

NUEVA BELLEZA: MUJER, SINIESTRO Y MONSTRUOSIDAD

NEW BEAUTY: WOMAN, OMINOUS AND MONSTROSITY

Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ

Universidad de Salamanca

fnoguerol@usal.es

Resumen: El artículo reflexiona sobre el canon de belleza femenino como una de las formas de violencia simbólica sobresalientes en nuestra época.. Una serie de autoras contemporáneas se rebelan ante su imposición defendiendo una *nueva belleza*, cercana a la idea de monstruosidad *freak* y hostil a los estereotipos. Analizaré esta idea atendiendo a su carácter exhibicionista y siniestro, interesado por ingresar en el museo y basado en el elogio de la imperfección.

Palabras clave: Belleza. Mujer. Siniestro. Monstruosidad. *Freak*.

Abstract: This article analyses the canon of female beauty as an outstanding form of contemporary symbolic violence. Relevant women writers rebel against its imposition, defending a *new beauty* close to the idea of *freakish* monstrosity and hostile to stereotypes. I will analyse its exhibitionist and ominous character, interested in taking part of the museum and based on the praise of imperfection.

Keywords: Beauty. Woman. Sinister. Monstrosity. *Freak*.

Me aliso la pelambre, para que no se me note lo sublime
(«Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja». Valenzuela: 223)

Tragar saliva...

Belleza y violencia simbólica

En *The Beauty Myth*, Naomi Wolf demostró cómo este funciona como «a violent backlash against feminism, that uses images of female beauty as a political weapon against women's advancement» (9). De acuerdo con su análisis, cuando las mujeres se liberaron de la mística femenina de la domesticidad —que las relacionaba con las imágenes de madre y esposa—, la obsesión por la perfección física se expandió con el fin de continuar la tarea de control social. Así, el mito de la belleza se reveló como una forma de violencia simbólica¹ interiorizada y normalizada en la sociedad, basada en la imposición de un autoconcepto que ha validado salvajes formas de opresión².

El mito se encuentra asociado, además, a la consecución del amor romántico. Umberto Eco recuerda que, desde los tiempos más remotos, la belleza se ha vinculado a la consecución de la pareja, puesto que «el que es bello es amado, el que no es bello no es amado» (37). María Fernanda Ampuero redonda en este hecho en relatos como «Cloro»³ y «Elegidas»⁴. En la misma línea, Mariana Enríquez retrata en «Los peligros de fumar en la cama» a una mujer que juega con la idea del suicidio porque, se lamenta, «¿Quién la iba a querer así, con caspa, depresión, granos en la espalda, celulitis, hemorroides y seca seca?» (2011: 202).

1 Para Bourdieu, «La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando solo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que esta se presente como natural» (224-225).

2 Lo manifiesta, entre otros muchos cuadros, *Girl at the Mirror* de Norman Rockwell (1954), retrato de una preadolescente que se mira al espejo en un momento de intimidad y que se compara, frustrada, con la imagen de una glamorosa estrella de Hollywood posada en su regazo. A su lado yace una muñeca asociada a la infancia recién abandonada y, muy cerca de ella, un cepillo para el pelo, un peine y un estuche de cosméticos con los que, sin duda, practica para mejorar su mermada autoimagen. Lo mismo podría decirse de la reciente película *La sustancia*, cruda reflexión de los extremos a los que se puede llegar para lograr la perfección física (Fargeat, 2024).

3 La madura protagonista, probable suicida porque se reconoce carente de atractivo sexual, espeta: «Así se siente la soledad: la belleza era una compañía. Y su capa de invulnerabilidad y la garante de las caricias. No había nada que se resistiera. Eso es ser bella: que nadie te diga que no» (2018:107).

4 El relato está protagonizado por las que nunca son escogidas: [...] «Instintivamente sabíamos que no habría lugar para nosotras allí, que nuestros defectos se multiplicarían hasta tragarnos, que seríamos una hipérbola de nosotras mismas, espejos de feria andantes: la gordota, la marimacha, la larguirucha, la aplastada, la contrahecha. Así como las chicas guapas juntas potencian su atractivo, solapando con las virtudes grupales cualquier defecto y se embellecen unas a otras hasta brillar como un solo gran astro, las chicas como nosotras cuando estamos juntas nos transformamos en un espectáculo casi obscuro, exacerbados los defectos como en un *freak show*: somos más monstruos» (2021: 41).

Se trata de figuras alejadas del ideal de belleza radiante que, en *La salvación de lo bello*, Byung Chul-Han denuncia como característico de nuestra época:

Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña. ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca los «me gusta». El objeto pulido anula lo que tiene algo puesto enfrente. Toda negatividad resulta eliminada (11).

Las redes sociales dan buena cuenta de este hecho. En un momento en que la edad de inicio de las intervenciones estéticas ha bajado a los veinte años, predominan el uso de los filtros y las imágenes retocadas, lo que amplía la presión de adaptarse a cánones poco realistas. Este hecho provoca el drama de la dismorfia corporal, encarnado en personas que se operan hasta el límite para «parecerse a una foto editada en la vida real» (Bisbe, 2021).

El mito de la delgadez es especialmente atacado por artistas que contestan la tóxica declaración de Coco Chanel, según la cual «nunca se es lo suficientemente rica ni se está lo suficientemente delgada». Ivonne Thein imaginó su serie fotográfica «Thirty-two kilos» (2006-2007) alarmada ante el movimiento «Pro Ana», que elevó la anorexia a la condición de un nuevo estilo de vida positivo para las jóvenes. En ella, manipuló digitalmente las fotografías de una serie de modelos para mostrarlas esqueléticas, cercanas a la categoría del *freak* (Thein, 2015).

En la misma línea, Mariana Enríquez narra en «Nada de carne sobre nosotras» la abismación en la locura de una muchacha subyugada por la *belleza* de una calavera —Vera— recogida de la basura:

Decidí empezar a comer poco, bien poco. Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la foresta, bailes de la muerte. [...] Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras (127-128).

La crítica a la cirugía estética es, asimismo, frecuente en la literatura contemporánea. Recuerdo *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar Moreno, donde la protagonista, a sus catorce años, asocia la prosperidad de las chicas del barrio con el tamaño de sus pechos. Se denuncia, de este modo, la normalización de las intervenciones en un contexto de pobreza y falta de alternativas profesionales⁵.

5 En *Beauty and the Beast* (2012), Michael Taussig considera la cirugía plástica como una metáfora de las mutilaciones que, en Colombia, los violentos infligen sobre el cuerpo de sus víctimas. Así, subraya el vínculo existente entre la idea de *glamour* perseguida por las chicas y el terror ominipresente en una sociedad signada por el consumo y la violencia: «Their imago —silicone breasts, expanded ass, liposuction thinness— has given rise to a boom in fashion and beautification that not only absorbs male as well as female energies and fantasy, but speaks more generally to the body as emblem and vehicle for a way of being that has displaced work and discipline in favour of style, transgression, and eroticized excess. This same aesthetic now sweeps the world to encompass war, torture, mutilation, and the frenzy of the new capitalist economy seeking respite in what is called, all too sedately, *consumption*» (X). Esther Pineda amplía esta idea en *Bellas para morir. Estereotipos y violencia estética contra la mujer* (2021).

Ahondando en este hecho, la también colombiana Melba Escobar cuenta en *La Casa de la Belleza* (2015) la bajada a los infiernos de Karen, una hermosa mulata que pierde su conciencia rebelde —leía a Beauvoir en Cartagena— cuando marcha a Bogotá, donde comienza a trabajar en un salón de belleza⁶. En el seno de una sociedad racista, la muchacha se convence de que debe alisar sus cabellos para triunfar, pues «tener el pelo liso es tan importante como usar un sostén, es parte imprescindible de la feminidad» (17). O, como leemos más adelante para denunciar la estratificación socioeconómica: «En la televisión siempre hablan del cabello brillante, sedoso, suave, nada de eso es el pelo de negro. El afro es para los que viven en las invasiones de El Pozón, así me enseñó mi mamá desde pequeña, para los que viven entre la basura o en los charcos, sin trabajo, sin siquiera papeles, sin una casa» (193). En una espiral de autodestrucción vinculada al olvido de sus raíces, Karen comienza a trabajar como prostituta, deja de mandar remesas a su familia —su amiga la recrimina con un «ya solo quieres cosas bonitas, *bitch*» (209)⁷— y termina dando con sus huesos en la cárcel por unos crímenes que no ha cometido.

... O escupir

Frente a la situación planteada en las páginas precedentes, dedico el resto de mi exposición a las estrategias de resistencia enarboladas por numerosas escritoras contemporáneas. En sus obras reivindican la asunción de una *nueva belleza* cercana a la idea de monstruosidad insólita y, por ello, de *monstrarse*, definida por su aura siniestra, interesada por asaltar los museos y defensora de la imperfección.

Noción política del monstruo

La etimología da cuenta del cariz ético que alberga el concepto de *monstruo*, derivado del latín *monstrare* (exponer, revelar) y del verbo *monere* (advertir). Su capacidad para hacernos leer las culturas que lo engendran es recalcada por Jeffrey J. Cohen: «The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place» (4). Definido por la desmesura y la hostilidad a sistematizaciones y jerarquías, incentiva la exploración de imaginarios alternativos. Como señala Mabel Moraña:

Si la norma(lidad) social fue concebida como la cualidad que representa la unificación y homogeneización de individuos y comunidades en torno a convenciones y valores, la condición impura y degradada del monstruo está marcada por la excepcionalidad y la excentricidad. El monstruo sirve como contradiscurso identitario y como paradigma de alteridades amenazantes y recónditas (25).

6 El valor de la mujer asociado a la apariencia es denunciado por Claire, la narradora, ya en la primera página: «Odio las uñas postizas de colores extravagantes, las cabelleras falsamente rubias, las blusas de seda fría y los aretes de brillantes a las cuatro de la tarde. [...] Odio todo lo que representan estas mujeres no biodegradables de cejas depiladas. [...] Me hacen pensar en todo lo que está roto y estropeado en un país como este, donde el valor de las mujeres está determinado por el tamaño de sus culos, la redondez de sus pechos y la estrechez de su cintura» (10).

7 En «La peluquería», Cristina Peri Rossi denuncia el proceso de desindividuación sufrido por las mujeres en este supuesto espacio de socialización femenina, retratado por la uruguaya con tintes religiosos para desmontar, sarcásticamente, sus *ritos de paso* (Peri Rossi, 1983).

Resulta seminal la reflexión realizada por Michel Foucault sobre el *monstruo humano* en su trabajo de 1975 *Los anormales*, donde lo describe como «lo que combina lo imposible y lo prohibido» (61) (esto es, lo imposible biológicamente y lo prohibido jurídicamente). Con esta frase, el francés estableció el vínculo entre la figura teratológica y la noción de biopolítica, meditación que ha encontrado un amplio eco posterior. Así, se inicia un paradigma que hace que la monstruosidad no sea ya sólo aplicada a los cuerpos anómalos, sino que también pasa a ser predicada de los comportamientos y costumbres (Foucault 77). Los monstruos no solo violarían los estándares de la regularidad y el decoro en la naturaleza, por lo que pasan a atacar las normas morales sin necesidad de alejarse de nuestra cotidianidad⁸. En estas páginas hablaremos, pues, de seres inscritos en un universo en el que impera la anomalía sobre el escándalo pero que, por su carácter ajeno a cualquier tipo de domesticidad, ponen contra las cuerdas las convenciones que nos rodean.

En la actualidad, los *Monster Studies* (Mittman, 2012) dan fe de la potencia de un concepto convertido tanto en campo de estudio académico —con incidencia especial en el ámbito de las ciencias sociales— como en paradigma de la creación contemporánea. Así lo demuestran acercamientos recientes a su figura (Moraña, 2017; Montes, 2017; Tsing y Bui, 2017; Glaskin, 2018; Nirta y Pavoni, 2021) que atienden a su significación ética y social. Antonio Negri nos habla, en esta línea, del monstruo como un «acontecimiento generalizado», con capacidad de crear comunidades alternativas: «Hasta ayer subordinado, [...], el monstruo ha devenido hegemonía biopolítica. En otras palabras, se ha infiltrado por todas partes, como un rizoma: es la sustancia común» (2007: 119). Negri propone, por ello, «reconquistar al monstruo» (2007: 98), entendido como ciudadanía híbrida que busca liberarse de todo límite disciplinario, pues «si hay monstruo, el resto se transforma y se desestabiliza» (2007: 106). Del mismo modo, Gabriel Giorgi dedica un valioso monográfico de *Revista Iberoamericana* al monstruo «en su umbral biopolítico, allí donde pone en escena una política de la *vida* y sus distribuciones entre la *vida humana* y sus otros» (2009: 323), proponiendo *mirar al monstruo* para reforzar los pactos comunitarios y oponerse a las exclusiones jerárquicas características de la Modernidad⁹.

Atendiendo a los rasgos específicos del siglo XXI, una serie de críticos enfatizan cómo los terrores del Antropoceno se manifiestan con especial pertinencia si seguimos el rastro de monstruos o fantasmas: es el caso, por ejemplo, de Peter J. Dendle (2013), Marina Levina y Diem-My T. Bui (2013), quienes rechazan la espectacularización de la figura teratológica para subrayar la esperanza de futuro implícita en su figura. En la misma línea, Dominique Lestel concluye en «Pourquoi nous aimons les monstres?» que los humanos debemos querer a los monstruos tanto por serlo nosotros mismos —desde el punto de vista darwiniano— como porque la monstruosidad es nuestro futuro (255).

Desde estos planteamientos, analizaremos a continuación el concepto de «nueva belleza» como una forma de resistencia ligada a la percepción teratológica.

8 En la misma línea y en el terreno de la ficción, Clarice Lispector lanza en *La hora de la estrella* —con primera edición en 1977— una frase certera: «¿Soy un monstruo, o es esto es ser una persona?» (16).

9 Así lo corrobora la aparición reciente del libro de ensayos *Pequeño bestiario de monstruos políticos*, editado por Julia Ramírez Blanco (2020).

Una «nueva belleza» exhibicionista...

Comienzo recordando la imagen con la que Jodi Bieber ganó el World Press Photo 2011. Se trata del impactante retrato de la afgana Bibi Aisha que, con 18 años y tras haber sufrido la mutilación de orejas y nariz por haber intentado huir de los malos tratos de su marido, posa con mirada segura, una vez liberada, ante la cámara de la sudafricana (Bieber, 2011). La fotografía, de tanto valor estético como político —especialmente, porque su protagonista se niega a ocultar el daño—, da fe de la potencia del concepto de monstruosidad, convertido tanto en campo de estudio académico —con incidencia especial en el ámbito de las ciencias sociales— como en paradigma de la creación contemporánea¹⁰. De hecho, Margrit Shildrick conmina a pensar la figura del monstruo como una oportunidad, a la que solo deben temer «those who have no wish to cede the authority and power that they hold under the sign of Modernism» (133). Por su parte, Rosi Braidotti apuesta por la búsqueda «de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativas» (223).

En nuestros días, este hecho ha llevado a la frecuente identificación del monstruo con la resistencia feminista. Así se explica la aparición de títulos como *Monstruas y centauras* (2018) —colección de ensayos escritos por Marta Sanz al calor del movimiento *Me Too*—¹¹; *Monstruosas* (2019), antología de relatos que, desde la primera línea, proclama «Nosotras somos las monstruas» (González-Pola, 7), en la que se rastrean, cotidianizándolas, las significaciones ocultas en criaturas portentosas de las más diversas tradiciones¹²; y trabajos como los de Marie Audran (2019), David Roas (2022), Rodríguez Campo (2022), Noguero (2023)¹³ o Llurba (2025), dedicados —en el caso de Noguero y Llurba, predominantemente— a la «monstruosidad femenina» en autoras contemporáneas.

Exhibirse contraviniendo los principios de discreción y buen gusto —endilgados, consuetudinariamente, a las mujeres— se descubre, de este modo, como una posibilidad de subvertir el *statu quo*. Así lo vemos en «Las cosas que perdimos en el fuego», relato de Enríquez en el que una comunidad de mujeres, hartas de la violencia que se ejerce contra ellas, responden a las mutilaciones y feminicidios provocados por los ácidos que los hombres arrojan sobre sus cuerpos creando la organización

10 He abordado el motivo en «Monstruos cotidianos en el siglo XXI: territorios en transformación» (Noguero, 2024).

11 En *Daniela Ástor y la caja negra* (2013), Sanz cuestiona el supuesto aperturismo de la Transición española. Para ello, denuncia los abusos que sufrieron las actrices del *destape*, obligadas a calzar en un canon tan esperpéntico como peligroso para su bienestar.

12 Las palabras que publicitan el título son significativas para el tema que nos ocupa: «Las chicas somos guerreras y podemos tener cuantas aspiraciones queramos, eso sí, siempre que seamos hermosas. La lamia grecolatina, la cecaelia, las arpías, la ojáncana, Medusa, la nure-onna, Lamashtu, la banshee pueblan estas páginas porque tienen en común su fealdad y su feminidad. Así son estas monstruas desarrolladas por las autoras: son magníficas porque son feas, horrorosas, espeluznantes, monstruosas... y no a pesar de ello. Cada criatura aparece ilustrada y con prendas diferentes a modo de recortables, no para ponerlas guapas, a ellas no les importa esto en absoluto. Lo que desean es estar siempre listas para la acción» (González-Pola, 7).

13 En el texto citado, analicé el potente vínculo establecido entre los conceptos de monstruosidad, resistencia y abyección en el cuento «Subasta», de María Fernanda Ampuero (*Pelea de gallos*, 2019), historia de una mujer que se libra de la violencia sexual a través de las deyecciones corporales, y del manifiesto «Yo, monstruo mío», de Susy Shock (*Poemario Trans Pirado* 2011), en el que la voz poética exalta al mismo tiempo la condición teratológica —elegida para nombrarse— y los flujos corporales.

de *las Ardientes*¹⁴, quemándose por voluntad propia en actos cercanos a los aquelarres de brujas, pues arden entre cánticos¹⁵.

La necesidad de mostrarse tras el daño se hace evidente ya en «la chica del subte», primera entre las desfiguradas como consecuencia de la violencia machista, que sale del laberinto conformado por las galerías del metro para exclamar a plena luz del día y ante las cámaras de televisión: «Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (190)¹⁶. La amenaza del «monstruo biopolítico constituido en manada» (Noguerol 2024: 251) se hace evidente cuando las mujeres comienzan a mostrar sin empacho sus cicatrices pues, como leemos: «Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (192). De ese modo, importa especialmente *aparecer* en sociedad como *monstruos*:

Las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de *hombres y monstruos*? (la cursiva es mía). (195-196).

... Resistente a los estereotipos

Recurro a una nueva imagen para continuar mi reflexión: una manifestante corta su cabellera ante las cámaras en protesta por la muerte de la joven Mahsa Amini, ocurrida en dependencias policiales de Teherán por llevar mal colocado el velo (BBC 2022). La acción, que provocó una revuelta saldada con más de ciento treinta muertos, generó una ola de solidaridad por la que mujeres de todo el mundo —actrices de cine y cantantes, entre ellas— renunciaron a sus melenas, un atributo que, en muchos lugares, debe ocultarse bajo un velo porque «deslumbra y enloquece a los hombres».

14 La ironía implícita en el adjetivo *ardiente*, de claras connotaciones sexistas, está servida.

15 El drama de las quemadas se denuncia asimismo en obras argentinas contemporáneas como *La Virgen Cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara, o «La enana en el tren», de Ana María Shua. En el primer caso, una periodista toma conciencia del horror que supone la trata de mujeres cuando ve a una chica convertida en «una llamarada corriendo una carrera epiléptica, con movimientos imposibles para un cuerpo humano y con un grito desgarrador» (2009: 42), a la que acuna en los estertores de la muerte y, finalmente, mata con un tiro de gracia. En el segundo, Shua coincide con Enríquez al presentarnos una víctima de violencia machista que mendiga en el subte, a la que presenta con las siguientes palabras: «Es quizás una mujer, de muy baja estatura. Resulta difícil asegurarlo porque tiene los rasgos deformados por una quemadura que parece haber abarcado la cabeza, el cuello y una parte del pecho chato. La ropa grande y desordenada, amontonada sobre su cuerpo, se entreabre debajo de las clavículas mostrando la línea donde comienza la piel sana. El pelo largo brota desde la parte superior de su cuero cabelludo y con los movimientos del vagón se levanta de costado mostrando las cicatrices en la nuca y alrededor de las orejas. A cada pasajero sentado, la enana le deja una estampita en las rodillas» (76).

16 Sus ropas y el hecho de que toca sin pudor al resto de los pasajeros del tren dan idea de que no tiene miedo a nada: «Se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo» (186).

En el contexto occidental, resulta recurrente la denuncia de la presión que ejercen sobre las niñas los cuentos de hadas. De ahí que, recordando «Blancanieves», Luisa Valenzuela criticara el rol del espejo como calibrador del valor femenino en «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» —«Encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? ¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia —me contestó el espejo» (219)— y que, en «Avatares», el señor del Norte reciba el apellido de Espejo:

Yo trato de distraerme azuzándola a mi Gumersinda. Y ella me interroga cuando no puede más: «Espejo, Espejo», me llama, porque mi esposa debe mantenerme el respeto y dirigirse a mí por mi nombre de familia, le tengo prohibido pronunciar mi primer nombre, sólo a mi dulce Nieves le permito tamaña confianza, «Espejo, Espejo», me llama entonces Gumersinda, y después me pregunta, «¿Quién es la más bella entre las bellas?». Yo naturalmente contéstole siempre: Mi Nieves, mi Blanquita. Esta respuesta, legítima por cierto, tiene el añadido mérito de enloquecerla de furia, y a mí me divierte, me hace reír a mandíbula batiente como en los buenos viejos tiempos de pillajes y saqueos (238).

Si existe un cliché tóxico entre las narraciones tradicionales, este es el de «La bella durmiente», paradigma de belleza y sumisión a partes iguales. De ahí que en «No se detiene el progreso» Valenzuela presente, de nuevo, a una protagonista a la que «nimbaron [...] de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora, grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas» (14), pero que, finalmente, asfixia a su príncipe convertida en una mortal enredadera. Esta actitud es recuperada por Cabezón Cámara cuando llama a la acción a la protagonista de *Le viste la cara a Dios*, desgarrador relato del sometimiento de una chica al negocio de la trata, en el que la víctima es apodada «Beya (sic) durmiente» para quebrarla desde el punto de vista simbólico, no solo a través de los golpes, violaciones y droga:

Olvidá el «Beya durmiente» que te pusieron acá, en este antro nauseabundo el día que siguió a la noche en que te ataron las manos y después te recogieron para enseñarte el laburo. Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija (4).

... *Siniestra*

En *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías descubre cómo «la belleza es siempre un velo ordenado a través del cual *debe resplandecer* el caos» (51). Haciéndose eco de la afirmación de Rilke en la primera elegía de Duino — «Pues la belleza no es / sino el nacimiento de lo terrible» (11)—, el filósofo barcelonés demostró en su excelente ensayo que lo verdaderamente bello resulta inimaginable sin el conocimiento de la fealdad. La belleza nos ayuda a acercarnos al lado oscuro de la existencia, lo que explica, por ejemplo, la siguiente declaración de Guadalupe Nettel:

Para mí los monstruos son la encarnación de la belleza en su forma más auténtica, más insólita. Son seres frágiles y valientes que se oponen —voluntaria o involuntariamente— a los modelos convencionales. Me gustaría que los lectores trascendieran la incomodidad que estos personajes suscitan y encontraran la belleza que yo veo en cada uno de ellos (Ayén, s.p.).

En nuestros días, la *nueva belleza* no teme acercarse al fenómeno *freak* para reivindicar la resistencia a lo establecido. Así, Antonio Orlando Rodríguez eligió para protagonizar la novela *Chiquita*

(premio Alfaguara 2008), a Espiridona Cenda, una cubana de apenas sesenta y seis centímetros de altura que, en la Nueva York de fines del siglo XIX, triunfó como artista de vodevil y rompió las cadenas que sometían a las mujeres de su época.

Del mismo modo, Nettel hace que la frase «Freak is beautiful» (2006: 32) —leída por la protagonista de su novela *El huésped* en un camión de basura— funja como detonante para que esta comience a aceptarse¹⁷. Y ¿qué decir de «Ptosis», incluido en *Pétalos y otras historias incómodas*? En él, un fotógrafo se enamora de una joven aquejada de la afección que da título al relato. Como señala el narrador, «su párpado izquierdo estaba unos tres milímetros más cerrado que el derecho. Ambos tenían una mirada soñadora, pero el izquierdo mostraba una sensualidad anormal, parecía pesarle» (18). Para el fotógrafo, alterar ese rasgo supondría la desfiguración de la muchacha, por lo que pretende hacerla desistir de su empeño en operarse: «Me disponía a enseñarle una serie de fotografías de operaciones sin éxito con el fin de desanimarla. Pensé en decirle que, de cualquier manera, quedaría con el sello inconfundible de los pacientes operados por el doctor Ruellan, esa tribu de mutantes» (16). Por ello, a pesar de que han iniciado una relación amorosa, el hombre decide abandonar a la chica cuando esta ingresa al quirófano. El relato concluye con su lamento, pues no posee ni una imagen para recordar la *bella* ptosis de la muchacha.

... *Interesada por asaltar el museo*

Hablemos ahora del deseo de las artistas contemporáneas por formar del museo como autoras, no como musas. Lo proclamaron las Guerrilla Girls, artífices de un cartel que, con la imagen de una mujer desnuda de espaldas portando una máscara de gorila, rezó a la entrada del MOMA: «Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female» (Guerrilla Girls, 1985).

Se trata de luchar contra el *voyeurismo* que cosifica el cuerpo femenino y, al mismo tiempo, de ocupar un espacio que ofrece enormes réditos culturales. Así lo ha entendido la artista francesa Orlan, que ha convertido en obra su propio cuerpo con el fin de denunciar la opresión del canon estético. En «La reencarnación de santa Orlan» (1990-1993) imaginó una radical *performance* realizada a través de nueve operaciones estéticas, las que han convertido su cara en un híbrido compuesto por partes de obras de reconocidos artistas¹⁸. El resultado, lejos de ser armónico, ahonda en la idea de lo monstruoso. Especialmente, porque la artista ordenó en la séptima operación —en honor a Mona Lisa— que le implantaran en la frente dos siliconas usadas para levantar los pómulos, protuberancias que se aprecian a modo de pequeños cuernos en su rostro.

En el terreno literario, destaca la sarcástica crítica del mundo del arte llevada a cabo por Cabezón Cámara en *Romance de la negra rubia* (2014). Hablamos de nuevo de un personaje que, como

17 No resulta baladí el hecho de que se haya elegido para la portada del volumen una imagen de Diane Arbus, fotógrafa que se especializó en el retrato de «fenómenos de circo», gemelos idénticos, prostitutas, enanos o discapacitados mentales para denunciar nuestra hipocresía social.

18 Las creaciones han sido elegidas por la artista más allá del lugar que ocupan en el canon de la belleza. Así, por ejemplo, escogió la boca de «El rapto de Europa» de Boucher por su condición aventurera, los ojos de la Psique de Gérôme por la fragilidad de su alma y la nariz de una escultura de Diana porque esta mantuvo una actitud insumisa ante dioses y hombres.

las Ardientes de «Las cosas que perdimos en el fuego», protesta quemándose a lo bonzo: Gaby, una poeta que vive como *okupa* junto a sus amigos en un complejo habitacional, se prende fuego ante la policía que ha entrado a desalojarlos. Tras un año de recuperación en el hospital, sobrevive desfigurada y consigue, de ese modo, negociar alojamientos y otras prebendas para los suyos, quienes llaman *instalación* al campamento que comparten y *performance* a su vida diaria. Siguiendo esta idea, la narradora es llevada a la Bienal de Venecia como obra de arte, donde capitaliza la cosificación de que es objeto por su aspecto:

Yo solo les trabajé de víctima todo el día, hasta me volví obra de arte: me metieron en el medio de una mega instalación en la Bienal de Venecia. Yo era la sacrificada. Me quedaba ahí smatusentada de la mañana a la noche los cuatro meses de muestra. [...] Los críticos se coparon, a todos les parecía que habíamos superado a la loca de Abramovic, qué oscuros sus latigazos comparados con mis llamas, qué bella su cara rusa al lado de ese amasijo que era mi cara quemada. [...] De la movida salimos con casa y fama mundial. Nos coleccionaron muchos de los mismos que hacían de las ciudades refugios para burgueses. A mí me compró una suiza y le estoy agradecida (37-38).

La ironía se mantiene cuando Elena, la multimillonaria aludida al final de la cita, se convierte en su amante y decide concluir la obra de arte construyendo una nueva instalación. Como está a punto morir de cáncer, cede su rostro a Gaby, que pasa a ser «la negra rubia». Con esta nueva apariencia —con la que se denuncian, por otra parte, los procesos de «blanqueamiento»— Gaby regresa a Argentina y se convierte en gobernadora de la provincia, aunque finalmente abandona el poder para dedicarse a escribir.

... Y defensora de la imperfección

Llega el momento de recordar una imagen reconocida por la revista *Life* como «una de las 100 fotografías que cambiaron el mundo». En 1993 el *New York Times* publicó *Beauty Out of Damage* (Matuschka 1993), autorretrato de la modelo y fotógrafa Matuschka en el que la mujer, de treinta y siete años, posaba mostrando la cicatriz de su mastectomía, convirtiendo de ese modo su dolorosa experiencia en activismo.

A la manera del arte japonés del *kintsugi*, que repara los objetos rotos subrayando con polvo de oro el lugar de la grieta para realzar los puntos de sutura, numerosas autoras contemporáneas atienden a la belleza «surgida del daño», como proclama Matuschka ya en el título de su retrato. Así se explican los numerosos poemas dedicados a la cicatriz que deja el cáncer en la mama, entre los que escojo uno incluido Ana Isabel Conejo en *Concierto para violín y cuerpo roto* (2018):

Préstame,
si acaso,
la caricia
de tu dolor.
Tócame
la cicatriz.

Así.
Mira cuánta belleza (47).

Conclusión

Llega el momento de poner punto final a estas páginas, en la que espero haber demostrado la emergencia de un nuevo concepto de belleza, abordado por numerosas creadoras contemporáneas y cercano a la defensa de la monstruosidad como forma de resistencia ante los estereotipos. Estas autoras practican una literatura cargada de energía política, rebelde e insolente en su exigencia de un lugar en el museo; cercana, sin duda, a la hermosa microrréplica de Andrés Neuman «Feliz Fealdad», con la que deseo concluir mi exposición:

Dice en alguna parte el poeta Gamoneda: «La belleza no es un lugar al que van a parar los cobardes». La belleza es valiente. Porque lo bello es lo otro, lo feo que salvamos. Son bellas las estrías de tu cuerpo que cambia. Son bellos los talones ásperos de tanto caminar. Son bellos nuestros pelos que crecen donde les da la gana. Son bellas las ronqueras, que todo lo pronuncian como despidiéndose. Son bellas las ciudades sucias, que brindan con basura por su tiempo. Somos alta, sublime basura. Felices fiestas. Feliz fealdad (Neuman, s.p.).

Bibliografía citada

- AMPUERO, Fernanda (2018). *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2021). *Sacrificios humanos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- AUDRAN, Marie (2019). *Monstres: insurrection de la Chair et Révolution du Voir dans la Nueva Narrativa Argentina : lecture des mutations du monstrueux chez Ariana Harwicz, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez et Samanta Schweblin*. Tesis doctoral, Université Rennes 2.
- AYÉN, Xavier. «La belleza es monstruosa. Entrevista a Guadalupe Nettel». *La Vanguardia*, 5 de abril de 2009.
- BBC NEWS MUNDO. «Por qué cortarse el pelo se ha convertido en un símbolo de solidaridad con las mujeres que protestan contra el gobierno en Irán», 6 de octubre de 2022.
- BIEBER, Jodi. «Bibi Aisha», 8 de agosto de 2011, en <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2011/jodi-beiber/1>>.
- BISBE, Carlota. «Tara, la joven adicta a la cirugía estética que quiere parecer una foto editada en la vida real». *La Vanguardia*, 4 de septiembre de 2021.
- BOLÍVAR MORENO, Gustavo (2006). *Sin tetas no hay paraíso*. Madrid: El tercer nombre.
- BOURDIEU, Pierre (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Barcelona: Akal.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2015). *Le viste la cara a Dios*. Barcelona: Random House.
- CHUL-HAN, Byung (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996). «Monster Culture (Seven Theses)». *Monster Theory: Reading Culture*. Jeffrey Jerome Cohen (ed.). Minneapolis: University of Minneapolis Press, pp. 3-25.
- CONEJO, Ana Isabel (2018). *Concierto para violín y cuerpo roto*. Madrid: Hiperión.

- DENDLE, Peter J. (2012). «Conclusion. Monsters and the Twenty-First Century: The Preternatural in an Age of Scientific Consensus». *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle (eds.). Aldershot: Routledge, pp. 437-448.
- ECO, Umberto (2007). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2011). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé.
- (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- ESCOBAR, Melba (2019). *La casa de la belleza*. Barcelona: Seix Barral.
- FARGEAT, Coralie (dir.) (2024). *La sustancia*. Los Angeles: Working Title Films.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Los anormales*. Madrid: FCE.
- GUERRILLA GIRLS. Página oficial en <<https://www.guerrillagirls.com/>>.
- GIORGI, Gabriel (2009). «Política del monstruo». *Revista Iberoamericana*, 227, pp. 323-329.
- GONZÁLEZ-POLA, Covadonga y Cristina DEL TODO (eds.) (2019). *Monstruosas*. Barcelona: Tinta Púrpura.
- LESTEL, Dominique (2012). «Pourquoi nous aimons tant les monstres?». *Hybrides et monstres: transgressions et promesses des cultures contemporaines*. Lucile Desblache (ed.). Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, pp. 245-255.
- LEVINA, Marina y Diem-My T. BUI (2013). «Toward a Comprehensive Monster Theory in the 21st Century». *Monster Culture in the 21st Century. A Reader*. Marina Levina y Diem -My T. Bui (eds.). London and New York: Bloomsbury, pp. 1-13.
- LISPECTOR, Clarice (2014). *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela.
- LLURBA, Ana. *Encarnar al monstruo. Hacia una nueva imaginación especulativa* (2024). León: Eolas.
- MATUSCHKA. «La belleza surge del daño», en <<http://matuschka.net/beauty-out-of-damage-gallery.html>>.
- MITTMAN, Asa Simon (2012). «Introduction. The Impact of Monsters and Monster Studies». *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle (eds.). Aldershot: Routledge, pp. 1-15.
- MONTES, Alicia (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis, la carne como figura de la historia*, Buenos Aires-Los Ángeles: Argus.
- MORAÑA, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- NEGRI, Antonio (2007). «El monstruo político. Vida desnuda y potencia». *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.). Buenos Aires: Paidós, pp. 93-139.
- NETTEL, Guadalupe (2006). *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama.
- NEUMAN, Andrés (2010). «Feliz fealdad». *Microrréplicas*. 25 de diciembre de 2010.
- NIRTA, Andrea y Andrea PAVONI (eds.) (2021). *Monstrous Ontologies. Politics, Ethics, Materiality*. Delaware: Vernon Press.
- NOGUEROL, Francisca (2023). «Escrituras políticas en el siglo XXI: de ablandes a hablantes». *Texto, pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*. Amán Rosales Rodríguez et al. (eds.). Poznan: Uniwersytet Adama Mickiewicza, pp. 49-66.

- (2024). «Monstruos cotidianos en el siglo XXI: territorios en transformación». *Historia y ficción en el cuento hispanoamericano de los siglos XX y XXI. Homenaje a Carmen de Mora*. Alfonso García Morales y Jesús Gómez de Tejada (eds.). Berlín: Peter Lang, pp. 243-264.
- ORLAN. Sitio oficial de la artista: <<http://www.orlan.net/>>.
- ORLANDO RODRÍGUEZ, Antonio (2008). *Chiquita*. Madrid: Alfaguara.
- PERI ROSSI, Cristina (1983). *El Museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral.
- PINEDA, Esther (2021). *Bellas para morir. Estereotipos y violencia estética contra la mujer*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia (ed.) (2020). *Pequeño bestiario de monstruos políticos*. Murcia: CENDEAC.
- RILKE, Rainer María (2015). *Elegías de Duino*. Juan Rulfo vers. México: Sexto Piso.
- ROAS, David (2019). «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista De Literatura*, 81.161, pp. 29-56.
- ROCKWELL, Norman. *Girl at Mirror*. Óleo sobre lienzo. En <<https://prints.nrm.org/detail/261027/rockwell-girl-at-the-mirror-1954>>.
- RODRÍGUEZ CAMPO, Carmen (2022). «Monstruosidad y transgresión de los modelos de feminidad en las narradoras latinoamericanas: Jacinta Escudos, Solange Rodríguez Pappe y Laura Rodríguez Leiva», *Bulletin of Spanish Studies*, 99.7, pp. 1151-1172.
- SANZ, Marta (2013). *Daniela Ástor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- (2018). *Monstruas y centauros*. Barcelona: Anagrama.
- SHILDRICK, Margrit (2001). *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London: SAGE Publications.
- SHOCK, Susy (2011). *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- SHUA, Ana María (2021). «La enana en el tren». *Aquelarre de cuentos. Antología de terror insólito escrito por mujeres*. Inés Ordiz y Sandra Casanova Vizcaíno (eds.). Madrid: Huso Editorial.
- TAUSSIG, Michael (2012). *Beauty and the Beast*. Chicago: The University of Chicago Press.
- THEIN, Ivonne (2015). «Thirty-two kilos». *European photography: art magazine*, 36, 97, pp. 12-15.
- TRÍAS, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- TSING, Anna y otros (eds.) (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VALENZUELA, Luisa (2008). *Generosos inconvenientes*. Francisca Noguero (ed.). Palencia: Menoscuarto.
- WOLF, Naomi (1991). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. William Morrow.