

**FEMINIDAD Y MONSTRUOSIDAD EN EL IMAGINARIO SOCIAL:  
UNA LECTURA Y DOS TEXTOS**

*(FEMINITY AND MONSTROSITY IN THE COLLECTIVE SOCIAL MIND:  
ONE READING AND TWO TEXTES)*

MARÍA EDUARDA MIRANDE \*

**RESUMEN**

La conceptualización de lo femenino, sus consecuentes valoraciones y procesos de simbolización ocupan un lugar destacado en el espacio de configuraciones que estructura el imaginario social en todas las épocas y en todas las sociedades.

Este trabajo propone confrontar dos textualidades distantes en el tiempo y, sin embargo, confluyentes en cuanto a las formas de representar la problemática de lo femenino en el discurso. Por un lado, se analiza dos episodios del **Libro de Buen Amor** del Arcipreste de Hita, texto español del siglo XIV; y por otro, unas versiones de la "mulánima", recogidas en San Salvador de Jujuy en el año 1997. Ambos textos estructuran las imágenes de la mujer apelando a la figura del monstruo. En el primer texto, una serrana mitad bestia, mitad hombre, salva de la muerte a un caballero extraviado a cambio de dinero; en las versiones de la "mulánima", la mujer adúltera, luego de morir, se transforma en una mula espantosa a causa de la condenación de su alma.

La pregunta que se plantea gira en torno a las significaciones profundas proyectadas detrás de la figura del cuerpo femenino deformado y de una feminidad trazada desde el engendro. Este interrogante es el que orienta las reflexiones y al que se intenta dar respuesta en esta ponencia.

**ABSTRACT**

*The concept of de feminine, its consequent valuations and processes o symbolization fill a significant place in the shaping of the structure of the collective social mind at all times and in all societies.*

*The present work tries to visualise two texts wich, though distant in time, converge in the way they present the problem of the feminine in discourse. One the one hand, we analyse two episodes from the **Libro de Buen Amor** by the Arcipreste de Hita, a Spanish text from the XIV century; and on the other hand, some versions of the "mulánima", collected in San Salvador de Jujuy in 1997. Both texts present the image of the woman by resorting to the figure of a monster. In the first text, a woman from the highlands, half beast, half human, saves a lost gentleman from sure death in exchange from money; in the "mulánima" versions, the adulterous*

---

\* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy.  
Pasaje Charcas 1075 - C. De Nieva - S.S. de Jujuy (CP 4600) - Argentina

woman, after dying, turns into an awful looking mule as a result of the condemnation of her soul.

*The question that arises turns around the deeply significant issues presented by the figure of the deformed feminine body and a femininity drawn upon and begotten by monstrosity. This question is the guideline that orientates our thinking, and it is our intention to find an answer to it through the present work.*

## INTRODUCCIÓN

Es posible concebir la presencia de lo monstruoso como una constante que ha acompañado al hombre desde sus remotos orígenes prehistóricos. Ciertas pinturas rupestres(1), las innúmeras figuras mitológicas que habitan los más variados universos míticos, el arte, las formas renovadas de la monstruosidad que propone la literatura y particularmente el cine en nuestros tiempos, permiten dar cuenta de esta afirmación. Uno de los ámbitos que se nutre mayormente de la atracción humana hacia lo monstruoso es el de los relatos orales, que recrean para gusto y terror de narradores y oyentes una profusa galería de seres extraordinarios entre los que desfilan el ucumar, el familiar, coquena, el duende, el cura sin cabeza, la mulánima, etc. Es justamente de esta última de la que me ocuparé en este trabajo. Mi propósito es confrontar dos textos distantes en el tiempo pero íntimamente vinculados, puesto que en ambos monstruosidad y feminidad aparecen asociadas de una manera particular. Los textos en cuestión son la cuarta serrana del **Libro de Buen Amor** del Arcipreste de Hita (siglo XIV) y el relato de la mulánima; ambos me permitirán reflexionar sobre el tema de lo monstruoso y las vinculaciones que el imaginario social ha construido entre monstruosidad y cuerpo femenino.

## APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO

En un primer deslinde del tema que me ocupa, me abocaré a realizar algunas consideraciones respecto a lo que voy a denominar *la pulsión hacia lo monstruoso* que considero un rasgo definitorio de lo humano.

El monstruo es definido por Pérez Rioja como un “ser de configuración contraria al orden regular de la naturaleza y como símbolo de la fuerza cósmica en estado todavía embrionario o caótico”, es decir, en estado de “potencia no formal”. (Cirlot, 1991) Desde esta perspectiva el monstruo se asocia a lo irracional y pre-lógico, o sea al ámbito de lo pulsional.

En otro sentido, aunque según analizaré en íntima vinculación con lo que denomino *la pulsión hacia lo monstruoso*, Georges Bataille, en su libro *El erotismo*, postula la idea de que los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos, que me animo a caracterizar como primarios: uno, el impulso de terror, que produce un movimiento de rechazo seguido por el asco y la náusea, y otro de atracción, que ejerce una fuerte fascinación sobre la sensibilidad. Estas dos tensiones pulsionales contradictorias nacen de una primera percepción de la vida como un exceso. En efecto, el hombre se ve inmerso en la dinámica de la vida natural a la que entiende, en palabras de Bataille, “como un derroche de energía viva y como orgía de

aniquilamiento". (Bataille, 1997). En tal dirección, reproducción -sexualidad- y muerte "sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres". (Bataille, 1997). En la base misma de esta dinámica de la naturaleza subyace una violencia elemental que supone, por un lado, "interrumpir el curso regular de las cosas" (Bataille, 1997) con la muerte, contraria a los deseos de perdurabilidad de cada ser; y por otro, dejar al hombre a merced de los impulsos inmediatos de su sexualidad. Esta violencia elemental se percibe como un retorno al caos, como una "disolución de las formas constituidas... de la vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos" (Bataille, 1997). Como consecuencia inmediata de esta amenaza del caos surge el sentimiento de terror al que acompaña la náusea; basta imaginar el pavor y el asco que despierta la presencia del cadáver putrefacto, como así también la repulsión que inspiran las excrecencias corporales, para dar una dimensión aproximada de esta reacción que intento definir como la náusea.

Hasta aquí me he detenido a considerar el primer impulso humano ante el pródigo exceso de la vida: el terror y su consecuente náusea, reacciones ambas que se vinculan paradójicamente con un movimiento de sentido contrario: la atracción fundamental por la muerte y por la fusión erótica. En efecto, muerte y sexualidad se perciben como procesos que conducen hacia la indistinción, hacia la confusión de entidades diferentes, dando lugar a un sentimiento de continuidad que permite intuir, aunque fugazmente, la eternidad del ser. En este punto cabe aclarar que Bataille inicia sus consideraciones a partir de unos presupuestos filosóficos en torno al ser, al que concibe como producto de un pasaje inicial de la discontinuidad a lo continuo. El ser, para constituirse como tal, experimenta un primer estadio de continuidad, que queda inscripto como un origen, un principio anulado, desplazado por las formas efectivas y elementales de existencia del ser que se manifiesta como una individualidad discontinua. Y agrego, como una individualidad circunscripta a un cuerpo, a una forma tangible situada en un espacio. Encerrado en su aislamiento, y circunscripto a los límites de su propia forma (de su propio cuerpo), el ser buscará fundirse en la continuidad primera que le permitirá, aunque fugazmente, proyectarse en la permanencia de un flujo de continuidades que liga a todos los seres. Dos vías permiten al ser el contacto con lo continuo y permanente: el erotismo, que implica "una disolución de las formas constituidas...que fundamentan el orden discontinuo de los seres que somos" (Bataille, 1997), y la muerte que, si bien acaba con el ser en tanto discontinuidad aislada, en tanto forma corpórea, permite poner de manifiesto la continuidad primera del ser, la que está en el origen mismo de todos los seres. Erotismo y muerte son dos extremos de una exacerbación y una violencia ejercidas sobre unos seres discontinuos, quienes experimentan ante estos extremos dos pulsiones de sentido contrario: una irresistible atracción frente a la violencia que los devuelve a su continuidad original, y un sentimiento de terror frente a lo que amenaza su discontinuidad elemental de seres aislados y limitados a la existencia efectiva de un cuerpo.

Aquello que provoca terror y náusea causa fascinación; lo repulsivo, embriaga. Dos tensiones contrarias saturan el estrato afectivo del sujeto dejándolo presa de una *angustia* paralizadora. A partir de allí, sus esfuerzos tenderán a la *superación*

de la angustia(2) y la única vía posible para lograrlo es invistiéndola de una forma, sometiéndola a un proceso de regulación y ordenamiento que permita crear ciertas *zonas estables*, seguras y confiables, y ciertas *zonas inestables* en las que lo irracional y la fascinación por el caos puedan anidar y en las que la tensión misma (horror - atracción) se constituya en forma privilegiada.

Las *prohibiciones* prescriptivas en torno a la muerte (“no matarás”) y al sexo (“no cometerás adulterio o incesto”) y sus consecuentes tabúes(3) hacen posible el advenimiento de un mundo sosegado y razonable, pero establecen una necesaria convivencia con las *transgresiones* que funcionan como vías de acceso -más o menos reguladas- hacia el ámbito de la fascinación del caos y de la irracionalidad. En este sentido, la “transgresión -en palabras de Bataille- no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa” (Bataille, 1997)

Es en el espacio de las que llamo *zonas inestables* en donde sitúo la conformación de lo monstruoso.

Elena Bossi, en su artículo “*De mulánimas, hombres-lobo, vampiros, y otros monstruos*”, dice al respecto de la monstruosidad:

*“El monstruo no es un ser en reposo que ha logrado la síntesis sino un ser inestable en proceso permanente, una forma marcada por la inestabilidad de dos o más seres, dos aspectos en pugna (...) La complejidad del ser es violenta porque no establece un punto de articulación entre las distintas naturalezas; no hay lugar para el monstruo, él es el lugar de representación de la lucha, el eje mismo de lo tensivo” (Bossi, en prensa)*

La *pulsión hacia lo monstruoso* que he postulado al inicio de este trabajo debe entenderse en el mencionado proceso de superación de la angustia. El monstruo, entendido como “el lugar de representación de la lucha, el eje mismo de lo tensivo”, permite objetivar las tensiones pulsionales contradictorias que experimenta el sujeto, depositándolas fuera del mismo. El monstruo es para el sujeto el espectáculo mismo del terror, la náusea y la fascinación; es un modo de dar forma a la angustia en un intento por superarla y, en última instancia, es un artificio mediante el cual lo irracional pre-lógico adquiere una forma aparente que es, en realidad, una “antiforma”(4): un orden contrario al orden regular de la naturaleza.

La presencia de lo monstruoso, si bien tiende a la superación de la angustia primordial, la evoca necesariamente; pues afecta al ámbito de la sensibilidad del sujeto, trayéndole reminiscencias de sus terrores primarios y ejerciendo sobre él una fascinación asimilable al *canto de las sirenas*. Es por este motivo que el monstruo sigue siendo el protagonista central de innumerables relatos que, en versiones diversas y *aggiornadas*, circulan en el ámbito de la literatura escrita y oral de nuestros días.

## UNA LECTURA Y DOS TEXTOS

Mi trabajo propone, tal como se expuso en la introducción, confrontar dos textualidades distantes en el tiempo y, sin embargo, en algunos puntos confluyentes en cuanto a las formas de representar la problemática de lo monstruoso en el

discurso. En primer término analizo un episodio del **Libro de Buen Amor** del Arcipreste de Hita, texto español del siglo XIV, para luego vincularlo con el relato de la Mulánima recogido en la provincia de Jujuy(5). Estos textos estructuran imágenes de la mujer apelando a la figura del monstruo. En el primero, una serrana mitad bestia, mitad hombre, salva de la muerte a un caballero extraviado a cambio de sexo o dinero. En las versiones de la mulánima, una mujer que ha cometido incesto o se ha unido en forma sacrilega con un sacerdote, es condenada, en vida o después de muerta, a vagar transformada en un ser aberrante, mitad mula, mitad alma humana, hasta ser liberada por quien se atreva a quitarle el freno y flagelarla con un látigo especialmente trenzado y bendecido.

En los textos en cuestión, viene a sumarse a la problemática de lo monstruoso otro núcleo de conflictos que gira en torno a la conceptualización de lo femenino, sus consecuentes valoraciones y procesos de simbolización, que ocupan un lugar destacado en el espacio de configuraciones que estructura el imaginario social en todas las épocas y en todas las sociedades.

#### **EL EPISODIO DE LA CUARTA SERRANA: LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL MONSTRUO O UN RASTREO EN LOS ORÍGENES DEL MITO DE LA MUJER CAÍDA**

La estructura del **Libro de Buen Amor** es muy compleja,(6) pues incluye una variada cantidad de elementos líricos y narrativos débilmente hilvanados por un hilo autobiográfico, cuyo narrador protagonista se presenta como “yo, Juan Rruyz, Açipreste de Fita” (copla 19), con el objeto de relatar sus aventuras amorosas. Ese relato brinda al texto un principio de unidad estructural del que forma parte el episodio del “loco amor” en las sierras, tramado a partir de los encuentros sucesivos del protagonista con cuatro rudas pastoras que lo auxilian al hallarse perdido en las montañas.

El motivo del encuentro de un caballero perdido en la sierra y una serrana rústica que le brinda ayuda a cambio de favores materiales o carnales, es el eje sobre el que se construye un tipo de poesía tradicional castellana alejado (aunque no enteramente disociado) de los estilizados modelos cortesanos de las pastorelas provenzales y galaicoportuguesas, y que, según opinión de Ramón Menéndez Pidal, respondería a un género de inspiración realista y de espíritu burgués o popular(7). Las serranas del Arcipreste entroncan en línea directa con este modelo genérico y presentan la particularidad de estar divididas, cada una de ellas, en dos secuencias: una primera secuencia narrativa (y descriptiva en el caso de la cuarta serrana) en verso alejandrino, a la que le sucede una composición lírica en verso de arte menor y estructura zejelística(8) que reproduce, con algunas variantes y mayor pintoresquismo, la historia contada en la secuencia inicial.

De las cuatro serranas del **Libro de Buen Amor** me interesa la última, diferente de las otras tres en su parte narrativa por la ausencia de diálogo y por una mayor extensión, debido a que incluye una pormenorizada y monstruosa descripción de la pastora que contrasta con el tratamiento estilizado de la misma en la parte lírica.

La secuencia narrativa del texto se inicia con dos coplas introductorias de carácter narrativo que dan pie a la descripción de la figura de la serrana monstruosa, construida a través de dos operaciones analíticas; la primera corresponde a una visión totalizadora (coplas 1008 a 1011) y la segunda, a una descripción parcializada, trabajada sobre recortes sinecdóquicos (1012 a 1020).

La primera operación analítica totalizadora presenta a la serrana como un ser situado entre dos coordenadas: lo fantástico y lo bestial. La mujer es definida como un *vestiglo*, o sea como un monstruo fantástico horrible, a lo que se agregan dos comparaciones hiperbólicas en gradación creciente: la primera es una comparación de superioridad construida desde el punto de vista del descriptor -narrador: "la más grande fantasma que yo vi en este siglo"; la segunda, es una imagen que, si bien remite al ámbito bíblico de lo monstruoso (el Apocalipsis), introduce la perspectiva de un tercero a cuya autoridad se apela: "En el apocalipsi Sant Juan Evangelista no vido tal figura nin de tan mala vista". La monstruosidad de la serrana se ubica en un ámbito de exclusión que intensifica la hipérbole.

Enmarcada por estas dos comparaciones, se presenta la pintura del porte de la serrana asociada dos veces a una apariencia caballuna: "yeguariza trefuda y grand yegua cavallar", figuras que agregan a lo monstruoso hiperbólico el sema de lo bestial que, como luego analizaremos, en la Edad Media materializa la idea de la lujuria asociada a lo femenino(9).

En efecto, este ser descripto no se presenta asexual, muy por el contrario, dos alusiones (1010c y 1011c) a su capacidad de "lucha" esconden una velada intención erótica(10) que contribuye a la pintura de la mujer lúbrica.

Esta primera presentación global de la serrana se completa con una última asociación que encierra fuertes significaciones en el contexto de la Baja Edad Media: "non sé de qual diablo es tal fantasma quista" (querida). La alusión al diablo activa la tríada diablo - carne - mundo, representación medieval de los pecados, enemigos del cristiano deseoso de salvación eterna(11). Por otro lado, el hecho de insinuar que la monstruosa serrana puede llegar a ser querida ("quista") por algún diablo, la ubica en el espacio de las degradaciones ontológicas. Dice Pérez Rioja: "En el cristianismo, el diablo (llamado también Demonio, Luzbel, Lucifer, Satanás) es un espíritu originariamente bueno, creado por Dios, que luego cae, condenándose y transformándose en el enemigo de la salvación universal que iba a realizar Jesucristo" (Pérez Rioja, 1984). La serrana, por un proceso de expansión metonímica, deviene ser degradado, mujer *caída*, extraña conjunción de fantasma, demonio y yegua.

La segunda operación descriptiva, que efectúa recortes sinecdóquicos sobre el cuerpo de la serrana, no sigue un orden; más bien acompaña el estupor de la mirada en un recorrido zigzagueante ascendente y descendente más o menos fijado en dos partes: cabeza y cuello, por un lado, y tronco y extremidades, por otro.

Una adjetivación profusa y construcciones comparativas con comparantes adscriptos al mundo animal: cabellos de "corneja lisa", pisada de "osa", orejas de "añal burrico", narices de "çarapico", "boca de alana", "dientes cavallunos", cejas más negras que "tordos", "tovillos mayores que de añal novilla", van configurando la

imagen monstruosa de la serrana, al tiempo que continúan la línea de degradación iniciada en la primera secuencia: por un lado, la asimilación de la figura de la mujer al mundo bestial se intensifica mediante la *variatio*, tal como la cantidad de comparantes animales lo muestra; y por otro lado, se opera un proceso de borrado de las marcas femeninas del cuerpo que serán desplazadas por rasgos claramente masculinos: su cuello es “ancho, veloso y chico”, tiene “prietas barvas”, su muñeca es “ancha” y “velosa”, su voz es “gorda e gangosa... tardía, como ronca” y, para completar el cuadro, los dedos de la mano se comparan con “viga(s) de lagar”.

La única marca corporal explícitamente femenina es la descripción de las tetas que, sin embargo, son presentadas bajo la óptica de la deformación paródica: ellas son tan grandes que la mujer las lleva dobladas, pues de no ser así, le llegarían a las rodillas y bailarían solas al son de la cítola.

El cúmulo de operaciones deformantes descriptas hasta aquí ha dado como resultado un ser fantasmagórico, construcción imaginaria de un enunciador marcadamente masculino que activó los semas de lo demoníaco, lo bestial, lo masculino y lo femenino parodiado, para construir una figura monstruosa erigida sobre dos ejes: el cuerpo femenino y la feminidad.

Las preguntas surgen inmediatas: ¿Por qué Juan Ruiz, apartándose del molde genérico, desplaza a la serrana rústica y construye un monstruo? ¿Qué significaciones se ocultan detrás de la figura del cuerpo femenino deformado y de una feminidad trazada desde la ambigüedad y la parodia?

La pintura monstruosa de la serrana forma parte de un género discursivo muy difundido en la Alta y Baja Edad Media, y especialmente en Castilla y León entre los siglos XIII y XIV, conocido como “Injurias contra las mujeres”. Estas injurias, según la opinión de Marta Madero, “parecen tener dos sentidos que subyacen a la variedad de sus formas... No hacen más que reproducir o metaforizar con mayor o menor énfasis, las descripciones de una feminidad cuya clave es la inversión de todo lo alto, lo bello o lo puro. Dicen de otro modo el imaginario religioso desde el que se las mira para señalarlas como el espacio de lo no religioso (...) [y, por otro lado] asimila las mujeres a los signos. Ellas son los naipes que circulan entre los hombres. La forma de los gestos o la brutalidad de las palabras importan poco. Sólo cuenta el modo en que las mujeres dan sentido a ciertas formas de sociabilidad en un mundo entre hombres. La injuria cifra un sistema de valores que se condensa y se expresa invertido: tiene la forma de una metáfora”. (Duby, Perrot et al., 1992)

En efecto: la injuria sobre las mujeres toma como referente al cuerpo femenino para convertirlo en texto de lo abominable y de la lujuria. Es el cuerpo diabólico, marcado por la caída, que carga con el estigma del pecado original y que prolonga indefinidamente el cuerpo condenado de Eva. Cuerpo activo, operante, abierto a los apetitos de la carne, que libera al cuerpo masculino de la responsabilidad directa en la acción pecaminosa, ubicándolo en un rol pasivo de víctima de las insaciables apetencias de la lujuria femenina. Esta construcción discursiva fuertemente misógina se instaura en el pensamiento clerical a partir del siglo XI y da sentido, según mi opinión, a la red de significantes con los que Juan Ruiz ha construido la figura abominable de la serrana que nos ocupa, que, según vimos, agrupa los semas de lo monstruoso, lo bestial –como correlato de lo instintivo y lujurioso -, lo demoníaco, lo

masculino –en tanto negación de lo femenino- y lo femenino parodiado. El monstruo es la representación condensada y metafórica del imaginario medieval tejido en torno a la mujer y a lo femenino.

## **DE LA SERRANA A LA MULÁNIMA: EL CUERPO FEMENINO Y LA MONSTRUOSIDAD**

El texto de la serrana del Arcipreste oculta en la escritura las causas de la metamorfosis monstruosa que el análisis ha permitido entrever. En este sentido, la serrana se asimila a un número considerable de monstruos cuyos orígenes se explican en el juego de la prohibición y la transgresión, puesto que son producto de la violación de un tabú. La transgresión significa el paso de la estabilidad a la inestabilidad, del orden al caos, de lo racional a lo irracional; y uno de los modos de representar este tránsito es la metamorfosis aberrante que, mayormente, consiste en una degradación ontológica, pero cuya máxima fuerza radica en el hecho de que el ser del monstruo transita las formas mismas de la tensión. Esto significa que niveles ontológicos diversos coexisten en el monstruo en una relación de violenta continuidad.

En este punto la serrana y la mulánima confluyen. La serrana es simbólicamente condenada en representación de una feminidad míticamente caída luego de una primera violación arquetípica del tabú; la condena que pesa sobre la mulánima es una proyección de esa primera caída. El motivo del tabú es el mismo, sólo han variado sus formas. Sobre el cuerpo femenino recae el estigma de la metamorfosis del que queda liberado el cuerpo masculino.

En el caso concreto de la mulánima, la mula, en tanto ser híbrido, activa semas que recaen sobre la sexualidad operante de la mujer. La condena pesa sobre la capacidad reproductiva de un cuerpo que ha violado el tabú. Por otra parte, la mulánima se caracteriza por la espectacularidad de su conformación excedida en sus propios límites, ya que despide fuego por los ojos, la nariz, la boca y el ano. El fuego puede remitir a diversos campos semánticos, pues si bien aparece asociado a la libido y a la fecundidad(12), también se vincula con un sentido de trascendencia espiritual y, en la cosmovisión cristiana, con los tormentos infernales(13). En el primer caso, la hibridez de la mula contrasta violentamente con cualquier posibilidad de continuidad o trascendencia física o espiritual. La mulánima, al ser una entidad en tensión permanente, no trasciende, queda detenida en un estado de indefinición perpetua. Tal vez esa es la máxima de las condenas que pesa sobre este ser metamorfoseado que no es ni bestia ni humano; no es un alma ni un cuerpo; no es una mujer y tampoco una mula: es todo eso fusionado en una violenta conjunción de elementos disímiles.

Los dos textos analizados muestran que, en el ámbito de las configuraciones simbólicas del imaginario colectivo, pesan aún una serie de representaciones discursivas de muy larga data que toman al cuerpo femenino y a la feminidad como texto.

¿Cuáles son esas representaciones discursivas?. La primera de ellas surge, siguiendo los conceptos de Lucía Guerra Cunningham, quien a su vez cita a Claudina

Herrmann, de la idea de que “la mujer se identifica (por su circunstancia histórica y biológica) con la materia en una relación de carácter ancestral”(14); paralelamente, se le atribuye “como característica del proceso cognitivo femenino otro modo de conocer a partir de la intuición, los sentidos y la vivencia erótica” (Guerra Cunningham, 1984).

La vinculación con la materia y con el erotismo tiende lazos inmediatos con las pulsiones primarias contradictorias de terror y de fascinación que el exceso de la vida natural provoca en el hombre. Desde esta perspectiva, la mujer y su capacidad de reproducir la materia se asimilan a la naturaleza percibida “como un derroche de energía viva” (cito el concepto de Bataille), o sea, como una fuerza que puede arrastrar al caos y al aniquilamiento, al paroxismo de los ciclos de reproducción y muerte(15).

Por otra parte, los atributos femeninos de intuitividad, sensibilidad y erotismo permiten a la mujer el acceso espontáneo a lo irracional, es decir, le posibilitan transgredir los límites de lo razonable y ordenado a fin de acceder a las “zonas inestables” donde puede percibirse, de manera fugaz, la continuidad del ser en un retorno a lo indiferenciado y eterno. Nuevamente me sitúo en el ámbito de lo tensivo: frente al pavor del ser contingente sujeto a la muerte se erige la fascinación del ser que se intuye continuo y permanente.

Estos atributos identificados con lo femenino han impulsado a crear mecanismos de dominio, pues se han considerado como una verdadera amenaza para “las formas constituidas de la vida social” (Bataille, 1997). La preservación del orden social, de esta manera, se inscribe sobre el cuerpo femenino vigilado. Esto explica la serie variable de prohibiciones respecto a la sexualidad que cada comunidad ha creado, crea y recrea permanentemente, y los mitos nacidos (y en este punto me circunscribo a la cultura occidental) en torno a los procesos cognitivos femeninos, mitos que pretenden (o mejor dicho, han pretendido) “resumir [a la mujer] en su totalidad como un misterio inexplicable”. (Mora Escalante, Ovares Ramírez y Rojas González; 1984)

Luego de expuestas estas ideas, surgen con más claridad los nexos que vinculan monstruosidad y feminidad. Lo femenino, en tanto muestra el exceso de la materia, y en tanto se liga a la vivencia erótica y al saber intuitivo, es visto como una amenaza permanente. Es la amenaza de lo monstruoso concebido como un paroxismo de las formas, una inversión del “orden regular de la naturaleza”, o lo que es lo mismo, la amenaza terrible y fascinante de una naturaleza devuelta al caos cuyo poder diluye las formas del orden social.

## NOTAS

- 1) Cfr. Perez Rioja, J.A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. (pág. 308).
- 2) El concepto pertenece a Georges Bataille, cfr. op.cit., pág.91.
- 3) El tabú es convencional y varía según las épocas y las sociedades.
- 4) Tomo el concepto del artículo de Elena Bossi: “De mulánimas, hombres-lobo...”, quien lo emplea para referirse a la supresión espacio temporal que la existencia misma de la mulánima sugiere. El monstruo es en un no espacio-tiempo

- asimilable al continuum de la muerte.
- 5) He trabajado con doce versiones del relato de la mulánima, pero, con el propósito de efectuar una síntesis del argumento central, transcribo a continuación uno de los registros relevados: “Según me habían comentado mis padres, la mulánima surge de la unión de la mujer con algún pariente, con un compadre o con un sacerdote, por ir en contra de la ley natural, o sea de la ley de Dios y ésta recibe como castigo un hechizo. Dicho hechizo es convertirse en mula. Según mi vecino que pudo verla una noche que fue de caza al monte, me la pudo describir y dijo que es una mula chiquita que tira fuego por la boca, por los ojos, por la nariz, que fue lo que más le impactó; también posee orejas grandes, las cuales deben ser cortadas por algún pariente, también deben quitarle las riendas para poder romper dicho hechizo. Cuando relincha es como un llanto de una mujer, generalmente suele aparecer de las doce de la noche en adelante. Bueno, también para que esta persona le corte las orejas, ella se agacha; si esta persona tiene éxito, la misma se convierte en mujer; pero si fracasa en este proceso, la misma lo devora”. (Juan Domingo Tolay, 45 años, San Salvador de Jujuy, Argentina). Este relato incluye las secuencias y los motivos que aparecen como constantes en todas las versiones.
  - 6) *María Rosa Lida* vincula al **Libro de Buen Amor** con las **maqamat árabes e hispano-hebreas** que son relatos en prosa y en verso narrados o recitados en reuniones (maqamat) por dos personajes: un pícaro, que en sus declamaciones proclama la virtud sin practicarla, quien se topa con otro personaje que cuenta, en primera persona, las fechorías de aquél. En estas declamaciones alternadas entraría una gran cantidad de material diverso muy similar al que se halla en *el Libro de Buen Amor*.
  - 7) Cfr. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios literarios*. (págs.175 a 179).
  - 8) Forma estrófica de origen árabe andaluz (fines del siglo XI) que consiste en una serie de trísticos monorrimos, seguidos de un verso cuya rima es igual a la de un *markaz* o estribillo inicial, *markaz* que da también el tema a desarrollar. El zéjel tuvo gran influencia en la lírica española posterior. Cfr.: Dámaso Alonso y José Manuel Blecuá: *Antología de la poesía Española (Lírica de Tipo Tradicional)*(1964) Madrid, Gredos (Introducción)
  - 9) Cfr. G. Duby y M. Perrot, *Historia de las Mujeres* (tomo 2, pág. 583).
  - 10) Con el mismo sentido aparece en la primera serrana: “La vaqueriza traviessa/ diz: ‘Luchemos un rato;/liévate dende apriesa,/desbuélvete de aqués hato.’/ Por la muñeca me priso,/ove a fazer lo que quiso:/creo que fiz buen barato.” (Estrofa 971)
  - 11) Esta triada aparece en el **Libro de Buen Amor** titulado uno de sus segmentos: “De cuáles armas se deve armar todo cristiano para vençer el diablo, el mundo e la carne” (1579 a 1617)
  - 12) Cfr. J.E Cirlot: *Diccionario de símbolos*. (Págs.209 y 210)
  - 13) Cfr. J.A. Pérez Rioja: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. (págs. 216 y 217)
  - 14) Lucía Guerra Cunningham, en: “*Hacia una estética de lo femenino*”, cita a Claudine Herrmann: *Les vouleses de langue* (1976) Paris, Des femmes.

- 15) Resulta un dato interesante consignar cómo algunos relatos mitológicos representan simbólicamente este temor, tal es el caso del mito toba de las mujeres de vagina dentada.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- BATAILLE, G. (1997) El erotismo. 1º edic. 1957. Barcelona.. Editorial Tusquets.
- BOSSI, E. De mulánimas, hombres-lobo, vampiros y otros monstruos, artículo en prensa.
- CIRLOT, J.E. (1995) Diccionario de símbolos. 11º edición. Colombia, Labor.
- DORRA, R. (1997) Fundamentos sensibles de la discursividad. México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- DUBY, G. y PERROT, M. -comp- (1992) Historia de las mujeres. Madrid, vol. 2, Taurus.
- GUERRA CUNNINGHAM, L. (1985) Hacia una estética de lo femenino. En: Evaluación de la Literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. Instituto Literario y Cultural Hispánico, Costa Rica.
- MORA ESCALANTE, OVARES RAMÍREZ y ROJAS GONZÁLEZ (1985) El segundo sexo: la segunda literatura. En: Evaluación de la Literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. Instituto Literario y Cultural Hispánico, Costa Rica.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968) Estudios Literarios. 9º edic. Madrid, Espasa- Calpe.
- PÉREZ RIOJA, J.A. (1984) Diccionario de Símbolos y Mitos. 1º edic. 1962. Madrid, Tecnos.
- ROMERO, J.L.(1988) La Edad Media. 1º edic. 1949. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RUÍZ, J. (ARCIPRESTE DE HITA) (1981) Libro de Buen Amor. 1º edic. crítica 1912. Madrid. 2 vol. Espasa-Calpe.
- TERRÓN, H. Estudio de relatos orales Jujuy, sin publicar.
- VILAR, P. (1986) Historia de España. 22º edición. Barcelona, Grijalbo.