

Brassieres, floreros e interpretaciones:  
Un estudio del nuevo arquetipo femenino desde *Atonement* de Ian  
McEwan.

Luisa María Arango Corrales

TRABAJO DE GRADO.  
Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literario  
Bogotá, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD  
Jorge Humberto Pelaez Piedrahita, S.J

DECANO ACADÉMICO  
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
Juan Cristobal Castro Kedrel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO  
Juan Cristobal Castro Kedrel

Artículo 23 de la resolución No 13 de Julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

“Por más que parezcan tonterías, los vestidos, se dice, tienen oficios más importantes que sólo mantenernos abrigados. Ellos cambian nuestra visión del mundo y la visión del mundo sobre nosotros”<sup>1</sup>.

Virginia Woolf, Orlando.

---

<sup>1</sup>.Original dice: “Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than to merely keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us.”.  
Las traducciones usadas en esta tesis son propias.

## **Más allá del tiempo frente al espejo: La construcción de la identidad femenina desde el cuerpo.**

Con las transformaciones que la sociedad atraviesa en su desarrollo, los sujetos que en ella habitan también pasan por momentos en que se redefine la manera en que se deben relacionar con su entorno y por ende la función que cumplen en él. Los roles de género han sido uno de los medios en que se controla o determina el modo en que un sujeto particular se articula con el mundo. Una de las maneras de establecer ese vínculo entre el sujeto y el entorno es por medio del cuerpo. A su vez, la manera en la que damos cuenta del cuerpo, por medio de la presencia o ausencia de ropa por ejemplo, permite que se muestren también aquellas construcciones que edifican al sujeto dentro una sociedad particular. Se tendría entonces no solo que el cuerpo ayuda a reflejar la manera en que una cultura lo interpela, sino también que determina la utilidad que puede tener para su comunidad. Por lo tanto, conforme va cambiando la sociedad, la manera en que se usa y se da cuenta de lo corporal en cada individuo también se va transformando.

En el caso de las mujeres, la importancia que ellas tienen para la sostenibilidad de una sociedad dada ha estado fuertemente ligada con la manera en que se percibe su sexualidad. Tradicionalmente la mujer ha sido asociada con lo femenino entendido como lo sexualmente pasivo, sumiso, sometido a la dominación del hombre y vinculado casi exclusivamente con lo maternal (Friedan, 1963, p.56). No obstante, en las última década del siglo XX y en las primeras del siglo XXI, se ha estado presentando un giro en la manera en que se entiende lo femenino que parte de un modo de interpretar la sexualidad y el cuerpo de la mujer de una manera diferente. Teniendo en cuenta que a este género se le definió a partir de las funciones de su cuerpo, se podría pensar que la corporalidad es un territorio en donde se podrían evidenciar o trazar las prácticas discursivas que han construido a la mujer como sujeto en la sociedad Occidental. Entonces, así como el cuerpo puede evidenciar esa sumisión o debilidad con la que ha sido ligado, también daría cuenta del cambio en la manera en que se entiende a este sujeto.

Dentro de este cambio de percepción, se plantea un nuevo arquetipo de mujer, un modelo más contestatario al exponer sin escrúpulos la sexualidad femenina. Claramente, parte del impacto que este giro acarrea yace en el hecho que históricamente la sexualidad femenina ha sido un tema o una faceta del sujeto-mujer que suele ser negada, tratada como un tema prohibido o que solo puede existir en función a lo masculino (Friedan, 1963, p.337). El arquetipo<sup>2</sup> que se estudiará en este trabajo pone al frente la sexualidad femenina, no como un arma al estilo de la *femme fatale*, sino como un aspecto del ser mujer que debe ser normalizado. Se plantea una relación entre la mujer y la sexualidad femenina a través de la ropa interior, en la que este aspecto es puesto en función del propio sujeto y no de su pareja.

Resulta pertinente mencionar el hecho de que, si bien el arquetipo que se tratará puede generar cambios positivos en cuanto a la manera en que se entiende la sexualidad femenina, las variaciones que se dan no dejan de funcionar con una dinámica de exclusión de otros aspectos que a su vez podrían definir a la mujer. A lo largo de la investigación también se tratará cómo este nuevo modelo no funciona como la liberación absoluta de la mujer, sino que existe como un arma de doble filo. La creación de los ideales está en la borradura de ciertas características y el privilegio que se le otorga a otras. En la afirmación que este arquetipo propone de la sexualidad femenina como un aspecto de la mujer, subyace la negación de múltiples maneras de comprender lo que es este sujeto. Al aislar otras interpretaciones que se pueden hacer de lo corporal de la mujer se cristaliza la asociación de los senos con lo femenino y cementa una estética particular que esta parte del cuerpo debe tener, por lo que es una liberación que no incluye a todas las mujeres sino a una fracción. Tampoco se puede pensar que este giro todo lo puede y saca a las mujeres de las cadenas del patriarcado, puesto que lo que hace que el giro de la noción de cuerpo femenino proponga un nuevo arquetipo, es la manera en que se hace uso político de lo corporal; de no ser así fácilmente se cae en la repetición de los mismo imaginarios de los que se busca liberar.

---

<sup>2</sup> La manera en la que el presente trabajo entenderá el arquetipo será del modo en que se plantea en el trabajo de Gilles Lipovestky. Se verá al arquetipo como el modelo o estereotipo bajo el cual se reconoce el comportamiento que un grupo de personas o generaciones (Lipovestky, 1983). Es decir, el arquetipo es el molde que subyace en la creación de un sujeto particular en un contexto social específico.

## **I Atonement: un recorrido por la noción de mujer.**

Con el propósito de analizar el nuevo arquetipo de mujer, se hará una aproximación desde la novela *Atonement*, escrita por el autor británico Ian McEwan (2001). A partir de un suceso particular que se da al inicio de la historia y los análisis e interpretaciones que los personajes hacen de él, se plantea los tres aspectos que caracterizan esta nueva representación de lo femenino. Comprender la propuesta a través de la percepción de los personajes de la novela de McEwan ofrece una distancia crítica que permite ver el modo en que esta prenda se diferencia y aleja de las nociones establecidas acerca de la feminidad, la sexualidad femenina y lo que significa ser mujer. La reacción de cada personaje posibilita un acercamiento a una característica particular en el momento en que se separa de la noción de mujer imperante, mostrando no solo cómo se aleja, sino también lo que significa en el nuevo modelo que se está desarrollando.

La novela *Atonement*, si bien explícitamente no se concentra en la ropa interior o la feminidad, presenta una narración que sí da cuenta de la ruptura que sucede cuando una mujer da cuenta de su sexualidad de manera pública. Publicada en el 2001, esta novela se concentra en la vida de tres personajes antes y durante la Segunda Guerra Mundial: Cecilia y Briony, hijas de la familia Tallis, y Robbie Turner, el jardinero de la familia al que el padre de las Tallis pagó su educación. Debido al hecho que la novela se concentra en el modo particular en que un evento cambia el rumbo de la vida de estos tres personajes, investigaciones como *Memory and Storytelling in Ian McEwan's Atonement* y *Atonement: A virilian reading*, tratan de la memoria construida por ellos tres y de cómo los recuerdos pueden crear otras realidades. Estos trabajos, generalmente, se basan en el hecho de que una parte de la historia de *Atonement*, es la narración ficcionalizada Briony en sus años de vejez hace partiendo de sus recuerdos de infancia, que elaboran, para Cecilia y Robbie, una realidad diferente a la que se dio fuera de la mente de este personaje.

A lo largo de la primera sección de la novela, sus narraciones se ven entrelazadas mientras se da cuenta de los eventos en la tarde de regreso del hermano mayor de las Tallis. Hay

un enfoque en el momento en que Cecilia se desviste frente a Robbie, se sumerge en la fuente del jardín para recuperar dos pedazos de un jarrón de gran valor para la familia Tallis, y Briony los observa desde la casa. Se podría decir que es acá en donde sucede una suerte de peripecia para estos tres personajes. Es a partir del análisis de esta escena que el presente trabajo busca dar cuenta del cambio en la manera en que se entiende lo femenino.

A grandes trazos se podría aludir que la historia general desarrollada en *Atonement* hace parte de un delicado estudio realizado por McEwan a lo largo de toda su obra, acerca del lugar ocupado por la sexualidad en la vida de un individuo. Claramente, esta narración no trata exclusivamente de la sexualidad de sus personajes, pero no se puede negar que este factor de sus vidas es lo que determina dónde y por qué las hermanas Tallis y Robbie Turner terminan donde terminan. Como *Atonement*, *The Child in Time* (1987) y *On Chesil Beach* (2007) trabajan la perspectiva de la sexualidad como un factor influyente en la manera en la que la persona vive y su manejo dentro de los discursos que atraviesan la cultura. Cada libro presenta un acercamiento diferente a las múltiples relaciones que se puede tener con el aspecto sexual de la identidad. Sin embargo, en el caso particular de *Atonement*, se lidia particularmente con ese matiz de no lugar o de desorden y prohibición que trae la sexualidad de la mujer.

Ahora bien, la peculiaridad de una obra como *Atonement*, a la hora de tratar la sexualidad femenina, es que más allá de explorarla de manera directa hablando de sexo, la relaciona con aquello que la mujer está usando. Más aún, la obra permite entender cómo desde la ropa interior y la lencería se puede ir construyendo no solo lo que se entiende por sexualidad femenina, sino cómo a través de estas prendas y de diferentes maneras, un sujeto se vincula a su propia sexualidad<sup>3</sup>. Pese a que el foco no es exclusivo en la ropa interior o la ropa en general, es

---

<sup>3</sup> Más adelante en la novela se muestra que la ropa, al representar la historia personal de un sujeto, lo que le gusta o lo que no, en lo que se pudo reconocer y en lo que ahora no, da cuenta que más que ser una cuestión exclusiva de vanidad, muestra momentos de identificación con aquello que la ropa comunica. Cada estilo que Cecilia tiene en su armario es un autorretrato de quien ella fue y los discursos que la interpelaron en un momento específico. Con esto McEwan, identifica la moda como una herramienta a la hora de mostrar una identidad particular. La vestimenta vendría sería diferentes lugares de enunciación que Cecilia ha tenido, lo cual también podría hablar de los diferentes caminos que se han trazado desde el cuerpo y las ideas que lo corporal puede emular dependiendo de cómo se de cuenta de él: “Cecilia pasó la mano a lo largo de los pocos metros de su historia personal, una breve crónica de su gusto” (McEwan, 2001, p.91). Original dice: “Cecilia ran a hand along the few feet of personal history, a brief chronicle of her taste”.

posible dilucidar que estas prendas tienen un impacto singular en la manera en que los personajes dan cuenta de sí mismos. Esto, a su vez, podría llevarse al plano cultural, puesto que durante los años que McEwan paso escribiendo *Atonement*, varias marcas de lencería de contexto global comenzaron a aparecer con más fuerza. *Victoria's Secret* en Estados Unidos, *La Perla* en Italia y *Agent Provocateur* en Inglaterra, son solo algunas de las marcas que comenzaron a rondar con popularidad en la sociedad occidental en general. A lo largo de la década de los noventa y de los primeros años del nuevo siglo, la expresión de moda femenina vio cómo en su arsenal se encontraba, ahora también, la ropa interior y la lencería, y si bien no era común ver a una mujer caminando en la calle con un *brassier* al aire, por lo menos se puso sobre la mesa que una mujer pudiera tener lencería en su armario. El hecho que por medio de la publicidad se haya dado un auge de la lencería en las marcas ya mencionadas, y otras mucho más locales como *Ann Summers* y *Myla* en Inglaterra, sirve para entender que la sexualidad de la mujer ha estado en el radar de la sociedad inglesa de manera más abierta desde hace un par de décadas.

Si bien *Atonement* lidia con la vida de Briony, Cecilia y Robbie desde la víspera de la Segunda Guerra Mundial, durante este conflicto y lo que ocurre con ellos después, el enfoque principal de la siguiente investigación estará en una escena particular en donde Cecilia se desviste en un lugar público de su casa familiar, frente a Robbie, para recuperar las piezas de un florero que se cayeron a la fuente del jardín. Es desde este acto de Cecilia que mejor se podrá entender no solo las ideas que atraviesan el cuerpo de la mujer y construyen la noción de lo femenino que ha matizado la feminidad o desde hace varias décadas y sigue imperantes en la actualidad (londinense), sino el cambio que se propone. Es en el desvestir cuando se da cuenta del cuerpo y salen a relucir todos los discursos que lo han interpelado, y la manera en que estos están cambiando.

Valiéndome de esta escena pretendo estudiar el cambio en el tratamiento de lo femenino desde el giro en la manera en que la mujer se relaciona con su cuerpo y su sexualidad en la sociedad del nuevo siglo en Inglaterra. Siguiendo esta línea me parece pertinente concentrarme en una análisis a fondo de esta escena y las ramificaciones que crea en los personajes,

imbricándolo con el contexto de su producción y el contexto que refleja de la sociedad de mitad del Siglo XX, puesto que en esta reflexión se podrá comprender de un modo más acertado el nuevo lugar que ha ido teniendo la concepción de corporalidad femenina en las primeras décadas del Siglo XXI. Pretenderé usar la situación que allí se presenta desde la enunciación e interpretación que los personajes le dan para pensar tres diferentes aspectos que caracterizan esta nueva construcción de lo femenino: en primer lugar, se verá cómo al incursionar en la esfera pública la sexualidad femenina se opone a la mitificación y prohibición con la que ha sido tratada; en segundo, se verá que el cuerpo femenino ha sido leído desde una posición que lo vuelve objeto sexual, para mostrar así que esta es una caracterización que se le hace y no algo intrínseco; y, en cuanto al tercer, estará que este cuerpo dejará de ser visto exclusivamente como una vasija ideológica, sino que esta nueva mujer podrá tomar agencia con respecto a lo que interpela su noción de feminidad.

La manera en que Briony, Robbie e incluso la propia Cecilia reaccionan, muestra cómo dentro del contexto del autor seguía vigente una idea de la sexualidad femenina que empata con muchos de los ideales manejados en el momento en que se escribe la historia. Es decir, por medio de la novela, además de mostrar cómo Cecilia encarna un nuevo tipo de mujer, se puede entender la manera tradicionalista en la que seguía operando la sexualidad femenina en los noventa, a pesar del reconocimiento público que se le dio por medio de las marcas de lencería.

Es importante recalcar que incluso cuando la noción de feminidad parece ser estática, se pueden presentar pequeños movimientos que provocan que lo que se entiende por femenino no se estanque completamente. Precisamente son estos pequeños espacios en negativo los que permiten entender los cambios discursivos que atraviesa la idea de mujer dentro de un periodo particular. Por medio de la manera en que Briony, Robbie y Cecilia narran la secuencia en que esta última se desviste en el jardín de su casa frente a la mirada masculina de Robbie, y posteriormente la interpretan, es que se podrá representar de mejor manera el modo en que los ideales de la mujer (como el ángel del hogar, objeto erótico y como un ser humano pasivo, que se ven intrínsecamente hilados dentro del discurso que ha determinado lo que es ser mujer) han venido cambiando en las primeras décadas del siglo XXI. Igualmente, será a través de lo que

estas perspectivas representan que se notará cómo el cambio en la manera en que se entiende lo femenino no funciona como un corte tajante entre el antiguo arquetipo y el nuevo, en donde se proclama la absoluta liberación femenina; al contrario, el funcionamiento de este nuevo arquetipo está unido con las nociones del anterior. Y la mujer que se identifique con la nueva noción de cuerpo aún cargará con rasgos del modelo previo, puesto que la sociedad en general aún no se ha despojado completamente de estos.

Si bien *Atonement* fue una novela escrita a finales de la década de los noventa y publicada a inicios de los dos mil, la historia transcurre a mediados del siglo XX. Con respecto a esta distancia cronológica McEwan no ha dicho mayor cosa al respecto, salvo el hecho que durante una sesión del club de lectura de la BBC mencionó desde hace rato quería escribir acerca de la batalla y evacuación de Dunkerque, puesto que su padre estuvo en el evento y siempre se vio intrigado por lo ocurrido. Sin embargo, se podría proponer que a partir de esta distancia cronológica entre la historia que se narra y el contexto en el que se produjo la novela, hay también un distanciamiento crítico que permite un análisis de ciertos aspectos del momento cultural en el que se escribió. Por ejemplo, por medio del posicionamiento cronológico de esta novela, se puede mostrar que, a pesar de que desde la Segunda Guerra Mundial han habido cambios en la sociedad y en el rol o figura de la mujer, aún se encuentra presente esa ideología que coloca a la mujer en principalmente hogareño y que inscribe su sexualidad en lo íntimo enfocada hacia el rol conyugal y maternal.

Cuando McEwan posiciona la historia en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, permite que se vea la discursividad del cuerpo femenino en un momento en el que la concepción de la mujer también estaba atravesando ciertos cambios. Si bien hoy en día se encuentran presentes el ángel del hogar y la sexualización de la mujer, durante el período de la historia la noción de la feminidad también atraviesa una ligera transformación. Este cambio, no se da en torno a lo sexual, como se evidencia en *Atonement*, pero se da más con respecto al rol de la mujer en la sociedad, puesto que, con los hombres en el frente de batalla, fueron las mujeres quienes debieron ocuparse de muchas labores que tradicionalmente se encontraban fuera de su esfera de acción.

Socialmente durante los años entre las guerras se vio una desestabilización del concepto de femenino que vale la pena rescatar, puesto que durante el siglo XXI también se ha visto una perturbación en cuanto a lo que se entiende por femenino. Claro está, ese movimiento que ocurrió a mediados del siglo pasado, no garantizó un cambio radical en todos los aspectos femeninos. Por ejemplo, que ahora las mujeres salieran a trabajar en las fábricas, no ocasionó que hubiera un cambio en el tratamiento que se le daba a la sexualidad femenina, pues esto aún se ligaba con lo pasivo. Apenas se acababan los conflictos, las mujeres debían regresar a su verdadero lugar: el hogar. Además, se puede ver que los cambios generados a lo largo de esta etapa no evitaron que eventualmente se regresará al rol acostumbrado de la mujer, puesto que mientras se escribía *Atonement* también se presencié un desequilibrio frente al rol tradicional. Aunque el periodo de la guerra y el momento en el que se escribió *Atonement* no puedan verse como perfectos paralelos que cuentan con todas las similitudes, sí se puede establecer una relación en donde se muestra cómo nociones de la sexualidad femenina que imperaban en la sociedad británica de los años de mitad de siglo todavía se encontraban en el 2001 e incluso siguen rondando hoy en día. El relacionar los primeros años del siglo XXI con el periodo bélico del siglo pasado, puede servir para evidenciar que se están dando ciertos cambios discursivos con la manera en que se entiende a la mujer. Puede que no sea de la misma manera, puesto que esta vez se pretende cambiar lo femenino desde su asociación con lo sexual (relación que no se cambió a pesar de que las mujeres ocuparon trabajos masculinos), pero aún así resalta el hecho que ambos periodos dan cuenta de un cambio de lo femenino.

## **II. La nueva feminidad más allá del libro**

Ahora bien, los cambios discursivos que se evidencian en el libro no se quedan exclusivamente en el contexto en el que este se escribió. La noción de feminidad está en constante evolución y movimiento y a lo largo de los último años se puede ver que estos cambios discursivos han posibilitado diferentes muestras de esta nueva expresión de la identidad

femenina. Una de las que se puede encontrar hoy en día es el *bralette*<sup>4</sup>. Esta prenda, más allá de ser un artículo para vestir el cuerpo, carga con todo una ideología acerca de lo que es ser mujer, que se debe en gran parte a los cambios que se leen en *Atonement*. Más que representar una de las últimas tendencias impuestas por los altos círculos de la moda Occidental, el *bralette* representa una de las nuevas maneras en que se puede comprender lo femenino, que busca tratar la sexualidad femenina de un modo que no la subyuga a la presencia de un hombre o la circunscribe al espacio íntimo. Se puede decir que esta prenda trabaja para poner la sexualidad de la mujer al frente de una manera liberada del rol conyugal. Así como se ve en *Atonement*, el *bralette* evidencia esa trasposición que Cecilia hace de su sexualidad al espacio público, también muestra que la visión sexuada del cuerpo femenino es solo una de las posibles lecturas que se puede hacer de la mujer y finalmente señala esa capacidad de agencia que tiene la mujer sobre sí misma.

Esta propuesta de cambio de noción del cuerpo femenino y por ende lo que se entiende por mujer, es una que no es perfecta puesto que sigue definiéndose en términos sexuales. Igualmente es una de muchas interpretaciones que se pueden hacer sobre el rol de la mujer en la sociedad. Tampoco se puede pensar que el hecho que esta prenda exista no anula o borra los anteriores ideales de feminidad que representa el ángel de hogar y la lectura sexuada de lo femenino, puesto que estos siguen funcionando en la sociedad. Por ende, el *bralette* no puede considerarse como el símbolo absoluto de la liberación femenina y la lucha por la igualdad en términos sociales, pero sí puede ser visto igualmente como el resultado actual de una búsqueda por poner la sexualidad femenina en manos de la propia mujer. Es decir, el momento en el que la lucha por la igualdad de la mujer está se puede ver reflejado en esta prenda, pero no por eso significa que esta sea la representación final del feminismo, puesto que a medida que el movimiento avanza y se mueve, se irán desarrollando nuevas formas de evidenciarlo en el día a día. Sencillamente el *bralette* es una de las muchas antorchas que se han prendido a lo largo del feminismo, que así como puede iluminar, también puede quemar.

---

<sup>4</sup>El *bralette*, si bien no puede considerarse como una prenda cien por ciento nueva, puesto que se posiciona como una evolución del *brassier*, solo hasta el año 2016 incursiona de manera legítima en la estructura de la moda como una prenda exterior. Por lo tanto, esta prenda también busca proporcionar apoyo a los senos, sin la sensación constrictiva que el *brassier* tradicional puede ocasionar; el *bralette* no cuenta con copas pre-fabricadas, ni con el sistema de alambres internos que, generalmente, crean la rigurosidad del *brassier*

Si bien el libro no trata directamente con el *bralette*, si se menciona la ropa interior que Cecilia está usando al momento de meterse en la fuente. Su vestimenta consiste en ese momento en un *brassier* y unas bragas. Puesto que el *bralette* se presenta como un derivado del *brassier* puesto que cumple con sus mismas funciones, me pareció apropiado entender que las cualidades sexuales que puede denotar el sostén de Cecilia y la manera en que esta prenda puede funcionar en su cuerpo, también podrían aclarar la manera en que el *bralette* funciona hoy en día (teniendo en cuenta que este último es un derivado de lo que Cecilia usa). En el trabajo también se tratará con proximidad a la vestimenta de la hija mayor de la familia Tallis, ya que también será un insumo para comprender cómo ha circulado la sexualidad femenina en el imaginario de la sociedad inglesa.

Igualmente, consideré interesante trazar un paralelo entre lo que las acciones de Cecilia significan en la novela, con lo que el *bralette* puede representar para las mujeres que en la actualidad deciden usarlo en las calles como una prenda exterior. Como la literatura, la moda también puede dar cuenta de los cambios discursivos que atraviesan el cuerpo de la mujer. En este caso, tanto la novela como esta prenda particular muestran una interpretación del cuerpo femenino que busca poner la sexualidad de la mujer al frente, de una manera que contradice la prohibición con la que había sido entendida esta característica de la mujer. Si bien el análisis tratará principalmente con la propuesta de feminidad que se maneja en *Atonement*, vale la pena recalcar que esta no se queda exclusivamente en la novela y en los primeros años del siglo XXI, sino que hoy en día puede asimilarse con la escena de una mujer caminando por su ciudad haciendo uso de esta prenda particular. Es sencillamente señalar que aquello que se encuentra en los libros, también puede encontrarse planteado en otras prácticas, lo cual muestra como una idea específica de lo que es ser mujer puede permear diferentes aspectos culturales, haciendo de ellos herramientas de análisis crítico

Ahora bien, para usar la novela de McEwan como el principal insumo para analizar el cambio en la percepción de mujer que se ha fomentado en las últimas décadas, podría ser pertinente entender ubicar la noción de literatura dentro de la categoría de artefacto cultural

que Luis Miguel Isava desarrolla en *Una Introducción a los Artefactos Culturales* (2009)<sup>5</sup>. En su texto, el autor venezolano define los artefactos culturales como objetos que son elaborados por el humano por medio de una técnica específica que están inmersos en “un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que incorporados en los sujetos son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas de manera colectiva” (Isava, 2009, p.440). Si bien, Isava habla del rol del teórico a la hora de tratar con los artefactos culturales y clasifica a la producción literaria dentro de esta categoría, sin otorgarle la capacidad crítica que tendría el teórico, ni posicionarla por encima de otros artefactos como lo sería la moda, no está de más considerar que la literatura bien puede tener la habilidad de analizar el contexto en que se produjo y en el que circula. Es decir, si se entiende que la literatura además de ser el producto de un momento social específico, puede funcionar como una manera de entender, analizar y criticar esas circunstancias que la produjeron, se podría pensar que este artefacto cultural también tiene la capacidad de ser crítico frente a su propio contexto.

La manera en que la literatura podría entrar a analizar o criticar desde su particularidad entraría a mostrar las diferentes redes de significación que abundan en un solo texto. Por medio de la novela de McEwan, no solo se verían enunciadas las maneras en las que la sociedad otorga significado a diferentes aspectos, sino que se podrían ver al mismo tiempo cómo afectan a las personas que se encuentran sumergidas en estas redes. Más allá de los teóricos, la literatura también podría permitir que “seamos capaces de encontrar en esos pseudos-objetos [los artefactos culturales] formas complejas e intrincadas de significación” (Isava, 2009, p.447), puesto que serviría para evidenciar el sentido que tienen estas formas en un contexto social determinado. Desde una obra como *Atonement*, se puede ahondar en las consecuencias y en el funcionamiento práctico de estas redes de significación con respecto al cuerpo femenino que por medio de las perspectivas e interpretaciones que los personajes se harán visibles. Será a través

---

<sup>5</sup> Para que esta manera de poner a trabajar a la novela sea aplicable, podría ayudar entenderla desde los planteamientos del autor británico Terry Eagleton en *Una Introducción a la Teoría Literaria* (1988) acerca de lo que es la literatura. De acuerdo con el teórico, “se deja la definición de lo literatura a la forma en que alguien decide leer y no a la naturaleza del escrito” (Eagleton, 1988, p.25)”, lo cual permite que se cambie el enfoque y se deje de pensar la literatura como una muestra estática de ciertos valores culturales, para verse también como una herramienta de lectura que se puede aplicar a diferentes tipos de escritos.

de la mirada literaria que se trabaja desde la ficción, las imágenes y los personajes, que se mostrará cómo figuraba la sexualidad de la mujer en los diferentes contextos que representa esta novela, mientras que también evidenciará el cambio que ocurre cuando se entiende lo sexual desde otro lugar de enunciación, que ha venido sucediendo desde finales del siglo XX e inicios del XXI y que en la actualidad ronda la sociedad de diferentes maneras como lo sería el *bralette*.

### **III. Cuerpo, mujer y feminidad: los autores a explorar.**

Indiscutiblemente, éste será un análisis que se moverá por líneas temáticas que exploran los conceptos de cuerpo, feminidad y sexualidad, enmarcándolo todo en los contextos del mundo de la ropa y de este tipo de moda. Por consiguiente los teóricos principales que servirán para ir hilando la discusión entre el *bralette* y los actos de Cecilia en *Atonement*, son el sociólogo francés Gilles Lipovestsky, la escritora americana Betty Friedan, la filósofa americana Judith Butler y la teórica de cine inglesa Laura Mulvey. A través del tratamiento que estos escritores han hecho de la mujer en la sociedad actual se podrá ir observando cómo desde el giro sobre el cuerpo de la mujer se ha establecido un nuevo arquetipo de mujer, pero que sigue significando un arma de doble filo debido a la manera en la que juega con la sexualidad femenina.

Por un lado se encuentra Gilles Lipovestky, el sociólogo francés que a lo largo de su carrera académica ha ido desarrollando la manera en que en los últimos años ya no existe una unidad en la manera en que los sujetos se construyen. Igualmente analiza el modo más o menos autónomo en que una persona escoge dentro de unas opciones predispuestas lo que desea ser. En suma sus análisis posibilitan que se vaya entendiendo el modo en que la identidad de los sujetos se ha ido construyendo a lo largo de las últimas décadas en el mundo Occidental. Sobre todo en sus libros *La Era del Vacío* (1983) y *El Imperio de lo Efímero* (1987) se hace un énfasis especial en el tipo de agenciamiento que tienen los sujetos en el mundo de la moda y en la cultura en general, ya que no sólo cuentan con las diversas opciones de discursos que existen hoy en día, sino también con las diferentes maneras que existen de agenciarse en ellos. Además de su análisis del funcionamiento de la moda a la hora de crear sujetos particulares, Lipovestky

provee un estudio acerca del arquetipo del “ángel del hogar”, que mal que bien, ha estado rondando con fuerza en Occidente en general. A partir de esta figura que él propone en *La Tercera Mujer* (1997), se podrá entender de mejor manera por qué poner la sexualidad femenina al frente causó tanto estruendo cuando comenzó a aparecer las semanas de la moda en Londres y eventualmente se coló al día a día de las mujeres inglesas. En pocas palabras, Lipovestky provee las herramientas para explicar la razón por la cual el desnudo de Cecilia evidencia una división en la manera en la que se leía la figura de la mujer.

Del mismo modo que Lipovestky decide estudiar el arquetipo del “ángel del hogar”, Betty Friedan elabora un estudio similar enfocado exclusivamente en la sociedad americana, mostrando los efectos de la *feminine mystique*. Este modelo fue el que se encontró con fuerza en las mujeres de mitad de siglo en Estados Unidos y, por la manera en que Friedan lo postula en su libro *The Feminine Mystique* (1963), es posible trazar paralelos con la propuesta de Lipovestky. Es precisamente debido a las similitudes entre estos ideales femeninos que pueden entrar en una relación de complemento que será provechosa para el análisis de la fractura entre lo que era la mujer tradicional, con los conceptos de feminidad que imponía, y la nueva mujer que surge con el giro en la concepción de su cuerpo.

Por su parte, Judith Butler proveerá herramientas que ayudarán a entender la manera en la que se ha juzgado el cuerpo femenino y cómo a partir de esos estables se ha construido toda la identidad femenina de los últimos años. En sus libros *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matter* (1993), se podrá además evaluar cómo estos cuerpos funcionan en la sociedad. Igualmente, es a través de su trabajo que se ilustrará de mejor manera el modo en que la mujer ha sido definida en términos del hombre. Es decir, a partir de Butler se entenderá cómo se ha pensado que la mujer no es por ella misma sino que es por su relación con el hombre. A través de sus libros, se verá entonces cómo es que la mujer llegó a ser entendida en cuanto a la relación que tiene con su pareja y desde este punto se comprenderá cómo Cecilia desde su desnudo define a esta nueva mujer que usa su cuerpo a partir de quien ella es y no con respecto a la función que cumple en la vida de un hombre.

Junto con Butler, el breve estudio que Laura Mulvey presenta en *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975), servirá para entender la manera en que se ha representado a la mujer en la actualidad. Si bien su análisis se ve enfocado en las narrativas del cine, y como estas reflejan actitudes de la realidad, las herramientas que allí provee, como la mirada masculina, son útiles para entender cómo la existencia de la mujer en ciertas narrativas se justifica a partir de las necesidades que tiene el hombre. Desde sus postulados el ensayo mencionado, se verá el modo en que desde una perspectiva masculina se ha definido el cuerpo de la femenino y aquello que puede ser lo más personal y propio que puede tener una mujer: su sexualidad.

Con relación al estudio de la ropa interior en Inglaterra, que dará sustento al análisis del *brassier* dentro de la narrativa de *Atonement* y los contextos que esta obra representa, se usará el recorrido histórico que Cecil Willet y Phillis Cunnington presenta en *The History of Undergarments* (1951) para mostrar los usos tradicionales de este tipo de prendas. Igualmente, la tesis doctoral de Christina Tsaousi, *Consuming Underwear: Fashion and female Identity* (2011), da cuenta de la relación que existe hoy en día entre la mujer y la ropa interior. A través de una serie de entrevistas a mujeres de diferentes entornos económicos y variadas edades, y del análisis de estas, Tsaousi, logra dar cuenta de los diferentes imaginarios que diferentes generaciones de mujeres inglesas tienen acerca de la ropa interior. En cuanto a la relación entre la mujer con la expresión de su sexualidad en la ropa interior o lencería, *Fashion and Passion: marketing sex to women* (2005) por Feona Attwood y *Classy Lingerie* (2002) de Merl Storr, mostrarán la manera en que, a pesar de la exposición de la sexualidad femenina que ocurrió en los noventa y los primeros años del nuevo siglo debido a las grandes marcas de lencería que se popularizaron, se seguía pensando en la sexualidad de la mujer en términos tradicionales. Estos dos estudios servirán principalmente para evidenciar el contraste entre lo sucedido en esos años y el cambio que el *bralette* propone en cuanto a la relación que la mujer tiene con su sexualidad; el cual, si bien no surge de la nada, sí cambia la manera en que se había venido pensando la sexualidad femenina.

## **V. Con respecto a la discusión.**

Finalmente, ya que se ha venido hablando de la propuesta de mujer que surge a partir del giro que se le da a lo femenino, cada capítulo tratará con una característica específica de esta representación particular. Además, teniendo en cuenta que dado la manera en que *Atonement* está narrado, cada sección hará uso de una de las perspectivas principales alrededor de la escena de Cecilia desnudándose; comenzando con la más externa, la última onda del *ripple effect*, hasta llegar al epicentro mismo de la acción.

La primera ola de este *ripple effect* -la más lejana al centro- es representada por Briony, quien posibilita que se muestre la incursión del espacio íntimo a la esfera pública. Es esta característica, la que será explorada en el primer capítulo, haciendo constante relación con el arquetipo del cual se separa esta nueva mujer: el “ángel del hogar”, según lo explica Lipovestky en *La Tercera Mujer* y la *feminine mystique* de Betty Friedan. Precisamente se verá cómo en este caso el choque sucede a modo de confrontación directa, ya que, al (des)vestirse, Cecilia y la nueva mujer básicamente atropellan todo lo que el prototipo imperante representa y comienzan a desmitificar la sexualidad femenina.

El siguiente nivel será explorado en el segundo capítulo de la mano de la perspectiva de Robbie Turner, puesto que a partir su lugar de enunciación se podrá observar cómo las acciones de Cecilia, que representan el vestirse con un *brassier* y mostrarlo en público, revelan lecturas específicas sobre el cuerpo femenino. Desde los libros *Bodies that matter* y *Gender Trouble*, se podrá evaluar precisamente otra de los matices de este arquetipo en el hecho que pone en evidencia cómo el cuerpo femenino ha sido construido desde una mirada singular.

Finalmente, el tercer capítulo se concentrará en el centro de la acción: Cecilia o la mujer que se agencia dentro de este nuevo arquetipo. A partir de Lipovetsky y Butler, se va a tratar el hecho que es la mujer quien ejerciendo su libertad o capacidad de agenciamiento decide desvestirse de la manera en que lo hace, resignificando y apropiándose de los códigos que atraviesan esta prenda particular, siendo esta la última característica a explorar de esta nueva mujer.



I. Briony:

La nueva mujer y la separación angelical.

La Sociedad Occidental, a lo largo de la historia, ha creado diferentes arquetipos femeninos que condicionan el comportamiento y la conducta individual a representaciones sociales y culturales relacionadas con un contexto colectivo. Dentro del cristianismo, los modelos formados a partir de Eva y María son patrones a partir de los cuales se han ido desprendiendo diferentes interpretaciones o apropiaciones (Kenon, 2006). Para ilustrar lo anterior, el sociólogo francés Gilles Lipovestky, en su libro *La Tercera Mujer* (1999), explica cómo durante el siglo XX uno de los arquetipos a seguir era el del “ángel del hogar”. En pocas palabras, este “ángel del hogar” desempeña dos labores importantes: ser buena esposa y buena madre. Lo que Lipovetsky denominó como el “ángel del hogar” en 1997, es identificado por Betty Friedan como *feminine mystique* en 1963, planteando la representación ideal de las mujeres en Estados Unidos para inicios de la década de los sesenta, en donde los roles de madre y esposa son preponderantes. Si bien el estudio de estos dos autores acerca de sus arquetipos distan cronológicamente, se puede ver un común denominador que posiciona a las mujeres exclusivamente en el hogar.

La narración de *Atonement* comienza en vísperas de la Segunda Guerra Mundial y es precisamente este hecho el que hace posible trazar un nexo entre el personaje de Cecilia y el del “ángel del hogar” y la *feminine mystique*. Es en este contexto de expectativas en donde comienza la narración para Cecilia, con el pequeño agregado de que ella ha tenido la oportunidad de educarse en Cambridge, lo cual le posibilita obtener un trabajo remunerado por fuera del hogar. A pesar de su educación y de la oportunidad de comenzar una vida laboral, todavía se espera de ella que logre casarse con un hombre con un rango económico equivalente al de su familia y que juntos formen un hogar. El trabajo que ella pueda conseguir, dada su educación, es secundario a esta meta. La vida de Cecilia está dispuesta de manera tal que su camino a seguir ha sido determinado por este arquetipo.

El plan de vida que propone este modelo, no solo es el proyecto al que Cecilia debe acomodar su vida futura, sino también es en el que se ha desarrollado, al estar cumpliendo ya con ciertas responsabilidades. A lo largo de los primeros capítulos, desde los ojos de Briony, su hermana menor, se puede ir entendiendo cómo Cecilia ya ha venido ocupando un rol de “ángel

del hogar” no solo para ella, sino para el resto de los ocupantes de la casa – sean éstos familia o trabajadores–.

El siguiente análisis partirá de la explicación que se hará del arquetipo establecidos por Lipovestky y Friedan, para luego poder ver su clara conexión con la figura que Cecilia representaba para su hermana, entendiéndose mejor el rol que era esperado de ella. Una vez, establecido el modelo de mujer, será más fácil comprender el porqué, si bien para Robbie y Cecilia éste pudo haber sido un momento más íntimo, para Briony la escena a discutir se presenta como una irrupción en el flujo normal de la realidad y un evento que no tendría porqué suceder. Es desde los ojos de la pequeña que se podrá entender cómo el ver la ropa interior de una mujer en un lugar que no es el cuarto y por alguien que no es el esposo es una invasión de la esfera íntima de la vida de una mujer en un espacio público.

A partir de este punto se entenderá la manera en que Cecilia encarnaba un imaginario de lo femenino que circundaba no solo en los años que *Atonement* se desarrolla de la mitad del siglo XX, sino también del momento en que McEwan escribió esta historia, y que incluso sigue rondando con presencia hoy en día en Inglaterra. De este modo se verá que al pensar la sexualidad femenina fuera de la intimidad y ponerla en lo público, como hace Cecilia, se lleva a cabo un leve giro con respecto a la manera en que se entiende este aspecto de la mujer, que se dio en a inicios del nuevo milenio cuando surgieron varias marcas de lencería y ha continuado su evolución desde entonces, presentándose en diferentes formas y objetos, como el *bralette* - que si bien constituye una manera de evidenciar este desarrollo no significa que sea la forma final de este-.

Aunque es a través de la mirada de Briony que podemos reconocer el rol de Cecilia como *feminine mystique*, esta perspectiva también provee al lector de una de las versiones sobre lo ocurrido en el jardín cuando Cecilia se desviste frente a Robbie. Desde la posición de Briony, se verá igualmente cómo su interpretación sufre una serie de cambios y reconfiguraciones que permitirá que se entienda más a fondo lo transgresor del momento.

La escena desencadenante objeto de este análisis, narra el momento en que Cecilia y Robbie rompen un florero valioso para la familia, cayendo una de sus piezas dentro de la fuente que se encuentra en el jardín principal de la casa; Cecilia se desviste hasta quedar en ropa interior para sumergirse a la fuente y recuperar la pieza perdida, mientras Robbie sencillamente la observa. Sin embargo, este jarrón no es lo único que se rompe en aquella escena, pues también queda fracturada la imagen que Cecilia ocupaba como el “ángel de hogar” y la *feminine mystique*, ya que muestra una nueva relación con su sexualidad que estaban prohibidos dentro de los límites que este paradigma ha establecido.

### **I. De lo angelical a la prohibición: el arquetipo de feminidad imperante.**

Ahora bien, de acuerdo con la propuesta de Lipovestky el arquetipo del “ángel del hogar” es uno de los más populares dentro de la representación femenina. Si bien el autor lo plantea dentro de la narrativa francesa y asegura que fue solidificado por medio de diferentes novelas que rondaban en la cultura de Francia de los siglos XIX y XX, no es imposible imaginar que Cecilia Tallis estaría ocupando también un rol similar. En el tercer apartado de *La Tercera Mujer*, el sociólogo francés caracteriza a la mujer posmoderna con una “identidad constituida de manera exclusiva por las funciones de madre y de esposa” (Lipovestky, 1999, p.203), estableciendo así los pilares principales de la mujer que funciona bajo el paradigma del ángel del hogar.

A pesar de que esta asociación de lo femenino con lo maternal y en función a su marido, no es enteramente nueva o sorprendente, lo que Lipovestky busca resaltar es que ahora una mujer debía concentrarse exclusivamente en estas “actividades”:

La mujer ya no sólo tiene que ocuparse, como ocurría en el pasado, de las labores domésticas, entre otras actividades, sino que en lo sucesivo debe consagrarse a ello en cuerpo y alma, cual si se tratara de un sacerdocio. Imbuido de este espíritu,

Ruskin compara el hogar con un “templo de vestal”, un “recinto sagrado” que guarda a la esposa-sacerdotisa (Lipovestky, 1999, p.191).

Lo que ocurre con la figura del “ángel de hogar” es que pinta la relación de lo maternal y su matrimonio con matices sagrados. Entonces la labor sacra de la mujer se ve presentada como si fuese un mandato divino, el cual ella debe seguir como si nada más importara en su vida. El vínculo que se establece entre la mujer y el hogar la ata a este espacio de una manera única, pero la hace ver como una labor digna del pueblo escogido. De acuerdo con este arquetipo, las mujeres son el pueblo elegido para llevar a cabo una misión que las ata exclusivamente al espacio del hogar. Con el avance de la sociedad podrán buscar tener un trabajo fuera del seno familiar, pero ante todo deben recordar que su primera obligación, y la más fundamental, yace con sus familias en servicio de su núcleo familiar

Existen varios hechos que resaltan la caracterización del arquetipo “angel del hogar”. El primero es su denominación: *angel*, no santa, no virgen. En el discurso de las religiones que derivan de la corriente de Abraham, los ángeles son figuras que no cuentan con un género específico. Si bien en la Biblia, en contadas ocasiones, se les refiere por medio de un nombre masculino o en varias pinturas son representados con cuerpos que se pueden distinguir de manera femenina o masculina, en la tradición abrahámica se aclara que éstos son seres sin género, ni sexo definido<sup>6</sup>.

Si ubicamos esta noción en el contexto del arquetipo femenino que se está trabajando, se puede ver cómo se está formando a las mujeres bajo una connotación que las despoja de cualquier identificación que de manera sexual puedan tener. El ángel, como ser asexuado, se proyecta sobre la mujer, tiéndola con esta caracterización. Como consecuencia, la mujer que se erige como un “ángel del hogar” está admitiendo una connotación que la niega como un ser que puede poseer cierta sexualidad. Dentro de este arquetipo la única referencia que se hace con

---

<sup>6</sup> Si bien en varias de las representaciones pictóricas que se han hecho a lo largo de los años se suelen usar figuras en las que claramente se puede distinguir su género, y algunos de los ángeles que tienen nombre en la Biblia se identifican con un nombre masculino, en *Hebreos 1:14* se alude a su naturaleza espiritual, lo cual hace de estos entes, seres no biológicos, (de acuerdo con la definición que se puede encontrar en *Lucas 24:39*) y que, por lo tanto, van más allá de las categorías biológicas de hombre y mujer.

respecto a la sexualidad de la mujer es en términos de su labor como madre y como esposa; sin embargo, tal referencia no es una apropiación de su sexualidad, al contrario, es más la aparición singular de una pista de una sexualidad, puesta inmediatamente al servicio de su pareja, con la función específica de tener hijos.

El segundo aspecto a destacar es que, además de dar este matiz, el título de *ángel* también imbuye a la mujer, en una relación con lo sagrado de manera directa, puesto que los ángeles son los mensajeros de Dios, son quienes dan a conocer los mandatos divinos<sup>7</sup>. Como ya se ha señalado Lipovestky, alude a que la maternidad y el matrimonio son los ejes sagrados sobre los cuales se tiene que mover una mujer en la modernidad y en la posmodernidad. Es precisamente debido a esta narrativa que es posible imaginar por qué tantas mujeres se vieron atraídas hacia este discurso: es un mandato divino el que se les está presentando. Se puede ver cómo hay toda una resignificación moralizadora detrás de la instauración de este arquetipo (Lipovestky, 1999), ya que presenta este modelo como un bello sacrificio y una noble tarea digna de aquellos seres que están más cerca a Dios.

En resumen, esta representación femenina que se da con arquetipo del “ángel del hogar” se presenta como una labor divina que se le otorga a un ser cuya sexualidad no aplica a menos que sea en función de la maternidad, y en las oportunidades en que sea para cumplir su rol como esposa. Es precisamente este el camino que no solo le depara a Cecilia Tallis, pero el que ella ha venido cumpliendo al inicio de la novela, de acuerdo con Briony y también con la propia Cecilia.

En 1963, para la feminista americana Betty Friedan, la mujer de su momento cumplía dos funciones principales para la sociedad y no podía concebirse fuera de ellas: ser madre y ser esposa. Más allá de estos dos roles la mujer no tenía una mayor capacidad de agencia. Finalmente ¿para qué querrían tener más agencia o un campo de acción mayor si “el valor más grande y el único compromiso para la mujer era la realización de su propia feminidad” (Friedan,

---

<sup>7</sup> Además del conocido ejemplo en el que es un ángel el que le da a conocer a María y luego a José la noticia de que ella será la madre del hijo de Dios (*Lucas 1:26-56* y *Mateo 1:18-25*) se encuentran también diferentes instancias en donde los mensajeros directos de Dios son ángeles véase *Lucas 1: 11-13*, *Lucas 1: 14-19*, *Hechos 11:13*, *Apocalipsis 19:9*, etc.

1963, p.56)<sup>8</sup>. Teniendo en cuenta que la feminidad giraba en torno a la imagen de la ama de casa, la mujer americana de los años 60 estaba atrapada en un discurso donde le reiteran por todos los ángulos que su labor se encuentra en complacer a su esposo, cuidar de sus niños y tener una casa impecable (Friedan, 1963).

Es curioso observar también el modo en que, si alguna mujer en algún momento de su vida encontraba dudas acerca de su rol en la sociedad, el arquetipo de la *feminine mystique* ofrecía igualmente consuelo. Así como el “ángel del hogar” establecía que los roles que la mujer debía cumplir eran como un mandato divino, y que el género femenino era el pueblo elegido por Dios para llevar a cabo esta tarea, la *feminine mystique* también argumenta que esta concepción de la feminidad es “tan misteriosa e intuitiva, y cercana a la creación y el origen de la vida que la ciencia hecha por el hombre puede que no sea capaz de entenderla nunca” (Friedan, 1963, 56)<sup>9</sup>, lo que lleva a que esto se perciba como intrínseco al ser mujer puesto que viene de la creación misma. El argumento sería entonces que Dios las hizo así, por lo que no pueden luchar en contra de una naturaleza que fue específicamente otorgada a ellas. Al mismo tiempo les dice que no hagan el intento de entenderlo o cuestionarlo por tratarse de un mandato divino alejado de la comprensión de cualquier humano.

Precisamente porque la feminidad era algo tan misterioso e incomprendido, la noción de sexualidad femenina como poder del individuo es inexistente en el discurso de la *feminine mystique* o el “ángel del hogar”. La única manera de pretender entenderla era a través de sus roles de madre y esposa. Es decir, la mujer sí tenía sexualidad, pero esta siempre era puesta en términos de su pareja. La sexualidad femenina devino entonces en un discurso que la determinaba como vicio y destrucción para el hombre y la sociedad cuando era tratada fuera del matrimonio, pero cuando se entendía dentro de la relación conyugal era una virtud puesto que traía consigo la promesa de la fertilidad y a un esposo feliz, como lo señala Elizabeth Kennon en su estudio que presenta de la sexualidad femenina en *Evil by Design: The creation and*

---

<sup>8</sup> Original dice: “the highest value and only commitment for women is the fulfillment of their own femininity”.

<sup>9</sup> Original dice: “so mysterious and intuitive and close to the creation and origin of life that man-made science may never be able to understand it”.

*marketing of the Femme Fatale (2006)*. No se puede obviar el hecho de que este aspecto de la mujer estaba definido nuevamente por su relación con lo masculino, de este vínculo surge entonces el status de la *demi-vierge* o semi virgen, en donde una mujer podía mostrarse lo suficientemente coqueta como para llamar la atención de un hombre, pero se seguía moviendo dentro de los límites de lo virginal (Kennon, 2006). Entonces con tal de que la mujer mantuviese su estado virginal, se podía ignorar toda la destrucción que podía traer consigo. Lo cual viene a mostrar que la sexualidad femenina solo se entendía en términos del provecho que le pudiera sacar su pareja ya fuese para el placer sexual o para procrear y asegurar su poder filial y paternal. Más allá de eso, la sexualidad femenina se concebía como algo peligroso con lo que no se podía tratar (Kennon, 2006), lo cual, a su vez, colaboró con la mitificación y mal entendimiento de este aspecto del ser mujer.

## **II. Briony y la *feminine mystique* en *Atonement***

Ahora, si reinterpretemos el inicio de *Atonement* con el arquetipo planteado por Lipovetsky y Kennon, vemos que Briony muestra cómo Cecilia, junto a su madre, Emily, son las encargadas de “mantener el hogar”, por así decirlo. Por ejemplo, con la llegada de sus primos menores, Lola y los gemelos Jackson y Pierrot, Cecilia es la encargada de recibirlos y acomodarlos: “Mientras tanto, Emily y Cecilia Tallis mantenían un patrón que seguramente robaba al invitado de la tranquilidad que se suponía que tenía que conferir” (McEwan, 2001, p.9), equiparando su posición con la de su madre a la hora de entretener a los invitados<sup>10</sup>. Incluso, más adelante ella se muestra como una figura de autoridad a la que los gemelos responden cuando piden permiso para ir a la piscina o bien cuando ella los ayuda a bañarse (McEwan, 2001) –cumpliendo así un rol más maternal. En general, Cecilia evoca la institución que suponen los padres dentro del libro<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> “All the while, Emily and Cecilia Tallis maintained a patter that surely robbed the guest of the ease it was supposed to confer”

<sup>11</sup> “Los padres. Cualquier fuerza institucionalizada que estaba encerrada en este termino plural esta apunto de volar en pedazos” (McEwan, 2001, p.12) en este caso Briony está sencillamente reconociendo que sus primos están sujetos a las órdenes que sus padres les hubieran impuesto antes de partir hacia la casa de los Tallis. Se está señalando el funcionamiento y el estatus con el que cuentan los padres en la vida de los tres primos; para Briony, esta institución vendría a ser ocupada, no por su madre biológica, sino por la siguiente figura de jerarquía en la casa: su hermana mayor.

Posteriormente en la obra, cuando Cecilia es quien tiene la voz narrativa y no su hermana menor, se hace comprensible cómo ella ha ocupado este rol por mucho más tiempo del que uno pensaría y que su desempeño dentro del arquetipo va más allá de ser una buena anfitriona para sus primos. Después de completar sus estudios en Cambridge, Cecilia regresa a una familia un poco distanciada, como lo ilustra la situación de los Tallis durante la estancia de los primos:

Su padre seguía en la ciudad, y su madre cuando no estaba alimentando sus migrañas parecía distante e incluso antipática (...) Sin embargo, Emily Tallis quería compartir solo las pequeñas molestias de la casa, o se recostaba contra las almohadas, su expresión sin poder ser leída en la penumbra, vaciando su taza en silencio. (McEwan, 2001, p.19)<sup>12</sup>.

Sin embargo, la disposición distanciada de Emily Tallis no es algo que se pueda atribuir exclusivamente a la visita de sus sobrinos, puesto que en el capítulo seis de la novela se da a entender que esta actitud, ha sido una constante en la vida de los Tallis: “la enfermedad la había prevenido de darle a sus hijos todo lo que una madre debería. Sintiendo esto, ellos siempre la llamaban por su primer nombre” (McEwan, 2001, p.62)<sup>13</sup>. Ante una madre ausente Cecilia había venido tomando una posición más central en lo concerniente a Briony<sup>14</sup>; por ejemplo, era ella la encargada de tranquilizarla cuando tenía una pesadilla o cuando algo la inquietaba.<sup>15</sup>

---

Original dice: “The parents. Whatever institutionalized strength was locked in this plural was about to fly apart (...)”.

<sup>12</sup>Original dice: “Her father remained in town, and her mother when she wasn’t nurturing her migraines, seemed distant even unfriendly (...) However, Emily Tallis wanted to share only tiny frets about the household, or she lay back against the pillows, her expression unreadable in the gloom, emptying her cup in silence”.

<sup>13</sup> Original dice: “illness had stopped her giving her children all a mother should. Sensing this, they had always called her by her first name”.

<sup>14</sup> Es importante resaltar el hecho de que la tendencia maternal que Cecilia tiene hacia Briony y el rol de “señora de la casa” no surge de manera espontánea y por devoción al hogar; surge debido a la ausencia de Emily en estos roles.

<sup>15</sup>Pues Cecilia siempre ha amado abrazar al bebé de la familia. Cuando ella era pequeña y propensa a pesadillas - esos gritos terribles de la noche- Cecilia solía ir a su habitación y despertar. Vuelve, ella solía susurrar. Tan solo es un sueño. Vuelve. Y entonces ella la cargaba hasta su cama (McEwan,2001, p.41).

Original dice: “[...] for Cecilia had always loved to cuddle the baby of the family. When she was small and prone to nightmares- those terrible screams in the night- Cecilia used to go to her room and wake her. *Come back*, she used to whisper. *It’s only a dream. Come back*. And then she would carry her into her bed”

Entonces, no solo era el rol que Cecilia había estado desarrollando por un tiempo, sino que ser el “ángel del hogar” era lo que le deparaba el futuro. En cuanto a las pequeñas discrepancias que su carácter actual tuviera, como su gusto por fumar o su tendencia a mantener su cuarto más desorganizado que el resto de la casa, eran detalles que se corregirán, ya que ella, como estableció su madre, “aún tenía un esposo por encontrar y una maternidad por confrontar.” (McEwan, 2001, p.62)<sup>16</sup>. El plan de vida que Cecilia debe seguir, sin importar que lo sus profesoras le hayan dicho durante sus años de universidad, gira en torno a los dos pilares que Lipovestky resaltó. Su educación entra a ser entonces, más una pequeña desviación en el esquema general de las cosas, que una oportunidad para un nuevo camino.

Por lo tanto, la imagen entonces que se construye de Cecilia entre las voces de Briony, Emily y ella misma, da cuenta de la manera en que el modelo del ángel del hogar no es solo su pasado y presente, sino que es lo que será su futuro. Si bien Cecilia funciona bajo ese esquema, es su hermana menor quien, a pesar de solo tener doce años, da cuenta de los matices de este arquetipo. Briony se introduce a sí misma como una niña excepcional para su época, con un profundo gusto por la escritura creativa, y conforme se adentra en la mentalidad del personaje, se entiende como ella, a pesar de ser literalmente “el futuro de la humanidad”, encarna ideales más tradicionales, mientras que su hermana mayor representa un cambio con respecto a la manera en que se entiende lo femenino que comenzaría a hacerse más visible en las primeras décadas del siglo XXI.

Es por medio de la mirada de Briony que se presenta inicialmente la importancia del matrimonio como una de las instituciones fundamentales de la sociedad, dejando ver así aquella noción que se esconde en esta institución: la sexualidad femenina. Para la más pequeña de la familia Tallis, “una buena boda era la representación no reconocida de la aún impensable felicidad sexual” (McEwan, 2001, p.8), planteando así desde el inicio la relación entre sexualidad y matrimonio, en donde solo en el espacio creado por la unión matrimonial era

---

<sup>16</sup> Original dice: “still had a husband to find and motherhood to confront”.

posible concebir la experiencia sexual y acceder a su sexualidad<sup>17</sup>. Al ser una niña cuya mente está en constante búsqueda de una historia que contar, el matrimonio sencillamente es un lugar seguro, ausente de drama y en consecuencia carente de interés como material para su narración. El divorcio, en el otro extremo, se presenta como la antítesis de todo el orden que suponía la sociedad; de acuerdo con ella, el divorcio encajaba en un grupo junto con la enfermedad, el robo, la traición donde yacía el drama (McEwan, 2001). Por ende, dentro del panorama que está planteando Briony, la sexualidad femenina, al encontrarse asociada con el matrimonio era una noción que no daba cabida alguna para la problematización. En su mente una boda era la apertura para la vida sexual plena, siempre en términos de reproducción, y esa era la única ecuación viable, todo lo que no entrara en este esquema era nocivo y, por consiguiente, más interesante para sus historias.

También es importante resaltar que, al ser una niña, Briony no tiene una noción de sexualidad muy desarrollada. Este es otro de los factores que hacen de la figura por ella representa uno de los mejores testigos para narrar lo ocurrido entre Cecilia y Robbie en el jardín. Su noción del ámbito sexual es algo que liga inmediatamente con el matrimonio, causando una distancia entre ella y la sexualidad femenina. En el mundo de creación, imaginación y fantasía que Briony normalmente habita, los tintes de sexualidad son unos que no han sido introducidos más allá de su unión al lecho matrimonial. En este marco de inocencia, si se quiere, es que se debe insertar la manera en la que verá y entenderá que su hermana se desnude frente al jardinero de la familia, Robbie.

Además de establecer la sexualidad dentro del contexto matrimonial, Briony deja claro que esta institución es principalmente femenina. Aludiendo a la vida de Leon, su hermano mayor y el primogénito de los Tallis, Briony menciona que el propósito de su nueva obra es el de inspirar a Leon a conseguir una novia con buenos prospectos de volverse su esposa:

---

<sup>17</sup> Original dice: “a good wedding was an unacknowledged representation of the as yet unthinkable-sexual bliss”.

Guiarlo lejos de una sucesión de novias despreocupadas y hacia la imagen de la esposa ideal, quien lo persuadiría de regresar al campo y dulcemente pediría los servicios de Briony como dama de honor. (McEwan, 2001, p.4)<sup>18</sup>.

Siendo deber de la mujer, la tarea de guiar al hombre al matrimonio y alejarlo del camino poco provechoso de la soltería. Esta mujer ideal debe suscitar dos cosas, de acuerdo con Briony: un buen matrimonio y un entorno familiar. El regreso al campo, siguiendo la línea que Briony plantea, significa un acercamiento a su núcleo familiar inicial y al ambiente ideal para comenzar una familia propia.

Briony piensa y actúa dentro de los parámetros de su época. En su comportamiento se ven asimilados los códigos del momento, como lo son la importancia del matrimonio y la pasividad. Ella es una persona que busca constantemente ser transparente con todo lo que hace y así evitar la confrontación, contrario a su hermana como se verá en los siguientes capítulos, puesto que sencillamente “nada en su vida era suficientemente interesante o vergonzoso para ameritar ser escondido” (McEwan, 2001, p.5)<sup>19</sup>. Si bien no se habla explícitamente de la sexualidad femenina, la cita se puede explicar mejor con apoyo del siguiente diagrama:



---

<sup>18</sup>Original dice: “guide him away from his careless succession of girlfriends, towards the right form of wife, the one who would persuade him to return to the countryside, the one who would sweetly request Briony’s services as a bridesmaids”.

<sup>19</sup> Original dice: “nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding”

Ver la sexualidad femenina como algo que entraría en ambas categorías no está de más, puesto que se acomoda a la actitud de *semi-vierge* que establece Kennon (2006). Por un lado, es un “algo” que trae deshonra a las mujeres, sus familias y a los hombres de su entorno, entonces debe ser escondido, pero por otro lado es una noción que se puede considerar como interesante ya que debe llamar la atención de un posible esposo. Igualmente puede considerarse que, dado todo el misterio que se le atribuye la sexualidad femenina, esta se puede posicionar entre lo deshonroso y lo interesante, ya que despierta la curiosidad característica de lo que no se conoce junto con el peligro que esto mismo atañe.

Claro, Briony es una niña y generalmente no se considera que los niños tengan ya desarrollada una noción de lo que significa la sexualidad o que ellos mismos se reconozcan dentro de esa caracterización. Sin embargo, por la manera en que se expresa y teniendo en cuenta el desarrollo de la historia, esa frase se puede tomar como el lema bajo el cual quiere vivir su vida.

Hasta este punto, Briony se ha desempeñado al modo en que su sociedad esperaría que lo hiciera. Lo único de ella que se mueve en una corriente diferente a la de una mujer, es su disposición para contar historias y su tendencia creativa. Más allá de eso, la hermana menor de Cecilia es una *hija de su época*. Briony, viene a ser una fiel imagen del tiempo y los discursos que la han rondado, mostrando cómo a pesar de ser bastante joven y estar aún en un proceso de formación, su mente ya está funcionando y pensando como un futuro “ángel del hogar”. Es más, la única manera en la que ella puede entender inicialmente lo ocurrido, es desde los propios códigos con los que este arquetipo la ha provisto, en donde el matrimonio es el espacio apropiado para el tipo de intimidad que emana de la relación entre Cecilia y Robbie.

Siguiendo esta línea interpretativa, Briony lee esta escena y lo que primero que cruza su mente es que Robbie le está pidiendo a Cecilia su mano en matrimonio. De acuerdo con la hija menor de los Tallis, “había algo bastante formal acerca de la forma en que se paraba, pies separados, cabeza sostenida hacia atrás. Una propuesta de matrimonio.” (McEwan, 2001,

p.36)<sup>20</sup>. Desde los parámetros que Briony maneja, que coinciden con los señalados por Lipovestky y Friedan, no hay nada fuera de lo normal con esto, ya que un matrimonio entre un hombre de origen humilde con una mujer que fuese de mejor estado económico era “las cosas del romance diario” (McEwan, 2001, p.36)<sup>21</sup>. De igual manera, desde su mente de escritora, esto tampoco era un evento realmente sorprendente. Hasta este momento ella estaba presenciando una historia que había sido contada un millón de veces.

Pensar en esta escena en términos de una propuesta matrimonial como la única solución posible –puesto que ella no ofrece un abanico de posibilidades sino que salta de una vez a la conclusión que Robbie le está pidiendo matrimonio a Cecilia– no es algo que salga *per se* de los márgenes de lo propio, puesto que una propuesta de este tipo no es sino el primer paso formal hacia la labor de esposa y madre que una mujer de esta época debe cumplir. Desde la perspectiva de Briony, Cecilia se está moviendo dentro de un campo que ya ha sido establecido y afirmado. No está rompiendo las reglas, y está participando activamente en su amoldamiento como un “ángel del hogar”.

Lo que ya deja de ser normal es ver a su hermana mayor, en el jardín de la casa familiar, desvestirse hasta quedar en su ropa interior frente a alguien que no es su esposo. Para Briony, ver a su hermana hacer eso ya revela la naturaleza fantástica y transgresora que tiene la secuencia; ella está privilegiando un comportamiento al que, en condiciones normales, no tendría acceso. Después de ver que su hermana se sumerge, resurge con el pedazo de jarrón que se había caído y se marcha sin mirar a Robbie, la primera reacción que Briony tiene es ir a demandar de Cecilia una explicación. Sin embargo, escoge no hacerlo y se queda sencillamente contemplando la silenciosa repercusión del evento. Es como si nada hubiera pasado, y la realidad retomará su curso normal, solo Briony, Cecilia y Robbie sabrán que hubo una irrupción en el agua de la fuente.

---

<sup>20</sup>Original dice: “there was something rather formal about the way he stood, feet apart, head held back. A proposal of marriage”.

<sup>21</sup> Original dice: “the stuff of daily romance”.

Así como la paz y tranquilidad del agua de la fuente fue interrumpida -puesto que no estaba en funcionamiento-, los parámetros de lo considerado normal, también lo fueron. Tanto así que, mientras una extrañada Briony observa desde la distancia esta escena, la única razón lógica que su mente puede encontrar para explicar lo ilógico de esta secuencia es que Robbie tiene algún tipo de poder sobre Cecilia: “¿Qué poder extraño el sostenía sobre ella? ¿Chantaje? ¿Amenazas?” (McEwan, 2001, p.36)<sup>22</sup>. En ningún momento se le ocurrió que esto sería un acto puramente voluntario de Cecilia. Es inconcebible pensar que el acto proviniera en efecto de un decisión de Cecilia, tenía que haber alguna maquinación de Robbie que la hubiera hecho actuar así. Una muestra de esta manera de sexualidad femenina, tenía que provenir del único hombre que se encontraba en el escenario, por así decirlo.

Precisamente esta segunda interpretación de los eventos igualmente revela que Briony es un “ángel del hogar” o una *feminine mystique* en formación, ya que perpetúa la visión de sexualidad que estos arquetipos también manejaban. Kennon establece una noción de sexualidad femenina que trabaja la idea de la semi-vierge, mostrando cómo esta parte de la feminidad sólo podía ser evidenciada con respecto al efecto que tuviera en el hombre. De modo similar, Friedan también estableció en su trabajo que la sexualidad femenina, y en general la mujer, eran definidas en relación con el rol que desempeñará en la vida de un hombre:

La *feminine mystique*, define a las mujeres exclusivamente en términos de sus relaciones sexuales con un hombre como un objeto sexual, esposa, madre, ama de casa, pero nunca en términos humanos, como un individuo o como un ser humano (Friedan, 1964, ).<sup>23</sup>

La manera en la que Briony piensa en segunda instancia lo sucedido, muestra exactamente que un acto como el que Cecilia cometió no podía venir de nadie más que del hombre de la escena. Lo que Briony hace es mostrar esa pasividad con la que construyen a la

---

<sup>22</sup>Original dice: “what strange power did he have over her? Blackmail? Threats?”.

<sup>23</sup> Original dice: “The feminine mystique, it defines women solely in terms of her sexual relation to a man as a man’s sex object, wife, mother, homemaker, and never in human terms, as an individual person as a human being”. (Documental) Estados Unidos.

mujer desde el arquetipo que se ha venido estudiado. La menor de los Tallis intenta comprender a Cecilia desde los únicos parámetros que le han sido posibilitados, en los cuales una mujer está por y para el hombre. De acuerdo con Briony, Cecilia se está desvistiendo para Robbie, puesto que ella está cumpliendo con el camino que la *feminine mystique* le ha abierto. En este caso, Cecilia vendría ocupando el primer rol de ser el objeto sexual de un hombre, para luego pasar a ser su esposa y seguir así con el plan de vida de la mujer.

La interpretación final que Briony da a los eventos llega mientras Cecilia se encontraba sumergida, allí cae en cuenta que esto no es un cuento más en su mente, presenciado un millón de veces y que tampoco encaja en las explicaciones que ella pensó, trayendo un nuevo matiz de gravedad a todo el asunto: “Ya no podían ser castillos de cuentos de hadas y princesas, pero la rareza del aquí y el ahora” (McEwan, 2001, p.37)<sup>24</sup>. La transgresión que había tenido lugar era una que tampoco encajaba en los mundos imaginarios que una niña de trece años pudiese crear, ya que lo que había sucedido era una intrusión de ese mundo privado de los adultos, al que aún no tenía acceso, en su esfera personal. Y esto había sido posible porque lo íntimo de la ropa interior se encontraba ahora en un espacio lo suficientemente público, lo cual había demandado de Briony una nueva lectura. En la práctica, el jardín constituye la parte pública del hogar. Es en este momento donde, a pesar de los intentos de Briony de adecuar lo sucedido a los parámetros del “ángel del hogar” y la *fememine mystique*, Cecilia ya se separa de estos modelos y da cuenta de otro tipo de relación con la sexualidad femenina que permite que esta noción no sea definida por el hombre y por lo íntimo.

La extrañeza que Briony siente ante todo el encuentro sirve como la imagen de la desnaturalización que está teniendo lugar cuando un concepto ajeno (la ropa interior) y lo que atañe (la sexualidad femenina) se sacan de su lugar común (la intimidad entre marido y mujer) para ponerse en un espacio en el que tienen prohibida la entrada (el jardín, o bien cualquier espacio público). Desde este punto es que podemos hacer la comparación entre la extrañeza que Briony atraviesa al ser testigo de este suceso atípico, con el quiebre que ocasiona tratar la

---

<sup>24</sup> Original dice: “it could no longer be fairy-tale castles and princesses, but the strangeness of the here and the now (...)”.

sexualidad femenina como un elemento del ser mujer que no debe ser visto en función de lo íntimo en el ámbito conyugal. Precisamente, este cambio con respecto a la manera en que se entiende la sexualidad femenina como un aspecto cotidiano de lo femenino que puede ser explorado más allá del rol que desempeña en el hogar es el que se puede ver hoy en día. Durante los dos tiempos de la novela, tanto el que representa como en el que fue escrito, la sexualidad de la mujer se trataba fuertemente en relación con la intimidad, lo cual alimentaba ese imaginario que entendía lo sexual femenino como prohibido. Mientras que actualmente, una de las maneras de explorar la exposición de la sexualidad y significaciones del cuerpo de la mujer fuera del hogar es el *bralette*.

### **III. El bralette: la irrupción y la separación.**

En el comportamiento de las hermanas de los Tallis, se puede ver ejemplificado el molde sobre el cual las mujeres inglesas eran adoctrinadas antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Si bien las mujeres ya podían encontrar trabajos como enfermeras, profesoras e incluso, en algunos casos, doctoras, aún se consideraba que era el rol fundamental de la mujer yacía en el cuidado y manutención del hogar. Con la brecha salarial entre hombre y mujeres, en donde a ellas se les pagaba la mitad de lo que se le daba a un hombre, o con el uso de políticas como *The Marriage Bar*, la cual prohibida el empleo de mujeres casadas, se seguía reforzando la idea que las mujeres antes de ser sujetos laborales debían atender a su núcleo familiar. Además, se continuaba propagando que su felicidad y su feminidad dependía de mantener un hogar en buen funcionamiento y a un esposo feliz. Por medio de publicidad encontrada en los periódicos de la época se puede observar como el consejo predominante era el de cómo mantener a un esposo feliz y así conservar un buen matrimonio.

Durante este periodo se vio un incremento en las revistas enfocadas al cuidado del hogar dirigidas a un público predominantemente femenino como *Nash*, *Britannia* o *Lady's Companion*. Sin embargo, los artículos que allí se encontraban poco hablan de la sexualidad de la mujer y el rol que esto cumple en el día a día de las mujeres. Con respecto a esto, por medio de una historia de amor se daba a entender de manera muy breve que una mujer debía complacer

a su esposo en todo lo que este demandara y cumplir su rol social como madre. De esta manera, incluso en las publicaciones que iban dirigidas a las mujeres y que se supone que buscaban educarlas en su rol, la sexualidad femenina era descartada como un tema no propio para tratar en público y que solo le concierne al cónyuge.

Esta mentalidad siguió permeando a la sociedad inglesa en los últimos años del siglo XX, mientras McEwan escribía su novela, puesto que si bien se hizo un intento por colocar la sexualidad femenina como un elemento cotidiano del ser mujer, y reconocer su espacio fuera del ámbito de lo íntimo para mostrar que no es aspecto que deba necesariamente ser tratado en secreto, se seguía tratando la sexualidad femenina como un aspecto que debía practicarse exclusivamente en privado. En los noventa y al inicio del nuevo siglo hubo un auge en marcas de lencería en Inglaterra como *Agent Provocateur*, *Ann Summers* y *Myla*, el modo de hablar de la sexualidad en las mujeres seguía siendo bastante reservado, como si se estuviese hablando de un secreto vergonzoso (Storr, 2002)<sup>25</sup>. Si bien estas marcas tuvieron su propio momento de irrupción y pusieron la sexualidad femenina en el mapa con sus conjuntos de *baby-dolls*, *corsets* y ligeros, el tono general con el que se manejaba es que estas prendas están reservadas para ocasiones especiales y para compartir con un alguien especial. Todavía se manejaba la sexualidad femenina como una característica que debía ser evocada en privado y con un objetivo particular en mente. Como consecuencia, a pesar de que se comenzaba a reconocer públicamente la sexualidad de las mujeres, ellas no podían tener un acceso libre de prejuicios a este aspecto, lo cual ocasionaba que siguiera matizado por el discurso de feminidad del arquetipo estudiado.

De acuerdo con Anne-Marie Sohn en *Historia de la Mujer: Siglo XX*, en Inglaterra a mediados del siglo pasado “se había difundido el retrato de la esposa amante que, al introducir el erotismo en el hogar [...] imponía a las mujeres una seducción domesticada” (Sohn, 1993, p.128), lo cual indica que el lugar de la sexualidad femenina estaba entendida en términos del

---

<sup>25</sup> “Una de las mujeres quería entrar a la tienda [de Ann Summer], la otra dijo que no podía entrar porque alguien la podía ver” (Storr, 2002, p.25)  
Original dice: “One of the women had wanted to go into the [Ann Summer] shop; the second woman had said she couldn't possibly go in because someone might see her”.

rol que jugaba en la relación conyugal y no por un valor que tuviese en sí mismo –como ya se había mostrado con Friedan–. Sohn también habla de la posibilidad de conocer diferentes aspectos de la vida de una pareja, pero aquello que sucedía en la alcoba conyugal es mucho más inaccesible (Sohn, 1993), lo cual colabora con la noción de que lo sexual femenino no solo pertenece exclusivamente a la esfera íntima de una relación, sino además aporta a esa aura de misterio, dado los pocos *datos* que hay al respecto en el diario vivir.

Es así como la sexualidad femenina y todo lo que pueda aludir a ella queda relegada a un espacio privado y dentro de la esfera de lo privado: lo íntimo. Se podría asumir que es con este desplazamiento de la sexualidad a un espacio de intimidad conyugal que el “ángel del hogar” y la *feminine mystique* logra balancear dos posiciones que demandan actitudes diferentes de la mujer. Es más, cuando se observa la manera en que las marcas de lencería mencionadas anteriormente manejaban este equilibrio, se encuentra que continúan planteando la sexualidad femenina como un tema que solo le concierne a la mujer y a su esposo en el ámbito privado: “el sitio de Myla, hace énfasis en la sensualidad; su slogan es ‘estimula tus sentidos’, y proclama que la ‘sensualidad es clave para la plenitud. Las personas reales con deseos reales quieren felicidad, diversión y plenitud en sus vidas privadas” (Attwood, 2004, p.394)<sup>26</sup>. Inicialmente estas marcas lograron respetar ese balance que se propone en la *feminine mystique* y relegaron la sexualidad femenina al ámbito de lo íntimo y la caracterizaron como la llave de la felicidad femenina a partir de la complacencia a su esposo.

Es este delicado equilibrio el que se ve atropellado cuando una mujer reconoce que tiene una sexualidad fuera del espacio designado de esta noción. Lo que está sucediendo en la escena estudiada de *Atonement*, no es una unión pacífica de asimilación entre lo público y lo íntimo, en donde la primera esfera recibe con los brazos abiertos las nociones de la segunda. No, esta nueva mujer que surge del mismo modo en que Cecilia emerge del agua con su ropa interior húmeda y con su figura delineada, se caracteriza con un choque de esferas en donde lo íntimo irrumpe en lo público como una fuerza transgresora que pone en exhibición las ideas que se han construido

---

<sup>26</sup> Original dice: “like the *Myla* site, it emphasizes sensuality; its slogan is ‘stimulate your sense’, and it proclaims that ‘sensuality is key to fulfilment. Real people with real desires wan happiness, fun and fulfilment in their private lives”.

de lo femenino y lo problematiza al darle un nuevo lugar a la sexualidad femenina y ponerla a circular en diferentes ámbitos públicos, y ponerla en función de la mujer misma y no del rol que debe cumplir con su pareja.

Esta relegación de lo sexual femenino a lo íntimo conyugal, se debe a una contraposición tácita entre la figura de madre con la de esposa. Tómese sólo el ejemplo de los senos en donde confluyen dos imágenes divergentes: la primera es la representación de un lugar erótico, como uno de los puntos focales de sexualidad femenina, la segunda corresponde a la imagen del lugar de alimentación para el infante, un hombre en potencia<sup>27</sup>. No es anormal encontrar personas para las cuales los senos como lugar sexual y como medio de alimentación son dos nociones que se contraponen pero que, por alguna extraña razón, habitan en el mismo lugar. Básicamente esta es la mujer como “ángel del hogar”, una contradicción binaria andante, donde el rol de madre que no posee sexualidad se contrapone directamente con el de esposa, donde una de las expectativas se desarrolla por medio de la capacidad sexual. Sin embargo, el rol mismo de la madre surge a partir de la sexualidad femenina. Precisamente este utilitarismo con el que se trata lo sexual de la mujer, sale a resaltar el hecho que esta noción sólo era considerada cuando tenía que servir un propósito que fuese más allá de la mujer misma. Es decir, no era de ella para ella, sino de ella para su pareja o para la sociedad.

Este era precisamente el acercamiento que manejaron las marcas de lencería como *Ann Summers* y *Myla*, en donde no había problema con que la mujer tuviese o diera cuenta de su sexualidad, con tal de que estuviese direccionada hacia complacer su pareja y se encontrará en el espacio conyugal. Esta es una sexualidad planteada por el arquetipo del “ángel del hogar”, que sigue en servicio de un rol social, la única gran diferencia es que ahora las mujeres pueden escoger entre un *baby-doll* o un conjunto de *brassier* y *panties*, pero no tienen mayor voto en cuanto al lugar o para quién y con qué propósito va su sexualidad. Es dar cuenta de la

---

<sup>27</sup> Incluso cuando cumplen una función de amamantar, los senos se mueven por un imaginario de lo “no aceptado socialmente”, generando diferentes disturbios cuando se ve a una mujer amamantando. Esta situación llevó a que en décadas recientes en Inglaterra se instauraran normas que legitiman el acto de amamantar en público en el Sex discrimination act 1975 y en el Equality Act 2010.

sexualidad, pero al tratarla como un elemento exclusivamente privado se afirma que aún sigue siendo problemática si se trata en otros contextos (Attwood, 2002).

Los parámetros contruidos cuidadosamente sobre los cuales se mueve el arquetipo del “ángel del hogar” y la *feminine mystique* y sobre los cuales Briony se está construyendo como sujeto, colapsan cuando una mujer joven y soltera reconoce su sexualidad al dar cuenta de su cuerpo sexuado frente a alguien que no es su esposo. Es un acto transgresor que va directamente en contra de estas ideas: la primera, el lugar de la sexualidad de la mujer es en un espacio íntimo; la segunda, la noción de feminidad se crea a partir de la discreción, delicadeza e intimidad (*demi-vierge*); la tercera, para ser valorada una mujer dentro del sistema social establecido debe ser femenina en el sentido que se acaba de exponer.

Lo que Cecilia hizo, desde la perspectiva de Briony, es esencialmente anular su inscripción al discurso del “ángel del hogar”, puesto que al desvestirse en lugar público, pone de presente una noción que permanecía oculta: su sexualidad. Si quien se desviste hubiese sido Robbie, su conducta hubiese sido considerada impropia –porque transgrede la castidad visual de la mujer–, pero no transgresora ya que la sexualidad masculina es más aceptada públicamente. Solo tómese el ejemplo que pone Briony al inicio de la novela cuando habla de las múltiples novias que ha tenido su hermano. El acto de transgresión de Cecilia, no es una de las características que vaya acorde al comportamiento ideal de las mujeres de mediados y finales del siglo XX, pues se está poniendo de frente una idea que había sido tratada como un secreto a voces. Todos saben que la mujer tiene sexualidad, pero no es un tema que se trate abiertamente; solo lo negaban o dejaban de manera aislada para que cada esposo lidiara con eso y se convirtiera en misterio. Es más, la manera en la que la sexualidad femenina ha estado inscrita en la sociedad puede compararse con la de un fantasma: está ahí, todos lo reconocemos en negación, pero nadie abiertamente trata con él, como se verá más adelante. Pero cuando Cecilia se desviste, Briony se ve enfrentada a lidiar con algo que tenía negado. El acto de desvestirse en un lugar público es una manera de reconocer el “no lugar” que ha tenido este espectro de la sexualidad femenina y darle un nuevo espacio dentro de la esfera pública.

Este “no lugar” bajo el cual la sexualidad femenina ha sido tratado en la esfera pública ha desembocado en una aura de misterio, lo cual a su vez ayuda a que sea más fácil de negar o prescribir, puesto que como finalmente nadie la entiende, no importa que no se hable de ella. Básicamente es un círculo vicioso del que lentamente se ha estado saliendo, mediante la exposición y normalización de la sexualidad femenina en lugares públicos. Un ejemplo de esta nueva circulación que se comenzó a dar en años más recientes pero que responde al auge de la lencería de principio de siglo es el uso de ropa interior como ropa exterior. Este acto suscita extrañeza en su primera instancia, pero a partir de esta desfamiliarización surgen cuestionamientos que llevan a percatarse que así como la ropa interior femenina estaba escondida, la sexualidad femenina también se ocultaba<sup>28</sup>.

Incluso hoy en día se puede ver que, a pesar de todos los avances en cuanto al lugar de la mujer en la sociedad, el arquetipo de la *feminine mystique* y el “ángel del hogar” sigue matizando fuertemente la sociedad británica. La encuesta *British Social Attitude* publicó en 2012 un estudio titulado *Gender Roles: An Incomplete Revolution?* en la que precisamente se tratam lo términos en que se se está entendiendo la revolución de género. De acuerdo con el estudio, sí se observa un avance en el aspecto público de la vida de una mujer, al tener una mayor participación en la sociedad sin que sus labores se limiten a la esfera familiar y del hogar; incluso, la actitud frente a sus roles familiares y sociales se ha vuelto más equitativa<sup>29</sup>. Sin

---

<sup>28</sup> Tsaosi, Christin. *Consuming underwear: Fashion female identity* (2001). En su tesis doctoral Christina Tsaousi, elabora una encuesta a varios mujeres entre los veinte a sesenta años sobre lo que se considera apropiado y lo que no con relación al uso de ropa interior. En una de sus conversaciones se toca el tema de como antes no era aceptado que una mujer se revela que estaba usando un brassier. Por ejemplo que se vieran las tirantas de esta prenda no estaba bien visto:

Wendy F1: ¿Es culturalmente correcto en Gran Bretaña mostrar la parte de arriba del brassier?

Paulette F1: ¿Te refieres a la tiranta?

Kate F1: Creo que se ha convertido en algo aceptable. Antes no lo solía ser.

Abby F1: hmmm . Solía ser un no absoluto, incluso era preferible utilizar una camiseta sin brassier antes que mostrar la tiranta del brassier (p.163)

Original dice:

[Wendy F1: Is it OK culturally in Britain showing the kind of bra top?

Paulette F1: you mean the strap?

Kate F1: I think it's become so. It didn't use to be.

Abby F1: Hmmmmmm. It used to be a no no, in fact you would wear a vest without a bra, rather Than show the bra strap.]

<sup>29</sup> El mismo estudio señala que debido a diferentes políticas del gobierno británico no hay una gran diferencia entre la tasa de contratación de mujeres con hijos y mujeres sin hijos, igualmente se ha disminuido la diferencia entre los géneros. No obstante, es importante hacer notar que aún existe una brecha salarial entre los hombres y las mujeres, lo cual puede leerse como una manera de sutilmente decir que el lugar de la mujer en el ámbito laboral no es tan legítimo como el de un hombre.

embargo, al momento de analizar si las mujeres ha alcanzado una posición más igualitaria con respecto a sus labores en el hogar, el estudio muestra que todavía es ella quien más dedica tiempo al cuidado de los hijos y al mantenimiento del hogar. A pesar de tener avances significativos, parece ser que el pensamiento del arquetipo que se viene tratando sigue rondando, al observar la distribución de cargas en la constitución de la familia y las labores de organización y ejecución del hogar, en donde tales cargas se asignan de forma prioritaria a las mujeres. Es debido a esta relegación al hogar que la mujer en la actualidad atraviesa que Cecilia Tallis y el cambio de discursividad que ella evoca sigue siendo vigente, y no solo habla de su contexto de producción. La mujer sigue funcionando bajo un paradigma que niega su aspecto sexual, por lo que el giro en que se piensa lo sexual que se ve en *Atonement* señala un camino que hoy sigue en construcción

Si bien el auge de las marcas de Lencería señala un punto importante en este cambio, no se podría crear un paralelo perfecto con la exposición que Cecilia hace de su sexualidad, puesto que en la novela ella lleva a cabo la práctica de desnudarse en el jardín y no solo la anuncia pero sigue dejando lo sexual de la mujer para lo privado, como sucede en el 2001 con *Myla*. No obstante, en el desarrollo más actual de este giro la sexualidad femenina ahora sí ha entrado en lo público de manera más similar a lo que Cecilia hace, por medio de prendas como el *bralette*.

Precisamente es porque el acto de Cecilia de desvestirse se desprende de un arquetipo que viene como la evolución posmoderna de la imagen de María, en donde el valor femenino proviene precisamente de la pureza y castidad, sin que la concepción requiera participación masculina alguna, que la situación se puede leer como una actitud de enfrentamiento. Lo que Cecilia o la mujer que usa un *bralette* en público está haciendo es tomando una actitud de confrontación; actitud que, ni Briony ni un “ángel del hogar” propiamente, han pensado que podrían tomar, ya que como indica la menor de los Tallis “en una vida generalmente agradable y bien protegida, ella nunca antes había confrontado a alguien de verdad” (McEwan, 2001, p.15)<sup>30</sup>. Finalmente ¿por qué tendría un “ángel del hogar” como Briony o bien Cecilia (antes de

---

<sup>30</sup> Original dice: “in a generally pleasant and well-protected life, she had never really confronted anyone before”.

desvestirse), la necesidad de confrontar a alguien o algo, sabiendo que en su vida tendrían la grata comodidad de ser esposas y madres, y de tener una profesión decente, siempre y cuando esta no interfiriera con sus labores principales en el hogar? La actitud de Briony, demuestra entonces otra gran cualidad de este arquetipo predominante en esta pasividad y sumisión frente al prospecto de su vida.

Esta relación con la sexualidad femenina es distinta al acercamiento al propuesto por la *Femme Fatale*, en donde este aspecto es usado más desde el arquetipo de Eva y su poder de seducción como elemento de la tentación que representa. La confrontación que se hace se lee más en el sentido de intentar proponer la sexualidad femenina como algo del diario vivir a partir del uso de un tipo de prenda que ha estado rondando en la vestimenta de las mujeres británicas desde 1916, normalizando el discurso sexual de intimidad y sumisión con el que están asociados. El desvestirse hasta quedar en ropa interior de Cecilia, podría interpretarse como del oscurantismo con el que se ha venido tratando la sexualidad femenina –a menos que cumpla un propósito para la mirada masculina– y mostrar que debería ser tratado de la misma manera a que si hubiese sido Robbie quien se hubiera desvestido para recuperar el pedazo de jarrón.

Pero esta cuestión no se trata de usar un arquetipo ligeramente negativo y subvertirlo para ganancia personal como la *Femme Fatale*; no es nadar con la corriente, es nadar en contra de la corriente y al hacerlo dar cuenta de la dificultad y resistencia que este acto implica. Es más un acto de rebeldía, que denuncia el hecho de que la sexualidad femenina ha sido prohibida y mistificada, puesto que incluso en el ámbito íntimo que le correspondía no era discutida<sup>31</sup>. Todo lo que la rodea ya sea tangencial o directamente es tratado como tabú o bien glorificado hasta un punto irreal, como el periodo o la virginidad respectivamente. Lo que Cecilia está haciendo es usando esa prohibición en su contra, pero la actitud de ella es algo que se discutirá más a fondo en el tercer capítulo.

---

<sup>31</sup> Dentro de la narrativa del libro se puede ver como la sexualidad en libertad de la mujer es una de las grandes prohibiciones de la época, la otra: el divorcio, tanto así que Emily Tallis, prefiere continuar casada, aún cuando sabe que su esposo es infiel. Igualmente ella condena la actitud de su hermana; Hermione, al decidir divorciarse e irse a vivir con otro hombre (McEwan, 2001). Precisamente, Hermione se muestra como la sumatoria de las dos grandes prohibiciones de la época para una mujer.

Es importante aclarar que cuando se habla de la separación que la sexualidad en el espacio público permite con respecto al arquetipo del “ángel del hogar”, no es prudente asumir que todos los problemas de opresión que tiene la mujer serán solucionados, o que ya no existe la inequidad entre los hombres y las mujeres puesto que ahora ambos pueden expresar su sexualidad en el espacio público. Si bien hay una separación con respecto a la idea de que el rol fundamental de la mujer está definido por como su sexualidad sirve para cumplir el rol maternal y su relación conyugal, este nuevo modelo no propone una manera diferente de entender a la mujer, pues se sigue moviendo desde una perspectiva sexual. Es decir, no se genera un cambio que permita entender lo femenino, no a partir de la relación entre la mujer y la sexualidad, como lo sería pensarla desde sus capacidades intelectuales por ejemplo. Al contrario, perpetúa la noción de que lo femenino se define desde la sexualidad, como si no hubiera otro horizonte que posibilite la comprensión del ser mujer.

En la búsqueda por la demitificación de lo sexual femenino, esta nueva mujer admite que parte de su identidad yace en la relación que tiene con la sexualidad. Si bien se plantea que este es un aspecto que no guarda una magia oscura y que no existe para cumplir exclusivamente dos tareas (ninguna de las cuales ponen el enfoque en la mujer), no se trata de alumbrar lo femenino desde otra luz. La mujer no se puede reducir a su aspecto sexual y que esta nueva noción de la mujer y la feminidad ponga la sexualidad femenina sin tapujos al frente, sedimenta la asociación binaria de que la mujer se relaciona es con el cuerpo y no con la cabeza.<sup>32</sup>

Retornando a la perspectiva de Briony, lo que su hermana está haciendo es tomando una posición activa de enfrentamiento a Robbie y de manera inconsciente a todo el futuro que le deparaba. Es más, por ilógica que fuera la secuencia, lo que al final hubiera hecho de este un acto aceptable para Briony hubiese sido una propuesta de matrimonio: “la secuencia era ilógica- la escena del ahogo, seguida por un rescate, debió haber precedido la propuesta matrimonial.”

---

<sup>32</sup> “La oposición macho/hembra ha estado asociada con la oposición mente/cuerpo (...) la mente se presta como el equivalente de lo masculino y el cuerpo es el equivalente de lo femenino.” (Grosz, 1994, p. 14)  
Original dice: “The male/female opposition has been closely allied with the mind/body opposition (...) mind is rendered equivalent to the masculine and body equivalent to the feminine” .

(McEwan, 2001, p.36)<sup>33</sup>. He aquí la mentalidad del ángel del hogar funcionando bajo el imperativo del matrimonio, en donde actitudes de transgresión de la lógica común pueden ser corregidas una vez se colocan en la unión matrimonial. Y es que este es el punto, lo que Briony acaba de presenciar es una secuencia que no entra dentro de su lógica, o bien, estructura de pensamiento y la única manera en que ella lo puede adecuar es ligándolo con algo socialmente aceptado: el matrimonio.

La manera en que Briony significa este evento, permite entender incluso más a fondo la manera en que la sexualidad femenina sólo podía ser justificada en el ambiente íntimo del matrimonio. Es desde el lugar de enunciación de la intimidad conyugal o de una futura pareja conyugal que una expresión abierta de la sexualidad hubiera sido aceptada. El ver a su hermana desvestirse en el jardín de la casa acaparando así un espacio denominado como público, por más raro que hubiese sido, habría sido considerado como un comportamiento más aceptado si Robbie, en vez de solo ser el actual jardinero de la familia, estuviese también representando el futuro cónyuge de Cecilia.

El uso de prendas interiores como ropa exterior no es una tendencia del todo nuevo, ya que en otras oportunidades ciertas mujeres han usado ropa asociada con la lencería y la sexualidad femenina en público, por ejemplo el corsé de Madonna a inicio de los noventa, o las blusas y camisones tipo *baby-dolls* utilizados por los personajes de *Sex and The City*, serie de televisión estadounidense transmitida entre 1998 y 2004 y basada en el libro del mismo nombre escrito por Candace Bushnell. Lo cual viene a mostrar que la decisión que toma Cecilia de desvestirse responde a estos casos esporádicos que se estaban dando en su contexto de producción. Sin embargo, cuando se hace de estas prendas elementos públicos del día a día, se logra que las dos bases principales sobre las cuales se han construido las dos corrientes que llevaron a la prohibición o mitificación de la sexualidad femenina se vean afectadas; esto a su vez, puede entrar en relación directa con ese cambio discursivo con respecto a la feminidad que Cecilia propone, ya que pone directamente la sexualidad femenina a caminar en las calles. Al

---

<sup>33</sup> Original dice: “the sequence was illogical - the drowning scene, followed by a rescue, should have preceded the marriage proposal”

normalizar los senos y sus formas naturales que se cubren con un *bralette*, el discurso de la sexualidad inexistente, virginal y pura de María se ve confrontado, ya que se da cuenta que los senos de la mujer, si bien tienen la capacidad de cumplir función biológica, no son realmente más poderosos o más femeninos que los brazos o las piernas. Son sencillamente otra parte del cuerpo de la mujer que de por sí no carga con un valor intrínseco más allá del que la sociedad le puso.

Simultáneamente, este giro con respecto a la sexualidad también está trabajando en contra de la corriente de Eva, que hace ver la sexualidad femenina como un elemento tentador que ocasiona la perdición del hombre y que motiva la salida de los dos del paraíso. Siguiendo esta idea, los senos de la mujer hacen parte del gran misterio y secreto que es su sexualidad, son armas desconocidas que sirven para que las mujeres tipo *Femme Fatale*, logren sus diversos cometidos. No obstante, cuando una mujer se pone un *bralette* por ejemplo y sale con él a la calle sin prestarle mayor atención al asunto, más allá de pensar que hace que sus senos estén cómodos y que el modelo que está usando es bonito, también se pone esta parte del cuerpo bajo una luz un más normalizadora. Luz que sencillamente muestra, al igual que en el ejemplo anterior, que esta es otra parte del cuerpo que de por sí no tiene más misterio que el cuello o la espalda.

Esta posición contra dos de las nociones mayormente divulgadas de los senos, es lo que sucede cuando se pone en un tipo de circulación específica lo que antes había estado destinado exclusivamente al ambiente íntimo del hogar. La desvestida de Cecilia como lo entiende e interpreta Briony viene cargado con una significación que remite específicamente a lo sexual femenino que no es aceptada dentro de ese espacio público específico. Solo con pensar en que hoy en día ver a una mujer en bikini en la playa no causa ni la mitad del impacto que ver a la misma mujer usando un ropa interior en cualquier otro lugar público urbano. Es más, la intrusión de la ropa interior femenina a la esfera pública da cuenta igualmente de esta prohibición que estaba rondando con respecto a la sexualidad femenina en tanto que el vestido

de baño de dos piezas ha estado en la sociedad occidental desde hace varias décadas y definitivamente hoy en día ya no ocasiona el mismo estruendo<sup>34</sup>.

La diferencia de impactos, si se quiere, entre ver la sexualidad femenina a través de la ropa interior o por medio del vestido de baño de dos piezas se puede entender de dos maneras. La primera línea sugiere que, como se menciona en el párrafo anterior, el vestido de baño ceñido ha venido circulando una sección específica de la esfera pública desde hace algunos años, y si bien en su primera aparición causó también mucho furor y muchas reacciones negativas, hoy en día está más normalizado. Vale la pena mencionar que también quedó normalizado el hecho que la playa o la piscina, que son los lugares más regulares para ver un bikini, es un espacio donde está permitido que la mujer de cuenta de su cuerpo sexuado. Probablemente si Cecilia se hubiera desvestido para revelar que estaba usando un bikini, a Briony le hubiese parecido un tanto extraño, pero entre el calor que estaba haciendo ese día según lo describe la voz narrativa y el hecho que Cecilia se iba a sumergir en una fuente, la escena hubiese causado un mínimo de extrañeza en comparación con la que le causó, puesto que ver a una mujer dando cuenta de su sexualidad por medio de códigos que ya están más avalados en la estructura como el bikini cerca a un cuerpo de agua, no es tan extraño.

La segunda línea, vendría a determinar que la ropa interior - de la que da cuenta Cecilia - no solo remite a una noción específica del cuerpo sexuado femenino (que será explorada en el siguiente capítulo), sino al goce sexual que una mujer pueda tener; puesto que, si bien el bikini también está cubriendo los senos, este fue diseñado, desde su concepción, para que fuese usado en un espacio público singular. La ropa interior y la lencería sobre no fueron diseñados para ser vistos en la calle. Al contrario, carga con una línea directa al momento íntimo, en donde una mujer compra ese tipo de prendas para satisfacer el gusto de alguien más y saca a relucir su sexualidad. Mientras que el vestido de baño no busca dar cuenta de ello, probablemente lo hace puesto que es “bastante revelador”, pero su objetivo principal no es el de crear un ambiente

---

<sup>34</sup> Si bien se puede argumentar que el bikini ha estado en la sociedad occidental desde hace varios siglos, como lo testifican los mosaicos encontrados en Villa Romana del Casale, esta prenda como la conocemos hoy en día vino a ser instaurada entre los años 1946 y 1953 cuando la bailarina de burlesque Micheline Bernardini y la actriz francesa Brigitte Bardot son vistas utilizando un modelo similar.

erótico. Aun así, vale la pena resaltar el nexo que se puede trazar entre el diseño de los bikinis y el del conjunto cotidiano de ropa interior de la mujer: primero, por la manera en que están diseñados, se puede decir que la ropa de playa también buscó su inspiración en la ropa interior femenina que había surgido en las primeras décadas del siglo XX, y segundo, el lugar de funcionamiento del bikini es un lugar público. Probablemente así como no hubiese causado impresión alguna ver a Cecilia en un vestido de baño, en un futuro tampoco se entienda el verla en ropa interior en el jardín de sus casas con tanta sorpresa.

Entonces, lo que Cecilia hizo ocasionó un estallido similar al que en su primer momento provocó el bikini o en general el vestido de baño como lo conocemos hoy en día, ya que muestra un tipo de acercamiento al cuerpo femenino por fuera de la sacralidad del matrimonio. Con la adición de que esta noción de feminidad va en contra de los arquetipos que principalmente han venido rigiendo a la sociedad en las últimas décadas, puesto que si bien en la actualidad el futuro de la mujer ya no está determinado singularmente por el camino del matrimonio y la maternidad, la concepción de intimidad y feminidad (en tanto que la sexualidad es básicamente inexistente a menos que cumpla un propósito masculino o de maternidad) que trae consigo la figura del “ángel del hogar” o el *feminine mystique* sigue vigente. Por ejemplo, la imagen que presenta Emma Watson en su conversatorio con Gloria Steinman, cuando recuerda que incluso cuando estaba hablando con su amiga, tan pronto salía el tema de la sexualidad femenina se cambiaba el registro de la conversación, como si se estuviera hablando de algo prohibido, viene a mostrar que este es un tema que sigue siendo manejado como un algo que no es propio y que no debería ser discutido<sup>35</sup>. Es más, es debido al misterio y negación que sigue rondando actualmente la noción de sexualidad femenina que se han dado iniciativas como *OMGYes*, como

---

<sup>35</sup> “Yo hablaba con una amiga acerca de participar en este proyecto, y ella me dice algo como ‘Dime, ¿de qué se trata?’ y le dije ‘Bueno, es acerca de, tu sabes, el placer femenino’. Y entonces ella me dice ‘bueno y que es lo que quieren que hagas’ y yo le respondo ‘Bueno, primero les explico a ellos como me masturbo y luego les muestro, como... en mi vagina’. Y le digo ‘Espera un momento, ¿porque acabo de susurrar esto? Estoy hablando contigo. ¡Tú eres mi amiga! ¿Porque susurrártelo a ti?’ y entonces le digo ‘Precisamente por eso’. Porque es un tema tabú. No se habla acerca de esto. Todos lo queremos pero no hablamos acerca del tema”. - Emma Watson. Gloria Steinman. 29 de Febrero de 2016. Emma Watson in conversation with Gloria Steinman.

Original dice: “[I] was talking to somebody about doing this project, and, she’s like well, ‘Tell me what it’s about?’ And I go, ‘Well, it’s about, you know, women’s pleasure.’ And she goes, ‘Well what do they want you to do?’ And I’m like, ‘Well first I explain to them how I masturbate and then I show them, like... on my vagina.’ And I go, ‘Wait, why did I just whisper that? I’m talking to you. You’re my friend! Why did I just whisper that to you?’ And I’m like, ‘That’s exactly why.’ Because, you know it’s like hush hush. Don’t talk about it. We all want it but we don’t talk about it.”

un intento de comprender cómo funciona la sexualidad de la mujer y el lugar que tiene en su día a día. Sin embargo, cuando se da cuenta de esta noción en otros medios que van dirigidos hacia la mirada masculina como la actriz sexy en la película de acción, no hay mayor problema en ver a la mujer como un sujeto que emana –no posee– sexualidad femenina. Todo esto viene a mostrar que si se piensa en la sexualidad femenina para el hombre no hay problema, pero cuando se quiere hablar de esto para la mujer por la mujer, sigue siendo tabú y funciona como un espectro en la sociedad.

Es acá donde se expone cómo el impacto que tiene el usar un *bralette* en público es igual, o por lo menos muy similar al que Cecilia se desvista en público. Ambos casos representan una coalición entre dos tipos de mujeres diferentes. La primera, aquella que viene emulada con el “ángel del hogar”, es una que resguarda su sexualidad y la pone en el espacio de circulación específico de la intimidad; mientras que la segunda, la nueva propuesta de la sexualidad femenina que Cecilia ejemplifica- y que se sigue dando hoy en día por medio del uso de ropa interior como prenda exterior, por dar un ejemplo- es la de la mujer que al hacer uso de este objeto está reconociendo su sexualidad dentro de un ambiente en donde normalmente esta noción funcionaba más como un secreto a voces, ya fuese porque era vista como parte de la virtud femenina que debía mantenerse protegida, o bien porque es una arma contra de los hombres y su código moral.

En la reacción que Briony tiene de Cecilia se evidencia cómo se está desnaturalizando la noción tradicional de sexualidad femenina y de esta desnaturalización está naciendo un arquetipo de mujer diferente al que se ha venido viendo en la sociedad desde el inicio del nuevo siglo hasta hoy en día. De esta manera es que las hermanas Tallis no solo hablarían entonces del momento en que fueron escritas, sino también del tiempo en el que ellas siguen circulando. Lo curioso de esta desnaturalización, es que precisamente busca es hacer de la sexualidad femenina un “nuevo normal”, algo que no sea tabú sino que venga a formar parte del día a día de una manera menos callada, para quienes así lo desean. Es decir, el que quiera mantener su sexualidad como un secreto aún tendrá la posibilidad de hacerlo, pero por lo menos ya no será una prohibición cultural el dar cuenta de este aspecto de la mujer.



II. Robbie:

La nueva mujer y la lectura erótica del cuerpo

Lo que Briony ve a la distancia desde el cuarto de bebés de su casa, Robbie presencia de una manera más directa, puesto que se encuentra frente a Cecilia en el jardín de la casa cuando ella decide desnudarse. Sin embargo, la acción de Cecilia no salió de la nada, ella y Robbie venían discutiendo de literatura mientras ella se dirige a llenar el jarrón con agua de la fuente, cuando él menciona que ha considerado regresar a la universidad para estudiar medicina. Cecilia responde preguntándole cómo planea pagar sus estudios a lo que él responde que le pedirá un préstamo a John Tallis. Como consecuencia de esta pregunta, ambos personajes malinterpretan la intención del otro y el ambiente se vuelve un poco más tenso. Eventualmente ambos rompen el jarrón, pero Robbie asume la culpa, lo cual exaspera incluso más a Cecilia. Es en este momento en que ella decide quitarse la ropa y meterse a la fuente.

Contrario al caso de Briony y Cecilia, el cual se verá en el siguiente capítulo, Robbie no cuenta lo sucedido ni su interpretación mientras está sucediendo, él lo hace más adelante en la narración cuando se está bañando para arreglarse y atender una comida en la casa de los Tallis. La distancia entre la acción de Cecilia y la interpretación que Robbie puede dar cuenta del modo en que este cambio en la manera de entender el cuerpo femenino puede jugar dentro de la mirada masculina y hacer de la mujer un objeto erótico. Igualmente es por medio de esta distancia que se podrá ver cómo esta prenda, y la nueva mujer de la que da cuenta, no son sexuales o eróticos por naturaleza sino que esta es la lectura que los instaure dentro de la estructura que rige Londres.

El análisis que se pretende abordar a lo largo de este capítulo, girará en torno a la idea de que el nuevo arquetipo de mujer que propone el cambio a la manera de entender la feminidad y la sexualidad, surge a partir de una idea específica de lo que se entiende por cuerpo femenino; la cual enfoca parte de su connotación sexual en los senos, al mismo tiempo que evidencia que esta caracterización es solo una lectura de muchas. Para evaluar esta idea se mostrarán el postulado de Judith Butler acerca de la performatividad, según lo plantea la filósofa americana en *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993), puesto que a partir de ellos se podrá comenzar a ver cómo es la lectura que Robbie hace del cuerpo de Cecilia que este se vuelve un objeto

sexuado. En este caso se usará principalmente la perspectiva de Robbie, puesto que desde su versión de la situación se ve de mejor manera la tensión en la que trabaja la ropa interior al mostrar en negativo el cuerpo de la mujer. Además, será útil para el estudio de la lectura performática el hecho de que Robbie analiza lo ocurrido con Cecilia en el jardín tiempo después, ejemplificando igualmente cómo funciona la mirada masculina de acuerdo con el estudio de Laura Mulvey en *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975).

Desde el análisis de la secuencia entendida por Robbie, se mostrará cómo este nuevo acercamiento al cuerpo femenino no niega o anula la lectura sexualizada que se ha hecho de él – por medio de poner más valor sexual a ciertas partes, como los senos–, pero sí busca evidenciar que esa es la lectura que se hace del cuerpo y no algo que venga intrínseco en él. Acá se puede ver cómo ciertas partes del cuerpo cargan con más peso o responsabilidad debido al discurso sexuado que opera en la creación de lo que consideramos un “cuerpo femenino” y que se evidencia en las sociedades que Cecilia y Robbie representan (mitad y finales del Siglo XX, e inicios del XXI) y que incluso sigue permeando a Inglaterra hoy en día–razón por la cual algunos lugares deben mantenerse cubiertos mientras que otros ya pueden aparecer con más libertad en la esfera pública–. Es entender el cuerpo de la mujer en su calidad performática que, si bien no pretende oponerse directamente a la estructura, no necesariamente la está asimilando en un acto de obediencia pura. Es ver lo femenino dentro de su capacidad de subvertir la estructura desde adentro, lo cual pone en evidencia que la noción que se tiene del cuerpo femenino es solo una lectura y no un concepto esencial.

Es preciso tener en cuenta igualmente que al hablar de cuerpo, también entrarán matices de la sexualidad, puesto que, si bien, el sexo de un cuerpo no tiene porqué determinar el género o la sexualidad de una persona, en el caso particular de la escena entre Cecilia y Robbie, sí entra a jugar ciertos tonos de erotismo y sexualidad –lo cual hacen de la escena algo más íntimo– como se explicó en el capítulo anterior.

### **I.Una lectura performativa y un el cuerpo sin sentido.**

De acuerdo con Butler, la sociedad occidental ha unido las nociones de cuerpo, género y sexualidad, por lo que básicamente desde el nacimiento, cuando se confirma el sexo de un bebé, de una vez se le instaura en un discurso que va a dictar sus preferencias sexuales, lo que gusta o prefiere y lo que no<sup>36</sup>. Entonces, cuando Cecilia se desviste y muestra su ropa interior, está dando cuenta de las nociones que han determinado su cuerpo como el cuerpo de una mujer. Al mismo tiempo, está afirmando esa sexualidad con la que fue instaurada al nacer, que es vista al momento del nacimiento como natural para luego ser negada o tratada como prohibida y tabú. Ante los ojos de Robbie, ella está confirmando el discurso político que la ha conformado como mujer, puesto que se está desnudando frente al hombre.

El acto de desvestirse hasta quedar en ropa interior, al ser realizado en frente a la mirada masculina, representada por Robbie, sostiene un lugar dentro del discurso heteronormativo que rige buena parte de la sociedad hoy en día. Básicamente, Cecilia evidencia con sus acciones que esta nueva percepción de lo femenino funciona bajo el paradigma que señalan Cecil Willett y Phililis Cunnington en *The History of Undergarments* (1951) al señalar: “el centro de la atracción erótica de hecho cambió durante el siglo diecisiete, el seno ha sido práctica o completamente expuesto” (Willett y Cunnington, 1951, p.70)<sup>37</sup>. A simple vista, ponerse un *brassier* y mostrarlo, es sencillamente perpetuar la noción de que los senos de una mujer son uno de los focos principales de la atracción masculina. Al Cecilia desvestirse ante Robbie y quedar en *brassier* y bragas, se ubica en una relación exclusiva de hombre-mujer que obedece a la heteronormatividad, dejando ver como su cuerpo hace parte del discurso que la creó como un sujeto-mujer, que la inserta en el género femenino y que, en consecuencia, le impone sentirse atraída hacia un sujeto-hombre.

No obstante, en esta afirmación hay un elemento de performatividad, precisamente porque es una acción que se lleva a cabo por medio del cuerpo que viene a entenderse como una

---

<sup>36</sup> “El género no es solo identificarse con un sexo, también significa que el deseo sexual está directamente dirigido hacia el sexo opuesto”(Butler, 1990, p.99).

Original dice: “Gender is not only an identification with one sex, it also means that sexual desire be directed toward the other sex”.

<sup>37</sup> Original dice: “the centre of erotic attraction had, in fact changed during the seventeenth century, it had been the breast either completely exposed or very nearly done”.

presentación para los ojos masculinos, que no consiste en una repetición automática de antiguos patrones de comportamiento; al contrario, y de acuerdo con Butler:

la performatividad no puede ser entendida fuera de un proceso de iteración, una regulada y constreñida repetición de normas. Y esta repetición no es realizada por un sujeto; esta repetición es lo que permite al sujeto y constituye la condición temporal del mismo. La repetición implica que el "performance" no es un acto singular o un evento, más bien es una ritualizada producción, un ritual reiterado debajo y a través de restricciones, debajo y a través de la fuerza de la prohibición y el tabú, con la amenaza del ostracismo e incluso de la muerte, controlando y atrayendo la forma de la producción, pero no, insisto, determinándola completamente por adelantado (Butler, 1993, p.60)<sup>38</sup>.

Dada la manera en que se evidencia el cuerpo femenino durante la desvestida de Cecilia, no se puede negar la naturaleza performática que tiene la escena; lo cual lleva a entender que cada vez que alguien agencia su cuerpo por medio de la ropa, ya sea quitándosela o poniéndosela, está utilizando marcas o códigos específicos que posibilitan que se entienda el cuerpo de una manera particular. Pero, al mismo tiempo está teniendo lugar un acto de apropiación y por medio de esta, de acuerdo con la cita anterior, no se podrá determinar completamente el objeto, como lo sería el cuerpo femenino. Cuando Cecilia se desviste, puede que la mirada de Robbie –perpetuando la acción de Cecilia– coloque la secuencia en discursos establecidos por medio de iteración como ritual que plantea Butler, pero la manera en la que los códigos aparecen permite que haya un pequeño margen de agencia que, como consecuencia, logra que la acción no pueda ser delimitada en su totalidad y así causar una pequeña desestabilización en el sistema.

---

<sup>38</sup> Original dice: "(...) performativity cannot be understood outside a process of iterability, a regulated and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that "performance" is not a singular "act" or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of production, but not, I will insist, determining it fully in advance".

Poniendo esto en términos del cuerpo femenino, se podría pensar que, al ser una prenda diseñada sobre todo para cubrir y soportar los senos, el *brassier* funciona bajo el paradigma de que hay un cierto criterio estético que los senos deben tener. Por medio del modo en que Cecilia se viste y del enfoque que Robbie le da al cuerpo de Cecilia se puede ver cómo está operando bajo una noción corporal que privilegia los senos, y que sabe que ellos cargan con un valor cultural ante la tradicional mirada masculina que posiciona a las mujeres exclusivamente como el centro erótico para el hombre-espectador (Mulvey, 1975). Esta es la razón por la que usar un *brassier* en público, como lo hace la hija mayor de los Tallis, causa tanto furor: está haciendo visible –en un lugar donde no debería serlo– un discurso sexuado del cuerpo femenino. Con un *brassier*, los senos son vistos bajo la mirada heteronormativa que ha hecho de ellos, más que el modo de alimentación de los infantes, el centro de atracción y una parte corporal que carga con todo el misterio y prohibición de la sexualidad femenina, cuando en realidad son otra parte más del cuerpo, que sencillamente está siendo vestida de la misma manera que se visten las piernas de una hombre cuando se pone un pantalón. No obstante, desde la perspectiva de Robbie, lo que este cambio de discurso de lo femenino, con la ayuda del *brassier*, vendría a hacer es promocionar el cuerpo femenino desde la visión sexuada que lo constituyó como tal.

Se me ocurre que ponerse un *brassier*, podría ser leído entonces como un acto donde se reproduce la regla, pero no es prudente obviar el hecho, que la nueva mujer y Cecilia escogieron (des)vestirse de esa manera por elección propia. Acá es donde se puede encontrar esa incapacidad de posicionar completamente el acto dentro de los parámetros ritualizados establecidos que se encuentra en el *performance* de Butler. Si bien están dando cuenta de un cuerpo sexuado, es importante rescatar el “cómo” están dando cuenta de ello. Cecilia es quien escoge desvestirse y meterse en la fuente. Hay una elección propia que no obedece el paradigma de la mujer en función del hombre. Sin embargo, esto será explorado más a fondo en el siguiente capítulo, porque la calidad de agencia que surge a partir de la acción performática es algo que se entenderá más a fondo con la perspectiva de Cecilia. Por el momento, si hay algo que tienen en común la perspectiva de Briony o de Robbie, en primera instancia es que su acto de desvestirse queda entendido como una puesta en escena performática para una mirada masculina.

Siguiendo esta línea, se puede ver que hay un foco en lo que se está poniendo en escena (el cuerpo sexuado de la mujer) y no en el modo en que se pone (Cecilia desvistándose por voluntad propia). Es decir, al pensar la acción de Robbie de recordar como una perpetuación del acto performático de Cecilia, se pone más atención en el contenido y la iteración que él efectúa sobre ese hecho y no en el pequeño margen de agencia que evidenció Cecilia. En cuanto al contenido, Cecilia está exponiendo la importancia que cargan los senos en Occidente, junto con todo el contenido sexual que la heteronormatividad les ha otorgado. Ella está mostrando cómo la carga de sexualidad ha hecho de su cuerpo algo prohibido. Simultáneamente, está exponiendo la vulnerabilidad, puesto que en sus inicios la ropa interior contaba con tres objetivos principales de acuerdo con Cecil Willett y Phillis Cunning (1951): proveer al cuerpo de calor, ocultar la figura del cuerpo y proteger ciertas partes. En su función de protección se puede ver que la ropa interior, lo que hacen es señalar precisamente cuáles son las partes vulnerables del cuerpo. Claro está que la supuesta vulnerabilidad de los senos no viene porque la naturaleza así lo haya determinado, sino porque en Occidente se creó e implantó todo un discurso que los determinaron de esta manera.

Ahora bien, puede que Cecilia, y esta nueva representación de lo femenino que ella abandera, esté cancelando su suscripción al discurso del “ángel de hogar” y la *feminine mystique*, debido a que evocan una noción de sexualidad diferente a la que manejan este arquetipo; no obstante, a simple vista la desnudo opera desde el funcionamiento ritualizado que reitera desde lo tabú y las prohibiciones limitando el acto, haciendo que entre en otro marco permitido de lo sexual femenino que lo pone en pos del hombre. Es decir, por medio de la manera en que la desvestida de Cecilia aparece se puede separar de la ideología que pone la sexualidad femenina en el ámbito íntimo, pero simultáneamente está afianzando el lugar del cuerpo de la mujer como un objeto erótico que está en función del hombre y de la mirada masculina que Mulvey plantea. Así se podría ver cuando se separan de un arquetipo, están afianzando su lugar en otro esquema:

El cuerpo femenino que está libre de las amarras del patriarcado, puede demostrar bien que es otra encarnación de ese patriarcado, posicionándose como subversiva

pero operando al servicio de las implicaciones y prohibiciones del mismo (Butler, 1990, p.127).<sup>39</sup>

Se podría pensar de la siguiente manera: tómesese por ejemplo la imagen del *ripple effect* señalada en la introducción de la investigación. Si bien es Cecilia la que pone el dedo sobre el agua y con esto causa la creación de las olas, la primera ola repercute en Robbie, por lo que sería fácil ver cómo si sólo hubiera una repetición y no fuera un acto subversivo. Entonces, al sumar la perspectiva de Briony con la Robbie, se entiende que a pesar de que, Cecilia se está alejando del discurso patriarcal y heteronormativo del “ángel del hogar”, se está afirmando dentro de otra sección del patriarcado que sencillamente condona su cuerpo con una significación particular dirigida hacia una mirada discursivamente masculina. Su acto de liberación pareciera ser entonces solo una muestra más de cómo el cuerpo femenino carga con un contenido sexual, al mismo tiempo que está mostrando precisamente porqué debe estar cubierto.

## **II. Robbie en la bañera: el acto de lectura**

Toda esta noción del cuerpo femenino y de las razones por las que es considerado un cuerpo de mujer y no de hombre, salen a relucir por la presencia de Robbie. Al poner una mirada masculina ritualizada en la escena del jardín y delimitar a la mujer a su aspecto sexual, toda la escena queda marcada dentro del discurso sexuado, mostrando que no siempre es el acto, sino que es la lectura ritualizada que se hace de él, lo que evidencia la encarnación de la ley. Por ende, se puede comenzar a entrever cómo el acto de lectura sobre dicho acto, contiene también una calidad performática.

Cuando se está viendo el panorama desde el punto de enunciación de Robbie, ya que él representa ese primer efecto y se encuentra tan cerca al punto de choque, siendo fácil confundirlo con el momento de colisión *per se*, el reflejo que se hace se puede entender como Cecilia asumiendo su posición al pie de la letra, dentro de un discurso heteronormativo

---

<sup>39</sup> Original dice: “the female body that is freed from the shackles of the paternal law, may well prove to be yet another incarnation of that law, posing as subversive but operating in the service of that law’s self amplification and prohibition”.

(obviando algunas reglas del decoro). Ahora, cuando se le suma la reacción inicial de Briony, cuya ola se encuentra un poco más alejada del epicentro, no sería descabellado entender que la hija mayor de los Tallis sí está jugando de manera activa dentro de patrones ya establecidos. Entonces el momento de liberación de la feminidad, que bien puede existir, queda encuadrado dentro de unos parámetros que mal que bien fueron en esencia establecidos por una mirada masculina.

Esta dinámica de la mirada establecida por hombres, que enmarca el acto de liberación de la mujer, que se ve con Cecilia, puede extenderse al resto de la industria de la moda. Por ejemplo, al usar un *brassier* en público, o bien un *bralette* por hablar de un caso más reciente, se puede ver cómo se da manera especial de agenciarse; a pesar de que en su mayoría estas prendas están diseñadas por hombres<sup>40</sup>. En otras palabras, en cierta parte al usar estas prendas, se puede interpretar como estar jugando en una dinámica planteada por un grupo de personas que, como Robbie, pueden venir a representar el patriarcado y la heteronormatividad. Entonces la nueva mujer está tomando parte de una noción de cuerpo que nuevamente ha sido establecida para ella, pero no desde ella; sino desde un grupo de hombres que significan de una manera particular con un fin específico. No se puede pensar que la idea de que los senos son un lugar de atracción es gratuita en la sociedad y que no ha servido para ejercer un cierto tipo de control sobre la población femenina<sup>41</sup>.

Ahora bien, es igualmente importante recalcar que la manera en la que damos cuenta del cuerpo muestra el modo en que este está inscrito en los discursos de poder. Desde el personaje de Robbie se puede ver que la manera de ver a la mujer como un objeto de deseo no es algo que sea fuera de lo ordinario. Tampoco se considera una actitud condenable; al contrario, si se tiene en cuenta que durante su vida él ha mostrado ser una persona correcta y disciplinada (como lo

---

<sup>40</sup> Si se hace un barrido general por las casas de moda británicas más influyentes, se puede ver que la gran mayoría de directores creativos son hombres: Christopher Kane es quien está a cargo de la marca homónima, Christopher Bailey está a la cabeza de *Burberry*, Henry Holland dirige *House of Holland*, por mencionar algunos.

<sup>41</sup> “El cuerpo no es un ser, sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada, una significativa práctica dentro de un campo cultural de la jerarquización del género y la obligada heterosexualidad” (Butler, 1993, p.207).

Original dice: “The body is not a being, but a variable boundary, a surface whose permeability is politically regulated a signifying practice within a cultural field of gender hierarchy and compulsory heterosexuality”.

demuestra el hecho que desde temprana edad sobresalió académicamente, lo cual le procuró que John Tallis pagará por su educación), se podrá aclarar que la visión sexuada de la mujer es algo que ya se ve como normal en la sociedad. Además, se muestra de Robbie que él era una persona que siempre estuvo en buenos términos con la familia Tallis, no solo porque también acuerda con John pagar su educación en medicina una vez la haya terminado (McEwan, 2001), sino porque más adelante en la novela se revela que él siempre ayudaría a Briony. Tanto así que cuando ella se cae a la piscina de la casa durante una de sus lecciones de natación que Robbie le daba para ver si él la salvaría, en señal de su amor, él responde: “tú sabías que lo haría. Yo arriesgaría mi vida por ti (...)” (McEwan, 2001, p.218).<sup>42</sup>

Precisamente, esta es la pertinencia de estudiar el acto de Cecilia desde la perspectiva masculina de Robbie: él representa lo que todo hombre “normal” siente con respecto a la mujer. Además que, como se ha venido anunciando, él no da cuenta del evento mientras sucede, como Briony, sino cuando ya ha pasado y es una memoria más, como si la manera en que pensara de Cecilia fuese algo que todo hombre normal hace. Robbie piensa en lo que pasó en un entorno específico, al evocar los eventos ocurridos mientras se está bañando, después de un largo día de trabajo:

Más de una hora después de regresar de su trabajo, él se sumergió en un tibio baño mientras su sangre, y al parecer sus pensamientos, calentaban el agua. [...] De cuando en cuando, un centímetro debajo de la superficie del agua, los músculos de su estómago se contraían involuntariamente al recordar otro detalle. Una gota de agua en su antebrazo. Mojada. La encarnación de una flor, una margarita sencilla, se veía entre las dos copas de su sostén (McEwan, 2001, p.73)<sup>43</sup>.

Es ahora que se puede dar el tiempo de rememorar y de dar cuenta de una manera “completa” lo sucedido entre Cecilia y él. En este momento, Robbie está recordando en un

---

<sup>42</sup> Original dice: “And you know. I’d risk my life for yours (...)”.

<sup>43</sup> Original dice: “For over and hour after returning from work he lay in a tepid bath while his blood and, so it seemed his thoughts warmed the water (...) Now and then, and inch below the water’s surface, the muscles of his stomach tightened involuntarily as he recalled another detail. A drop of water on her upper arm. Wet. An embodied flower, a simple daisy, seen between the cups of her bra”

marco completamente íntimo, contradiciendo un poco la consecuencia del acto de Cecilia, intentando tachar esa inscripción de la intimidad al espacio público y reinstituir la a su lugar original. Al hacer esto, está ritualizando el acto de Cecilia dentro de lo íntimo y dentro del marco que ve el cuerpo femenino en términos sexuales. Así como Briony sintió una extrañeza que aludía a una transgresión, Robbie también está dando cuenta de ese quebrantamiento, al recordar lo acontecido en un espacio que se asemeja más al lugar tradicional en donde hubiese tenido que tener lugar la desvestida de Cecilia. Sencillamente, lo que la hija mayor de los Tallis hizo normativamente no pertenece a la esfera pública.

Cuando Robbie rememora la escena, se produce una nivelación de los eventos: Cecilia se mete a la fuente y sale completamente mojada, exaltando incluso más el hecho que no lleva ropa más allá de su *brassier* y sus bragas, mientras él también se encuentra completamente desnudo y tan mojado como ella estaba. Precisamente, dada la igualdad que Robbie crea al pensar en Cecilia en este marco particular, es que se puede ver con claridad que ella estaba tan desnuda como él lo está ahora. Su desnudez le pone en un nivel semejante de vulnerabilidad. Por lo menos, de acuerdo con la perspectiva de Robbie en este momento los dos se encuentran vulnerables, no solo por la desnudez sino por el estado húmedo de su cuerpo. Claro está, cuando se ve el cuadro general, y no solo el encuadre que Robbie establece, se puede ver que Cecilia está mucho más vulnerable que él y que en ningún caso estar desnudo en el baño se equipara completamente a desnudarse en el patio de la casa. No obstante, sí se crea una similitud lo suficientemente fuerte de un momento de vulnerabilidad, mostrando así cómo la perspectiva de Robbie añade un matiz que no necesariamente estaba inscrito en el momento en que el acto sucedió.

El hecho que desde la lectura que hace Robbie se agregue un matiz diferente, como lo es el de la vulnerabilidad, muestra precisamente que la calidad performática no se encuentra exclusivamente en el acto como tal, sino también en cómo se da cuenta de lo sucedido y cómo se rememora. Al recordar mientras se está bañando la huella particular que dejó en su memoria el acto de Cecilia, Robbie la resignifica desde sus marcos y su contexto específico, dándole al cuerpo y al acto de Cecilia matices diferentes a los que ella pudo haber sentido en su momento.

Acá hay una apropiación de esta huella y en ese acto de adueñamiento hay una iteración que, en este caso, reinstaura la desvestida de Cecilia en un marco más tradicional. Es decir, el lugar dónde Robbie piensa en ella y la vulnerabilidad que surge como consecuencia, posicionan a Cecilia nuevamente dentro de una mirada masculina tradicional.

En su momento de relajación -puesto que el baño, en este caso, además de cumplir con la función de limpiar el cuerpo, está sirviendo como un momento de laxitud- Robbie no pasa de corrido por el cuerpo de Cecilia; al contrario, se toma su tiempo, absorbiendo todo lo que la vista le permite, incluyendo el *brassier* que ella está usando. Es simple y delicado, pero está enmarcado en un contexto que hace que esta prenda cargue con un contenido erótico. La mirada que Robbie pone sobre Cecilia funciona como una pausa sobre la narrativa, momento en el cual él se puede tomar todo el tiempo que quiera en pensarla. De acuerdo con Mulvey, así es como funcionaría la mujer ante la mirada masculina: “su presencia visual tiende a trabajar contra el desarrollo del argumento, congela el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica” (Mulvey, 1975, p.837)<sup>44</sup>. Incluso el detalle de la margarita en la mitad de las copas del “bra”, queda pintado con matices de sexualidad y sensualidad cuando se ve que está siendo usado para denotar el espacio entre los senos de Cecilia. Robbie muestra cómo se está poniendo códigos que de por sí no son naturalmente sexuales, en función de una noción de sexualidad, puesto que la ropa así como no tiene género, tampoco tiene sexualidad.

Siguiendo esta línea se puede ver que el *brassier* de Cecilia no es un objeto sexual de por sí, sino que es un elemento que ha sido imbuido de una carga sexual por la manera en que da cuenta del cuerpo y también por el modo en que se piensa el cuerpo femenino en función de su sexualidad. Igualmente, es importante recordar que el cuerpo femenino, no tiene intrínsecamente una sexualidad. Tomando la reflexión de Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949): “Uno no nace mujer, se hace mujer” (vol II, p.13), el cuerpo femenino no nace, sino que se construye y se reconstruye a partir de un proceso de performatividad como el que Butler

---

<sup>44</sup> Original dice: “her visual presence tends to work against the development of a storyline, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation”.

explica en donde la acción performática viene regulada desde la práctica del ritual, la cual se basa en la prohibición de ciertos comportamientos o acciones<sup>45</sup>.

Precisamente la vulnerabilidad de la que da cuenta Robbie, que aparece con el uso de un *brassier* en un lugar público, es un momento de iterabilidad de la lectura dentro del continuo discurso del cuerpo femenino. Si hay un momento de vulnerabilidad al usar el *brassier* es porque, como ya se ha dicho, esta prenda se está posicionando sobre una noción de cuerpo femenino que identifica los senos como un lugar erótico y vulnerable, no porque la prenda o el cuerpo de la mujer sean de este modo naturalmente. Robbie hace que el acto de Cecilia sea vulnerable más por el momento en el que él da cuenta de ello, lo cual confirma también el porqué de la extrañeza de Briony. Se podría pensar entonces que es el marco y el cómo se ve el uso del *brassier* en público lo que hace que esta prenda pueda ser leída como un acto que expone la vulnerabilidad del cuerpo femenino puesto que está dando cuenta de aquello que es prohibido.

Teniendo en cuenta que Robbie perpetúa en cierto modo el acto performático al recordar, se puede ver otra consecuencia que surge de este *performance* en el hecho que él se posiciona como el espectador ideal. Es decir, al momento de recordar, él se procura como el único público de esta escena, haciendo ver que Cecilia se desvistió exclusivamente para él, y no como un acto desde ella para ella. Una vez Robbie asume su posición de observador, la manera en que se entiende el cuerpo de Cecilia se transforma: “ella ya no es la que carga con la culpa, ella es un producto perfecto cuyo cuerpo estilizado y fragmentado en acercamientos, es el contenido de las películas y el recipiente de las miradas de los espectadores” (Mulvey, 1975, p.838)<sup>46</sup> Hay un momento de apropiación de los eventos en donde él, al concentrarse tanto en ellos, lo hace ver como si hubiese sido todo un espectáculo dirigido exclusivamente a sus ojos y a su persona. Es en esta apropiación que se matiza el hecho de que el *brassier* es visto en primera instancia como una prenda que evoca sexualidad.

---

<sup>45</sup>Original dice: “*On ne nait pas femme, on le devient*”.

<sup>46</sup> Original dice: “*she’s no longer the bearer of guilt but a perfect product who’s body, stylized and fragmented by close ups, is the content of the films and the direct recipient of the spectators look*”

Desde el punto de vista de Robbie, Cecilia se estaba desnudando para él, pero Robbie hubiese podido perfectamente dar cuenta de los eventos en una caminata o mientras limpiaba su casa o cocinaba nadie lo obligó a recordar mientras se bañaba. Y es el hecho que él se da tiempo de apropiarse de los eventos mientras se está bañando da cuenta de la estructura que circunda al cuerpo femenino. Su acto de recordar en la bañera tiene un matiz de iteración, que causa que la acción de Cecilia se vuelva a enmarcar dentro del molde original que dicta que la sexualidad femenina existe en servicio del hombre. Cada vez que sus músculos se flexionan al pensar en cómo ella se desvistió y en su cuerpo expuesto, Robbie continua con el acto performático de Cecilia y se apropia del mismo, haciendo que en la mirada que él le impone a los hechos ritualice el cuerpo femenino dentro de las estructuras que lo sexualizan. En el caso de Robbie, esto se puede deber al hecho de que él está enamorado de Cecilia y se siente muy atraído a ella. Más adelante esa misma tarde, cuando le escribe una carta para disculparse por su torpeza al romper la vasija, Robbie expresa: “en mis sueños beso tu vagina, tu dulcemente mojada vagina. En mis pensamientos te hago el amor todo el día” (McEwan, 2001, p.80)<sup>47</sup>. No sería justo con este personaje obviar el hecho de que él se siente “terriblemente mareado en su presencia (...) y no creo que pueda culpar al calor” (McEwan, 2001, p.80), lo cual vendría a señalar que el lugar del que hablar Robbie también viene alimentado por el deseo que siente por el cuerpo de Cecilia<sup>48</sup>.

El acto de Robbie, si bien es de solo un personaje y está atravesado por la particularidad de que está enamorado, podría usarse igualmente como un prototipo de la manera en que una perspectiva masculina puede leer el uso del *brassier* en los años dosmil. Así como Robbie enfatizó parte de la calidad performática, estableciéndose como el “lector ideal”, muchos hombres, pueden leer el uso de cierta ropa interior como la lencería como un acto para ellos, puesto que se ha construido todo un argumento alrededor del cuerpo femenino en función única para el hombre.

---

<sup>47</sup> Original dice: “In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thought I make love to you all day long”

<sup>48</sup> Original dice: “(...) I seem to be awfully lightheaded around you (...) and i don't think I can blame the heat”.

Esta manera de pensar el cuerpo sexuado que se evidencia con Robbie no es gratuita, puesto que señala toda una ideología de la mujer en función del hombre que ha sido divulgada por el arquetipo del “ángel del hogar” a mediados del siglo XX y que siguió perpetuada por diferentes medios a lo largo de las décadas hasta llegar a los años noventa y a los dos mil. Tómese por ejemplo el caso de la campaña publicitaria para el *Wonderbra* a mediados de los noventa en Inglaterra, en donde Eva Herzigova sale en este modelo junto con unos *panties* que le hacen juego, y al lado se lee “Hello Boys” o “Or Are You Just Please To See Me?”. El *brassiere* como tal no habla de sexualidad, es la manera en que este se difunde lo que permite que sea entendido como un símbolo de la sexualidad femenina puesta en función del hombre. Lo cual a su vez hace que sea el hombre el lector ideal, no la mujer quien lo usa. Con las frases con las que se promocionó el efecto que hace es similar al de las marcas de lencería británicas discutidas en el capítulo anterior: se da cuenta de la sexualidad femenina en entornos públicos (finalmente la campaña del *Wonderbra* permeó las calles de Inglaterra), pero se pone inmediatamente al servicio del hombre. Es una sexualidad femenina que debe cumplir un rol para lo masculino de la sociedad, no existe porque sí, sino porque debe satisfacer al hombre. Es más, el nombre del producto junto con los mensajes, deja ver la importancia que tienen los senos a la hora de evocar la sexualidad femenina.

La perspectiva de Robbie, podría servir para dar cuenta de cómo, desde la publicación del libro, no ha cambiado monumentalmente la manera en que se piensa el cuerpo femenino y su sexualidad, puesto que se sigue poniendo en función de atraer atención masculina y de guiar esa mirada hacia un objetivo particular. El caso del *bralette* y de otras prendas que vendrán más adelante que también funcionan como ropa interior y exterior, es uno que me parece puede ilustrar el modo en que se sigue con la ideología de la mujer como objeto erótico del hombre. Si bien es ropa que al funcionar en el espacio público como un top, sin que se tenga que poner nada por encima de este, puede intentar normalizar los senos, la manera en la que la publicidad lo ha manejado lo coloca dentro del discurso que ve la sexualidad femenina como un objeto de goce para el hombre. Por ende, situar el uso de esta prenda en un contexto particular se alimenta un *set* de deseos específicos que circundan el cuerpo de la mujer hoy en día en Occidente en general. Un ejemplo de esta lectura guiada hacia lo sexual se puede observar en el popular

comercial de *Victoria's Secret* de octubre de 2016, en donde todas sus modelos salen usando diferentes tipos de *bralettes* mientras suena una canción cuya letra habla de cómo la mujer se le está insinuando al cantante. El *bralette* es sólo una prenda que no posee sexualidad alguna; lo que hace de él una prenda erótica es la manera en que se evoca; existen formas distintas de abordarlo como la comodidad que brinda a la mujer y que lo extrae del deseo sexual del hombre, como se muestra en diferentes artículos de las ediciones británicas de *Vogue*, *Elle* y *Marie Claire*.

La lectura actual de la lencería y la ropa interior, podría entrar a corresponder con los discursos acerca de la feminidad y la sexualidad que rondaban de manera implícita en la primera mitad del Siglo XX. Por ejemplo, durante las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta se vendía diferentes tipos de *brassiers* cuyo propósito principal era el de moldear el cuerpo para atraer la atención masculina deseada. La ropa interior era vendida bajo la concepción de que ayudaría a las mujeres a obtener una estética particular y ver más atractivas, sin que se notara que estaban usando estas prendas (Willet y Cunnington, 1951). Teniendo esto en cuenta, no me parece de más ver que el comercial de *Victoria's Secret* sigue funcionando bajo la ideología que motiva a las mujeres a comprar ropa interior para que puedan cumplir con fantasías masculinas en el entorno íntimo –pues la publicidad mostraba a las modelos en un apartamento–.

Se podría pensar que lo mismo sucede con el cuerpo de la mujer. Cecilia no es erótica por sí misma, lo que hace de ella un objeto sexual es la manera en que Robbie lee su cuerpo. Así como en un contexto específico esta prenda guía la mirada sobre el cuerpo de una manera sexuada, es que Robbie da cuenta de Cecilia:

La encarnación de una flor, una sencilla margarita, se veía entre las copas de su *brassier*. Sus senos pequeños y apartados. En su espalda un lunar medio cubierto por una tira. Cuando salía del pozo, un vistazo de la oscuridad triangular, sus panties debían esconderlo. Mojada. El la vio, él se hizo verla de Nuevo. La forma en que sus huesos pélvicos ensanchaban la clara textura de su piel, la profunda

curva de su cintura, su destellante blancura [...] una marca, una cicatriz. Nada de manchas. Adornos (McEwan, *Atonement*, 2001, p.74)<sup>49</sup>.

Es ahora cuando más se puede ver que, desde la perspectiva de Robbie, el *brassier* funciona como una guía de lectura sobre el cuerpo femenino de las múltiples interpretaciones que existen. Es como acercarse al texto base desde las lecturas y críticas que se han hecho sobre él y no desde lo que el propio texto podría proponer. En este caso, Robbie está leyendo al cuerpo de Cecilia desde una crítica sexuada, haciendo de ella exclusivamente un objeto de deseo. Es de este modo cómo está funcionando la ropa en la cita anterior, codificando el cuerpo femenino de manera tal que pueda ser leído desde una estructura que lo sexualiza. Se muestra que la ropa está en función de una visión específica que se tiene del cuerpo femenino. Es a partir de la ropa que se da cuenta del cuerpo: el *bra* da pie a que él vea sus senos, las bragas muestran lo que yace detrás de ellos. Pero, es a partir de la lectura sobre la ropa y el cuerpo que surgen los matices de erotismo, no de la ropa o el cuerpo *per se*.

### **III.El cuerpo subversivo.**

Se podría suponer que el *brassier* funciona como una guía de cómo leer el cuerpo de la mujer, señalando sus senos en vez de ocultarlos, ya que enfoca la mirada del espectador al hacer de esta parte un primer plano. Sin embargo, no porque los señale significa que los sexualice. Este es un matiz que se otorga más desde la lectura que se hace del objeto y del lugar de enunciación del lector, y no del objeto mismo. Lo que el *brassier* de Cecilia posibilita es una lectura sexuada en pos de un *performance* que no es intrínseca al cuerpo femenino, puesto que si ella estuviese usando otro tipo de ropa, Robbie hubiera leído su cuerpo de otra manera. En este caso es por la interpretación que se hace de esta prenda y del cuerpo que decora, que se podría ver una repetición de la ley patriarcal, no porque el acto como tal la haya encarnado,

---

<sup>49</sup> Original dice: "An embodied flower, a simple daisy, seen between the cups of her bra. Her breasts wide apart and small. On her back, a mole half covered by a strap. When she climbed out of the pond, a glimpse of the triangular darkness, her knickers were supposed to conceal. Wet. He saw it, he made himself see it again. The way her pelvic bones stretched the material clear on her skin, the deep curve of her waist, her startling whiteness (...) Another mole the size of a farthing on her thigh and something purplish on her calf - a strawberry mark, a scar. Not blemishes. Adornments"

contrario a lo que Butler propone. No obstante esta lectura se presenta en Robbie se da porque durante el tiempo en el que se desarrolla la historia, era común ver a las mujeres en pos de sus capacidades sexuales. Durante las guerras mundiales y entre ellas, la estética de las pin-ups girls que aparecían en diferentes anuncios era la que rondaba sobre todo en las calles y en los bolsillos de los hombres.

En el segundo cuarto del siglo XX, momento en el cual se desarrolla *Atonement*, se vivió un aumento del uso de la sexualidad femenina en función del hombre para la propagación de ideas. Desde el reclutamiento para los ejércitos hasta los anuncios de productos domésticos o ventas de carros, la imagen de la mujer *pin-up*, la cual siempre aparecía en ropa interior o lencería, permeó la sociedad inglesa. De acuerdo con Lipovestky en *La Tercera Mujer*: “durante este período invaden poco a poco los soportes más diversos, desde los calendarios, hasta las máquinas del millón, de los carteles publicitarios a las tarjetas postales. Con sus largas piernas, su relieve mamario, sus nalgas bien torneadas, las pin-up (...) son incitadoras” (Lipovestky, 1990, p.160). La sexualidad femenina en forma de las chicas *pin-up* incluso llegó a permear las campañas de reclutamiento durante las guerras. Normalmente esta representación femenina venía acompañada por la lencería o bien ropa exterior que hacía alusión a lo íntimo. De este modo se fue solidificando la relación entre la ropa interior y lo sexual femenino. Fue tanto el impacto que estas modelos tuvieron que era común encontrar en los bolsillos de los soldados una foto de la *pin-up* Rita Hayworth posando sobre su cama usando un slip-dress (normalmente asociado con la lencería). Este caso posibilita que se vea también el modo en que se concreta la interpretación de la sexualidad de la mujer como un objeto erótico del hombre. En consecuencia, la única manera en que era posible hablar de este aspecto de la feminidad era si venía para el goce del sexo opuesto.

Este tratamiento de la sexualidad femenina exclusivamente para el gusto masculino y la relación de la ropa interior en función de lo sexual continuó apareciendo en Inglaterra incluso a finales del siglo XX, cuando las guerras mundiales eran más del pasado. No solo estaba la campaña del *Wonderbra*, mencionada anteriormente la cual ponía en términos del hombre el uso del *brassier*, sino también se encuentra la propaganda de *Pretty Poly Bras* de 1998, la cual

es ambientada en un laboratorio científico en donde un grupo de hombres están buscando la solución de por qué los *brassiers* son *sexys*, mientras se yuxtaponen imágenes de mujeres cogiéndose los senos (vestidas solamente en ropa interior), exclamando que son sensuales. En este caso nuevamente se está poniendo la curiosidad y el placer del hombre como el foco principal de un artículo que principalmente lo usan las mujeres.

Ahora bien, que Robbie piense en el *brassier* de Cecilia e inmediatamente se sienta caliente, sencillamente responde al contexto que representa en donde el *brassier* o la ropa interior de una vez entran a evocar la sexualidad femenina, y esta entra directo a funcionar como un acto performático para la mirada masculina. Esta asociación en Robbie se presenta de manera tan automática, porque dentro de las sociedades que él evoca era normal ver a la mujer y ver a lo femenino en función del hombre. La asociación era tal, que incluso aquello que remite a una de las singularidades de lo femenino, como son los senos, era entendido en términos de placer masculino. Robbie Turner sencillamente está actuando como un hombre de su momento.

Entonces, visto desde la lectura de Robbie, el *brassier* perpetúa que el cuerpo femenino sea discursivamente visto como un lugar de sexualidad y erotismo, puesto que ya no se puede ver esta prenda sin la carga cultural sexual que tiene. Es precisamente la lectura que él hace de Cecilia y de las prendas que ella usa, la que permite que este cuerpo sea visto como el cuerpo de una mujer y que sus senos sean vistos como símbolos de su sexualidad.

En este sentido, si bien la noción de senos pueden cargar con un contenido sexual y en ellos puede estar parte de la clave de lo que hace “un cuerpo femenino”, por ende también son responsables de la construcción que se ha hecho de la feminidad, esta es una carga que ha sido asignada culturalmente no de forma natural. Es la lectura en función de un *performance* específico del código y no el código como tal. Además, siguiendo la línea de Butler, puesto que en la lectura hay una parte que no se puede determinar completamente, las posibilidades de cómo se percibe el *brassier* y el cuerpo de la mujer se expande. Extendiendo esta interpretación a la manera en que este nuevo arquetipo funciona, se tiene entonces que el cuerpo de la mujer es de por sí, un elemento de la sexualidad, pero dentro de las lecturas que se pueden hacer de este,

sí posibilita una que muestre cómo juega dentro del esquema de sexualidad femenina instaurado por las leyes heteronormativas.

A pesar de que el cambio de discursividad de lo femenino que aboga por un nuevo arquetipo de la mujer, puede estar mediando por una normalización de la sexualidad en lo público no se aparta de la noción que asocia los senos con la feminidad. Este giro en la noción de mujer no busca establecer un cuerpo femenino de otra manera; al contrario, hace uso del código que lee los senos como un signo de la feminidad y labora a partir de ahí. Nuevamente, es importante reiterar que naturalmente los senos no cargan con matices de feminidad, sino que estos son impuestos culturalmente. El enfoque dado a esta parte corporal por una prenda que ha sido diseñada para las mujeres, ayuda a que el vínculo entre los senos y lo femenino se afiance, lo cual imposibilita que se pueda entender el cuerpo de la mujer desde otra lectura que vea los senos como algo neutral. En otras palabras, esta propuesta sí busca un cuestionamiento del pecho de la mujer como lugar erótico, y por ende prohibido, pero no desnaturaliza que se piense de esta misma zona como algo exclusivamente del sujeto-mujer. Como consecuencia, este arquetipo también alimentaría el imaginario de qué debe tener un cuerpo para ser considerado femenino; lo cual a su vez, sesga la posibilidad de que se entiendan otros cuerpos dentro de lo que se percibe como mujer.

Es de este modo cómo la acción de Cecilia de dar cuenta de su sexualidad en el lugar público puede funcionar similar a un arma de doble filo. Al señalar los senos por medio de su *brassier*, se puede ver la manera en que inicialmente se entiende que usar esta prenda es una manera voluntaria de admitir que los senos definen lo femenino y que deben cumplir con un cierto criterio estético. Además desde esta interpretación inicial –la que se ejemplifica con Robbie–, también se afirmaría que esta parte del cuerpo carga con un contenido sexual. Pero, en una segunda lectura se consigue entender que, al mismo tiempo pretende normalizar el pecho y otorga cierta agencia al sujeto que decida mostrar su *brassier* en público como Cecilia.

Siguiendo esta línea se ve que pensar en la persona que decide usar un *brassier* en público crea una distancia crítica entre el discurso de la ropa interior como un símbolo de la

sexualidad femenina (esta es la manera en que ha sido promocionada) y el modo en que se usa. Es en esa distancia que se expone el hecho de que así como se puede leer el brassier de manera sexual, podría no entenderse de esa manera. Esta prenda vendría a funcionar como el Gestalt, en tanto que establece ciertos estatutos (como que cubre los senos y ofrece un apoyo a la espalda), pero la manera en la que se comprende y se conectan los espacios que no están determinados, depende de cómo se interpreta el objeto.

Además, la ropa interior como “guía de lectura del cuerpo femenino” que se desprende de la perspectiva de Robbie, ya no cumple con una de sus funciones originales establecidas por Cecil Willett y Phillis Cunnington; ahora, en vez de ocultar la figura femenina, como lo hacían los camisones, la ropa interior funciona como un modo de mostrar el cuerpo de una mujer colocándolo al mismo tiempo en estado vestido y desnudo (Steele, 1996). Como se pudo ver, Robbie da cuenta del *brassier* que está usando Cecilia como la negación de lo que está debajo de la prenda. Es decir, él no puede ver directamente los senos de Cecilia, puesto que ella está usando un *brassier*, pero es ese espacio negativo que precisamente posibilita que Robbie piense en ellos y los evoque. Esta es una lectura en negativo que completa los espacios que la misma ropa está anunciando, pero no mostrando.

En general, se puede decir que la tensión con la que está trabajando el *brassier*, al mostrar por negación, funciona para el resto de las diferentes prendas. De acuerdo con el sociólogo francés Roland Barthes en *The Language of Fashion* (2006), esta tensión “Simultáneamente escondía y mostraba el cuerpo de la misma forma en que nerviosamente se esconde y se muestra lo que una persona no quiere decir al exhibir sus síntomas y símbolos” (Barthes, 2006, p.90)<sup>50</sup>; sin embargo, cuando se está hablando de ropa interior –línea bajo la cual funciona el *brassier*– esta tensión es exponencial, como lo evidencia la cita de Robbie, ya que para ver la ropa interior tienen que estar descubiertas las otras partes, lo cual básicamente facilita el juego de “completar la pieza que falta”, pero al mismo tiempo sigue, técnicamente cubriendo aquello que debe estar cubierto. De todos modos no hay que olvidar que la ropa

---

<sup>50</sup> Original dice: “*simultaneously both hides and advertises the body in exact same way that nervous hides and reveals what a person does not want to say by exhibiting symptoms and symbols*”.

interior también está cumpliendo con una función de protección con respecto a las partes más “frágiles” del cuerpo femenino, por lo que ver a una persona solo usando este tipo de ropa, abre así la posibilidad a que sea leído como un acto de vulnerabilidad.

Igualmente, permitirse ver a una mujer en ese estado de desnudez en negación –puesto que no está completamente desnuda, pero sí lo suficientemente descubierta para que se vea todo su cuerpo– y de “vulnerabilidad”, hace que sean más visibles los discursos que la han atravesado, prácticamente desde que nació. De manera similar a la desnaturalización por la que pasa Briony, Robbie también atraviesa un momento donde se da cuenta de que tenía naturalizada en Cecilia, puesto que “él la conocía desde que eran niños, pero nunca la había mirado” (McEwan, 2001, p.74)<sup>51</sup>. Ver a Cecilia en ropa interior, sigue una dinámica de revelación ya que es mostrar el modo en que hay discursos de una sexualidad específica que han interpelado a esa persona, es precisamente mostrar esa versión del cuerpo femenino sexuado que privilegia los senos de una mujer como un lugar de feminidad y sexualidad.

Robbie se está enfrentando a una versión desnuda de Cecilia en donde se puede ver que incluso cuando está usando tan poco, hay nociones de las que aún no se puede desprender. Es mostrar que incluso cuando se regresa a la base, no se puede regresar a una tábula rasa completa, que sin aquel discurso que la sexualizó la mujer no existiría como hoy existe, puesto que fueron estos mismo códigos los que dieron lugar a la noción de mujer. Es decir, hemos llegado al punto en que el cuerpo sexuado de la mujer ha sido tan asimilado a la noción de feminidad y de lo que significa ser mujer, que ya no es posible concebir a una persona que tengas senos y vagina, y no verla de la manera sexuada. Se quitaron las demás capas, pero hay una que con el paso de los años se volvió parte de lo que consideramos es naturalmente una mujer.

Bien se podría argumentar que el *brassier* está funcionando exclusivamente bajo el paradigma que ve al cuerpo femenino solamente en su función sexual y no mueve mucho la

---

<sup>51</sup> Original dice: “*he had known her since they were children, and he had never looked at her*”

estructura que lo posibilita. Sin embargo, esta es solo una de las lecturas que posibilita sobre el cuerpo femenino. Es decir, a pesar de que se podría entender esta prenda como una parte del ritual que hace del cuerpo femenino un objeto sexuado, la iteración que viene con la mirada de Robbie permite que esta prenda y el cuerpo de Cecilia no puedan ser determinados completamente como objetos sexuales, lo cual posibilita un desplazamiento de esta huella hacia un espacio donde no sea visto de manera sexual.

Se podría considerar que el movimiento que el *bralette* tendría más tarde dentro de las estructuras y cómo da cuenta de ellas, funciona de manera similar a lo que Cecilia hace pues refleja un pequeño espacio, una distancia entre lo que los moldes proponen y la manera en que un sujeto se mueve en ellos. Técnicamente se reconoce que los senos son entendidos como un lugar sexual, por lo tanto está dentro de la estructura, pero no sigue los parámetros de esta al pie de la letra porque expone esta parte del cuerpo en el espacio público sin que cumpla un propósito para el hombre. Es pequeña distancia vendría a ser aquello que el ritual que subyace en la práctica performática de Butler no puede determinar. En este caso el uso del *brassier* en público, o *bralette*, opera desde el alejamiento crítico, lo cual permite que se reconozca los senos como un lugar discursivamente sexual y por consiguiente prohibido, pero simultáneamente planta una normalización de esta parte y de lo que representa.

Precisamente gracias a la distancia entre lo que la estructura dispone y cómo se lleva a cabo es que no se puede ver que el uso que el *brassier* hace del cuerpo femenino sea un enfrentamiento directo y abierto al discurso, contrario a lo que sucede en el caso del arquetipo del “ángel del hogar”. Es un trabajo más de sutilezas y susurros, que cuando finalmente se revela en la calle, como lo hace hoy el *bralette*, sencillamente levanta sus hombros y admite que técnicamente está jugando con las reglas de lo que “es el cuerpo de una mujer”. Claro está rompiendo otros parámetros del decoro y lo propio, pero el discurso de delicadeza y “lugares sexuados del cuerpo” sigue presente en el este cambio discursivo de lo femenino. Es decir, la práctica discursiva que imbuje al *brassier* y sus derivados en los últimos años está rompiendo con las reglas establecidas por el “ángel del hogar”, pero técnicamente en su función de ropa interior sigue cubriendo aquello que se ha cubierto por siglos en el cuerpo de la mujer de

acuerdo con Willet y Cunnington. Al hacerlo muestra cómo se ha entendido el cuerpo femenino, solo que en este caso lo está exponiendo en un lugar público, al mismo tiempo que abre la puerta para que se den más lecturas en su intento por normalizar los senos de la mujer. Al continuar con el uso de esta prenda, el nuevo arquetipo sigue respondiendo a la noción de los senos como un lugar sexual de lo femenino. Sin embargo, es la mirada de Robbie la que, en la conservación del acto performático, lo coloca bajo el ritual de lo sexual. Por lo tanto, se genera un movimiento en la huella que permite que se comiencen a visibilizar otras formas de entender el cuerpo de la mujer que no involucran una versión basada exclusivamente en lo sexual.

En esencia, lo que el nuevo arquetipo de mujer propone de la mano del *brassier* es usar la visibilidad que le ofrece estar dentro de una estructura particular para aprovechar que, al estar dentro, aún tiene una mano en el timón y por ende puede decidir hacia qué lado se mueve el discurso. Es usar los códigos que definen lo femenino a partir de los senos que circulan dentro de esta corriente y que son reconocidos por los sujetos quienes se encuentran interpelados por este discurso, al mismo tiempo que cuestiona el porqué de estos códigos. Al ver un *brassier* en la calle, o ver la perspectiva de Robbie (no solo lo que dice sino la manera y donde lo hace), uno reconoce en los senos un lugar erótico, evidenciando así el ritual que subyace al *performance* que enmarcaría lo sexual de la mujer dentro de lo tabú o prohibido como lo plantea Butler. No obstante, simultáneamente se puede llegar a preguntar ¿por qué hay tanto escándalo en ver esta parte del cuerpo, si finalmente los senos son parte del cuerpo como las manos o los pies? Este cuestionamiento funciona como la representación de aquella parte del acto performático que, de acuerdo con la filósofa americana, no se logra determinar completamente.

Durante la desvestida de Cecilia claramente está señalando los senos y, en cierta medida, está explotando ese discurso sexual que los construye. Es sobre esta significación de los senos como lugar erótico que el *brassier*, dentro del cambio discursivo de lo femenino que se ha venido tratando, comienza a laborar. Es explorar esa unión que se hizo con el concepto de feminidad y lo erótico en un mismo lugar. Puesto que finalmente no se puede negar que parte de lo que hace a un sujeto una mujer son sus senos. En esta parte no solo está un pedazo de la

identidad femenina, sino además está una carga erótica que hace de ellos un lugar del cuerpo de la mujer aceptado pero dada la carga de sexualidad generalmente ha sido censurado<sup>52</sup>.

Es en esa intersección que este arquetipo se mueve, promoviendo una noción que ha ayudado a construir la identidad femenina, pero, al mismo tiempo, también teje desde el otro lado de la ecuación, que normalmente se mantiene oculto: el erótico. Es trabajar con la fórmula, sin dejar de lados ambos lados de esta; y, precisamente al combinar lo femenino con ese erotismo de una manera sincrónica, se da una ligera nueva significación. Esta es la manera en la que la nueva discursividad de lo femenino da cuenta del cuerpo sexuado de la mujer, no es repitiendo exactamente lo mismo y haciendo ver los senos como algo femenino o algo erótico, pero redistribuyendo estos códigos en un nuevo espacio. De este modo, a pesar de que los códigos son reconocibles, están proponiendo un cuestionamiento de que la feminidad y el erotismo no son necesariamente dos maneras disonantes de la mujer. Al mismo tiempo que normalizan aquello que siempre se ha prohibido públicamente en lo femenino: su sexualidad. Puede que este arquetipo esté retomando ideas que han sido perjudiciales para el desarrollo de la mujer, como lo sería resaltar la importancia de la sexualidad femenina –puesto que se puede caer en el error de pensar que la mujer es solo su sexualidad– pero, al enmarcarlas de una manera diferente y ponerlas en lo público, el efecto cambia, haciendo ver que lo sexual es solo una parte de lo que podría definir a la mujer<sup>53</sup>.

Retomando la escena de Robbie en donde piensa en Cecilia, se puede ver cómo, a pesar de que está tomando códigos reconocidos, es el cuadro o la lectura que se le da el que determina el significado de los mismos. Robbie da cuenta de la noción de cuerpo sexuado, que a su vez da

---

<sup>52</sup> La campaña global *Free The Nipple* comenzó porque un grupo de mujeres se cansó de la prohibición que tenían ciertas redes sociales en cuanto a la exposición del pezón femenino, mientras que el masculino no violaba las guías de convivencia. Las únicas maneras en que se pueden mostrar los senos es si están en función de amamantar, si es en una escultura o pintura y si presentan una cicatriz por mastectomía; lo cual vendría a señalar que a pesar de ser una parte del cuerpo femenino como también lo son los hombros, o las piernas, los senos no pueden mostrar en público puesto que sobre ellos se ha puesto un discurso de sexualidad.

<sup>53</sup> Por ejemplo en el 2014 CoppaFeel lanzó una campaña que mostraba los senos de una manera no sexual y esta vez no fue censurada puesto que se reconoció que en este caso los senos de las mujeres estaban cumpliendo un propósito no sexual, pero al mismo tiempo estaban dando cuenta de una problemática que en su gran mayoría a las mujeres se ha asociado más con lo femenino, como lo es el Cáncer de Seno. Lo mismo está ocasionando el *bralette*, puesto que ambas propuestas están mostrando que los senos como tal no son sexuales sino que es la manera en la que se piensa de ellos lo que los hace eróticos.

cuenta del lugar de donde se está leyendo; en este caso, el baño entra a resaltar lo erótico que tiene el recuerdo para él. Se muestra cómo desde códigos reconocidos, también puede haber otro tipo de lectura que no necesariamente sigue al pie de la letra la estructura que posibilitó inicialmente a los códigos. Podríamos pensar que *el bralette*, funciona hoy en día de un modo similar: su propuesta está basada en ese discurso de feminidad y erotismo, códigos conocidos de la construcción del sujeto-mujer en Inglaterra, pero al ponerlos a circular en un ambiente público, cambia la proposición. Así se comienza a normalizar lo antes prohibido pues al hacer de este un artículo de uso diario y no exclusivo a fechas o entornos especiales, se da cuenta que existen otras maneras de entender lo sexual para que este aspecto logre formar parte del día a día de las mujeres sin que sea condenado. Igualmente, distancia al cuerpo de la mujer de la lectura sexualizada con la que suele ser asociado. Por último, es importante recordar que no solo es lo que se está poniendo en circulación sino el cómo se está haciendo. Y es este pequeño detalle el que puede cambiar la percepción que se tiene del objeto y de la propuesta que evoca, como se mostró en el caso de la campaña publicitaria del *Wonderbra*.

Este nuevo encuadre a un discurso ya conocido sobre lo que se entiende por el cuerpo de una mujer, es una manera de problematizarlo y por ende iniciar un proceso de desnaturalización. No obstante no se puede cometer el error de considerar que por el hecho de que hay un cambio en la manera en que se percibe a la mujer y su relación con la sexualidad, se está completamente libre de las relaciones de poder que le dieron vida en un primer momento a la relación sexualidad femenina-hombre. Incluso cuando hoy en día se habla de lo sexual femenino hay casos en que se pone en función de lo masculino, como lo demuestra la campaña publicitaria de Victoria's Secret; el cambio se da es cuando se piensa el uso de la lencería exclusivamente para el sujeto que la utiliza. Hay que reconocer que, si bien se están generando movimientos dentro de la idea de que los senos son un lugar sexuado y por consiguiente prohibido, estos códigos siguen ligeramente presentes, así sea para ser confrontados.

La idea sería entonces reconocer que ahora la mujer de este nuevo arquetipo está “reconociendo la forma en que las relaciones de poder continúan construyendo la sexualidad de las mujeres dentro de los términos de la heterosexualidad liberada” (Butler, 1990, p.41), ya que

pone en evidencia el acto de lectura performática sobre los códigos sobre los que se mueve esta prenda<sup>54</sup>. Como se ha venido diciendo no es pensar que hay una completa liberación puesto que no se opone directamente al discurso –puesto que al reconocer los senos como un lugar sexuado lo avala–, sino ver que a pesar de que se mueve en la estructura no la está siguiendo fielmente porque también está en favor del sujeto quien le da una significación diferente y un contexto distinto. Precisamente al dar cuenta de que, como se ve desde Robbie, no es solo el código sino cómo damos cuenta del código, el *brassier* no viene con un matiz de sexualidad innato, sino que la práctica discursiva que lo posibilita es la que lo carga con esos tonos dada su función de vestir los senos. Cuando se reconoce eso, las estructuras se vuelven más visibles, permitiendo así que se tome consciencia de ellas y por ende se pueda trabajar a favor o en contra y no seguir las ciegamente. Este arquetipo reconoce los discursos sexuados de poder que han rondado en la construcción de un sujeto femenino en Inglaterra y labora desde ahí para hacerlas tan visibles al ojo público como lo es esta prenda. Entonces, no sólo da cuenta de un cuerpo sexuado, sino además de aquello que lo hizo como tal, provocando así una toma de consciencia que también va promoviendo movimientos en la estructura.

Sin embargo, no es un movimiento de choque como sucedió en el primer capítulo, esta característica de la nueva mujer que se evidencia a partir del uso público del *brassier*, utiliza códigos reconocidos para dar cuenta de la misma estructura, mostrando cómo esa es solo una de las múltiples opciones que existen para entender a la mujer. Es reconocer que los senos han sido entendidos como un lugar de sexualidad al mismo tiempo que se pregunta el por qué. Lo que este arquetipo ocasiona es un acto de revelación a partir de un lenguaje que ya es conocido, y en ese acto de remover el velo y dar cuenta de los discursos muestra que hay una pluralidad de estos que pueden dar cuenta de un mismo código de diferentes maneras. No es un divorcio absoluto como en capítulo anterior, es más un reconocimiento de las vías que se han tomado para labrar un camino específico, mientras que se exhibe precisamente que son vías construidas y que no son intrínsecas al paisaje que es el cuerpo femenino.

---

<sup>54</sup> Original dice: “acknowledging the way in which power relations continue to construct sexuality for women within the term of a liberated heterosexuality (...)”.

Esta es una mujer que reconoce que hay una calidad performática en la manera en la que ella da cuenta de su cuerpo y muestra que el *performance* no existe solo para ella, sino que se extiende y persiste a quién la mira. Se da cuenta que está jugando en parámetros que la podrían posicionar en un discurso que nuevamente va a sexualizar su cuerpo, pero que finalmente la sexualización es solo otra cualidad que otorga un ente externo y no ella misma. Que ver su uso del *brassier* como algo sexualizado, dice es más de la persona que está ejerciendo esa lectura, y de su lugar de enunciación (físico e ideológico) que del cuerpo femenino. El hecho que Robbie piense de Cecilia como un objeto sexual dice más de él que de la acción que Cecilia llevó a cabo. El acto de ella expone más a Robbie de lo que la exhibe a ella, puesto que revela la manera sexualizada en que él la ve. Con este cambio de lectura, surge entonces, un nuevo tipo de mujer que sirve para dar cuenta que vestirse puede ser un acto performático para ella misma y desde ella misma, pero igualmente está a disposición de que otros ejerzan una lectura que perpetúa lo performático sobre su acto. En esencia, esta es una mujer que juega por las reglas de la sexualidad a simple vista, pero al jugar por las reglas las expone y revela su calidad de constructo, ofreciendo otro acercamiento a los códigos de los que está dando cuenta. Un acercamiento que busca normalizarlos.

III.Cecilia:

La nueva mujer, la omnipotencia y la culpa

Una vez analizadas las perspectivas de Briony y Robbie, las cuales evidencian la separación que tiene este arquetipo –que surge con el giro en la manera en que se percibe el cuerpo– con respecto al “ángel del hogar” y muestran la manera en que la interpretación sexuada del cuerpo no es intrínseco a este respectivamente, se verá ahora el modo en que Cecilia da cuenta de su propia acción y las repercusiones que esta tiene en la forma en la que ella misma se piensa. A partir de *La Tercera Mujer (1997)* y *Gender Trouble (1990)*, se mostrará que Cecilia se mueve bajo una noción de belleza que define a la nueva generación de mujeres, al mismo tiempo que se analizará el modo en que ella es quien decide cómo se mueve en la categoría de mujer. Desde este punto se entenderá cómo la acción que cometió vino de un lugar de plena consciencia de lo que estaba haciendo y demuestra que ella está haciendo pleno uso de esa capacidad de agenciarse dentro de un discurso, en vez de ser solo un vehículo de ideología. A lo largo de este análisis se irá trabajando igualmente la manera en que esta característica de interpelarse de manera consciente en una práctica discursiva no se puede pensar como un cambio tábula rasa, sino que sucede en conexión con las nociones que solían atravesaban al individuo.

Si bien sería fácil clasificar el acto de desvestirse de Cecilia como un momento de liberación para las mujeres que deciden agenciarse dentro de este arquetipo, el capítulo también tratará de mostrar que está en ella decide el modo en que ve su desnudez, con culpa o como un momento de autonomía. Así como la visión sexuada del cuerpo femenino no viene naturalmente en él, como se discutió con la perspectiva de Robbie, tampoco se puede hablar de que el cuerpo es intrínsecamente liberador. Al contrario, también desde la perspectiva de la hija mayor de la familia Tallis, se verá que esta es una herramienta que permite que el sujeto se agencie dentro de una multiplicidad de discursos divergentes que pueden liberar a la mujer de su rol de ángel del hogar, o bien pueden sedimentar esa posición como objeto sexual para una mirada masculina. El cuerpo femenino puede operar de acuerdo al modo en que el sujeto quiera usarlo, y la manera en que se da cuenta del cuerpo, ya se vistiéndolo o desvistiéndolo, es una manera de comunicar un sentir específico. Por sí mismo el cuerpo no es la liberación absoluta del género femenino,

pero sí es una herramienta que ayuda a definir la feminidad y la posición que una mujer decida tomar frente a esta noción, dependiendo de la lectura que se haga.

Desde la perspectiva de Cecilia, su acción de desvestirse no viene de la nada: hablando con Robbie ella se molesta cuando él asume que ella le está reclamando la plata que su padre, John Tallis, gastará en patrocinar los estudios de medicina de Robbie. Afanada también por el calor que está haciendo, y molesta con la familiaridad con que Robbie la trata, ella se encuentra un tanto estresada, por así decirlo. Pensar que pronto llegará su hermano con un invitado, que seguro está ahí para coquetear con ella, y que aún se debe arreglar también aporta a esa tensión que siente. Todo esto encuentra su cumbre cuando sin querer, entre ella y Robbie, rompen el florero más valioso de la familia y él asume la culpa; lo cual lleva a Cecilia a desesperarse un poco más y decidir que es ella quien se meterá en la fuente para recuperar los pedazos rotos.

Con la experiencia de Cecilia, se viene a mostrar una mujer que ahora tiene la capacidad de entender sus actos y las consecuencias de ellos con respecto a los diferentes planos de la situación; que es el sujeto-mujer quien ahora puede también decidir lo que considera que es su identidad y lo que no a partir de diferentes nociones que la sociedad ha provisto. Igualmente con Cecilia se puede entender cómo una misma acción o una misma prenda puede significar diferentes posiciones con respecto a un mismo discurso, dependiendo de cómo lo signifique quién lo está usando. En esta sección, se verá el modo en que Cecilia encarna esa última cualidad que se discutirá: la mujer que escoge. Por ejemplo, aunque en el momento en que ella decide desvestirse siente que es un acto que (a pesar de que busca también ser como una reprimenda a Robbie), se hace en función propia y se muestra cómo si no fuera nada especial, cuando ella tiene momento para reflexionar se da cuenta que su liberación también está instaurada en un contexto que posibilita una diversidad de lecturas y un diálogo con aquello de lo que se está separando. El acto no existe por el acto mismo; se da es por la manera en que se da cuenta de él y por cómo entra en relación con otros elementos o nociones que se le asimilan.

### **I.La tercera mujer: autocorregir y redistribuir**

Ahora bien, esta nueva mujer cae en una nueva categoría que Lipovestky denomina como la “Tercera Mujer”. En su libro homónimo se establecen tres diferentes generaciones de mujeres, por así decirlo, que han estado rondando el Occidente: “la primera mujer está sujeta a sí misma, la segunda mujer es una creación de los hombres, la “Tercera Mujer” es una autocorrección femenina” (Lipovestky, 1991, p.219 ). La conexión que se puede trazar está clara: el arquetipo estudiado a lo largo del primer capítulo podría ser evaluado en esa segunda generación de mujeres, mientras que esta nueva mujer, que surge por medio del cambio discursivo con respecto al cuerpo femenino, cae en ese tercer y último grupo; ya que, como se ha venido diciendo, este tipo de mujer no solo tiene un tipo de agencia particular sobre su propia construcción, sino que además de dar cuenta de las estructuras que la interpelan, decide cómo se va a mover en estas.

La segunda mujer encuentra un mejor paralelo con el arquetipo de la *feminine mystique* y la visión de la sexualidad femenina en función del hombre, pues acá el rol femenino cumple principalmente con roles que fueron establecidos como modos de subyugación ante lo masculino. Relegada al dominio hogareño para facilitarle la vida a su marido. Incluso cuando, durante las guerras, se anima a las mujeres (casadas, con hijos o solteras) a salir del hogar para tomar trabajos que ayudaran a mantener la sociedad mientras los hombres luchaban, se hacía desde su lugar de enunciación de amas de casa. Por ejemplo la campaña de “*Up housewives and at'em*” (“arriba amas de casa contra ellos”), muestra un trio de mujeres vestidas de manera tal que denota su trabajo en el hogar mientras ondean la bandera con el mensaje descrito; abajo se lee que es necesario que donen papel, metal y huesos, pues de esos materiales se pueden elaborar municiones.

Así como la *feminine mystique* no se quedó exclusivamente en la mitad del Siglo XX y ha continuado desarrollando un modelo a seguir para las mujeres, es posible ver que mientras McEwan escribía *Atonement*, esta era el arquetipo predominante. Inclusive cuando se trataba de hablar de una liberación sexual de lo femenino sin definirlo en términos masculinos, como en *Sex and The City* (1998-2004), siempre había un mensaje que remite a la construcción de la segunda mujer. De los cuatro personajes protagónicos de esta serie, Samantha Jonhson es la que

presenta una sexualidad más liberada, puesto que se acuesta con diferentes hombres cada semana y no está interesada en tener hijos o una pareja. Sin embargo, la manera en que sus amigas definen este acercamiento a su sexualidad es diciendo que ella “lo hace como un hombre lo haría”. En el siglo XX se manejó entonces una construcción de lo femenino en donde incluso cuando se habla de liberación se trae a colación al hombre, señalando que incluso la libertad de la mujer está planteada en términos que no son de ella.

Por otro lado, también se podría pensar que el *brassier* está siendo planteado desde unos parámetros que pueden ser vistos en la segunda generación de mujeres que plantea Lipovestky, ya que a simple vista (e ignorando el hecho que su lugar de circulación es la esfera pública) está jugando con ideales de feminidad y nociones de “mujer” que se acomodan a lo necesitado por el género masculino. Por lo tanto Cecilia estaría es acomodándose en su posición de segunda mujer. Como se estableció con Robbie, la ropa interior femenina sencillamente está jugando su parte en el ciclo natural de la vida que hace de la mujer un objeto para el goce del hombre.

Sin embargo, entender a Cecilia (y el uso que ella le da a su *brassier*) como una representación de la Segunda Mujer de Lipovetsky, sería quitarle su capacidad de comunicación subjetiva y hacer el cuerpo femenino una función del hombre. Sería como interpretar el hecho que Cecilia se desvistiera fuese un acto realizado exclusivamente para Robbie y así estaría cumpliendo con su rol de objeto erótico para la mirada masculina. Esta sería una lectura de la mujer, del artículo y del evento desde el entendimiento que se tenía de la sexualidad femenina en los noventa y a inicio del siglo XXI, como evidencia la campaña del *Wonderbra* de 1994 o el comercial de la cantante Kylie Minogue para la marca *Agent Provocateur* en el 2001, en donde se define la funcionalidad de la lencería en términos del efecto que tiene en el hombre cuando la cantante se sube a un toro mecánico en un conjunto de *brassier*, *panties* y ligeros, y después de dar unas vueltas le pide a todos los hombres de la audiencia que se paren, para así confirmar su afirmación inicial que esta es la marca más erótica del mundo.

Sin embargo, no se puede pasar por alto esa última palabra que usa el sociólogo francés para describir a la “tercera mujer”: autocorrección. A partir de este término se puede entender

que hay una toma de acción voluntaria, propia y se podría asumir que también es libre, a la hora de formarse nuevamente como mujer. De acuerdo con Lipovestky, esta autocorrección se puede pensar en diferentes escenarios: “legitimidad de los estudios y el trabajo femenino, derechos de sufragio, “descasamiento”, libertad sexual, control sobre la procreación son otras tantas manifestaciones del acceso de las mujeres (...)” (Lipovestky, 1999, p.218). Precisamente, esto es lo que posibilita o, más bien, lo que se evidencia por medio de las acciones de Cecilia: una apropiación de lo establecido, un momento donde el sujeto decide enunciarse su sexualidad por sí misma y no porque esté cumpliendo la visión o las expectativas de alguien más. En el momento en que ella se desviste corrige la posición la posición que tiene frente al discurso de cuerpo. Si bien no se hace explícito que el desvestirse hará que ella entienda su cuerpo fuera de lo planteado por el “ángel del hogar”, ella sí sea claro que sabe el impacto que tiene su sexualidad. Por consiguiente también tiene claro por qué la mejor manera de incomodar a Robbie es por medio de su cuerpo. Ya Cecilia no está solo para el goce erótico, ahora puede molestar con su corporalidad. Y esta es una manera diferente de corregirse o pararse frente a los discursos de sexualidad y ejercer un tipo de libertad.

El hecho que se hable de una autocorrección, permite que se entienda mejor la manera en la que esta nueva mujer está haciendo uso de su capacidad de agencia. Cuando se trae a colación el proceso de autocorregirse, se está planteando una transformación en el cual no se está creando de la nada o inventando cien por ciento un nuevo arquetipo; al contrario, lo que se hace es usar los materiales que ya se encuentran desarrollados y darles nueva forma. Es coger la vasija, tal como se hace en el kinsugi, que ya después de tanto uso se encuentra agrietada y en esas grietas usar oro para remendarlas, creando así algo nuevo. O bien usar el jarrón de la familia que era muestra de su estado económico, para darle un nuevo uso como florero, como sucede en la novela cuando Cecilia arreglar la sala de estar para recibir la visita de su hermano. Es como lo que plantea Judith Butler en *Gender Trouble* “el poder no puede quitarse ni negarse, solo puede redistribuirse” (Butler, 1990, p.169)<sup>55</sup>. La autocorrección tiene que surgir de aquello que ya ha sido planteado y que ya está atravesando la subjetividad de la mujer, pero está

---

<sup>55</sup> Original dice: “power can be neither withdrawn nor refused, but only redeployed”.

siendo redireccionado o transformado. Por ejemplo que Cecilia use su sexualidad para incomodar tiene que estar usando la concepción de la sexualidad como goce. Un acto de liberación se da porque entra en relación con aquello que está establecido de antemano.

Es en esta dinámica que está trabajando Cecilia cuando inicialmente se desviste y muestra junto con su cuerpo, su *brassier* y su sexualidad. No es una creación *ex nihilo*, sino me parece más como la dinámica de la energía: no se crea ni se destruye, se transforma. La agencia que este giro sobre lo femenino propone es una alteración al concepto de pasividad al poner en lo público la sexualidad. Esta pasividad también queda fuera del panorama de la feminidad porque Cecilia toma la decisión de confrontar a Robbie por medio de su cuerpo y se desviste, como se verá más adelante. Ella no espera al marido para que la venga a desvestir en el cuarto nupcial, sino que es ella quien decide desvestirse en el jardín, del mismo modo que luego decidirá tener relaciones con Robbie en la biblioteca de su casa. Cecilia no es una persona pasiva en cuanto a la manera en que muestra o presenta su cuerpo, puede que sus acciones en el jardín hayan sido impulsivas, pero no por eso no es consciente del efecto que ocasionaron. Su desnudo está enmarcado en un contexto que, como se ha venido estudiando, marca la sexualidad como una prohibición. Si no hubiera pensado que lo sexual era tabú, que ella se desnudara frente a Robbie no lo hubiera incomodado.

Es así cómo se puede ir entendiendo el lugar que este nuevo modelo de mujer ocupa en el esquema que Lipovetsky está planteando. Este arquetipo no podría haber surgido, o no se hubiera podido dar con el mismo impacto, si no hubiese tenido todo el bagaje histórico con el que cuenta. El hablar de la nueva mujer que sale con el cambio que se genera sobre el modo en que se entiende su cuerpo, también da cuenta de todo aquello que vino antes que ella, y como esos arquetipos históricos como el “ángel del hogar”, si bien se puede decir que fueron sobretodo opresores, aún así proporcionaron el trasfondo para que hubiese aquello que esta noción de belleza autocorriga.

Es más, como Lipovetsky lo plantea, es una autocorrección femenina, lo cual indica que se está partiendo desde lo ya establecido. Se podría pensar que, como Cecilia, las mujeres que

escogen agenciarse dentro del discurso del giro discursivo de la feminidad están participando activamente en la redistribución de la noción de feminidad que ha estado más o menos en el poder desde hace bastante tiempo. Sencillamente, se están autocorrigiendo a partir de la idea de feminidad que ya estaba establecida. Bien se podría acuñar que la feminidad que se está planteando desde el cambio de feminidad es *the same but different* a la que había estado rondando; pero esa diferencia, esa fractura, basta para que se construya algo nuevo, interesante y desnaturalizador.

El cambio de esta mujer y su actitud de autocorregimiento podría igualmente pensarse con el campo de la moda y las herramientas que este posibilita para evocar una noción particular de belleza. Por ejemplo, Cecilia la usar un *brassier* y no un *slip dress*, da cuenta de lo que ella considera bello y lo que no. Esto permite que se entienda a Cecilia como esta Tercer Mujer que surge por medio del control del modo en lo bello y lo femenino se presentan en su cuerpo. Nuevamente, no es que se esté creando algo jamás antes visto, sino que se está dando un nuevo marco de acción que permite que se le den nuevos significados y nuevos usos. Ahora, “la belleza femenina fue replanteada según el principio moderno de la omnipotencia sobre uno mismo” (Lipovestky, 1991, p152.), indicando así que la idea que ahora está imperando, y que se ve en la mujer que usa *bralette* y en la misma Cecilia, es que uno tiene poder sobre uno mismo. El proceso bajo el cual un individuo se convierte en mujer ante los ojos de la sociedad y de las estructuras de poder que lo dominan, ahora recae en los hombros de cada individuo.

Siguiendo esta línea de “omnipotencia” sobre uno mismo que plantea Lipovetsky entendida como “el control que una persona tiene sobre sí mismo y que reduce las relaciones autoritarias y dirigistas y privilegia la identidad y ofrece fórmulas independientes” (Lipovestky, 1983, p.19), se posiciona la belleza dentro de cada quien y no como un universo. En consecuencia, por más positivo e idealista que suene, le da a lo bello un matiz de movilidad. Las personas no son estáticas y como se estableció en la introducción su identidad tampoco lo es; por lo tanto lo que cada quien considera bello se encuentra en movimiento. Por ejemplo, para Cecilia este control sobre sí misma no solo se demuestra cuando se desviste frente a Robbie, sino

también cuando hace un pequeño recorrido por su closet y precisamente muestra que la manera en la que ella viste su cuerpo no es gratuita:

Pasó su mano por unos metros de historia personal, su breve crónica de gusto. Aquí estaban sus vestidos flapper de sus años de adolescencia. Ahora se veían ridículos, flojos, sin atractivo y, aunque uno portaba manchas de vino y otro tenía una quemadura de su primer cigarrillo, ella no se atrevía a deshacerse de ellos. Aquí estaba un vestido con la primera tímida pista de hombreras, y otros lo siguieron más asertivamente, musculares hermanas mayores que hacían a un lado sus años masculinos, volviendo a descubrir cinturas y curvas, dejando su dobladillo con autosuficiente desconsideración por las esperanzas de los hombres. Su mejor y más nueva pieza, comprada para celebrar el final de sus exámenes, antes de que supiera de su tercero miserable, era un vestido de noche color verde oscuro, que abrazaba su figura con un corte sesgo, la espalda descubierta y un escote halter. Demasiado elegante como para ser usado por primera vez en casa. Movi6 su mano un poco más atr6s y sac6 un vestido de seda muar6 con un corpi6o plisado y el dobladillo festoneado...una elecci6n segura ya que el rosado del vestido era lo suficiente tenue y antiguo. (McEwan, 2002, p.91)<sup>56</sup>

En esta instancia Cecilia muestra esa desunificaci6n de la noci6n de femenino que Lipovestky (1990) atribuye a la multiplicidad de opciones que tiene el mundo de la moda<sup>57</sup>. Lo que la hija de los Tallis est6 evidenciando es el cambio constante de lo que considera bello, de esta manera muestra que no es visi6n est6tica y que incluso en una misma persona se pueden reflejar diferentes discursos de lo bello. Uno de los momentos en que se dio cuenta de esta expansi6n de lo femenino y la belleza de la mujer sucedi6 precisamente a lo largo de la d6cada

---

<sup>56</sup> Original dice: "She ran a hand along the few feet of personal history, her brief chronicle of taste. Here were the flapper dresses of her teenage years, ludicrous, limp, sexless things they looked now, and though one bore wine stains and another a burn hole from her first cigarette, she could not bring herself to turn them out. Here was a dress with the first timid hint of shoulder pads, and others followed more assertively, muscular older sisters throwing off the boyish years, rediscovering waistlines and curves, dropping their hemlines with self-sufficient disregard for the hopes of men. Her latest and best piece, bought to celebrate the end of finals, before she knew about her miserable third, was the figure-hugging dark green bias-cut backless evening gown with a halter neck. Too dressy to have its first outing at home. She ran her hand further back and brought out a moir6 silk dress with a pleated bodice and scalloped hem--a safe choice since the pink was muted and musty enough for evening wear"

<sup>57</sup> "La democratizaci6n de la moda ha sido pareja a la "desunificaci6n" de la apariencia femenina: esta ha llegado a ser mucho m6s proteiforme, menos homog6nea; ha podido jugar con m6s registros, desde la mujer voluptuosa a la despreocupada, de la "school boy" a la mujer profesional, de la deportiva a la sexy" (Lipovetsky, 1990, p.84)

de los 90, momento en el cual en Inglaterra circularon simultáneamente en el mundo de la moda dos modelos de mujer: Kate Moss con su imagen preadolescente y Naomi Campbell, más asociada con la imagen deportiva de las modelos. En el momento en que Cecilia abre y relata lo que se encuentra en su armario evidencia que con cada prenda que ha comprado, ha agenciado su belleza de una manera diferente. La pluralidad de belleza y de feminidad que se da en Cecilia puede entenderse como la imagen de la apertura hacia más tipos de mujer que se había comenzado a dar en los noventas y que continuaría su desarrollo en las primeras décadas del nuevo siglo.

No sería prudente pasar por alto el hecho de que en la primera mitad del siglo XX también se dió un momento de apertura para la noción de femenino, que si bien estaba basada en términos de lo masculino, no se puede ignorar: el *pantsuit* de Coco Chanel. Inicialmente salieron al mercado en 1923, pero vieron su auge años después en vísperas de la Segunda Guerra Mundial (momento en el cual sucede la escena de Cecilia en el jardín). Con esta propuesta, la diseñadora francesa revolucionó el concepto de feminidad al introducir resaltar en la mujer una estética considerada más masculina. Con su blazer y sus pantalones, Chanel propuso que se viera a la mujer no como un ser humano delicado que debajo de sus faldas su figura, sino en términos de igualdad frente al hombre –puesto que tradicionalmente el traje había estado pensado exclusivamente como ropa masculina–. Con la diseñadora se mostró que una mujer podía usar faldas estilo *flapper* y al día siguiente vestirse “como hombre”, y seguir siendo femenina.

En cierto sentido un individuo es lo que se pone, la ropa que se usa sirve para traducir un sentir particular en un momento concreto que no necesariamente invalida los momentos anteriores o venideros. La moda se adecua entonces a la noción de identidad que plantea Stuart Hall en la introducción al libro *Cuestiones de identidad cultural* (2003), siendo lo que es en el instante y luego pasando a ser otro. Es decir, de acuerdo con Hall, no existe un “yo” estático inmutable, al contrario su “concepto de identidad no señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia” (Hall, 2003, p.17), estableciendo que un individuo cualquiera puede atravesar diferentes momentos de

identificación a lo largo de su vida, con discursos divergentes y contrarios puesto que “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación con “encadenamiento” exitoso del sujeto en el flujo del discurso (...)” (Hall, 2003, p.20). Dentro de la moda este proceso de identificación se traduce al acto diario de escoger con qué nos vestimos; un día la vestimenta puede guiarse por los parámetros de una tendencia, al día siguiente de otra y luego puede suturar elementos de ambos: todas estas oportunidades dan cuenta de momentos particulares de identificación con uno o más discursos, que están siendo agenciados desde el estilo personal del sujeto, en este caso Cecilia Tallis.

Entonces, la manera en que se está planteando la belleza femenina, la explica como una noción que ahora podrá ser definida desde el sujeto-mujer mismo y no desde un ente externo. Precisamente este principio moderno de “omnipotencia” entra en relación con el autocorregimiento y la redistribución que también se han propuesto en tanto que le permite a la persona decidir cómo se apropia de los discursos que lo interpelan. Esto, a su vez produce que se abra el espectro de lo que se considera bello, puesto que ahora cada persona tendrá una noción particular.

Este es el punto que la autocorrección y omnipotencia femenina de Lipovestky están avalando: esa capacidad de decidir cómo un sujeto se va a construir a sí mismo. Claro está, esta capacidad de decisión debe venir de una postura informada, donde el individuo toma una conciencia clara de aquello que lo interpela y tiene presente los efectos que tendrá cualquier decisión que tome al respecto de ello. Así como Cecilia tiene plena conciencia que su vestido *flapper* de los años veinte es asexual, esta nueva mujer debe estar al tanto de los términos en los que está redefiniendo su relación con la sexualidad femenina al ponerla en el espacio público. Entonces, no es solo un actuar por actuar, o agenciarse por el simple gusto, no, es entender que la manera en que cada decisión que uno toma y la manera en la que trata su cuerpo da cuenta de nociones específicas. Es darse cuenta que el propio cuerpo femenino es un vehículo ideológico, pero que ahora uno mismo puede controlarlo o agenciarlo ya que “el sujeto

que emerge culturalmente negocia su construcción, incluso cuando esas construcciones son un predicamento de su propia identidad.” (Butler, 1990, p.195)<sup>58</sup>.

Es esta la idea de la que también muestra Cecilia cuando se desnuda, la de una mujer que entiende lo que su cuerpo refleja y en vez de dejar que sea solo goce para el hombre, decide que también puede usar su sexualidad para incomodar: “En cambio, él comenzó a desabotonar su camisa. Inmediatamente ella supo quién era él. Intolerable [...] -bueno, ella tendría que mostrarle, entonces” (McEwan, 2001, p.28)<sup>59</sup>. En este instante hay una negociación en cuanto a la manera en que ella va a percibir su sexualidad. Si culturalmente la mujer es vista como un objeto erótico, Cecilia decide entonces que su cuerpo no solo será sinónimo de placer sino también para causar incomodidad e impotencia. Esta es una redistribución del discurso de lo sexual femenino. En vez de ser solo entretenimiento masculino, será igualmente causa de molestia.

Por su parte la autocorrección y “omnipotencia” que Cecilia exhibe viene con el hecho que ella no dejó que él hiciera nada. No solo toma la decisión sino que es ella quien la lleva a cabo, Robbie solo la observó: “Él se paró con sus manos en la cintura y la miró fijamente mientras ella entraba al agua en su ropa interior” (McEwan, 2001, p.28)<sup>60</sup>. Toda la acción recae en Cecilia Tallis. Lo cual indica que así como ella se desviste, ella es quien está corrigiendo el discurso de sexualidad que la interpela, para ponerlo en otra perspectiva diferente al goce del sexo opuesto. Ella decide que no se está desvistiendo para cumplir o demostrar una actitud conyugal, no se está dejando ver desnuda para ser admirada por el hombre, sino para cumplir un fin propio y recuperar las partes rotas del florero. Cecilia reconoce los límites que el concepto de feminidad ha elaborado su cuerpo como una prohibición y actúa sobre ellos, para incomodar a Robbie. De esta manera ella ya no es solo una vasija donde se vierte un contenido específico,

---

<sup>58</sup> Original dice: “the culturally emmerged subject negotiaties it’s construction, even when that constructions are the very predicates of it’s own identity”

<sup>59</sup> Original dice: “Instead he began to unbutton his shirt. Immediately she knew what he was about. Intolerable (...) - well, she would show him then”

<sup>60</sup> Original dice: “He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear”.

sino que ahora ella puede decidir que la interpela y que no. En esencia, desde su acción, Cecilia está redistribuyendo y replanteando los discursos que la han interpelado.

La manera en que Cecilia se sumerge en ropa interior para recuperar las piezas perdidas, podría entrar en relación con el modo en que la mujer actual puede significar su uso del *brassier* en público, o recientemente el *bralette*: como una recuperación y apropiación de su cuerpo. En donde hay una conciencia clara del acto transgresor que están cometiendo, pero en esa transgresión hay una apropiación que está redefiniendo los parámetros bajo los cuales fueron subjetivadas como mujeres. Lo que este tipo de mujeres están haciendo es lo que Butler dice que Beauvoir propuso, en tanto que “el cuerpo femenino debe ser el lugar y la herramienta de la libertad femenina, no lo que la define o la limita”(Butler, 1990, p.16)<sup>61</sup>. Cecilia y las mujeres que escogen enunciarse desde este cambio de la discursividad de lo femenino están escogiendo cómo caminan dentro de un sendero que había sido determinado para ellas. Sus cuerpos dejan de ser más que vehículos que no cuestionan, y comienzan a actuar como un canvas que representa lo que ellas consideran que es su feminidad – encaje perfectamente en las estructuras o no–.

El decidir qué ropa usar y cómo usarla es solo uno de los diferentes tipos de agencia que existen sobre los discursos que interpelan el cuerpo humano, como se muestra en el armario de Cecilia: cada prenda evoca un sentir diferente. Sin embargo, no se puede negar que es uno de los más dicentes, ya que es de las primeras cosas que se notan de la otra persona. Aun así, bien se podría seguir la estructura tal y como está planteada, sin ofrecer mayor cuestionamiento al asunto, usando la ropa sin entender los discursos o ideologías que esta invoca. Cecilia no cae dentro de esta categoría, ya que ella, al quitarse la ropa, si bien lo hace como si no fuese algo grave y fuera más bien normal, está reconociéndose dentro de un discurso particular y está escogiendo la manera en la que se reconoce. Está ejerciendo omnipotencia sobre sí misma. Al exponer su sexualidad se cuestiona los límites de lo que se considera adecuado para una mujer, se da cuenta de las grietas en la estructura que los había establecido y muestra un camino que, si se

---

<sup>61</sup> Original dice: “the female body ought to be the situation and instrumentality of women’s freedom nor defining or limiting one”.

sigue, permitirá que la propia mujer experimente y señale cómo una noción de feminidad que pone al sujeto-mujer por encima del rol que desempeña ante el hombre.

Cecilia sabe plenamente que aquello que está haciendo no puede tomarse a la ligera, puesto que de acuerdo con la cita anterior de la novela, ella tiene plena consciencia de lo que su propia ropa presenta y evoca, y cómo su propio cuerpo se puede comunicar a través de esta herramienta partes de su personalidad que reflejan los discursos que la interpelan. Por ejemplo, en el momento en que decide ponerse el vestido verde lo hace es porque quiere transmitirse de la siguiente manera: “relajada, así era como quería sentirse, al mismo tiempo autónoma. Sobre todo, ella quería verse como si no hubiera pensado mucho en esto, lo cual tomaría tiempo” (McEwan, 2001, p.91)<sup>62</sup>.

Ahora cuando ella se desviste en público reconoce que está cruzando un límite, decide tomar ese salto e ir más allá de lo que la sociedad ha establecido para ella. El tomar control de la narrativa que su cuerpo evoca con respecto a la sexualidad, es la actitud que hace que a Cecilia y al nuevo prototipo de mujer que surge con el cambio de discursividad de lo femenino, se le pueda encontrar tintes de feminismo contemporáneo. Hoy en día, parte del movimiento social y político que es el feminismo está buscando que se entienda que esta ideología de igualdad, lo que pretende es que se abra el espectro del binarismo y de los roles de género, para que cada individuo tenga la oportunidad de escoger libremente lo que quiera ser<sup>63</sup>. Así como la hija mayor de los Tallis escogió desvestirse frente a Robbie, yendo más allá de lo que se consideraba propio de una conducta femenina, el feminismo busca impulsar o promover la capacidad de agencia que cada individuo tiene para que escojan la manera en que desean que los discursos los

---

<sup>62</sup> Original dice: “Relaxed was how she wanted to feel, and, at the same time, self-contained. Above all, she wanted to look as though she had not given the matter a moment’s thought, and that would take time”.

<sup>63</sup> “El feminismo no está aquí para dictarte. No es una prescripción, no es dogmático. Todo lo que hacemos es darte una opción. Si quieres postularte para primer ministro, puedes hacerlo. Si no quieres, también es maravilloso”.- Emma Watson en el discurso inaugural del programa He For She de ONU Mujeres. 20 de Septiembre de 2014. Precisamente acá la embajadora de la ONU, dice de manera explícita que, actualmente, el feminismo busca es abrir el espectro de opciones que una persona pueda tener. Ir más allá de lo que los roles de género han determinado y escoger libre de prejuicios. En esencia, la prerrogativa del feminismo actual es brindar la opción de que cada quien puede escoger lo que desea hacer. Original dice: “Feminism is not here to dictate you. It’s not prescriptive, it’s not dogmatic. All we are here to do is give you a choice. If you want to run for Prime Minister you can. If you don’t that’s wonderful too.”

interpelen. En este caso el acto de desvestirse en público o escoger qué ponerse para salir a recibir a su hermano (McEwan, 2001) permite un control en cuanto a la manera la mujer se puede relacionar con su aspecto sexual alejándose de las nociones que conciben la sexualidad femenina como algo prohibido o que solo puede ser visto en función del hombre.

Este es precisamente el punto de lo que Cecilia evoca: una capacidad autónoma de decidir cómo se habita el discurso de lo femenino. Son este tipo de mujeres como Cecilia que están en un proceso de autocorregimiento de la feminidad. Es un desarrollo en el cual hacen uso de nociones ya establecidas de los senos y la sexualidad que se encuentran en el brassier, pero lo hace a su manera, al ponerlos a circular en un entorno diferente lo cual conlleva a que los propios sujetos y quienes los presencian se cuestionen las nociones de feminidad y la construcción de mujer<sup>64</sup>. Pero para que se de esta autocorrección, se debe tener claro aquello que se está corrigiendo. Es decir, para que Cecilia se desvista frente a Robbie, ella sabe que lo que está haciendo está operando bajo esquemas específicos que condenarán sus acciones. Su actitud de “yo le mostraré” puede indicar que ella conoce los efectos que sus acciones tendrán en Robbie, porque tiene presente que está cruzando una frontera.

Lo que este nuevo arquetipo de mujeres está haciendo es dar cuenta de aquellos límites que las trazaron desde la infancia, pero al mismo tiempo mostrar que estos límites no son estáticos o impregnable. Al contrario, por medio de este giro con respecto a lo femenino se pueden dar cuenta de las grietas que tiene el molde y mostrar cómo si se habitan esas grietas o espacios negativos, la estructura va a ir cambiando. Como se estableció en el capítulo pasado, de acuerdo con Butler, incluso una mirada que posicione el cuerpo femenino dentro del discurso de erotismo masculino, no será capaz de determinarlo completamente, dejando un espacio para

---

<sup>64</sup> En este caso el brassier caraca con un valor cultural que no es cuestionado siempre y cuando funcione bajo la práctica aprobada. Sin embargo, cuando se pone a circular en lo público y se ocasiona un desplazamiento, esta prenda adquiere un carácter contracultural que obliga a que los sujetos se interroguen. Funciona de manera similar al ejemplo de los zarcillos que Luis Miguel Isava usa en *Una Breve Introducción a los Artefactos Culturales*: “Baste aquí un simple ejemplo. En la cultura occidental, el uso de zarcillos es completamente tradicional, esto es, no se cuestiona su práctica, en tanto se mantenga entre límites estrictamente establecidos: el género femenino, el lóbulo de la oreja. Un desplazamiento más allá de estas fronteras, por ejemplo, hacia el género masculino o hacia otras partes de la oreja o del cuerpo basta para que adquiera un carácter contracultural, lo que retrospectivamente nos *debería* obligar a interrogarnos sobre la práctica misma que, en tanto tradicional, se nos presentaba como insignificante”. (Isava, 2009, p.447).

que se mueva la interpretación. Esta es una apropiación que reta los bordes que han determinado lo que se considera como mujer y lo que no. Es un agenciamiento en pro de un constante cuestionamiento de por qué las mujeres deben mantenerse cubiertas, ocultando no solo su cuerpo, sino la sexualidad que ha sido ligada a este.

Sin embargo, es importante recalcar que si bien Cecilia está haciendo uso de su capacidad de decisión con respecto a lo establecido, y ahora ella pueda ver más allá del binarismo de los roles de género, esto no garantiza que para otra persona también sea liberador. Es decir, ya que Cecilia se está agenciando desde su propio cuerpo, el espectro de liberación que se siente básicamente queda restringido a ella, mientras que Robbie la puede seguir viendo como un objeto erótico. Claro, los efectos de ver que alguien se está desnudando en un lugar público, da cuenta de la práctica discursiva sexuada y pasiva que define lo femenino, ya sea por negación puesto que revela lo tabú, o por afirmación haciendo que la persona avale o confirme lo prohibido. No obstante el que se sienta como un acto de liberación, no necesariamente aplica para todo el mundo. Es decir, la liberación encuentra su epicentro y radio de propagación en Cecilia, los otros personajes bien la pueden seguir viendo desde la comodidad de su estructura, como es el caso de Robbie. Eso sí, sea liberador o no para los demás, ver que Cecilia se desnuda sí da cuenta de que hay un discurso y una manera de pensar bajo la que los demás están funcionando.

Es por esto que hablar de esta agencia como completamente liberadora es peligroso. Si bien puede ser así, hay que entender que incluso esa liberación va hasta cierto punto, no se puede permitir que se entienda todo como un acto de libertad, ya que hay mucho más detrás de este acto. Aun así, puede que los demás no puedan dar cuenta de Cecilia por fuera de la estructura binaria, pero ella ya tiene un pie afuera; después de todo, este acto tiene que ser visto como un acto personal. Como se ha venido diciendo, el cuerpo es del sujeto y dar cuenta de ese cuerpo es principalmente para ese mismo sujeto. La ropa es una herramienta para que el sujeto de cuenta de sus propios discursos, pero hablar de vestirse como un acto de suprema liberación sin dar cuenta de lo demás no es pertinente. Un acto de liberación no es nunca tan sencillo como se hace ver.

## **II.Cecilia y su momento.**

Lo curioso del momento en que Cecilia se desviste es que dentro de los periodos que representa (mediados y finales del siglo XX), estaría hablando sobretodo de la segunda y tercera ola del feminismo en donde el foco principal era el cuerpo de la mujer<sup>65</sup>. Claro, este personaje muestra rezagos de lo que fue esa primera ola en Inglaterra que consiguió que las mujeres se agenciaran en el mundo político por medio del voto, puesto que Cecilia también se está agenciando, solo que en una práctica diferente. Sin embargo, ese momento en el que Cecilia se desviste y en cierta medida reclama su *brassier* como suyo y no como una prenda para el goce de Robbie, puede encontrar una correlación con esa marcha que se dio en la segunda ola donde las mujeres denunciaron su ropa interior como artefacto de opresión. Para cuando Cecilia se desviste, esto no había sucedido, pero para el momento en que McEwan escribe esta novela sí. También mientras el autor británico escribía *Atonement*, estaba ocurriendo la tercera ola, la cual más que enfocarse en el cuerpo y en la desigualdad cultural, se propuso tratar con los límites de la noción de feminidad que estaba imperando. Esto es igualmente lo que Cecilia Tallis hace, cuestiona y en cierta medida redefine esa noción esencialista de feminidad que pone la sexualidad femenina como algo prohibido. Sin embargo, para cuando ella se desviste, no lo hace como el momento de liberación femenina, como si fuese el gran símbolo que recoge toda la historia del feminismo. Al contrario, ella lo hace de la manera más normal; como quien ya tiene en sí las luchas de este movimiento y las agencia como parte de su día a día.

Ahora, al acercarse al momento en el que Cecilia se desnuda, se puede ver que no hay nada trascendental del asunto. A pesar de que está transgrediendo normas sociales, fractura el arquetipo del “ángel del hogar” y se muestra un imaginario diferente de lo femenino , Cecilia no

---

<sup>65</sup> En el artículo *History and Theory of Feminism*, se establece que para el mundo Occidental, de manera muy general, la historia del feminismo se puede dividir desde el inicio del Siglo XX hasta la actualidad en tres grandes momentos u olas. La primera, que se dio a finales del Siglo XIX e inicios del XX se concentraba principalmente en la lucha por los derechos de propiedad, el derecho al voto y que las mujeres. Durante la segunda, que se localiza en los años sesenta y continúa hasta los ochenta, el feminismo buscaba dar igualdad a las mujeres en cuanto a su rol en la sociedad y seguía abogando por el derecho al voto. Se podría caracterizar que este periodo se enfocó en la desigualdad cultural. La tercera ola, la cual se preocupa por la apertura del término feminista para que pueda incluir a diferentes tipos de mujeres, comenzó en los años noventa y sigue hoy en día. Es en este periodo donde también se busca oponerse al heteropatriarcado.

da cuenta de su desvestida de una manera despanpanante. Ella toma su decisión con rapidez y se mantiene al curso trazado, sin ponerle más atención al asunto. No se muestra como si desvestirse en público fuera el momento de la revolución, el grito de independencia que levanta un peso enorme sobre sus hombros. Al contrario, ella los describe como si fuera lo más mundano o lo más normal; es como si se estuviera desvistiendo en la privacidad de su cuarto. Nada del otro mundo:

Ella se quitó sus sandalias, se desabotonó su blusa y se la removió, desabrochó su falda y salió de ella y fue a la cuenca de la pared. Él se paró con sus manos en su cadera y la miró mientras ella se metía al agua en su ropa interior. (McEwan, 2001, p.28)<sup>66</sup>.

Por un lado, acá nuevamente se evidencia lo que tanto se ha hablado a lo largo de los capítulos anteriores: hay un intento por normalizar este acto y consigo la sexualidad femenina que ha construido a la mujer. Ella describe su evento sin ponerle mayor “tiza al asunto”; si hubiese sido un hombre (en este caso Robbie) quien se estuviera desnudando desde su propia perspectiva, él tampoco le hubiera puesto mucha atención, ya que lo hubiera considerado normal, un poco atrevido, tal vez, pero normal. Esto es precisamente lo que está haciendo Cecilia. Por otro lado, perfectamente se puede ver que dada la situación, Cecilia pudo haber dejado que Robbie se encargara de recuperar las partes del florero que, según ella, él había roto. Sin embargo, ella decide que no dejará que él lo haga y responde a sus acciones por medio de las de ella. En un primer plano, su desvestida entonces, podría ser sencillamente una acción que ella tomó para incomodar a Robbie; no obstante, hay que ver más allá del simple deseo de intimidarlo o de demostrarle que ella no necesita su ayuda, y enfocarse más en el hecho que fue ella quien decidió el curso de su acción. Cecilia de manera rápida evalúa la situación y escoge su dirección. Sería fácil ver que un evento como este tenía otro camino (uno más convencional), en donde sería Robbie quien se desvestía y se sumergía a la fuente; la mujer mientras tanto evitaría

---

<sup>66</sup> Original dice: “She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. He stood with hands on his hips and stared as she climber into the water in her underwear”.

quedar expuesta y todo sería como debe ser. Sin embargo, la opción que Cecilia escoge, en pleno uso de su libertad, es desvestirse y en ese acto apropiarse de su cuerpo, su sexualidad y su feminidad, evidenciando así un nuevo arquetipo de mujer.

Es importante hacer la aclaración de que, en efecto, parte de ella busca incomodar a Robbie. Es esa parte de su castigo por romper el florero y exasperar a Cecilia. Sus acciones, entonces, sí buscan tener un efecto en él, pero de ahí a asumir que todo el propósito de sus acciones se condensan en el personaje masculino, sería invisibilizar al personaje femenino. Así como estaba la opción de dejar que fuese Robbie quien se metiera a la fuente, también estaba la opción de que si Cecilia se iba a meter que lo hiciera con toda su ropa; finalmente, estaba en su casa y podría ir a cambiarse rápidamente. Al quitarse su ropa y quedar en ropa interior, Cecilia está apegándose a nociones y discursos específicos que rodean su cuerpo y su sexualidad; está redistribuyendo esa energía, por así decirlo. Activamente, ella tomó una decisión de qué herramientas usar y de cómo usarlas, puesto que nadie la obligó a sumergirse y mucho menos a hacerlo en ropa interior. Es decir, Cecilia es consciente de lo que está cometiendo y de cómo se puede leer lo que está haciendo, pero eso no quita que el epicentro de la acción haya sido exclusivamente ella.

Ahora, el acto de dar cuenta de la sexualidad en lo público habla no solo de omnipotencia, sino de autocorregimiento sobre las ideas que circulan de lo que significa la feminidad y el lugar correcto de la sexualidad femenina. Mostrar el cuerpo sexuado, si bien puede ser visto como jugar dentro de los discursos acerca del cuerpo sexuado femenino y actuar sencillamente bajo el marco de la mirada masculina, muestra que el punto es que es una acción que surge desde la mujer que decide agenciarse de esa manera. Es así como, puede que la acción de Cecilia afecte a Robbie, pero esto no significa que su desvestida sea menos de ella o menos propia. Ella se está enunciando voluntariamente como un sujeto dentro de una noción específica de sexualidad femenina que define este aspecto como algo cotidiano de la mujer y no como entretenimiento para el hombre. Lo que ella hace podría encontrar un paralelo con el auge de la juguetería sexual de los noventa que *Ann Summers* representa. Por ejemplo, comprarse un vibrador es principalmente para la satisfacción de quien lo usa, si es una mujer entonces es ella

pensando en su gusto y no en el del hombre con quien está. Es proponer la sexualidad femenina en términos de la misma mujer.

Como se mencionó, Cecilia, está brava con Robbie; toda su escena está fuertemente matizada con este sentimiento. Todas sus acciones son, en parte, un castigo hacia él. Sin embargo, más allá del desnudo, lo que la hija mayor de los Tallis hace para castigarlo es negarlo completamente. Ella niega su presencia y cualquier tipo de colaboración que el pueda ofrecer: “él no existía, él estaba desterrado, y esto era parte de su castigo”(McEwan, 2001, p.19)<sup>67</sup>. Este enfoque que ella le está dando a Robbie ayuda a redefinir los términos en los que Cecilia se está desnudando. Es como si en efecto fuera un acto desde ella para ella. Aunque Robbie se encuentra ahí, no solo porque físicamente lo está sino porque cualquier presencia que es negada dentro de una estructura con tanta fuerza, aun así encuentra la manera de aparecer en esta, así sea como un susurro o un secreto a voces. En el caso de Cecilia esta presencia negada de Robbie se muestra en todo el esfuerzo que ella hace por no admitirlo y por seguir negándolo.

Si se piensa esta acción desde el marco de la Tercera Mujer de Lipovetsky, resalta el hecho de que es un autocorregimineto desde la propia mujer y una omnipotencia sobre ella misma, puesto que tiene un momento en el que ella sola decide cómo va a redistribuir los discursos de poder que se encuentran en sí misma, al mismo tiempo que determina el modo en que estos van a aparecer en su cuerpo. Sin importar que el sujeto-mujer, o Cecilia estén inmersos en un contexto, la decisión de (des)vestirse es de la persona que ejerce la acción. La negación que Cecilia ejerce sobre Robbie es similar al acto de vestirse hoy en día para la mujer y para la misma Cecilia cuando está escogiendo qué usar. Usar un *bralette*, o bien cualquier prenda, representa una decisión política con respecto a lo que se quiere comunicar desde lo corporal si la persona así lo desea, como lo muestra el artículo *Ready To Bare It (Almost) All? Top Is In for Spring'16*, de la edición británica de *Vogue*. Con el *bralette* y muchas otras prendas, por ejemplo, se hacen explícitos los discursos del cuerpo femenino, por lo que el usar

---

<sup>67</sup> Original dice: “he did not exist, he was banished, and this was also the punishment”.

esta prenda es una manera de reconocerse en estos imaginarios, puesto que vestirse es una manera de identificarse con diferentes representaciones de los géneros.

Así como hoy en día puede que las personas “otrifiquen” a quien porta cierto tipo de prendas, esto no quita el hecho que es quién las porta el que ejecuta la acción de usar la ropa, no la otra persona. Cecilia logra mostrar, aquella persona que se viste es quien genera el movimiento en el agua, causando así que las olas que surgen sean una respuesta inmediata de una acción de este sujeto que se agencia. Precisamente, la imagen de Cecilia metiéndose al agua de la fuente sirve más para mostrar cómo a pesar de que hay otra persona que forma parte de la escena es ella quien ocasiona el movimiento. Como Lipovestky estableció, lo que esta “Tercera Mujer” hace es omnipotencia sobre sí misma, lo cual, como ya se ha dicho, sitúa la acción en ella misma. Puede que hayan más personas y que los efectos de este acto los “afecten” a ellos, pero realmente la ropa que un otro usa no afecta a nadie más que a quien la está usando.

Como Cecilia, son ellas quienes se meten al agua, son ellas quienes ocasionan los movimientos, son ellas quienes resultan mojadas, no los *Robbies* o *Brionys* del planeta. Es así como funciona el agenciamiento que se elabora a partir de la ropa hoy en día: es la mujer que la decide sumergirse en un nuevo arquetipo que reclama su cuerpo como suyo antes que como un ente que está a favor de discursos que tal vez no la representan más: es la mujer que se agencia a sí misma, sabiendo perfectamente que no está sola en la escena, pero que esto no supone un impedimento para que ella prosiga con su autocorregimiento y redirija los discursos de la manera que desee o encuentre conveniente.

Ahora bien, al ser ella quien excluye a Robbie de la escena al ignorarlo, se muestra una doble acción en donde no solo se está separando de esa “Segunda Mujer” que define Lipovestky, sino que es ella quien escoge hacerlo. Es un mensaje claro y contundente: ella no se está desvistiendo para él, que nada de lo que ella está haciendo es para él, pues él no existe; él está desterrado. Pese a que en el fondo, Cecilia sabe que lo quiere incomodar, más allá de eso, se podría decir que lo que busca es invisibilizarlo, negarlo. Al hacer esto, su acción queda marcada con matices que dictan que el desvestirse fue un acto de ella para ella. En otras palabras, si ella

no está recogiendo el pedazo del jarrón roto para él (ella se está sumergiendo y está recuperando las piezas), es porque es necesario para ella (McEwan, 2001). Lo que sucede es que en su omnipotencia sobre ella misma, escoge eliminarlo. Puede que dentro de la escena Robbie siga ahí, pero dentro de la acción de Cecilia, él ya no figura.

Esto es lo que la hija mayor de la familia Tallis está mostrando; el agenciamiento por medio de la ropa en general, le pertenece a quien lo está haciendo, sin importar que una de las motivaciones es impactar a alguien más; la persona lo utiliza, principalmente, porque se siente cómodo o le gusta cómo se ve, luego en un segundo plano es donde entran los demás. Cecilia lo está haciendo porque es su florero, es su deber cuidarlo, el incomodar a Robbie es solo un bonus agregado, un estímulo secundario.

### **III. La liberación, la agencia y la culpa.**

Sin embargo, es importante también aclarar que si bien ella es punto de origen –en tanto que ella es quien toma la decisión y la lleva a cabo–, esto no significa que sea un origen que se encuentra tábula rasa. Incluso en esta calidad ella ya se encuentra atravesada por todos los discursos que la han formado hasta ese momento. Tampoco se puede leer el momento en el que ella se sumerge en ropa interior en el agua como un momento donde se despoja de toda su anterior formación y resurge como una persona nueva; como si esto fuera un momento de renacer. Como se mencionó antes, el autocorregimiento de Lipvestky implica que hay un material que se puede corregir. De manera similar el redistribución que plantea Butler también establece que existe un algo para mover o direccionar. Por lo tanto si Cecilia funciona bajo estas dinámicas se tiene que entender que el cambio de discursividad en el entendimiento de lo femenino, plantea un quebrantamiento con respecto a las anteriores nociones de feminidad que no puede suceder como un corte limpio y tajante. Incluso en la acción de autocorregir o de redistribuir se evoca aquello que vino antes de la corrección. Este nuevo arquetipo no surge de la nada, sino que es sigue la dinámica de redireccionamiento. Surge es a modo de transformación de los materiales provistos, no de la invención *ex nihilo* de nuevos.

A causa de esta cualidad de reciclaje por así decirlo que tiene esta nueva noción de feminidad a la cual se puede ligar el *brassier* que Cecilia usa, puesto que la mujer es quien decide si lo usa o no, siendo omnipotente sobre sí misma, no garantiza que la manera en que la mujer se autocorrija sea liberadora. En el contexto de la escena esta prenda no habla de manera explícita de un agenciamiento que saca al sujeto femenino de la opresión que el arquetipo de la *feminine mystique* ha ejercido. La manera en que se entiende el efecto depende es de la interpretación de la persona, no del objeto como tal. Es decir, la manera en que una acción afecta a la persona depende de la interpretación que una persona otorgue y no está en la acción u objeto. Por lo tanto la manera en la que se comprende el efecto que tiene ver la sexualidad femenina en público para cada mujer, varía dependiendo de la lectura que ella misma (no la sociedad) le de.

En Cecilia se podría ver cómo ella interpreta un mismo evento de diferentes puntos y así muestra que la acción por sí misma carece de sentido. Inicialmente actúa de manera tal que no le importa quién la pueda estar viendo y no le importa desvestirse frente a Robbie y exponer su cuerpo húmedo. Esta primera lectura se puede catalogar más como un acto de liberación frente a esa mirada masculina, puesto que ella no está actuando para él. He aquí la primera instancia de “omnipotencia” sobre sí misma. No obstante, como Cecilia no puede desprenderse tajantemente de los discursos que la han ido formando como un “ángel del hogar”, la segunda interpretación da cuenta de cómo otro acto de “omnipotencia” sobre sí misma podría estar en el reafirmar su posición entre este imaginario de la mujer.

Si bien mostrar la sexualidad femenina de manera desinhibida puede representar un cierto tipo de liberación frente a estereotipos específicos, desde otro momento puede significar para la misma persona lo que vino a sentir Cecilia cuando horas después recordaba sus acciones mientras se arreglaba para la velada con su hermano ella llega a la conclusión de que sus acciones habían sido un gran riesgo e impertinentes : “descuidado. Ridículo y sobre todo deshonroso. [...] Él la había visto, él siempre podría verla, incluso cuando el tiempo suavizará el

recuerdo de la historia del baño” (McEwan, 2001, p.101)<sup>68</sup>. Acá se puede pensar que Cecilia está interpretando sus acción desde la perspectiva del “ángel del hogar”. No ve nada liberador o normalizador, sino un acto que no tenía porqué suceder en el espacio público. En este caso, también se está llevando a cabo un acto de autocorregimiento y de omnipotencia, puesto que la mujer decide que el lugar donde se va a parar es uno en donde ese tipo de acciones se consideran *reckless* porque siente que ese no era el lugar de dar cuenta de su sexualidad. No se podría decir que es un regreso a la “Segunda Mujer” que se planteó al inicio del capítulo, ya que incluso en esta interpretación, Cecilia no se está definiendo frente a una mirada masculina. Su reacción se podría atribuir más al hecho de que, no se puede hablar de un corte tajante entre los discursos que la interpelaban antes, y el nuevo modelo de mujer que representa. El autocorregimineto implica también un diálogo entre lo viejo y lo que hasta ahora está llegando.

Igualmente, la reacción secundaria de Cecilia también sirve como un faro de lo que estaba sucediendo en el momento en que McEwan escribió la novela, en donde hubo un auge de marcar de lencería y la discusión de la sexualidad femenina era más pública, pero en la práctica seguía relegada a lo íntimo y con una función específica como bien se discutió en el primer capítulo. Si bien muchas de las acciones de este personaje sirven para explicar cómo funciona el nuevo arquetipo que el *bralette*, entre otras prendas, representa hoy en Londres, no se puede pasar por alto que durante la fecha de publicación de *Atonement*, aún se pensaba en la sexualidad femenina en términos de intimidad: “Este tipo de presentación simultáneamente trabaja para hacer del sexo seguro y saludable para la mujer, mientras mantiene la perspectiva que el sexo puede ser problemático – hay un gran énfasis (...) en la discreción y el evitar la vergüenza (Attwood, 2002, p.395)<sup>69</sup>. Es decir, en teoría la sexualidad femenina era un tema que se podía tratar públicamente, pero en la práctica no era así. Acá podría establecer un puente con la manera en que Cecilia reacciona: primero hay un acercamiento más positivo en donde no se ve que lo sexual deba estar en un espacio específico y donde la figura del hombre no juega un

---

<sup>68</sup>Original dice: “Reckless, ridiculous and above all shaming (...) He had seen her, he would always be able to see her, even as time smoothed out the memory to a barroom tale”.

<sup>69</sup> Original dice: “this kind of presentation simultaneously works to make sex safe and wholesome for women, while maintaining that an interest in sex may be problematic – there is a big emphasis on (...) discretion and avoiding embarrassment”

papel protagónico; sin embargo, luego sí piensa en la sexualidad femenina como un aspecto que puede ocasionar vergüenza.

No obstante, esto no quiere decir que se está desvirtuando esa primera sensación de libertad que se dio inicialmente al desvestirse. Tampoco anula ese momento de agencia y redistribución en donde ella escogió desvestirse sin que nadie la obligara y pone el poder de su sexualidad en sus propios términos. Lo que se plantea es que agenciarse dentro de un discurso no significa que se anula de manera tajante la anterior práctica discursiva, sino que incluso cuando se está proponiendo una nueva manera de tratar lo femenino, hay que entablar un diálogo con aquello que se está partiendo. Por ejemplo, el cambio de nociones con respecto a la mujer que avala la sexualidad en lo público puede tener el mismo efecto que Cecilia mostró: en un primer momento puede haber un sentimiento de libertad y de rebelión, puesto que el sujeto-mujer se está apropiando de su sexualidad, pero luego en la interpretación la realización que aún la sexualidad femenina sigue siendo un tema tabú y que mostrar lo sexual en público sigue siendo reprochable <sup>70</sup>.

Entonces, aún si después se condena, dar cuenta de la sexualidad femenina de manera “frentera” en un espacio público, es dar un paso hacia un discurso que no ha estado rondado por la sociedad desde hace mucho. Es hacer una transgresión que va mucho más allá de lo que otros estilos de ropa han propuesto, es sumergirse en aguas en las que antes no se hubiese pensado que se podía nadar, como las de una fuente. Claro, así como Cecilia, el sujeto puede medio secarse y volverse a poner la ropa; pero ahora ese autocorregimiento que viene con apropiarse de los discursos de la sexualidad femenina y redistribuirlos desde uno (y no dejar que sencillamente lo atraviesen y ya), es una acción que deja huella en la construcción de la persona. Huella que se seguirá resignificando y tomará nuevos matices, pero que podrá encontrar su momento de origen en el segundo en que uno salió a la calle tomando una posición activa, y

---

<sup>70</sup> De acuerdo con el artículo de la bbc *Toplessness: The one victorian taboo that won't go away* (2014), incluso marcas de lencería como *Victoria's Secret* no son capaces de mostrar modelos cuyos senos estén completamente expuestos. Ver a una mujer desnuda del ombligo para arriba sigue siendo considerado como inapropiado para los espacios públicos, sin importar si el mensaje tiene contenidos eróticos o no.

redistribuyendo aquellas marcas del poder que actuaban sobre el cuerpo femenino, sin mayor oposición o cuestionamiento, desde el propio cuerpo.

Así como Cecilia interpreta de diferentes maneras su acto de desvestirse, el cuerpo y la sexualidad de la mujer puede llenarse con significaciones variadas. Por este motivo no se puede hablar de que esta prenda tiene un sentido unívoco de liberación femenina frente a la noción de que la sexualidad es un aspecto que ocasiona deshonra. La mujer que usa esta prenda, por ende, no está completamente liberada de los discursos patriarcales y heteronormativos que siguen rondando su contexto, así como Cecilia tampoco está libre de ellos.

Sin embargo, lo que sí se puede evidenciar en esta nueva mujer es que por lo menos toma conciencia de los discursos que la han interpelado, puesto que los hace más visibles en la esfera pública. Esta es una herramienta puesta en servicio de una noción de feminidad, y bien la puede representar, pero no significa que intrínsecamente sea la libertad y que todo aquel que haga uso de esta prenda se sienta inmediatamente libre. Lo que ocasiona es que al operar bajo una dinámica de autocorregimiento, puesto que se basa en las nociones que ya están establecidas para redistribuirlos, posibilita que la mujer tome una posición activa frente a esos discursos y se de cuenta que ella también puede decidir cómo la interpelan. Así como Cecilia mostró que tenía conciencia acerca de lo que su armario representa, este nuevo arquetipo se construye con una clara idea de lo que se está poniendo y en el contexto en el que lo está usando. Ella es una persona omnipotente. Pero, no porque sea omnipotente en sí misma significa que puede crearse de la nada sin tener en cuenta los discursos que antes la interpelaban, como los rezagos del “ángel del hogar”, así como tampoco quiere decir que en el momento que sea libre, no sienta tampoco el peso de toda una vida en que le han enseñado que la sexualidad femenina es problemática.

## IV. Conclusión

El trabajo lidió con el cambio en la manera que se entiende lo femenino, a partir de un nuevo tratamiento que se le da a la sexualidad de la mujer y por ende la manera en la que se entiende su cuerpo. Si antes lo femenino era pensado como lo pasivo, sensible y lo sexual era solo para el ámbito íntimo conyugal, este giro propone que se vea que la sexualidad es un aspecto del diario vivir que no está subyugado a una relación con lo masculino. Enfocada en una escena particular de la novela *Atonement* del autor británico Ian McEwan, en donde Cecilia Tallis, hija mayor de la familia, se desviste en el jardín de la casa para recuperar dos pedazos de un florero que se habían caído en la fuente, mientras Robbie la veía y Briony los observaba a la distancia, se mostraron tres diferentes características del arquetipo que surge cuando se cambia la manera en que se define lo que es ser mujer. Este nuevo modelo, se basa principalmente en la exposición de la sexualidad femenina, lo cual hace que este aspecto se aleje de prohibición e intente normalizarla.

Desde la distancia que se plantea en *Atonement* con respecto al momento en que fue escrito se pudo observar que muchas de las particularidades que creaban al modelo ideal de la mujer en la primera mitad del Siglo XX, aún se encontraban en la sociedad cuarenta años después. Incluso en las primeras décadas del nuevo siglo sigue rondando la imagen de la sexualidad femenina en función de lo masculino. Si bien este desplazamiento entre el tiempo en que Cecilia se desviste y cuando McEwan escribe la escena fue arbitrario, se pudo analizar como si fuese una herramienta que le posibilitara hablar de los cambios que se generaban con respecto al cuerpo de la mujer al mismo tiempo que daba cuenta de ciertas nociones opresoras que rondaban en los discursos de feminidad de ambos momentos históricos, tanto a mediados de siglo como a finales.

A lo largo del primer capítulo se vio una de las características principales de esta nueva mujer, en el hecho de que es una oposición, más o menos directa, al “ángel del hogar”. El efecto que causa el exponer lo sexual de la mujer es que problematiza el ambiente cotidiano del espacio público al señalar una de sus prohibiciones, mostrando que la sexualidad femenina no solo había sido relegado a la esfera íntima y que, a partir de esto, había construido todo un discurso de lo “femenino”, sino también dentro de este espacio se debía mover bajo un grupo específico

de reglas que lo atan al placer de su esposo. Es decir, no porque el lugar “propio” o tradicional de la sexualidad femenina fuera el espacio íntimo, significa que ahí podía rondar con completa libertad y sin vergüenza, porque no es así. Incluso dentro de la esfera que le correspondía estaba sujeta a la labor o maternal o matrimonial, que son los ejes principales del “ángel del hogar” y de la *feminine mystique*. Como consecuencia, ver que Cecilia se está desnudando, desde la perspectiva de Briony, es entender cómo lo íntimo está entrando en lo público y está redefiniendo no el espacio de la intimidad, pero la idea de que la sexualidad femenina solo pertenece a ese entorno y no puede ser reconocida de manera normal desde otros espacios y desde otras posiciones que no sean la de esposa. Es decir, desde este giro a la feminidad cuando Cecilia se estaba desvistiendo, no lo hacía para cumplir un rol específico frente a su esposo (o quien sería su esposo) o para cumplir su función social y entrar en el camino de la maternidad; sino que lo hacen con otros propósitos que no necesariamente encajan en ninguna de las casillas de “madre” o “esposa”, puesto que, generalmente, las mujeres se visten para ellas mismas.

Desde los ojos de Briony se exploró la primera perspectiva que da cuenta del impacto que tiene ver ropa interior en un lugar donde antes no se podía ni siquiera mencionar la existencia de esta. La más pequeña de los Tallis viene a mostrar el lugar que ocupan aquellos que aún se rigen por una mentalidad más tradicionales. Igualmente ella entra a representar el antiguo paradigma que se está viendo cuestionado en esa extrañeza que el personaje sintió. En ella se ve cómo el matrimonio (y por ende la maternidad) venían siendo la manera de hacer todo justificable y válido. El modo en que la sexualidad femenina tenía cabida dentro de las estructuras sociales dominantes, antes de que Cecilia se desvistiera y de que se diera el cambio en torno al cuerpo de la mujer, era si venía enmarcada dentro de la noción matrimonial que manejaba el arquetipo de Lipovestky y el de Friedan.

No obstante lo que determina el “ángel del hogar” acerca de aquello que está permitido y lo que no, Cecilia se desviste fuera de cualquier marco social y moral, puesto que como bien lo señala Briony no hubo propuesta matrimonial ni antes de que se metiera en la fuente ni después cuando sale. La extrañeza está porque las estructuras, ese acuerdo invisible, quedaron completamente expuestas; y en esa exposición se mostraron las prohibiciones que han regido la

vida de la mujer. Briony vio algo que ella sabe que no debió haber visto, no solo porque en condiciones normales eso pertenecería a la vida íntima de su hermana con su esposo, sino porque Cecilia está actuando sobre una de las prohibiciones más rotundas de su sociedad. Pero al hacerlo, ella, en toda su capacidad de agencia comienza a dar cuenta de los movimientos que está generando una concepción diferente de la sexualidad femenina: una nueva esfera y una nueva mujer, cuya primera cualidad es la de ir más allá de los límites de lo íntimo y lo público.

En cuanto al segundo capítulo, la interpretación que Robbie proporciona del mismo evento, permite que se entienda que esta nueva mujer se aleja de esa visión naturalmente sexuada con la que se ha leído su cuerpo de acuerdo con Laura Mulvey. Sin embargo, la distancia que se crea en este caso no es de oposición directa sino más como una subversión, que permitirá que se entienda cómo esta noción de feminidad evidencia estructuras que piensan lo femenino en relación al goce masculino en vez de seguirlas con obediencia. En este juego con las prácticas discursivas, en donde toma códigos reconocidos por los sujetos como los senos en la noción de un cuerpo femenino, se podría entender que esta prenda sí está replicando moldes que identifican el cuerpo de una manera sexuada. No obstante esta es solo una de las lecturas posibles que se pueden hacer sobre el cuerpo de la mujer a partir del *brassier*, puesto que esta prenda –entendida desde una nueva concepción de la sexualidad femenina– puede trabajar también en función de una normalización del cuerpo de la mujer, para que este sea visto desde una variedad de lecturas y no en pos únicamente de la erótica.

A partir de Robbie se muestra cómo funciona esa noción que ve el cuerpo de la mujer como un objeto erótico y lo pone en función de los deseos masculinos. Con este personaje se evidencia esa calidad performática del cuerpo y de las lecturas que se hacen de este –entendiendo la lectura como una manera de perpetuar lo performático–, porque se muestra que si bien puede jugar con los códigos que harían de ella un sujeto sexuado, en la iteración ritualizada que Butler liga con la performatividad, hay un espacio que no permite que se determine completamente. Es en esta grieta que la lectura de Robbie, se revela como eso: una lectura, no una característica intrínseca del cuerpo femenino o de las prendas que lo visten. Es en esta fractura, en ese espacio que no permite que lo determinen o clasifiquen completamente,

que el cuerpo femenino –bajo esta cambio discursivo– trabaja para mostrar que su aproximación a la sexualidad no es una manera de perpetuar una noción del cuerpo de la mujer exclusivamente como objeto erótico. Si bien privilegia los senos como una característica de lo femenino, también permite que se normalicen y que no se vean exclusivamente asociados con lo erótico y por ende terminen en la prohibición.

Ahora, el cuerpo femenino sería entonces una herramienta que posibilita o evidencia las múltiples lecturas que se pueden hacer sobre el cuerpo de una mujer. Puede prestarse para que se vea nuevamente el cuerpo de la mujer en función de su sexualidad y siguiendo un estereotipo que coloca en los senos el valor de lo femenino, pero también puede servir como una herramienta que deja que otras lecturas sean igualmente visibles. Esta nueva mujer que surge del uso de esta prenda, no necesariamente está tomando parte dentro de los paradigmas que la entienden exclusivamente en función del placer masculino, puesto que el cuerpo femenino no existe en función del hombre. Si bien da cuenta de un cuerpo sexuado que coloca en los senos una carga erótica, este nuevo modelo de lo femenino no se cierra a una lectura, sino que da cuenta que el cuerpo femenino permite muchas más aproximaciones que no necesariamente la muestran de una manera que lo sexualiza y lo prohíbe.

Con respecto al último capítulo, se volcó la mirada hacia Cecilia, quien desde la explicación e interpretación que le da a su desvestida muestra que en esta nueva mujer, si bien hay una apropiación de los eventos y los discursos que la atraviesan, como lo son la *feminine mystique* y la mirada masculina, esta apropiación no siempre expresa un sentimiento de liberación absoluta. Lo que se pretendía mostrar a lo largo del tercer capítulo, venía de la mano con la idea de que el cuerpo no es nada en su esencia -que se expresó en la segunda parte de esta investigación-, sino que es más un vehículo que se puede usar para comunicar un sentir particular.

Como su hermana menor, Cecilia también experimente una serie de interpretaciones que permiten entender que esta nueva mujer no surge tábula rasa. Al contrario, ella aún muestra que los discursos que la crearon como un ser cuya sexualidad está subyugada a lo masculino y que

condenan cualquier expresión que no cumpla un rol conyugal, siguen rondando su cuerpo y su mente. Desvestirse en público o escoger qué ponerse, si bien puede representar esa omnipotencia que caracteriza a la Tercera Mujer de Lipovestky, y también puede mostrar la manera en que está utilizando nociones establecidas de lo que significa ser mujer y redirigiéndolas hacia ella misma, no trae en su etiqueta un lema de libertad. Así como esta no es una prenda intrínsecamente sexual, tampoco es intrínsecamente liberadora, pues carga con los discursos de sexualidad femenina que han imperado.

Ahora, si bien esta no es una prenda que cargue consigo la liberación femenina, sí posibilita que la mujer evidencie un tipo de agencia frente al discurso de su sexualidad. Así como Cecilia escoge desvestirse en el jardín de la familia, esta nueva mujer, debe hacer uso de su margen de acción con respecto a lo establecido. Puede que Cecilia se haya arrepentido después de hacerlo y haya interpretado su acto como un deshonroso, pero esto no quita el hecho que fue ella misma quien lo llevó a cabo. Precisamente esto es lo que puede suceder con el nuevo modelo de lo femenino, da cuenta de una agencia en la que se reclama la sexualidad femenina para el propio sujeto-mujer, pero también se siente como una transgresión negativa ya que el sujeto puede seguir operando desde las ideologías que consideran que la sexualidad de la mujer puede traer vergüenza. La liberación que esta nueva noción del cuerpo puede proporcionar está sujeta a la mujer y depende de la interpretación que ella le de. No obstante, esta es una persona que, como Cecilia, decide que ante todo su sexualidad y su cuerpo le pertenecen a ella y no a Robbie, que ella no se desnuda para una mirada masculina, pero lo hace porque considera que es la opción a seguir para recuperar su jarrón. De igual manera esta nueva mujer en el último aspecto que este trabajo pretendía explorar, muestra que ella puede dar cuenta de su sexualidad y no que su sexualidad de cuenta de ella.

Sin embargo, los cambios con respecto al cuerpo de la mujer y por ende la noción de feminidad que se evidencian desde las interpretaciones de los personajes con respecto a este evento singular, no se quedan exclusivamente en la historia o en el momento en que se escribió. Desde la publicación de *Atonement*, ese giro que se presenta sobre lo femenino ha seguido desarrollándose y tomando diferentes formas. Una de las maneras en que se puede evidenciar el

mismo cambio que Cecilia evoca es por medio del *bralette*. Esta prenda se puede relacionar con los diferentes aspectos tratados en cada capítulo, puesto que, primero, está pensado para ser usado como una prenda exterior se usa en la esfera pública y que saca así la sexualidad femenina del entorno íntimo en el que siempre ha sido tratada; segundo, al ser una prenda que pretende normalizar los senos, da cuenta de que el cuerpo como tal no es sexual, sino que quien lo ve sexuado es aquel que interpreta no al objeto como tal; tercero, que la mujer que lo usa debe tener plena consciencia del acto que está cometiendo y de los significados que atraviesan su cuerpo o la prenda que usa.

Claro está, el *bralette* no es la única prenda que hace visible los discursos que atraviesan el cuerpo femenino, así como tampoco es la única que da cuenta de la sexualización que se ha puesto sobre la mujer. Pero sí es una manera más palpable de ver cómo las mujeres o los sujetos se están agenciando dentro de una clara noción de su sexualidad. Lo que Cecilia muestra, no se queda en los confines de su historia, sino que ha continuado apareciendo en la sociedad, y así como ella le presta atención a la ropa que usa mostrando que hay toda una ideología de feminidad detrás de cada prenda, es que funciona la ropa: cada artículo expresa un concepto o un modo de ser mujer. En este caso el *bralette* trae a colación la sexualidad femenina de manera tal que la expone sin escrúpulos, asemejando la manera en que Cecilia expone su sexualidad en la fuente. De esta manera los cambios discursivos que se presentan sobre el cuerpo, tienen otra manera de mostrarse que va más allá de las páginas de *Atonement* tomando nuevas formas que los llevan a la práctica en la forma de las prendas, señalando así que la manera en que se da cuenta del cuerpo por medio del uso de la ropa es un acto político en la construcción de la identidad.

## V. Referencias

Anderson, Kristin. (12 de Noviembre de 2015). *Ready To Bear It (Almost All)?: The Bra Top is in For 2016*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/article/spring-2016-runway-trends-bra-tops-lingerie>

Attwood, Feona. (2004). *Fashion and Passion*. Sage Journals. Vol 8. 392-406. Recuperado de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1363460705056617> .

Barthes, Roland. (2006). *The Language of Fashion*. Londres. Bloomsbury.

Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble*. Nueva York. Routledge.

Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter*. Nueva York. Routledge.

Claire, Marie. (24 de Febrero de 2016). *Catwalk to Real Life Via The A-List: How To Wear The Bralette Trend*. Recuperado de: (<http://www.marieclaire.co.uk/news/fashion-news/catwalk-to-real-life-how-to-wear-this-season-s-bralette-trend-16586>)

Coscarelli, Alyssa. (16 de Junio de 2017). *Would You Wear These Fake Nipples for Fashion?*. Recuperado de: <http://www.refinery29.com/fake-nipples-fashion-trend>

De Beauvoir, Simone. (1949). *Le deuxième sexe* (vol II). París. Gallimard

Dore, Mary (producer). Dore, Mary (director) (2014) *She's beautiful when she's angry*. (Documental)

Eagleton, Terry. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Mexico. Fondo de cultura económica.

Friedan, Betty. (1963). *The Feminine Mystique*.

Grosz, Elizabeth.(1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Estados Unidos. Indiana University Press.

Hall, Stuart. (1996). *Cuestiones de la identidad cultural*. Recuperado de: [http://comisionporlamemoria.org/bibliografia\\_web/ejes/quien%20necesita%20identidad-hall.pdf](http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/ejes/quien%20necesita%20identidad-hall.pdf)

Hamilton, Chole. (19 de Septiembre de 2014). *CoppaFeel! Launches Campaign To Show Breasts in a Non-Sexual Way For Cancer Awareness*. The Independent Uk. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/health-news/coppafeel-launches-campaign-to-show-breasts-in-a-non-sexual-way-for-cancer-awareness-9744810.html>

Herzigova, Eva (1994). *Hello Boys*. (Imagen) Recuperado de: <https://www.standard.co.uk/news/world/eva-herzigova-wonderbra-ad-empowered-women-9875267.html>

Herzigova, Eva (1994). *Or Are You Just Please To See Me*. (Imagen). Recuperado de: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2859211/Wonderbra-Lingerie-celebrates-20-years-advert-showstopping-catwalk-Madrid.html>

Hidalgo, Pilar. 2005. *Memory and Storytelling in Ian McEwan's Atonement*. Málaga. Universidad de Malaga. Recuperado de: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16615360.pdf>

*History and Theory of Feminism*. Recuperado de: [http://www.gender.cawater-info.net/knowledge\\_base/rubricator/feminism\\_e.htm](http://www.gender.cawater-info.net/knowledge_base/rubricator/feminism_e.htm)

Isava, Luis Miguel. (2009). *Una breve introducción a los artefactos culturales*. Estudios. 17.34. 439-452.

Kennon, Elizabeth K. (2006). *Evil by Design; The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. Illinois. University of Illinois Press.

King, Michael Patrick (productor). 1998. *Sex and The City* [serie de televisión]. Nueva York, Estados Unidos. HBO.

La Causa: Acerca de OMGYes. (2017). Recuperado de: [https://www.omgyes.com/es\\_419/about#/movement](https://www.omgyes.com/es_419/about#/movement)

Landry, Bob. (1941). *Rita Hayworth poses "on her own bed in her own home"*. (Fotografía). Recuperado de: <http://time.com/3881042/rita-hayworth-photos-of-a-movie-legend-and-all-american-pinup-girl/>

Lipovestky, Gilles. (1983). *La era del vacío*. Bogotá D. C. Anagrama

Lipovestky, Gilles. (1999). *La tercera mujer*. Bogotá D. C. Anagrama

McEwan, Ian. (2001). *Atonement*. Nueva York. Nan A. Talese. Doubleday.

Minogue, Kylie [Kylie Minogue H]. (4 de Marzo de 2015). *Kylie Minogue- Agent Provocateur (Commercial 2001) HD*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5Wlsd5Yzrm>

Mulvey, Laura. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film theory and criticism*. 833-844. Recuperado de: [http://www.composingdigitalmedia.org/f15\\_mca/mca\\_reads/mulvey.pdf](http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf)

Our Shared Shelf [Our shared shelf]. (2016, febrero, 29). *Gloria Steinem and Emma Watson in conversation*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Tm6ESsMlvYE>

PrettyPollyLegs [PrettyPollyLegs]. (3 de Septiembre de 2012). *Pretty Polly "Up" Advert 1998*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GU084IDzD2g>

Rohani, Y; Pirnajmuddin, H; Akhavan, B. *Ian McEwan's Atonement: a Virilian Reading*.

Recuperado de:

[https://www.researchgate.net/publication/306919897\\_Ian\\_McEwan's\\_Atonement\\_A\\_Virilian\\_Reading](https://www.researchgate.net/publication/306919897_Ian_McEwan's_Atonement_A_Virilian_Reading)

Shon, Ane-Marie. (1993). *Los roles sexuales en Francia e Inglaterra: una transición suave*.  
Duby, George. Perro, Michelle (Ed). *Historia de las Mujeres: Siglo XX*. 127-185. Madrid.  
Santillana

Sheridan, Sara. (15 de Noviembre de 2014) *Toplessness: The one victorian taboo that won't go away*. Recuperado de: <http://www.bbc.com/news/magazine-30052071>

Storr, Merl. (2002). *Classy Lingerie*. Feminist Review. No 71, Fashion and Beauty. 18-36.  
Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1396019>.

That's why they are called swimsuits. 10 de Mayo de 2010. LA Times. Recuperado de:  
<http://articles.latimes.com/2010/may/23/image/la-ig-0523-timeline-20100523>

Tsaousi, Christina (2011). *Consuming Underwear: Fashion Female Identity*. (Tesis de Doctorado). University of Leicester. England. Recuperado de:  
<http://criticalmanagement.org/files/Tsaousi.pdf>

Victoria's Secret [Victoria's Secret].(4 de Octubre de 2016). *Victoria's Secret x DNCE: Bralettes and Body Moves*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IR8s4UOfEqY>

Watson, Emma. (2014). *Today we are launching a campaign called He for She*. Recuperado de: <https://www.thoughtco.com/transcript-of-emma-watsons-speech-on-gender-equality-3026200>

Women and Work: The inter-war years 1918-1939. En un estudio elaborado por las Universidades de Leeds y de Lincoln en asociación con el Arts and Humanities Research Council, se traza el recorrido que las mujeres inglesas han llevado a cabo durante el siglo XX para mostrar cómo ha evolucionado su relación con el campo laboral. Recuperado de: <http://www.striking-women.org/module/women-and-work/inter-war-years-1918-1939>

Woolf, Virginia. *Orlando*. (2014). United Kingdom: Alma Classics LTD. London House.

Willet, C. Cunnington, P. (1951). *The History of Underclothes*. Nueva York. Dover Publications.

## Bibliografía adicional:

Al Shatti, Noura. (12 de Mayo de 2016). *Boost Your Bralette Style with our Guide To Sexy Lingerie*. Recuperado de: <https://en.vogue.me/archive/legacy/sexy-lace-lingerie-bralette-trend-victorias-secret-agent-provocateur-la-perla/>

*How To Wear the Bralette Trend: Street Style*. Recuperado de: [http://en.vogue.fr/fashion/fashion-inspiration/diaporama/bralets-bralettes-trend-2017-voque-street-style/43051#luna-bijl-a-la-fashion-week-de-paris\\_image1](http://en.vogue.fr/fashion/fashion-inspiration/diaporama/bralets-bralettes-trend-2017-voque-street-style/43051#luna-bijl-a-la-fashion-week-de-paris_image1)

Bernard, Katherin. (6 de Abril de 2012). *From Night to Day: Lingerie- Inspired Dressing for Spring*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/article/from-night-to-day-lingerie-inspired-dressing-for-spring>

Blalock, Meghan. (29 de Julio de 2015). *A New Study Reveals the Type of Lingerie Men REALLY Prefer*. Recuperado de: <http://www.whowhatwear.com/what-lingerie-do-men-prefer>

De Klerk, Amy. (17 de Noviembre de 2016). *How To Wear a Bralette The Grown-Up Way*. Recuperado de: <http://www.harpersbazaar.com/uk/fashion/style-files/news/g37387/how-to-wear-a-bralette/?slide=2>

Eggtersen, Lauren.(28 de Julio 2017). *Need A Going-Out Look? Try These Bralette Outfits*. Recuperado de: (<http://www.whowhatwear.co.uk/bralette-outfits>)

Eggtersen, Lauren. (3 de Noviembre de 2016). *3 Bralettes That Actually Support Busty Women*. Recuperado de: <http://www.whowhatwear.com/bralettes-for-busty-women/>

Frank, Priscilla. *The history of the Pin-Up girl, from the 1800s to the present*. (31 de Octubre de 2014) Recuperado de: [https://www.huffingtonpost.com/2014/10/31/pin-up-girl-history\\_n\\_6077082.html](https://www.huffingtonpost.com/2014/10/31/pin-up-girl-history_n_6077082.html)

Gallagher, JB. (22 de Febrero de 2012). *Women's Sexuality and Men's Fear*. Recuperado de: [https://www.huffingtonpost.com/bj-gallagher/womens-sexuality-and-mens\\_b\\_1289564.html](https://www.huffingtonpost.com/bj-gallagher/womens-sexuality-and-mens_b_1289564.html)

Goldein, Claudia. (Octubre 1988). *Marriage Bars: Discrimination Against Married Women Workers 1920s to 1950s*. Recuperado de: <http://www.nber.org/papers/w2747.pdf>

Hackney, Fiona. (2007). *'They Opened Up a Whole New World: Narrative, Text and Image in the British Women's Magazines in the 1930s*. Recuperado de: [https://www.herts.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0013/12325/WPD\\_vol2\\_hackney.pdf](https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0013/12325/WPD_vol2_hackney.pdf)

Hatton, Eric. (20 de Junio de 2012). *Images of powerful women in the age of "choice feminism"*. *Journal of Gender Studies*. Vol 22. 65-78. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09589236.2012.681184>

King, Sarah. (31 de Marzo de 2016). *A Celebrity Lesson In Wearing Lingerie Outside The Bedroom*. Recuperado de: <http://www.whowhatwear.co.uk/celebrity-lingerie-style-spring-2016/slide14>

Lipovestky, Gilles. (1987). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Bogotá D. C. Anagrama

McNish, Hollie. (16 de Mayo de 2016). *Women's breasts can be sexual and feed babies- Pretty basic*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/16/women-breasts-sexual-feed-babies-mother-breastfeeding>

McRobbie, Angela.(2002). *Fashion Culture: Creative Work, Female Individualization*. Feminist Review. No 71, Fashion and Beauty. 52-62. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1396021>

Nagrath, S. Puwar, N. (2002). *A Review of 'Stitched Up': Towards an Analysis of Production and Consumption*. Feminist Review. No 71, Fashion and Beauty. 95-101. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1396026>

Ovilvy, Pom. *Buy Now: Best Soft Cup-Bras*. (20 de Marzo de 2017). Recuperado de: <http://www.vogue.co.uk/gallery/best-soft-bras>

Pike, Helena. (2016). *Female Fashion Designers are still a Minority*. Recuperado de: <https://www.businessoffashion.com/community/voices/discussions/how-can-fashion-develop-more-women-leaders/less-female-fashion-designers-more-male-designers>

Pasternak, Anna. *Fast track to femininity: Why competing with men has left women out of touch with their feminine side*. Recuperado de: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1039030/Fast-track-femininity-Why-competing-men-left-women-touch-feminine-side.html>

Rosales, Vanessa. (2017). *Mujeres Vestidas*. Bogotá D.C. Cúpula.

Rosales, Vanessa.(2017). *Ser mujer en la era digital: empoderamiento y moda*. Bogotá D.C. Colombia.

Rosales, Vanessa. (2014). *The Digital Fashion Gaze*.(Tesis de Maestría). Parsons The New School for Design. Nueva York.

Satenstein, Liana. (22 de Septiembre de 2016). *7 Chic Ways to Show Off Your Lingerie*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/article/sheer-dresses-skirts-lingerie-trend>

Satenstein, Liana. (20 de Agosto de 2015). *What's Underneath Fall's Lingerie Trend? Wouldn't You Like To Know*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/article/lingerie-inspired-fall-fashion-trend>

Sika, Varayanne. (10 de Enero de 2014). *Fashion for Feminist: How Fashion and Dress Shape Women's Identity*. Recuperado de: <http://www.osisa.org/buwa/regional/fashion-feminists-how-fashion-and-dress-shape-women%E2%80%99s-identities>

Spedding, Emma. (8 de Septiembre de 2017). *The Boob Trend That's Taking Over in 2017*. Recuperado de: <http://www.whowhatwear.co.uk/boobs-fashion-trend/>

Swhneyl, Anubha. (15 de Julio de 2007). *100 years of the bra*. Recuperado de: <https://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/100-years-of-the-bra/articleshow/2204444.cms>

Thomas Weston, Pauline. *Bras - Fashion History after 1950*. Recuperado de: [http://www.fashion-era.com/bras\\_after\\_1950.htm](http://www.fashion-era.com/bras_after_1950.htm)

*Survey Examines Change in Sexual Behaviour and Attitudes in Britain*. Recuperado de: <http://www.ucl.ac.uk/news/news-articles/1113/26112013-Survey-examines-changes-in-sexual-behaviour-and-attitudes-in-Britain>

*Women in the Labour Markets: 2013*. Recuperado de: <https://www.ons.gov.uk/employmentandlabourmarket/peopleinwork/employmentandemployeetypes/articles/womeninthelabourmarket/2013-09-25>

*Women's Magazines of the 1920s, 1930s and the 1940s*. Recuperado de: <http://www.cyber-heritage.co.uk/women/>

Wood, Rachel. (20 de Junio de 2013). *You Do Act Differently When You're In It: Lingerie and Femininity*. *Journal of Gender Studies*. Vol 25. 10-23. Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589236.2013.874942>

2009. *Sexual Behaviour In Great Britain Factsheet*. Recuperado de: <https://www.fpa.org.uk/sites/default/files/sexual-behaviour-factsheet-april-2009.pdf>

30 de Septiembre de 2014. *1940s Lingerie: Bra, Girdell, Slips, Underwear History*. Recuperado de: <https://vintagedancer.com/1940s/1940s-lingerie-history/>

2014. *World War II: The War Effort*. BBC. Recuperado de: [http://www.bbc.co.uk/schools/primaryhistory/world\\_war2/the\\_war\\_effort/](http://www.bbc.co.uk/schools/primaryhistory/world_war2/the_war_effort/)