

El cuerpo colonizado

Mi cuerpo es un marasmo. No puedo escapar de él . . . Mi cuerpo me abandonará, a mí, que siempre fui su presa. Presa rebelde, pero presa. Sé que nos vamos a aniquilar mutuamente, así que la lucha no tendrá vencedor. Vana y permanente ilusión creer que el pensamiento, porque está intacto, puede liberarse de esa otra materia hecha carne.

Estas palabras de Frida Kahlo resumen a la perfección el que va a ser el propósito principal de este ensayo: demostrar que el cuerpo femenino es, ha sido y será un *topos* de desafíos, luchas, retos, rebeldías, (no) aceptaciones, y sobre todo colonizaciones, que generan una lucha constante. El problema plantea diferencias en torno a lo que ocurre en los países occidentales y en los no occidentales; hay elementos comunes, sin duda, problemas que comparten todas las mujeres, pero en tanto el cuerpo es una re-presentación cultural, no puede por menos que reflejar (re)construcciones y planteamientos distintos: «Whether naked or clothed, the body bears the scatological marks, the historical scars of power. Fashionable behaviour is never a simple question of creativity or self-expression; it is also a mark of colonization, the 'anchoring' of our bodies, particularly the bodies of women, into specific positions, and parts of the body in the line of the gaze».¹

Las mujeres, decía Virginia Woolf, hemos servido durante todos estos siglos de espejos, con el poder, mágico y delicioso, de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural. No sé si esta afirmación tiene una sola lectura. Acaso varias. Pero lo cierto es que los hombres miran, y las mujeres se miran mientras son miradas, una situación que determina tanto la relación entre hombres y mujeres como la de las mujeres con ellas mismas, que existen como cuerpos objeto de la mirada. A veces todavía se tiene la sensación de que la mujer occidental existe sólo en el nivel visual, como espectadora y soporte de la mira-

* Catedrática de Traducción en la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación son la crítica literaria, los estudios de género y los estudios de traducción. Entre sus publicaciones relacionadas con temas de género cabe destacar títulos como «Abanicos ex-céntricos» (*Debats*, n. 76), *¿Qué es el posmodernismo?* (Alicante: Universidad de Alicante, 1989); *Hacia una patafísica de la esperanza: reflexiones sobre la novela posmoderna* (Alicante: Universidad de Alicante, 1990); *Arte y literatura. Interrelaciones* (Madrid: Palas Atenea, 1992); *Futuro anterior: reflexiones filológicas sobre el fin de siglo* (Barcelona: PPU, 1994), *Y después del posmodernismo ¿qué?* (Barcelona: Anthropos, 1998). Su publicación más reciente en este sentido es la edición de *La feminización de la cultura* (Centro de Arte de Salamanca, 2002).

¹ Kim Sawchuk, «A Tale of Inscription/Fashion Statements», en Arthur y Marilouise Kroker (eds.), *Body Invaders* (Nueva York: St. Martin's Press, 1987), págs. 62-63.

da fetichista. Es algo que nos recuerda Laura Mulvey en su importantísimo ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema»; pero también otros autores que, como Milan Kundera, nos advierten que nos hemos convertido en «imagólogos». O Pierre Bourdieu, cuando señala que «sólo somos imagen». Y en la sociedad occidental, la mujer mucho más que el hombre. Si además tenemos en cuenta que, según señala Maurice Blanchot, la imagen consiste en carecer de significación pero apelando a la profundidad de todo sentido posible, nos daremos cuenta de la estrategia tan sutil con la que se ha conseguido colonizar el cuerpo femenino occidental:

...vivimos según un imaginario generalizado . . . no existe, se produce y se consume más que imágenes . . . gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación. Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética: no porque la imagen sea inmoral, irreligiosa o diabólica . . . sino porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo. Lo que caracteriza a las sociedades llamadas avanzadas es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias; son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más «falsas» (menos «auténticas») — cosa que nosotros traducimos, en la consciencia corriente, por la confesión de un tedio nauseabundo, como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente)...²

Los medios de comunicación, la publicidad, enseñan a la mujer que tiene el deber de seducir y de preocuparse por su imagen, porque su valor depende directamente de dicha imagen. Ese deber de ser guapa y de inscribirse dentro de unas medidas canónicas es lo que impide el acercamiento de los cuerpos con mayor eficacia: es, leemos en *El nuevo desorden amoroso*, la mejor de las represiones. Sin duda, el Panóptico funciona. Nuestra época —dice Susan Sontag— prefiere la imagen al objeto, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser:

...una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo . . . Las cámaras definen la realidad de las dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es

² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1990 [1980]), págs. 198-200. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja.

reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de la opción política libre al consumo económico libre requiere la producción y el consumo ilimitado de imágenes.³

Las imágenes, ya lo sabemos, nunca son inocentes, sino que tienen que ver con el Poder, con quién tiene autoridad para construirlas: quién re-presenta y quién es re-presentado. François Lyotard, Luce Irigaray, Gilles Deleuze, Michel Foucault y tantos otros, coinciden en considerar el cuerpo y la imagen que de él se da como un objeto político e histórico en el que actúan relaciones de poder y de resistencia.

El cuerpo es político, escribe Adrienne Rich en *Nacemos de mujer*. Por eso es un habitáculo de fuerzas contrapuestas. Y resulta más que curioso que en un momento de la historia occidental en el que aparentemente la mujer más libre es, en el que se ha creído dueña de su cuerpo y le han hecho pensar que está totalmente liberada, está más controlada que nunca. Sobre esos cuerpos toda la comunidad mantiene expectativas, asegura Amelia Valcárcel en *La política de las mujeres*: su presentación debe ser adecuada a lo que la colectividad espera. Los medios de comunicación destacan la perfección física y transmiten subrepticamente el mensaje de que el éxito sexual, profesional, vital en suma, de la mujer depende de su proximidad a unas medidas imposibles. La mujer es tanto más femenina, es tanto más lo que se espera de ella, cuanto menos ella es, cuanto más se acerca a una re-presentación, a la re-construcción de su *yo* real que le han obligado a no aceptar. La contradicción y la paradoja no puede ser más cruel: la feminidad se define a través de una relación con una imagen en la que es precisamente la propia mujer quien debe ser dueña de esta imagen, aun cuando tenga que someterse a la rigurosa disciplina de la reconstrucción de su cuerpo. Cumplimos así los sueños ajenos, convirtiendo nuestro cuerpo en mero rehén de las fantasías de otros.

La obsesión con la imagen se nos vende haciéndonos creer que lo que desea en realidad la mujer es gustarse a sí misma, que la preocupación por el cuerpo, los cuidados cosméticos y la cirugía, y en general el hedonismo reinante en occidente, es equivalente a dominio del propio cuerpo, a control sobre nuestra persona. Pero esto es una manera muy sutil de mezclarlo todo: la libertad y la esclavitud y la dependencia de unos cánones que al fin y al cabo han dictado los varones, el capitalismo de consumo, los intereses económicos de las grandes casas de estética o del mercado del sistema de la moda. Por eso sorprende, dice Pierre Bourdieu, que la mujer, que algunas mujeres, no se rebelen contra la dominación masculina que se ejerce a través de la violencia simbólica; que se siga

³ Susan Sontag, «El mundo de las imágenes», *Sobre la fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1981 [1973]), págs. 188 y 189. Trad. Carlos Gardini.

aceptando, como nos recuerda John Berger, que el varón mira, y la mujer es mirada; sorprende que sea posible vivir feliz en un panóptico donde el Poder lo ejerce quien mira sin ser visto.

El diccionario define «colonizar» como convertir un territorio en una colonia; y «colonia», territorio ocupado y administrado por un gobierno extranjero que está situado fuera de sus fronteras. La literatura y el arte han sabido captar perfectamente esta situación tan paradójica de la mujer occidental, que pretende por otra parte a veces exportar sus formas de vida a las mujeres no occidentales, según veremos después. En el mundo del arte no hay más que recordar la obra de Orlan, Bob Flanagan, Kiki Smith, Cindy Sherman, Carolee Schneemann o Barbara Kruger. Y en la literatura, la deliciosa historia de Almudena Grandes titulada «Malena, una vida hervida»; la novela de Margaret Atwood, *Lady Oráculo*; *Katie.com*, de Katherine Tarbox; *Kilos*, de Valerie Tong Cuong; *Lifting*, de José Luis Muñoz; o muchas de Doris Lessing como *The Grass is Singing*, *Martha Quest*, *A Propper Marriage*, *A Ripple from the Storm* o *Landlocked*. Y, por supuesto, *American Psycho* y *Glamourama*, de Bret Easton Ellis. Tal vez podría decirse que el reverso de la moneda serían las novelas de Michèle Roberts, donde la comida tiene en muchas ocasiones connotaciones muy sensuales, u otras como la divertida *Lo mejor que le puede pasar a un crua-sán*, de Pablo Tusset.

Por otra parte, ¿quién no recuerda la imagen de la mami negra, cuyo cuerpo siempre contrasta con el de las blancas? ¿Lo que el viento se llevó? No, todavía está presente, incluso en mujeres negras occidentales. Por ejemplo viene a la mente Robin, una de las protagonistas de *Esperando un respiro* de Terry McMillan, que no está en absoluto satisfecha con su cuerpo:

-Me gustaría hacerme un poco de cirugía plástica y solucionarlo todo de una vez -dijo.

-¿Qué quieres solucionar?

-Tengo el culo demasiado plano, una nariz demasiado ancha, los labios demasiado delgados y la parte inferior de los muslos demasiado fofo. Lo primero que haría sería sacarme estas bolsas que tengo debajo de los ojos, ¿no ves? -dijo al tiempo que tiraba de la piel de esa zona como para ilustrar sus palabras.

-Pues a mí me parece que estás muy bien -dijo Savannah.

-Antes estaba mucho mejor. Créeme si te digo que esta mierda de envejecer no me gusta ni pizca.⁴

Evidentemente, no todas las mujeres de la novela adoptan esa actitud, pero lo que McMillan deja claro es que las directrices del mundo occidental influ-

⁴ Terry McMillan, *Esperando un respiro* (Barcelona: Anagrama, 2000 [1992]), pág. 178. Trad. Roser Berdagué.

yen decisivamente en la mujer negra. Por eso hay grupos que no aceptan esos sistemas de representación blancos y la relación especular con una imagen impuesta. Uno de esos grupos es el de las Urban Bush Women, creado por la bailarina Jawole Willa Jo Zollar como un comentario político y una crítica a la sociedad blanca donde el cuerpo femenino negro se enfrenta a las instituciones y a las tradiciones occidentales —por ejemplo en obras como *Bones and Ash* y *Womb Wars*, entre otras, se critica el proceso de europeización y el consiguiente desdén hacia las culturas indígenas. Lo importante es que Zollar adopta siempre una actitud parecida, por ejemplo, a la de Gayatri Spivak, en tanto no presenta a la mujer como víctima sino como agente que no acepta determinadas imposiciones y que, como en *Anarchy*, genera un constante espíritu de resistencia frente a la concepción blanca del cuerpo y la obsesión occidental por determinadas partes de la mujer negra, como los glúteos y las caderas (en *Batty Moves*).

El cuerpo también puede ser, pues, un lugar para rebelarse contra la colonización, algo que han utilizado tanto las mujeres occidentales como las no occidentales. Así, la forma de vestir el cuerpo es, sin duda, uno de los signos más llamativos, porque el vestido es el límite de nuestro cuerpo, lo que marca la frontera entre el yo y el otro, entre el individuo y la sociedad. Es, en realidad, un intercambio simbólico, la metáfora visual de la identidad o, como dice Roland Barthes en *El sistema de la moda*, un lenguaje con sus propias reglas y estructuras. La forma en que vestimos el cuerpo crea significado en nuestra relación con los otros, por eso algunos artistas nos han hecho reflexionar a lo largo de la historia sobre dónde acaba el cuerpo y empieza el atuendo —recordemos el guante del cuadro titulado *Filosofía en el tocador* (1966) de Magritte o el monóculo del Marqués de Forestell o el de M. de Saint-Candé en *En busca del tiempo perdido*. Según como vistamos el cuerpo iremos creando un *habitus* propio en el sentido que le da Pierre Bourdieu a este término en *La distinción*, las distintas clases sociales, niveles culturales, formaciones o educación tienen formas diferentes de habitar el cuerpo y de adornarse: el gusto cambia, comenta Bourdieu, según nuestro «capital cultural».

Así las cosas, la forma de vestir puede convertirse en un fenómeno «serial», en el sentido que da Sartre a esa expresión en su *Crítica de la razón dialéctica*, en una serie compuesta por una pluralidad de aislamientos incapaces de llevar a cabo un proceso de transformación social, que es al fin y al cabo lo que pretende el sistema capitalista de la moda occidental que ha colonizado los cuerpos de aquellas mujeres que han aceptado la moda como su autorrealización, a condición de someterse a sus dictados. Hay muchas novelas que ejemplifican esto, pero algunas de las más significativas podrían ser *Glamourama*, de Bret Easton Ellis; *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe; *Todo vale*, de Georg M. Oswald; o *Loca por las compras*, de Sophie Kinsella. En el ámbito no occidental también se da este fenómeno de colonización del cuerpo por la vestimenta: no hay más

que acordarse, por ejemplo, de las novelas de la escritora india Shobha Dé⁵: *Socialite Evenings, Starry Nights, Sisters o Sultry Days* son obras de dudosa calidad literaria pero de gran éxito social que narran las vidas de mujeres muy occidentalizadas como Amrita, la protagonista de *Strange Obsession*, una supermodelo «who was crazy about clothes and could not have enough of them».

Pero la vestimenta del cuerpo también puede ser, como he dicho, signo de rebelión contra el entorno. Así, George Sand, que adoptó la vestimenta masculina para poder moverse libremente en los círculos literarios parisinos. El *bloomer* (una falda hasta la rodilla sobre unos pantalones bombachos), que apareció hacia 1850 y que levantó sospechas por estar relacionado con las campañas de defensa de los Derechos de la Mujer; o las mujeres del Movimiento Utópico, que fueron las primeras en usar pantalones y que poco a poco consiguieron liberarse de los ropajes que las oprimían. La *flapper* de los años veinte, con su *look* andrógino, vestido liso y pelo corto. Virginia Woolf y su hermana Vanessa acudiendo al Salón Postimpresionista vestidas con cuatro trapos chillones y escasamente recatados; los «teddy boys», durante la década de los cincuenta, apropiándose del estilo eduardiano, transformándolo en una yuxtaposición de fragmentos incoherentes e invirtiendo así el traje convencional del hombre de negocios de los sesenta; la moda punk de los setenta (que adoptó una escritora como Kathy Acker), con su reciclaje de detritus urbanos, sus kilts, cremalleras, imperdibles, maquillajes y cancanes, convirtiéndolo todo en lo que Vivienne Westwood llamó «confrontational dressing». O la moda desconstruccionista creada por los belgas Dries van Noten, Ann Demeulemeester y Martin Margiela como reacción contra la obsesión por las marcas; y las creaciones en el año 2002 de Nicolas Ghesquiere para Balenciaga utilizando técnicas desconstruccionistas como el *collage* o el *patchwork*, empleadas también por Marc Jacobs o John Galliano.

Desde el punto de vista de las reacciones rebeldes de las mujeres a partir del cuerpo sería interesante destacar, para nuestros propósitos, el pelo, especialmente el de las afroamericanas, con el que se expresan las aspiraciones de quienes han sido excluidas de las instituciones oficiales, según nos recuerda Kobena Mercer.⁶ En este sentido precisamente cabe volver a mencionar a las Urban Bush Women y sus «Hair Stories» (1993), donde se fijan en el pelo de las mujeres afroamericanas: «My hair —asegura Zollar— has been a source of curiosity and challenge throughout my life, from an Afro in the '60s to having locks to cutting it off and being bald», aunque también reconoce que el pelo es una obsesión para las mujeres de cualquier raza.⁷ Por ejemplo, tras la performance recuerda cómo una mujer blanca le comentó lo mucho que se había identificado

5 Le agradezco a Dora Sales el haberme llamado la atención sobre esta escritora.

6 Cf. Kobena Mercer, «Black Hair/Style Politics», *New Formations* 3, 1987.

7 Véase en este sentido el libro de Caroline Cox titulado *Good Hair Days* (Quartet Books, 1999).

con *Hair Stories*: «She was surprised at how much it had related to her even though it was about African American women. Each culture has issues for women around hair like whether it's being blonde or not being blonde or whatever the current fashion is. It's all about whether you can meet societal expectations and what happens if you don't». También cabe recordar la ya citada *Esperando un respiro*, donde la peluquería de Gloria es el centro de la comunidad femenina negra que describe la novela de McMillan.

Asimismo, en este recorrido por la vestimenta del cuerpo como rebelión contra las normas occidentales es interesante pararse en los «zoot suiters», unos jóvenes que durante los años cuarenta del siglo XX protagonizaron incidentes sociales en California contra la segregación: consideraban que la realidad mexicana que se vivía en sus hogares no tenía nada que ver con la realidad de la calle, de la escuela o del trabajo. El nombre lo tomaron precisamente «del traje que vestían y por el que se identificaban, conocido como 'Zoot Suit', que consistía fundamentalmente en una chaqueta parecida a una levita y pantalones abombachados. Entre los complementos más llamativos estaban el sombrero de llamativos colores, el crucifijo y el reloj de cadena, tan larga esta última que les llegaba hasta la rodilla».⁸

Podemos vestir además para reivindicar una cultura: así, García Márquez recogiendo el Nobel con una guayabera o la poeta chicana Ana Castillo reivindicando el huipil en su poema «El Sueño» (*My Father Was a Toltec*):

Lucía
mi traje zapoteco
un huipil
rojo
rojo
color de sangre
brillante
alumbrante
del sol
oaxqueño
más suave
que los pétalos
de la flor
macizo
como los nopales viejos
que adornan

⁸ José Antonio Gurpegui, «El norte en el sur: aspectos sociales de la literatura chicana», en José Luis Caramés et al. (eds.), *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos* (Oviedo: Servicio de Publicaciones, vol. II, 1998), pág. 153. Cf. también Angela McRobbie, *Zoot Suits and Secondhand Dresses* (Londres: Macmillan, 1989).

la sierra
 dulce
 como el maguey
 caliente como el
 mezcal.

Lucía mi huipil colorado
 por las calles
 de una ciudad
 tan orgullosa
 tan fuerte
 que no sentí
 el primer golpe
 del rechazo.

El vestido está tan arraigado en la cultura que puede ser, pues, el símbolo de ruptura, de opresión o de rebeldía. Así, la escritora puertorriqueña Judith Ortiz Cofer analiza cómo su forma de vestir entró en un momento dado en conflicto con las maneras norteamericanas: frente al exceso de la cultura latina, que tendía a llevar colores chillones y demasiados abalorios, «everything at once», frente al (falso) recato de las occidentales, a ella se le había enseñado que mostrar la piel es una forma natural de combatir el calor y de parecer sexy: todo ello hacía que se considerase vulgares a las latinas:

...it was a conflicting message girls got, since the Puerto Rican mothers also encouraged their daughters to look and act like women and to dress in clothes our Anglo friends and their mothers found too «mature» for our age. It was, and is, cultural, yet I often felt humiliated when I appeared at an American friend's party wearing a dress more suitable to a semi-formal than to a playroom birthday celebration . . . The way our teachers and classmates looked at us . . . in school was just a taste of the culture clash that awaited us in the real world, where prospective employers and men on the street would often misinterpret our tight skirts and jingling bracelets as a come-on.⁹

En todos estos casos vemos cómo la mujer no occidental se ha dado cuenta de que las normas del vestir occidentales son una manera más de colonización, por eso se rebelan contra esas imposiciones y deciden reivindicar sus tradicio-

⁹ Judith Ortiz Cofer, «The Myth of the Latin Woman: I Just Met a Girl Named María», en Roberto Santiago (ed.), *Boricuas. Influential Puerto Rican Writings — An Anthology* (Nueva York: Ballantine Books), págs. 103 y 104.

nes culturales. Es curioso en este sentido que el Primer Mundo recurre cada vez más a lo «exótico» de una forma descaradamente hipócrita como una manera de acercarse al Otro: por ejemplo en el mundo de la moda, donde algunos diseñadores, desde Rei Kawakubo para Comme des Garçons (por ejemplo en su colección «Sweeter than Sweet», otoño-invierno 1995) hasta John Galliano para Christian Dior (alta costura, otoño invierno 1997) se inspiran en culturas africanas (para sus faldas el primero y para el adorno del cuello del traje Princess Afsharid, que recuerda a las mujeres turkanas de Kenia, el segundo). También son interesantes los provocadores diseños de Walter van Beirendonck, quien en varias de sus colecciones alude a tradiciones étnicas, con efectos atávicos y tribales, así como los cuellos de Junya Watanabe (colección otoño-invierno 1998) y de John Galliano (otoño-invierno 1989), inspirados en los de las mujeres masai de Kenia o los influidos por los collares de los Dinka de Sudán en su colección de primavera-verano de alta costura de 1997. En nuestro país, habría muchos ejemplos, entre ellos el mestizaje étnico de las últimas colecciones de la madrileña afincada en Barcelona Nuria Mora, que propone una mujer nómada que viste prendas procedentes de culturas diferentes, mezclando, no obstante, toques urbanos con otros más exóticos; así como el mestizaje puro de Armand Basi, que en su colección de 2002-2003 mezcla lo latino y lo anglosajón.

Este acercamiento es, en principio, aceptable, pero enseguida nos viene a la mente la explotación económica con mano de obra y tejidos baratos de la moda occidental en otros lugares del mundo. También todos nos acordamos de los muchísimos anuncios en los que aparecen mujeres africanas, latinas, todas ellas exuberantes y construidas a base de tópicos, de la visión estereotipada que de ellas se tiene. Tal vez uno de los ejemplos más sangrantes en este sentido sea el conocido anuncio de la línea de maquillaje *Les Coloniales* que Dior popularizó a finales de los ochenta. Se trata de una publicidad muy citada porque en ella la sangrienta historia del colonialismo francés y de la guerra de Argelia se transforman en un brillante lápiz de labios:

...it is ironic that the French Fashion conglomerate Christian Dior's summer make up line was titled «Les Coloniales». «Les Coloniales» with an 'e' on the end to signify woman as the colonized subject at the same time as she is elevated to the level of the exotic. European woman, whose unveiled white skin, blue eyes exuding «the coolness of water and shade», peers from behind a cluster of bright red flowers. From a distance, these flowers seem to be a traditional headscarf. On closer inspection it is clear that they are anthuriums, whose phallic resemblance cannot be coincidental. The bloody history of French colonialism and the Algerian war is magically transformed, re-written with the stroke of eye-brow pencils and lipgloss. The white light of the camera attempts to erase the lines and creases of this history which might be sedimented on the face of this

woman; «White mythology», a cool and distant look has displaced the face of the desert.¹⁰

Pero acaso el elemento en el que más se aprecia la occidentalización del cuerpo y la lucha por mantener las tradiciones culturales sea el velo. Sin duda, se trata de una cuestión compleja, ya que ni siquiera las mujeres directamente afectadas se ponen del todo de acuerdo. El velo como una forma de dominación masculina aparece en la terrible historia de *Nadia* contada por Baya Gacemi, donde la forma de cubrir el cuerpo (llevar o no pantalones, ropa ceñida y el pelo al descubierto) puede ser una forma de rebelión que se llega a pagar con la propia vida. En cambio, es curioso cómo los miembros del GIA sí llevan ropa occidental cara, zapatillas Reebok, Nike y vaqueros, cuando no visten el traje tradicional. Al final de la novela, para Nadia llevar ropa occidental es una especie de liberación:

...he dejado de seguir las enseñanzas que me había dado mi marido para ir al paraíso, como ir con *hiyab* dentro de casa, incluso delante de mi padre y mi madre. Tampoco llevo *niqab* cuando salgo. El otro día fui a la peluquería, me corté el pelo, y en casa llevo unos pantalones ajustados. Antes no podía hacer nada de eso.¹¹

En esta misma línea, son especialmente reveladoras las experiencias de Ana Tortajada y sus compañeras Sara Comas y Mercè Guilera con el burka en Pakistán y Afganistán. La sensación inmediata al ponérselo es «la de haber desaparecido, de haber dejado de existir, de no estar en ninguna parte, salvo en el interior de este sudario azul que limita el espacio donde existo, un espacio equivalente al contorno de mi cuerpo».¹²

Sin embargo, últimamente hay una aceptación del velo por parte de mujeres árabes jóvenes y cultas, tal vez porque es una manera de salvaguardar las tradiciones propias de su cultura y de luchar contra la opresión de occidente. En *El grito silenciado*, Azada, la representante más valiente de la lucha contra la represión talibán, asegura: «No queremos ser occidentales. Muchas de nuestras tradiciones son buenas y no queremos perderlas, no queremos renunciar a ellas. Pero podemos incorporar lo que de bueno tiene Occidente. Lo ideal sería que aprendiéramos los unos de los otros. Oriente también puede aportar muchas cosas positivas a Occidente».¹³

La moda es en occidente la columna vertebral de la sociedad de consumo, nos recuerda Baudrillard en *Hacia una crítica de la economía política del signo*: el

10 Kim Sawchuk, art. cit., pág. 63.

11 Baya Gacemi, *Nadia* (Barcelona: Mondadori, 1999), pág. 168. Trad. Juan Vivanco.

12 Ana Tortajada, *El grito silenciado* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001), págs. 172-173.

13 *Ibid.*, pág. 109.

epítome de la cínica supervivencia del capitalismo. Puede ser una forma de colonización de las culturas no occidentales pero también una estrategia de rechazo de éstas frente a los valores del mundo post-industrial:

Cárcel de tela en tierra talibán, mortaja negra en Irán, el velo se convierte en medio de expresión, en arcilla moldeable en manos de las musulmanas de otras latitudes. Así nos encontramos con los velos de colores de las mujeres mauritanas, los velos transparentes de las pakistaníes, que parecen destinados más a sugerir que a tapar. Símbolo de la mujer velada, del misterio, elemento de seducción. También una segunda piel, protección contra el medio en las culturas del desierto, donde nunca ha perdido la utilidad que tuvo inicialmente. Se puede ser feminista, marxista, vestir el uniforme militar, y seguir utilizando el velo. Distintivo frente a otras culturas, pero también distintivo «mujer» que cuando es voluntario y elegido deja de ser símbolo de sumisión para proclamar la propia identidad frente al hombre.¹⁴

En esta misma línea, Pepa Roma también recuerda en su magnífico libro *Jaque a la globalización* a las japonesas vestidas en kimono y calcetines blancos marchando con los pasitos cortos que impone el estrecho ropaje y las chanclas de madera cuando se concentraron en Tokio para protestar contra la presencia militar norteamericana y contra la mundialización, con motivo de la visita de Clinton a Okinawa en julio de 2000; a Aung San Suu Kyi vestida con su traje tradicional birmano abriéndose paso entre los fusiles; a Nagawang Sangdrol, disidente tibetana condenada, cuando tenía sólo 16 años, a veinte años de cárcel, por manifestarse contra la ocupación china, y que, tras ser detenida, «la adolescente que antes se manifestaba en *jeans*, ahora se rasura el pelo y se viste con los hábitos de las novicias budistas»;¹⁵ a Gandhi cambiando, a su vuelta de Londres, su traje de estudiante, con chaleco y corbata —el traje del colonizador—, por el trozo de tela enrollado entre las piernas que llevan los hombres del pueblo, una tela que teje con sus propias manos en la rueca de hilar: «Cuando Gandhi se viste con un taparrabos blanco de asceta, se separa no sólo del colonizador británico, sino también de la burguesía y de la clase política india, proclamando su adscripción directa al pueblo. Autenticidad de ser quien soy, hindú, sin más que mis manos para extraer sal del mar o tejer mi vestido».¹⁶

Como conclusión podemos decir que el cuerpo y su vestimenta es uno de los lugares más llamativos en los que se pone de manifiesto la colonización de occidente, que no sólo intenta dictar el largo de la falda sino también un talan-

14 Pepa Roma, *Jaque a la globalización* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001), pág. 125.

15 *Ibid.*, pág. 158.

16 *Ibid.*, pág. 155.

te, unas conductas, unas emociones. Las mujeres occidentales se dan cuenta muchas veces de la tiranía que en su mundo supone seguir de cerca una imagen que en ningún caso han creado ellas sino que les viene impuesta por los cánones masculinos. Y las no occidentales se rebelan contra la apoteosis de una cultura del simulacro y de la apariencia que no se pueden ni se quieren permitir. No desean habitar lo que Victor Segalen llama «el reino de los tibios», ese reino gris cuyos habitantes no hacen preguntas interesantes ni sienten asombro por las pequeñas cosas. Las *otras* mujeres no piden benevolencia sino una voz que debe ser escuchada: «For me, the question 'Who should speak?' is less crucial than 'Who will listen?' 'I will speak for myself as a Third World person' is an important position for political mobilization today. But the real demand is that, when I speak from that position, I should be listened to seriously: not with that kind of benevolent imperialism, really, which simply says that because I happen to be an Indian or whatever...»¹⁷

El cuerpo podrá ser así un territorio ideal para sacar a la luz los conflictos y los sentimientos de superioridad, algo fundamental, porque, como advierte Pierre Bourdieu en *Cosas dichas*, los dominantes existen siempre, mientras que los dominados no existen más que si se movilizan o se dotan de instrumentos de representación política o simbólica. La mujer occidental siente tantas presiones procedentes del entorno masculino del capitalismo tardío como la no occidental. En ambos casos, las tradiciones pueden entenderse como opresión. Lo ideal sería, pues, conseguir la intersección de los lenguajes, conseguir, como quiere Iuri Lotman en *Cultura y explosión*, que el centro y la periferia cambien de lugar dando lugar a formas nuevas y no predecibles y creando lo que Lotman llama «sistemas ternarios», en los que no se anula por completo los sistemas en colisión sino que se produce un complejo y dinámico debate entre los valores que se han puesto en contacto. Sólo así conseguiremos que las palabras de Frida Kahlo no tengan efecto, que no haya una aniquilación del cuerpo y que el pensamiento sí que pueda llegar a liberar(se)(nos) de la materia hecha (únicamente) carne.

17 Gayatri Spivak, «Questions of Multi-culturalism», Sarah Harasym (ed.), *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues* (Nueva York y Londres: Routledge, 1990), págs. 59-60.