einen liebt und den man selber nicht zu sehr liebt, macht einem das Leben noch immer am wenigsten schwer, und es ist ja auch schön, mit sich Freude machen zu können. (Keun 200)

fuertemente influidas por los hombres, son inconcebibles sin un hombre a su lado. Pareciera que son un complemento o una extensión de ellos. Es él quien determina qué clase de rol debe representar ella: madre, amante, esposa o puta. Esta identidad que ellas se apropian es una especie de grillete que las ata y reprime. A la vez, y precisamente por este control masculino del que no pueden escapar, resulta imposible para ellas formar un grupo sólido y unirse de verdad. Es innegable que sus experiencias de vida son muy parecidas, pero las diferencias fundamentales son precisamente los varones. Siempre la presencia de un hombre entre ellas termina con esta posibilidad y, dado que una mujer no es nada sin un hombre que le dé un significado, prefieren alejarse de sus compañeras y convertirse en sombras de ellos, aisladas detrás de la máscara de seda que cubre su vacío existencial. Por lo tanto la tesis que Judith Butler propone en *Gender Trouble*¹²² puede resultar cierta: aquello que une a las mujeres como grupo es solamente el hecho de que han sido reprimidas de una u otra manera por el falocentrismo.

De acuerdo con el argumento planteado hasta ahora, el texto de Keun se mueve en varios niveles simbólicos y de representación. El primero se centra en la experiencia individual de la protagonista, y en la presente tesis se analizó la importancia e influencia del estereotipo de la *Neue Frau* en la construcción de su identidad y en la forma en que se relaciona con el mundo. En el segundo nivel se muestran otros tipos de mujeres, totalmente ajenas al ideal de las *Neue Frauen*, no por ello menos reales y tangibles. Dichas representaciones pudieron haberse interpretado como fracasos en el camino hacia el *Glanz*. Muchas de ellas provienen de diferentes lugares y épocas y han tenido historias de vida diferentes, muchas aspiran a otros ideales y son estos los que definen su forma de actuar. Si

¹²² Para el presente trabajo se consultó la versión en alemán con el título *Das Unbehagen der Geschlechter*. Consultar Bibliografía.

algo tienen todas en común es que salen de los *marcos de representación* marcados por Keun a lo largo de la novela por medio de sus referencias a los medios de comunicación, *Schlager* y estrellas del momento, pero aun así encuentran cabida en el discurso crítico de la autora, quien por una parte retrata el conflicto de una joven por convertirse en un ideal, mientras que representa de manera paralela otras muchas maneras de *ser* mujer. Pero su discurso revolucionario no se queda ahí, pues cuestiona el ideal femenino y crítica también la existencia de una única concepción de la masculinidad.

3.7 La *Neue Frau* frente al “Neuen Mann”¹²³ de la posguerra

Si bien las mujeres adquirieron durante la guerra ciertas responsabilidades y privilegios hasta entonces considerados exclusivamente masculinos no se creía necesario que los conservaran más allá del tiempo que durara el conflicto armado. Con el final de la guerra y el retorno de los hombres a casa se pensaba que las cosas retomarían poco a poco su lugar y que cada género volvería a asumir sus roles tradicionales. Pero los hombres no podían simplemente continuar su vida donde la habían dejado, como si nada hubiera pasado. De hecho eran incapaces de retomar el control de sí mismos, así como de cumplir con el estereotipo del proveedor y jefe de familia, lo que los sumió en una difícil crisis identitaria. Estos “nuevos” hombres, diferentes de aquellos gallardos varones que se esperaba volvieran de la guerra, se encontraban en un estancamiento pasivo y casi “femenino”: eran dependientes y emocionalmente inestables.

Durante la República de Weimar condiciones tales como el desempleo y la crisis económica, provocaron para los hombres la pérdida del falo, lo que se debe principalmente a la imposibilidad de cumplir con sus labores de proveedor. Un hombre sin trabajo se veía reducido a un papel pasivo, prácticamente inútil, situación que empeoraba si encima tenía

¹²³ “Hombre nuevo”

que ver cómo su esposa, la mujer, podía cumplir mejor con las obligaciones que le correspondían a él. Y por si esto no bastara, había casos en los que no sólo el desempleo limitaba el campo de acción masculino, sino también alguna herida de guerra que lo dejara lisiado de por vida, dependiente por completo de los cuidados de otra persona, en la gran mayoría de los casos su mujer.

Los soldados que estaban totalmente destruidos psicológicamente después de la Primera Guerra Mundial trajeron la violencia de las trincheras consigo, a la ciudad, al interior de las familias y de la sociedad. Las consecuencias de esto pudieron verse pronto en la sociedad civil, como menciona Jason Crouthamel, los *Lustmörder*¹²⁴ y el maltrato a las mujeres eran problemas comunes en el día a día de la República. Psiquiatras y doctores se ocuparon de buscar una cura para los inestables veteranos. Era un hecho que necesitaban apoyo emocional que pudiera darles la estabilidad suficiente para comenzar a superar los demonios de la guerra y reintegrarse poco a poco a la sociedad. Magnus Hirschfeld apuntaba que: “Las mujeres eran los agentes de sanación y recuperación, mientras que se esperaba de los hombres que permanecieran pasivos, incapaces de dejar su pasado traumático atrás. Considerados incapaces de ajustarse a sí mismos y emocionalmente dependientes de los otros, los hombres estaban obsesionados con sus recuerdos, por lo tanto cayeron en roles tradicionalmente femeninos.” (ctd en Crouthamel 75)¹²⁵ Durante este proceso de sanación espiritual tanto hombres como mujeres quedaban reducidos a individuos inmersos en el reino de las emociones, en el cual las mujeres tenían mucho más experiencia y ventaja y, por lo tanto, era su deber guiar a los hombres a través del laberinto

¹²⁴ “Asesinatos pasionales“, aunque el término parece aludir más bien a la ola de feminicidios que se dio en el periodo de la posguerra.

¹²⁵ Women were the agents of healing and recovery, while men were expected to remain passive, unable to move on from their traumatic pasts. Deemed unable to set themselves and emotionally dependent on others, men haunted by their memories thus slipped in traditionally feminine roles.

de su psique. Las mujeres debían reconocer los sentimientos de los hombres e interpretarlos, recurriendo para ello a su capacidad de *rèverie*. En esta ocasión debían interpretar los temores, ya no de un hijo, sino de su esposo, quien había quedado a su completo cuidado y atención, y debía traducirlo de tal forma que fuera comprensible para él. Esto era exactamente lo que se esperaba de las esposas.

Dentro de la novela el señor Brenner es un claro ejemplo de la regresión a una etapa infantil pasiva del hombre. Él vive con una mujer que no es capaz de ver, pero a quien pertenece por completo. La señora Brenner según Doris “no consiente que la suciedad del suelo de su cocina se pegue a las plantas de los pies de personas extrañas. No quiere a nadie en su cocina, que es suya, igual que su marido” (Keun 77).¹²⁶ Esta mujer posee ciertas características consideradas típicamente masculinas, por ejemplo, el hecho de que remarque su territorialidad, que ella posee ese departamento y al hombre sentado en su cocina. El *reino de lo propio* planteado por Cixous pasa de ser un fenómeno exclusivamente masculino a uno que parece ir ligado con la detentación del poder, independientemente del género de la persona que posea. La señora Brenner se encuentra en una situación difícil, es ella quien tiene que tomar la responsabilidad de la casa y cuidar de quien debía cuidarla a ella. Los reclamos constantes de su esposa, por otro lado, no hacen más que recordarle a Brenner su situación de inutilidad y subordinación.

Doris y su esposa, asumen un papel maternal en su relación con Brenner. Por un lado la esposa impone disciplina y control, mientras que Doris tiene un papel más comprensivo y empático: “Y entonces lucho por sus deseos, porque él está cansado. ‘Mi

¹²⁶ Die gönnt nicht den Fußsohlen von fremden Menschen, daß sich der Dreck von ihrem Fußboden dran festklebt. Und will keinen in ihrer Wohnung, was ihr Mann ist und die Küche. (Keun 92)

niño” (Keun 90).¹²⁷ Uno de los momentos clave en los que se muestra esta situación es cuando Doris pide permiso a la señora Brenner para llevar de paseo a su esposo por Berlín: “Él permanece mudo, pero antes me lo ha rogado. [...] –Él irá conmigo, yo soy su mujer. –Yo iré con él, puedo mostrarle mucho. Él sigue mudo. Entonces se desata una lucha en la que se mantiene al margen. Todos los hombres son unos cobardes. –¡Con todo lo que he hecho por él!– grita de improviso su mujer” (Keun 89-90).¹²⁸ La discusión en este caso afecta directamente a Herr Brenner, quien es incapaz de decir una sola palabra en su defensa, mientras las mujeres son quienes tienen el control de su existencia. Igual que un niño cuando sus padres discuten por él o una mujer cuando los hombres discuten sobre su futuro, el señor Brenner se encuentra sumido en el mutismo. Bien podría usarse en este caso el término *Unmündigkeit* para describir su situación, que proviene de la palabra *Mund* (boca). *Mündig* es un adjetivo que hace referencia a aquél que es capaz de hablar, *Unmündigkeit* por lo tanto es la incapacidad de hablar por sí mismo y se entiende en el idioma alemán como el estado en el que una persona, jurídica y socialmente, no es capaz de opinar o de tomar decisiones, como los jóvenes y niños que se encuentran en la minoría de edad o las mujeres en tiempos no tan lejanos. Herr Brenner es quien necesita que le expliquen, signifiquen y construyan la realidad en la que vive, es por eso que las crónicas de Doris y sus aventuras en Berlín son importantes para él.

Doris, por otro lado, satisface una de las necesidades de Brenner que la esposa no es capaz de cumplir: ayudarle a interpretar sus propias emociones y experiencias para así poder significarlas. Doris usa su “capacidad de *rèverie*” de forma inconsciente, lo cual no

¹²⁷ Und da kämpfe ich seine Wünsche, denn er ist müde. Mein Kind. (Keun 108)

¹²⁸ Er ist stumm – und hat mich gebeten vorher.[...] “Er geht mit mir, ich bin seine Frau” “Ich gehe mit ihm, ich kann ihm viel zeigen.” Und er so still. Da war ein Kampf über ihn weg. Männer sind alle feige – da schreit seine Frau: “Was habe ich alles für ihn getan!” (Keun 107).

demerita el impacto que su presencia tuvo en la vida de su escucha preferido. Ella funciona como una especie de eco que, aun sin luz de por medio, es capaz de reflejar para Herr Brenner una parte de la realidad que él es incapaz de percibir. La realidad que construye Doris para él carece, sin embargo, de estabilidad y convicción, de hecho ella busca de forma casi desesperada que Brenner, acepte lo que ella le presenta como verdadero. Pero Brenner ha perdido el falo, de forma simbólicamente explícita con la pérdida de la vista, es así como el reconocimiento que Doris busca se convierte solamente en un amargo desengaño, en un sueño fallido que se desmorona frente a sus ojos. Brenner es capaz de comprender que su papel en la obra ha terminado, que ha dado lo que tenía que dar por su patria, que es un objeto sin valor y no le queda más porvenir que una decadencia amarga y cruda que podría compararse con la de la sociedad, de su país, de Berlín.

La vuelta de los hombres a la minoría de edad primigenia, trae al presente su pasividad infantil, durante la cual la relación del niño con la madre, que el hombre había tratado de negar por tanto tiempo, era más cercana y a la vez repudiable. La cercanía con la esposa/madre al volver de la guerra no hace más que reavivar el complejo de castración que ronda siempre el inconsciente patriarcal. La castración implica no sólo el miedo a la pérdida del falo, sino a convertirse en aquel ser que carece de él: una mujer, su opuesto. Volver a jugar el papel del niño dependiente de la madre provoca una nueva lucha contra la *protofeminidad*, es decir contra todo aquello que haga referencia a características consideradas típicamente femeninas, lo que conforma el primer pilar del *Ideal de autosuficiencia* de David y Brannon. La desimplicación afectiva y la violencia conforman el tercer pilar de dicho ideal. Los hombres como primer acto en contra de la *protofeminidad* niegan por completo esa parte femenina de sí mismos que corresponde a las emociones, de tal forma que son incapaces de expresar amor o preocupación. Mientras que dichos

sentimientos se reprimen la violencia se expresa abiertamente y, en muchos casos, sin límite alguno. El menosprecio y el temor por esa parte “femenina” dentro del hombre, se subliman en un objeto externo, quien deberá cargar las consecuencias de la ansiedad que éste sufre. Un ejemplo de esto es el esposo de Margrete Weißbach, quien se muestra distante y frío, incluso molesto con su esposa cuando está a punto de dar a luz: “El marido estaba enfadado y sombrío. Se avergonzaba de dirigir palabras amables a Marga, pero nosotras sabíamos que las sentía” (Keun 62).¹²⁹ Las mujeres, que poseen una especie de sexto sentido en el campo de los sentimientos son capaces de interpretar mejor que él su sentir. De acuerdo al cuarto pilar del *ideal de autosuficiencia* el hombre debe ser duro y racional. Cualquier demostración afectiva supondría mostrar cierta debilidad que podría ser usada en su contra, lo que podría provocar una explosión de violencia cuya meta sería, si no eliminar, por lo menos contrarrestar el efecto causado por tal incidente, como Doris narra al observar dicho comportamiento: “Por la noche, sin embargo, lo sorprendí inclinándose en la oscuridad sobre el cajón para besar las rosas bordadas. Palidecí de miedo, pues si hubiera sabido que yo lo había visto, creo que me habría matado. Existen hombres así” (Keun 62).¹³⁰

Hay otros hombres que son incluso más violentos. Un claro ejemplo de este tipo de relación con las mujeres es Rannowsky: ”–Debería darle vergüenza –replico–. ¿Por qué pega usted a esas desgraciadas que le dan dinero? –Porque puedo– responde–. Odio que me den dinero, menudas guarras son [...] Él me escupe en el tacón izquierdo de ante y dice que

¹²⁹ Der Mann war böse und schwarz. Er genierte sich, gute Worte zu Margrete zu sagen, aber wir fühlten, daß sie in ihm waren. (Keun 74)

¹³⁰ Aber ich sah heimlich, wie in der Nacht sein Kopf im Dunkeln stand und er bückte sich über die Kiste und küßte die gestickten rosa Rosen. Ich wurde ganz heiß vor Angst, denn wenn er gewußt hätte, daß ich das gesehen habe, hätte er mich, glaub ich, tot gemacht. Es gibt solche Männer. (Keun 74)

las mujeres le dan asco” (Keun 72).¹³¹ En el caso de Rannowsky el desempleo representa la cercanía de lo femenino, ya que tal situación contradice el tercer pilar del *Ideal de autosuficiencia*, aquél que propone que el hombre se siente obligado a “ser una persona importante” y a tener éxito, lo que funcionaría de forma análoga con la idea femenina de ser un *Glanz*. El fracaso que es su vida provoca en él un miedo irrefrenable que se transforma en ira contra el objeto que él cree que lo causa: la mujer. Aun así es capaz de usar su poder masculino para hacer de las mujeres aquello que él desea, en este caso objetos que trabajan para su beneficio y obedecen sus órdenes. Se ha encargado de construir un reino en el que la violencia y la brutalidad son su forma de control y represión. Tal es la causa de su maltrato hacia Hulla, de la brutalidad de sus ataques, producidos solamente para dañar, marcar y deformar aquello de lo que se ha apropiado, pero a la vez teme, le arrebatara el poder que tiene al destruir su belleza, lo único valioso que posee.

En el otro extremo hay también casos en donde la ira se dirige hacia sí mismo, como en el caso de Paul, el primo de Doris, quien también estaba desempleado y fue incapaz de soportar la presión de su familia, que no se cansaba de recordarle su falta de apoyo a los gastos de la casa y el grado de dependencia que ello significaba. Algo particularmente humillante para Paul es el hecho de tener que usar trajes de su hermano menor, quien sí tiene un empleo. El pobre hombre se sienta a la mesa pensativo y decepcionado: “Y en cuanto apoyaba sus brazos sobre la mesa de la cocina, mi tía le decía: –Paul, por favor, no apoyes los brazos y cuida el traje, porque no te lo has ganado” (Keun 75).¹³² La humillación constante por la falta de empleo hace sentir a Paul que no se ha ganado su propia existencia

¹³¹ Sag ich: “Sie sollten sich was schämen, warum schlagen Sie die untersten Mädchen, die Ihnen Geld geben?” “Das ist die Kraft”, sagt er, “und ich hasse sie, daß sie mir Geld geben, sie sind solche Schweine.”[...] Spuckt er mir auf meinen linken Wildlederpumps und sagt, Weiber ekelten ihn. (Keun 86)

¹³² Und stützt auf den Tisch in der Küche seine Arme, da sagt meine Tante: ‘Ich bitte dich, Paul, nicht die Arme zu stützen wegen den Anzug zu schonen, denn du hast ihn ja nicht verdient. (Keun 90)

al no poder proveer a su familia siendo el hermano mayor. La hipocresía de la familia llega aún más lejos puesto que: “le consolaban cuando se desesperaba y lloraba, claro, y siempre que estaba de buen humor se lo echaban en cara” (Keun 75).¹³³ Estar de buen humor equivale a la aceptación de su condición pasiva, infantil y afeminada, y ello supone a su vez la negación de la propia virilidad, lo cual lo colocaría en un limbo conceptual muy parecido al de la mascarada femenina: no existe una condición masculina fuera del ideal. Sólo hay una manera de ser un hombre aceptada socialmente y es cumpliendo los criterios antes mencionados. Se le pedía que cumpliera sus obligaciones como hombre, incluso cuando la situación económica no le era favorable y no fuera el único en tal condición. Al final la presión fue tanta que no pudo con ella y decidió quitarse la vida: “[...] y Paul contagiado por nuestro buen humor, va y dice: –¡Vamos a sacar una botella de vino, madre! Ella entonces le mira y replica con voz contenida y rebosante de ira: –Podrás invitar vino a tus amigos cuando te lo ganes con el sudor de tu frente. [...] Y Paul se marchó y esa misma noche se quitó la vida tirándose al agua” (Keun 77).¹³⁴

Ernst por su parte representa otro tipo de *desempoderamiento*. En el aspecto social y económico es un ejemplo de lo que debe ser un hombre exitoso; sin embargo, su éxito se ve opacado por la traición de su esposa que lo coloca de pronto en algún lugar extraño, diferente de aquel ideal de hombre y él lo sabe y lo siente. Lo cómico de su situación reside en el hecho de que no pudo retener a su esposa, a quien consentía con todos los lujos y libertades de los que era capaz y que creía una mujer feliz y completa. De acuerdo con el proceso de formación de la identidad femenina es siempre el hombre quien determina quién

¹³³ [...] haben ihn wohl immer getröstet, wenn er mal verzweifelt und weinte, und haben ihm immer sehr übel genommen, wenn er mal eine gute Laune hat. (Keun 90)

¹³⁴ [...] und Paul ist ganz fröhlich durch unsere Stimmung, und da sagt er, „holen wir doch eine Flasche Wein, Mutter!“ Und da sieht sie ihn an und macht eine aschende Stimme ganz voll Böse „Wenn du’s selber wieder mal verdienst, kannst du ja auch deinen Freunden Wein spendieren“ [...] Und Paul ist fortgegangen und hat sich das Leben genommen im Wasser an demselben Abend. (Keun 90-91)

es y qué rol debe jugar, pero Ernst no fue capaz de lograr que Hanne se apropiara la imagen que de ella se había construido. El hecho de expresar abiertamente su infelicidad y de tomar la decisión de irse con un hombre más joven, bello e interesante, no hace más que hacer pública la falta de poder de Ernst. Del mismo modo que Brenner o Paul, Ernst se encuentra excluido de la esfera de poder. Su decisión de acoger a Doris responde a una forma diferente de reaccionar ante el complejo de castración representado por la mujer. A diferencia de Rannowsky, quien ejerce el poder a través de la fuerza física, Ernst busca ejercerlo por medio de la salvación del objeto amenazante. Doris representa para él la situación en la que Hanne podría encontrarse luego de su abandono, cuando las esperanzas se hubieran perdido y tuviera que enfrentar la cruda realidad sola y decepcionada. Salvar a Doris es para él una manera simbólica de salvar a Hanne de un futuro incierto, y de traerla de vuelta a su lado. Doris representa a su vez una nueva oportunidad de ejercer el poder a través del discurso, para moldearla a su voluntad y deseo. En este segundo intento obtiene cierto éxito, de forma inconsciente comienza a bombardear a Doris con meticulosas descripciones del modo de ser de su esposa y de su aspecto físico, las cuales pronto se convierten para ella en un modelo a seguir, en el que se debía convertir para poder obtener el amor de Ernst.

Si bien Ernst no tiene problemas económicos, sí se enfrenta con una situación mental difícil que de igual manera lo sume en un estado de dependencia emocional. Busca en Doris una especie de traductora que le ayude a comprender y manejar sus emociones. Pero ella resulta incapaz de hacer esto, puesto que sus propios sentimientos amorosos hacia él no hacen más que despertar la envidia por aquella que recibe sus lágrimas a la distancia. Doris desea, por un lado, ser vista por él, y por el otro amarlo de la única manera que entiende: proporcionándole cariño, haciéndose cargo por completo de él y tomando toda la

responsabilidad: “[...] haré todo eso por nosotros. Anda, quédate sin trabajo, quédate sin él” (Keun 150).¹³⁵ El desempleo sumiría a Ernst en un estado parecido al del señor Brenner, en el que Doris tomaría un papel análogo al de la Brenner, dirigiéndose a él con un trato amoroso y maternal y considerándolo de su propiedad: “La casa es mía, [él es mío],¹³⁶ las cortinas son mías, sus guisos son míos, su piel curtida mía. Tú... tú eres mío. No por el dinero y el diván para dormir” (Keun 150).¹³⁷ Esta situación la llevaría además a un terreno ya conocido puesto que estaría repitiendo el patrón que ya había vivido en su casa al observar la relación de sus padres. La idea de cuidar a alguien parece dar estabilidad, algo que Doris busca desesperadamente y es justo en el momento en el que se enamora de Ernst en el que comprende las palabras de su madre: “a algún lugar se debe pertenecer”.¹³⁸

La relación de Doris con su padre es escabrosa, primeramente porque él no es su verdadero padre, sino que simplemente le dio su apellido y para tal efecto accedió a casarse con su madre. Es viejo, desempleado, violento y alcohólico. Doris le teme y procura siempre aportar un poco de dinero a la casa para no tener que enfrentarlo. La actitud que él mantiene para con su esposa y su hija adoptiva es una versión mucho más ligera que la de Rannowsky al momento de ejercer el poder a través de la fuerza física. Del mismo modo que el proxeneta, utiliza como medio de supervivencia a las mujeres que se encuentran bajo su dominio, pero a su vez cuidan de él, Doris incluida: “Pero si contase cómo consigo el dinero, él me echaría alegando escrúpulos morales. Aunque si me callo, él tampoco pregunta de dónde sale el dinero, ni le da vueltas al asunto, porque recibe la pasta y tiene la

¹³⁵ [...] ich tue das alles für uns – werde nur arbeitslos – werde nur. (Keun 177).

¹³⁶ La traducción es mía, ya que esta parte se omite en la traducción consultada.

¹³⁷ Die Wohnung ist mir, er ist mir, die Gardinen sind mir, sein Kochen mir, seine lederne Haut mir. Du – du bist mir – nicht wegen Geld und Kautsch für zu schlafen[...] (Keun 177).

¹³⁸ [...] irgendwo muß man doch einmal hingehören (Keun 29). La traducción es mía.

conciencia tranquila cuando no tiene que pensar en nada” (Keun 37-38).¹³⁹ Ésta es la figura masculina más influyente en la vida de Doris puesto que sienta el precedente de un modelo disfuncional que buscará inconscientemente reproducir con Ernst, aunque sin éxito.

Otro de los hombres que resultaron ser de gran importancia para la vida de Doris es Hubert, su primer amor. Lo conoció cuando ella tenía 16 años y él estaba a finales de sus veintes. Él era estudiante universitario y vivió con Doris un romance de un año. Fue con quien perdió su virginidad, en palabras de ella más por su voluntad que por la de él, pues los prejuicios morales y el temor a contraer alguna responsabilidad para con Doris le provocaban ciertos escrúpulos: “Total, que lo llevé al huerto como Dios manda. Él sin embargo pensó que me había seducido y me soltó una perorata colosal sobre sus remordimientos de conciencia, pero en el fondo le apetecía tenerlos y se sentía un tipo genial, otra certeza que tampoco se le arrebató a un hombre” (Keun 18).¹⁴⁰

Una vez concluido su doctorado era momento para Hubert de asumir las responsabilidades de un hombre de su edad y estatus social, por lo que contrajo matrimonio con la hija de un famoso profesor en Múnich, dejando a Doris de lado con el argumento de que: “–Cuando un hombre se casa, quiere una mujer virgen, y yo espero, mi pequeña Doris...[...] Niña mía, confío en que te conviertas en una chica decente. Como hombre te aconsejo que no te entregues a ningún varón antes de haberte casado con él...” (Keun 20).¹⁴¹ Un hombre busca una esposa virgen para fundar una familia y la verdadera maldad

¹³⁹ Und wenn ich dann sage, woher ich das Geld habe, schmeißt er mich raus in moralischer Empörung. Aber wenn ich gar nichts sage, fragt er auch nicht, wo das Geld her ist und hat auch keine Gedanken darüber, weil er Geld kriegt und eine moralische Beruhigung hat, wenn er nichts nachdenkt. (Keun 44)

¹⁴⁰ Und hab ihn dann richtig rumgekriegt. Aber er dachte, er hätte mich verführt und riskierte riesiges Gerede von Gewissensbissen, aber im Grunde wollte er die haben und kamm sich als kolosaler Kerl vor – und bei dem Glauben läßt man ja auch einen Mann. (Keun 20)

¹⁴¹ Wenn ein Mann heiratet, will er eine unberührte Frau, und ich hoffe, meine kleine Doris...[...] “Mein gutes Kind, ich hoffe, daß ein anständiges Mädchen aus dir wird, und als Mann rate ich dir, dich keinem Mann hinzugeben, bevor du verheiratet bist mit ihm... (Keun 23)

reside en la hipocresía, en exigirle algo que él mismo tomó de ella. Doris sufrió mucho con esta separación, quizá el motivo principal es de nuevo la imagen creada por Hubert para ella, la cual tampoco pudo apropiarse. Él la veía como una joven ingenua, inocente y pura, a quien había corrompido y cuyo valor había disminuido con tal acción. Doris lo entendió como un rechazo a lo que ella era, a su condición social y a su naturaleza “pervertida”.

Durante la primera parte de la novela Doris narra lo mucho que piensa en él y cuánto desearía volverlo a ver, siempre pensando cómo podrían haber sido diferentes las cosas de haber actuado de una manera distinta, de haber sido ella otra. Pero su sueño de convertirse en *Glanz* la mantiene a flote y la motiva a seguir adelante. Para el final del primer capítulo el fantasma de Hubert se hace de nuevo presente, cuando él ha caído en desgracia y la carrera artística de Doris parece ir en ascenso. Pero ella se da cuenta de que sus caminos están ya separados prácticamente desde el momento en que lo vuelve a ver: “Él sentía una admiración por mí que no me hacía sentirme bien ni me enorgullecía” (Keun 51).¹⁴² La admiración que Hubert siente por Doris no corresponde a su belleza como objeto, sino a su posición elevada en comparación con la miseria en que él vivía. Es la admiración de un hombre que ha perdido el poder al haber perdido su estatus: trabajo, esposa y futura familia de una sola vez. De nuevo vuelve el fantasma del complejo de castración: la pérdida simbólica del falo coloca a su amado en una posición de pasividad femenina exactamente igual a la suya, exactamente igual de impotente, lo que parece extinguir sus sentimientos por él: “[...] y Hubert era un recuerdo del pasado y no alguien vivo sentado enfrente de mí. Yo deseaba desembarazarme de mis sentimientos hacia él, y era igual que cuando estaba borracha y miraba su fotografía, esperando que me hablara, y en algunas ocasiones, cuando

¹⁴² Doch er hatte eine Bewunderung für mich, die nicht gut gewesen ist und mich nicht stolz machte. (Keun 60).

me empeñaba, incluso llegaba a creer que me había hablado” (Keun 51).¹⁴³ La fotografía representaba el ideal de hombre fuerte y poderoso que se había creado Doris y que ahora, con la vista de un individuo en una situación tan miserable como la suya, se caía a pedazos. Porque Hubert representaba para ella una tabla de salvación y seguridad que no había podido encontrar en ningún otro lugar: “Entonces la decepción se apoderó de él e hizo que me repugnara hasta la náusea” (Keun 51).¹⁴⁴ Hubert se convierte en un extraño y el amor que le profesaba se transforma en un vago recuerdo. El nuevo y desgraciado Hubert ya no es capaz de darle el significado que ella busca.

El poder del discurso es un elemento volátil en manos de los hombres, es fácil perderlo si no se apegan al ideal. Esta contradicción provoca una crisis de identidad que son incapaces de comprender o de expresar, puesto que están alienados de sus propios sentimientos. A los hombres les pertenece el reino de la razón, a las mujeres el de las emociones. Ambos géneros están alienados de una parte de su experiencia como individuos, que les impide construir una identidad completa y autónoma. Todos parecen llevar una máscara puesta: las mujeres una que les da un personaje creado a través de idealizaciones ajenas, los hombres una que cubre la *protofeminidad* que se encuentra enterrada muy profundo en su ser, que oculta sus emociones y debilidades, incluso de ellos mismos. Al final todos los individuos forman parte de un sistema mayor que impone estereotipos de comportamiento, que ellos se apropian y toman como su identidad verdadera.

¹⁴³ [...] und Hubert wurde eine gestorbene Erinnerung und saß nicht lebendig da – ich wollte Gefühle aus mir reißen für ihn, und es war so, wie wenn ich seine Photographie ansah, wenn ich betrunken war und wollte glauben, sie spricht mit mir, und wenn ich furchtbar viel Kraft aus mir riß, konnte ich das manchmal glauben. (Keun 61)

¹⁴⁴ Da kroch eine Enttäuschung über ihn und machte, daß er mir widerlich zum Brechen war. (Keun 61)

Conclusiones

Los estereotipos son representaciones que se basan en generalizaciones atribuidas a un determinado grupo. Su función, sin embargo, no es meramente descriptiva, sino también formativa en el sentido de que se convierten a su vez en normas y estándares de comportamiento que delimitan aquello que es aceptable y normal, y lo que no lo es. Dichas representaciones se forman en un contexto histórico y social determinado que las valida solamente para una realidad específica. En el caso de *Das kunstseidene Mädchen*, el estereotipo femenino dominante es aquél de la *Neue Frau*, que representaba a las mujeres como seres independientes y liberados que tomaban para sí muchas conductas antes concedidas solamente a los varones, por ejemplo el ejercicio libre de su sexualidad, el trabajo remunerado, y el poder gastar su dinero de la forma que mejor les pareciera. La libertad otorgada a las mujeres obedecía, sin embargo, a necesidades económicas y sociales particulares de la República de Weimar, a saber, la falta de mano de obra masculina para reconstruir el país después de la guerra, puesto que muchos de los hombres que volvieron de las trincheras, eran incapaces de laborar por problemas físicos y psicológicos. El estereotipo de estas modernas mujeres, sobrevivió en el imaginario social tanto como la república y fue dejado de lado durante la dictadura de Adolf Hitler, cuando se restauraron los ideales burgueses previos a la Primera Guerra Mundial. Las mujeres volvieron entonces al ámbito doméstico para convertirse de nuevo en trofeos decorativos del marido y para encargarse de la crianza de los hijos.

Durante los años 20 y los inicios de los años 30, la imagen de la *Neue Frau* se propagó de manera extensa por medio de los medios masivos de comunicación. Revistas ilustradas, canciones, películas, publicidad, etcétera, todo bombardeaba a las jóvenes con figuras estereotipadas que se transformaban en modelos a seguir para ellas, quienes

aspiraban a convertirse en objetos de contemplación, cuyo aspecto ha sido cuidadosamente diseñado para ser exhibido y provocar placer en el observador. No sólo eso, también para encontrar placer en ello.

A lo largo de la novela se puede notar claramente la influencia de dichos estereotipos en la protagonista. Doris describe y refleja en primer lugar los comportamientos esperados de una mujer en aquella época, el ser liberal, independiente y autosuficiente. Ella desea ser como esas mujeres de las revistas y del cine y encamina todos sus esfuerzos a lucir como ellas, a vestir como ellas, a comportarse como ellas y a tener tanto éxito como ellas. Por otro lado vive una realidad completamente ajena al ideal, cuyo contraste simplemente es reprimido en un inicio por la protagonista. De acuerdo con la *feminidad imaginada* contenida en las representaciones de las *Neue Frauen*, éstas adquieren la mayor parte de sus características por medio de objetos lujosos y caros, objetos que una chica como Doris, con un sueldo poco estable y, en todo caso, insuficiente, sería incapaz de adquirir. Ella busca de cualquier manera hacerse de cosas que la cubran y adornen, valiéndose para ello de su belleza y el poder que ésta le otorga sobre los hombres. Sólo así puede acercarse un poco a ese ideal del *Glanz*. Pero fuera del esplendor cegador no existía más que una oscuridad incierta, carente de palabras y de sentido. El *Glanz* hacía referencia a una característica esencial de las *Neue Frauen*: debían brillar, llamar la atención, ser vistas, y disfrutarlo. En pocas palabras debían convertirse en exhibicionistas y asumir el papel del objeto observado, mientras que del otro lado había siempre un hombre mirando e imaginándolas, describiéndolas y, por la tanto, definiéndolas al proyectar todos sus deseos y anhelos en ellas, que no eran más que un receptor, el signo que recibe un significado. Doris se hace a la idea de que para validar su imagen debe ser vista, por lo que resulta de suma importancia para ella conseguir admiradores varones, que la miren y le otorguen un

significado. Ella se transforma voluntariamente de acuerdo con los deseos de cada uno de sus amantes. Los mira, los estudia y descubre qué es lo que cada uno de ellos espera encontrar al verla. Ella crea una máscara que satisfaga dichos deseos y anhelos y adquiere con ello una imagen firme y cierta, si bien sólo para un momento específico de su vida. Cada máscara que crea es una nueva identidad para ella.

En general se asume que los hombres son los únicos que pueden otorgar un significado a una mujer o validar su imagen, otorgándole así una identidad, puesto que dentro del discurso falocéntrico son ellos y solamente ellos quienes poseen el poder del discurso, el falo que les permite representar, y al hacerlo, crear la realidad. Los varones en su calidad de sujetos, son quienes forman a la mujer, quienes la moldean y diseñan de acuerdo a sus deseos, y las mujeres aceptan esto y se lo apropian para construir sobre ello una identidad. Sin embargo, dentro de la novela se representan figuras masculinas carentes de poder. Prácticamente todos los hombres con los que Doris ha tenido una relación cercana, se encuentran excluidos de la esfera de poder, Brenner está ciego y sumido en una condición dependiente “femenina”, Ernst no fue capaz de mantener a su esposa a su lado, Rannowsky está desempleado y es dependiente también de las mujeres que trabajan para él. Si acaso aparece alguno de esos gallardos hombres atractivos y exitosos que cumplen el estereotipo masculino —como el *Schöne* o Hubert en el momento de abandonarla— solamente usan a Doris y luego la desprecian como si fuera un objeto sin valor. Ella se relaciona con todos esos hombres “emasculados” simbólicamente primeramente porque son aquellos que se mueven en la misma esfera que ella, luego porque busca que ellos le otorguen un significado que ella es incapaz de crear por sí misma, aunque lo intenta.

Doris es un ente crítico que piensa y analiza las cosas más allá de la superficies, sin embargo, tiene grandes dificultades para expresar toda su experiencia de manera simbólica,

con palabras que trasciendan las sensaciones de su cuerpo, puesto que no pertenece a la esfera de poder y no tiene ningún papel como sujeto dentro del orden simbólico. Escribe en su diario y al hacerlo comienza a separarse poco a poco de aquello que percibe y aquello que ocurre fuera de ella. El clímax de su desdoblamiento ocurre con el señor Brenner, con quien por primera vez en su vida, debe describirse a sí misma con palabras. Para lograrlo debe recurrir por fuerza a una perspectiva masculina, traviste su mirada y desde el falocentrismo se observa. Es justo esto lo que le permite leer tan bien a sus pretendientes, la capacidad que tiene de ver y de verse a través de una perspectiva masculina.

Doris se esfuerza por convertirse en un *Glanz*, su vida entera parece ser una loca carrera en busca de un ideal, este parece ser el protagonista de la novela, aquél ente inalcanzable que está presente en todo momento y que la motiva a seguir adelante. Sin embargo, como sucede con cualquier ideal, la confrontación con la realidad provoca el cuestionamiento de la existencia, el significado y la razón de ser del mismo, como efecto secundario, se cuestiona la propia identidad. Brenner la lleva a este punto al destruir su ideal de Berlín, descalificando con ello la realidad que había estado creando para él con sus relatos y también la identidad que ella se había construido. Se ve obligada entonces a echar un vistazo debajo de la máscara que se ha creado para mostrar, en este caso a Brenner, y también debajo de todas las demás máscaras que ha llevado a lo largo de su vida. Debajo no hay nada claro, nada tangible, nada representable porque no hay palabras para describirlo. Todo esto provoca que Doris dude de la finalidad de su vida, ve el vacío que existe detrás de todo y tiene, por fuerza, que ver también el vacío que reina dentro de ella. La máscara de la *Neue Frau* que aspira a ser un *Glanz* desaparece y no queda más que una joven de 18 años, sin un futuro seguro, sin amor, sin nadie alrededor para pedir un poco de apoyo. Doris está sola con el mundo, y dentro de sí misma. Y como no tiene palabras para definirse, ni

para decir quién es, se pierde en ese abismo conceptual que resulta abrumador por su realidad y por su indefinición. La máscara estaba ahí precisamente para apartarlo de la vista, pero una vez que ha sido liberado es muy difícil volver a ocultarlo. El incidente con Ernst viene a probar, no sólo que él no es capaz de ver a Doris por quién ella es, sino que es, igual que el resto de las mujeres, solamente un cascarón maleable, un rostro en el que puede cincelar una máscara que represente a Hanne.

Todas las mujeres dentro de la novela llevan una máscara, en la mayoría de los casos creada de acuerdo a las exigencias de un compañero varón. El arte de la mascarada permea muchos estratos de la cultura, es el modelo que debe aprenderse a fuerza de la repetición performativa, el *marco lingüístico* que define, moldea y etiqueta a los individuos, y está ahí, no sólo para reprimir y constreñir a las mujeres, sino también a los hombres. Las figuras masculinas dentro de la novela de Keun retratan muchas de las caras de lo que significa ser hombre, la mayoría de ellas fuera del ideal, de la exigencia de comportamiento masculino. Los hombres con los que Doris tiene conexiones o relaciones más profundas se encuentran, al igual que ella, excluidos de la esfera de poder, son el pequeño atisbo que se oculta fuera del marco representacional, los hombres incapaces de ver, de decir, de actuar, siempre preocupados por reprimir esa *protofeminidad* latente en su inconsciente, siempre dominados por el miedo a perder el falo, y destruidos una vez que esto realmente ocurre.

La imagen de las *Neue Frauen* constituyó un hito en la historia de la lucha femenina por encontrar una voz. Sin embargo este periodo dorado llegó a su fin bruscamente, no sin dejar antes un precedente importante que 40 años después sería una de las bases del movimiento feminista. Irmgard Keun fue una mujer que iba con su tiempo, pero veía más allá de él, igual que Doris, su protagonista. En *Das kunstseidene Mädchen* describió el mundo desde los ojos de una mujer, tal como se esperaría que fuera percibido, pero al

mismo tiempo lo criticó de una forma sutil pero efectiva: los estereotipos y roles de género, las imposiciones del sistema y la escisión que éstos provocaban en la identidad de los individuos. El punto de vista de esta autora a lo largo de la novela resulta innovador precisamente por esto. La protagonista se da cuenta de la hipocresía, del rol dual que debe jugar: por un lado es consciente de la forma en que funciona su mundo, por otro se engancha también dentro del juego. Ella, junto con la gran mayoría de los personajes representados a lo largo de la novela van en contra de la norma, son aquello de lo que jamás se habla. *Das kunstseidene Mädchen* retrata a todos los personajes exiliados del orden simbólico, marginados, que viven en los estratos más bajos de la sociedad y de la existencia. Todo lo que se encuentre fuera del marco de representación está condenado a desaparecer de la historia, como ocurría en ese entonces con las mujeres “rebeldes”, los hombres débiles, los homosexuales, lesbianas y demás “anormalidades” humanas. Sin embargo ella los retrata, los muestra y llama la atención sobre su existencia. Su acto revolucionario consiste precisamente en decir, si bien de forma velada, que no hay una única forma de ser mujer, ni de ser hombre, y que los estereotipos están en la mayoría de los casos alejados de la realidad o tienen muy pocos atisbos de ella. Hoy en plena posmodernidad se toman muy en cuenta las minorías, y se trata de darle voz a todos los grupos, de buscar que todos sean representados, lo cual ya es cosa cotidiana en nuestra época. Pero este movimiento es relativamente nuevo en comparación a Irmgard Keun. Ella habló de las minorías, de las múltiples posibilidades de ser un hombre, mujer... un ser humano, cuando nadie parecía darle mucha importancia al asunto. ¿Quién sabe qué hubiera ocurrido si las *Neue Frauen* hubieran echado raíces en el imaginario colectivo? Seguramente la voz de Keun no se hubiera acallado con violencia durante la dictadura, como ocurrió en realidad.

Pero el legado de Keun sobrevivió a su época, al nazismo, a la prohibición y a una guerra. En los años 70 se dio un redescubrimiento de su obra que coincide con el inicio del feminismo como movimiento político e ideológico. En esa época se dio también una reivindicación de la obra de varias autoras de épocas previas, como el Romanticismo, así como la reinterpretación de mitos fundacionales en los que la mujer jugaba un papel principal, en la mayoría de las ocasiones asociado con lo negativo, con la maldad y el salvajismo, siendo Christa Wolff una de las autoras más importantes en el campo de la *remitificación* con novelas como *Cassandra* (1983) o *Medea* (1996).

Das kunstseidene Mädchen retrata un momento muy particular de la historia, además con una ubicación específica que enmarca culturalmente la acción y el desarrollo de los personajes en la República de Weimar; sin embargo, no hay que volver 80 años en el tiempo para encontrar que, aún hoy, la identidad de los individuos se construye a base de estereotipos, de ideales, de máscaras, de imágenes vacías, de relaciones objetales entre un observador voyerista y un objeto exhibicionista. Hoy en día hay muchas Doris ahí afuera que buscan desesperadamente cumplir un ideal, para ser vistas y valoradas, llámese tener un cuerpo perfecto, un rostro sin mancha, éxito profesional, ser una madre modelo, una esposa perfecta, o todo ello de una sola vez; lo único que parece haber cambiado es la variedad: hoy se han incluido muchos estereotipos dentro del canon, sólo basta elegir el ideal inalcanzable que se quiere llegar a ser. Keun se atrevió a retratar esto y cuestionarlo, antes incluso de que en el campo intelectual se creara una teoría para explicarlo.

Índice de imágenes

- Imagen 1:** Freulich, Henry. (1929) Tomada de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colleen Moore photographed by Henry Freulich.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colleen_Moore_photographed_by_Henry_Freulich.jpg) 24 de Junio 2016
- Imagen 2:** Tomada de <http://www.avondlog.nl/tags/irmgard-keun> 24 de Junio 2016
- Imagen 3:** Tomada de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/7109600/Marlene-Dietrich.html> 24 de Junio 2016
- Imagen 4:** Tomada de <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/der-kongress-tanzt-1931.html> 24 de Junio 2016
- Imagen 5:** Tomada de <https://garbolaughs.wordpress.com/tag/conrad-veidt/#jp-carousel-1567> 24 de Junio 2016
- Imagen 6:** Tomada de <https://www.linkedin.com/pulse/20140821100440-95700218-fashions-in-corsets-from-the-1800s-to-today> 23 de Junio 2016
- Imagen 7:** Tomada de <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/07/la-moda-femenina-de-1911-a-1914-desorientacion-o-busqueda-de-un-nuevo-estilo/> 24 de Junio 2016
- Imagen 8:** Tomada de <http://www.taringa.net/posts/imagenes/7109600/Marlene-Dietrich.html> 24 de Junio 2016
- Imagen 9:** Umbo-Dephot. (1930/1931). Von der höheren Töchterschule zum Film. *Uhu. H.12 September*, 34-42. Tomada de <http://magazine.illustrierte-presse.de/en/the-magazines/werkansicht/df/84557/33/> 29 de Junio 2016
- Imagen 10:** Va, Y. (1930/1931). Ein Mädchen reist durch die Zeit. *Uhu.H.10, Juli*, 50-58. Tomada de <http://magazine.illustrierte-presse.de/en/the-magazines/werkansicht/df/84555/50/> 29 de Junio 2016
- Imagen 11:** Tomada de <https://www.pointer.de/entertain/1325/glamourausstellungs-tipp.htm> 29 de Junio 2016
- Imagen 12:** Werbeplakat für Zigaretten. (1930) Tomada de <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben/neue-frau.html> 29 de Junio 2016
- Imagen 13:** Werbeanzeige Daimler-Benz AG - Motiv - Frau in Rot und Mercedes-Benz 26/120/180 PS Typ S. (1928). Tomada de <http://www.zwischengas.com/bild/Werbeanzeige-Daimler-Benz-AG-Motiv-Frau-in-Rot-und-Mercedes-Benz-26-120-180-PS-Typ-S-Agentur-Offelsmeyer-Cucuel-erschieden-in-Elegante-Welt-Nr-18-1928/2198dc0d-61ae-47ff-a5d9-2083f2ee19ac> 29 de Junio 2016

Índice de canciones

Arno, Siegfried. «Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt'.» De Robert Katscher. 1930.

Comedian Harmonists. «Das ist die Liebe der Matrosen.» De Robert Gilbert. 1931.

—. «Ich hab' dich lieb braune Madonna.» 1931.

Bibliografía

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2006.

Becker-Cantarino, Barbara. *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*. München: C.H. Beck, 2000.

Bieber, Leon E. *La República de Weimar. Génesis, desarrollo y fracaso de la primera experiencia republicana alemana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, 2002.

Bock, Petra. «Zwischen den Zeiten - Neue Frauen und die Weimarer Republik.» Bock, Petra y Katja Koblitz. *Neue Frauen zwischen den Zeiten*. Berlin: Edition Hentrich, 1995. 14-37.

Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Braun, Christina von. «Gender, Geschlecht und Geschichte.» (Ed.), Dies. und Inge Stephan. *Gender Studien eine Einführung*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000 s.f. 16-57.

Burin, Mabel. «Construcción de la Subjetividad masculina.» Burin, Mabel y Irene Meler. *Varones. Género y subjetividad masculina*. Argentina: Paidós, 2000. 123-147.

Busch, Albert y Oliver Stenschke. *Germanistische Linguistik*. Tübingen: Narr Verlag, 2008.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Cano, Calderón, Amelia. "El diario en la Literatura. Estudio de su tipología." *Anales de filología hispánica*. Vol.3 (1987): 53-60.

Cixous, Hélène. «Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift.» Bergmann, Franziska, Franziska Schössler y Bettina Schreck. *Gender Studies*. Bielefeld: Transcript(= Basis Schripte. Reader Kulturwissenschaft Bd.2), 2012. 105-114.

- Crouthamel, Jason. «Male Sexuality And Psychological Trauma: Soldiers And Sexual Disorder In World War I and Weimar Germany.» *Journal Of The History Of Sexuality* 17.1 (2008): 60-84.
- Culler, Jonathan. «Als Frau lesen.» Culler, Jonathan. *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Übersetzt von Manfred Momberger.* Reinbeck: Rowohlt, 1988. 46-69.
- Doane, Mary Ann. «Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers.» (Ed.), Liliane Weissberg. *Weiblichkeit als Maskerade.* Frankfurt am Main: Fischer, 1994. 66-89.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de Psicología.* Mexico: Siglo XXI, 2007.
- Hales, Barbara. «Projecting Trauma: The Femme Fatale In Weimar And Hollywood Film Noir.» *Women In German Yearbook* 23 (2007): 224-243.
- Higonnet, Anne. «Mujeres, imágenes y representaciones.» Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5 El siglo XX.* Madrid: Taurus, 2001. 410-432.
- Keun, Irmgard. *Das kunstseidene Mädchen.* Berlin: Claasen, 2005.
- Keun, Irmgard. *La chica de seda artificial.* Barcelona: Minúscula, 2004.
- Kolb, Eberhard. *The Weimar Republic.* London y New York: Routledge, 2001.
- Mulvey, Laura. «Visuelle Lust und narratives Kino.» Weissber, Liliane. *Weiblichkeit als Maskerade.* Frankfurt am Main: Fischer, 1994. 43-65.
- Picard, Hans Rudolf. "El diario como género entre lo íntimo y lo público." *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Vol. IV* (1981): 115-122.
- Sharp, Ingrid. «Gender Relations in Weimar Berlin.» Schönfeld, Christiane, (Ed.). *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 1-13.
- Webb, Jen. *Understanding Representation.* Chenna: Sage, 2009.
- Wolf, Virginia. *A Room of One's Own.* s.f.

Fuentes digitales

- .co.uk, Blue17. "Fashions in Corsets From the 1800s to Today." 21 Agosto 2014. *LinkedIn.* 24 Junio 2016. <<https://www.linkedin.com/pulse/20140821100440-95700218-fashions-in-corsets-from-the-1800s-to-today>>.
- Alonso Cano, Oriol and Héctor García de Frutos. "Angustia real y la dialéctica del velo." *Límite. Revista de Filosofía y Psicología. Volumen 8, N° 27* (2013): 39-57. (Web) 13 de Septiembre 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/836/83628140003.pdf>

- Avondlog*. n.d. 24 Junio 2016. <<http://www.avondlog.nl/tags/irmgard-keun>>.
- Becerra Fuquen, Fabián. "Algunos principios del fantasma de Jacques Lacan." *Borromeo* N°5 - Julio (2014): 52-62. (Web) 13 de Septiembre 2016. <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/Becerrafantasma.pdf.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher- Masoch. lo frío y lo cruel*. Buenos Aires, 2001. https://8964af02324b700af065de1689faf5481ef46cbc.googledrive.com/host/0B_fraZSApDBabGZTeFUzR19QU1U/Deleuze%20-%20Presentacion%20de%20Sacher-Masoch%20%5Btrad.%20Agoff%20.%20Amorrortu,%202001%5D.pdf. 2 de septiembre 2016.
- Deutsche Biographie*. s.f. 12 de Septiembre de 2015 <<http://www.deutsche-biographie.de/sfz82645.html>>.
- Duden*. s.f. 12 de Septiembre de 2015 <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Thusnelda>>.
- Fernández, Diana. "LA MODA FEMENINA DE 1911 A 1914: ¿DESORIENTACIÓN O BÚSQUEDA DE UN NUEVO ESTILO?" Marzo 2012. *Vestuario Escénico*. 24 Junio 2016. <<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/10/07/la-moda-femenina-de-1911-a-1914-desorientacion-o-busqueda-de-un-nuevo-estilo/>>.
- Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. *Murnau Stiftung*. s.f. 10 de Septiembre de 2015 <<http://www.murnau-stiftung.de/lilian-harvey>>.
- Freud, Sigmund. "Projekt Gutenberg - DE." n.d. 2 Septiembre 2016. <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29>>.
- Garbo Laughs*. Octubre 2010. 24 Junio 2016. <<https://garbolaughs.wordpress.com/tag/conrad-veidt/#jp-carousel-1567>>.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. «Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.» 1998—2015. 4 de Septiembre de 2015 <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>>.
- Keun, Irmgard. "System des Männerfangs [Versión electrónica]." *Der Querschnitt*. April (1932): 259,260.
- Lebendiges Museum Online*. Septiembre 2014. 24 Junio 2016. <<https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/der-kongress-tanzt-1931.html>>.Lorisika, Irene. *Frauen Darstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1985.
- Lyrics Translate*. s.f. 10 de Septiembre de 2015 <<http://lyricstranslate.com/de/max-raabe-wenn-die-elisabeth-nicht-so-sch%C3%B6ne-beine-h%C3%A4tt-lyrics.html#ixzz3lHqxIhKp>>.
- Musikum*. s.f. 10 de Septiembre de 2015 <<http://muzikum.eu/de/123-11916-147572/walter-mehring/seemanns-chor-in-hamburg-an-der-elbe-songtext.html>>.

- Scharmann, Rudolf G. «Preußen.de.» s.f. 12 de Septiembre de 2015 <http://www.preussen.de/de/geschichte/1797_friedrich_wilhelm_iii./koenigin_luise.html>.
- "Picture Play, Enero 1929." n.d. *Internet Archive*. 24 Junio 2016. <<https://archive.org/details/pictureplaymagaz29unse>>.
- Rammoser, Karl Günter. *pointer.de*. 29 Junio 2016. <<https://www.pointer.de/entertain/1325/glamourausstellungen-tipp.htm>>.
- Songtexte.com*. s.f. 10 de Septiembre de 2015 <<http://www.songtexte.com/songtext/hans-albers/das-ist-die-liebe-der-matrosen-338c28b9.html>>.
- Songtextemania*. s.f. 10 de Septiembre de 2015 <http://www.songtextemania.com/ich_hab_dich_lieb,_braune_madonna_songtext_comedian_harmonists.html>.
- Taringa*. n.d. 24 Junio 2016. <<http://www.taringa.net/posts/imagenes/7109600/Marlene-Dietrich.html>>.
- The Colleen Moore Project*. s.f. 9 de Septiembre de 2015 <<https://sites.google.com/site/colleenmooresite/>>.
- Umbo-Dephot. "Von der höheren Töchterschule zum Film." *Uhu. H.12 September* (1930/1931): 34-42.
- Va, Y. "Ein Mädchen reist durch die Zeit." *Uhu.H.10, Juli* (1930/1931): 50-58.
- Vadillo, Mónica Ann Walker. «Centro Virtual Cervantes.» 23 de Febrero de 2010. 12 de Septiembre de 2015 <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_10/23022010_02.htm>.
- Wikimedia Commons*. n.d. 24 Junio 2016. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colleen_Moore_photographed_by_Henry_Freulich.jpg>.
- zwischenegas.com*. 29 Junio 2016. <<http://www.zwischengas.com/bild/Werbeanzeige-Daimler-Benz-AG-Motiv-Frau-in-Rot-und-Mercedes-Benz-26-120-180-PS-Typ-S-Agentur-Offelsmeyer-Cucuel-erschieden-in-Elegante-Welt-Nr-18-1928/2198dc0d-61ae-47ff-a5d9-2083f2ee19ac>>.