

La confianza de Francisco de Goya: A la luz de tres perspectivas feministas¹

Francisco de Goya's *The Confidence*: In Light of Three Feminist Perspectives

Giannina Burlando Bravo
Pontificia Universidad Católica de Chile
gburland@uc.cl

Enviado: 14 septiembre 2019 | **Aceptado:** 10 diciembre 2021

Resumen

Este ensayo describe una particular experiencia estética, basada en la obra gráfica *La confianza*, de Goya, perteneciente a la serie de los *Caprichos e invenciones*, que son paisajes de pesadilla que ilustran la crisis social de la época de las Luces. Desde aquí, desarrollaré una hermenéutica personal que avanza por tres escenarios teóricos sobre lo que implicaría la confianza de una mujer en otra, a partir del soporte de imagen. Las diversas tesis teóricas se sitúan en la órbita del pensamiento feminista de actualidad y en donde se representarán a tres autoras: Muraro, Despentes y Braidotti. Finalmente, este dispositivo de interpretación permitirá relevar el arte de Goya a propósito de una posible revisión de crítica social sobre la virtud de la confianza.

Palabras clave: Goya, confianza, feminismo, estética-filosófica, hermenéutica.

Abstract

This essay describes a particular aesthetic experience, based on Goya's graphic work *Confidence*; belonging to the series of *Caprices and inventions*, which are nightmarish landscapes that illustrate the social crisis from the Age of Enlightenment. From here, I will develop a personal hermeneutic that advances through three theoretical scenarios about what the trust of one woman in another would imply, based on image support. The various theoretical theses are located in the orbit of current feminist thought and where three authors will be represented: Muraro, Despentes and Braidotti. Finally, this interpretation device will reveal Goya's art for a possible review of social criticism on the virtue of trust.

Keywords: Goya, trust, feminism, aesthetics-philosophy, hermeneutics.

1 Este artículo se deriva de mi participación en calidad de investigadora internacional del Proyecto I+D+i 2021-2024: "Ética y justicia cosmopolita en la Escuela Ibérica de la Paz y la Escolástica Iberoamericana: Aportaciones del pensamiento y tradición jesuita" (PEMOSJ2, ref. PID2020-112904RB-I00), cuyos investigadores principales son: J. A. Senent-De Frutos (IP1); E. Ibáñez Ruiz del Portal. Agradezco especialmente la colaboración editorial de David Morales Troncoso.



Dibujo de Goya, *La confianza* (1797 c.).²

2 Los datos de la ficha técnica del dibujo consisten en: un medio de Aguada de tinta roja con trazos de sanguina. Soporte: Papel verjurado agrisado; Segundo soporte: Papel continuo crema. Medidas: 197 x 131 mm / 213 x 144 mm. Adscripción al Museo Nacional del Prado. Número de catálogo D03956. [<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-confianza/>]

*A Olga, Blanca, Iris, Leda,
Silvana, Lisa, Rocio e Isidora.*

“¿Las mujeres estarán siempre divididas entre sí?”

OLYMPE DE GOUGES, 1791

“Y quien escandalizare a uno de estos pequeñuelos (*kai os ân scandalisê êna tôn mikrôn*) que creen en mí (*toutôn tôn pisteuontôn eis éme*), mejor le fuera si le hubieran atado al cuello una piedra de molino de las que mueve un asno, y lo hubieran echado al mar (*kai beblêtai eis tên thálassan*, Mc. 9,42).³

Introducción

Sobre *La confianza* de Francisco José de Goya y Lucientes (Zaragoza, 1746-1828)

Para el filósofo madrileño José Ortega y Gasset (1883-1955) “Goya era una especie de monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos, y el más decidido monstruo de sus monstruos” (5.017). Con esta descripción incisiva, el filósofo de la razón vital quiere decir que la ingente y prodigiosa obra de Goya escapa a un concepto racional, puesto que el Arte mayor de Goya, creador absoluto, huye de los límites impuestos por la razón pura y natural que, provista de categorías bien acotadas, pretende ver las cosas como en una inmutabilidad esencial. Ortega y Gasset también se refiere a que en todo Arte existe una honda raíz semántica y según esta raíz todo Arte es una forma de lenguaje simbólico, con su propia poética retórica. Pues si bien la metáfora es de por sí retórica, la imagen pertenece a la poética. De tal manera, entiendo que hay una densa raíz semántica en la imagen pictórica de *Los Caprichos* de Goya.⁴ Porque “siendo la metáfora una fuerza translaticia, la imagen viene a ser una fijeza en la sustitución, definitiva,

3 El Papa emérito Benedicto XVI comenta estas palabras de Cristo, aclarando que: “La palabra ‘pequeños’ en el idioma de Jesús significa, los creyentes comunes que pueden ver su fe confundida por la arrogancia intelectual de aquellos que creen que son inteligentes. Entonces, aquí Jesús protege el depósito de la fe con una amenaza o castigo enfático para quienes hacen daño” (Cf. Carta de Benedicto XVI, sobre los casos de abusos sexuales en la Iglesia, ACI Prensa, 14/4/2019). Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en Coloquio sobre *La Confianza*; organizado por el Instituto de Filosofía de la PUC (8 de Mayo, 2019); y en Coloquio “A 70 años de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir: Vigencias y desvelos”, de la Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, (31/5/ 2019), aparecido en Dossier (2020).

4 Para una biografía intelectual de la vida y obra de Goya, véase el libro del crítico de arte Robert Hughes (2003). Otros estudios de crítica de arte relevantes sobre Goya son: *Goya* de Ivo Andric (2019); la edición colectiva de arte de Marie-Françoise Bouttemy et al. (2008); *Goya les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte* de Glendinning Nigel (1992); *Goya la década de Los Caprichos, Retratos de 1792-1804* de Natacha Seseña (2004); *El mundo de Goya en sus dibujos* de Enrique Lafuente Ferrari (1979); *Goya, la imagen de la mujer*, folleto publicado por el Museo Nacional del Prado (2001-2).

del objeto por su símbolo; del ser del valor por el valer del valor”.⁵ De tal manera encontramos en estas reflexiones sobre Goya a un Ortega que nos proporciona claves decodificadoras de interés, tanto para la experiencia estética intuitiva como para la crítica reflexiva de este tipo de obra de Arte.

De tal modo, si la imagen sensible es una interpelación poética para la retina del público espectador, entonces el dibujo a mano alzada de *La confianza* parece representar con toda su potencia la crítica indómita de Goya ante la declinación de los valores ilustrados fundamentales de su tiempo. Pues se simboliza también en sus claves subrealistas, a la Modernidad dieciochesca que, si lo pensamos bien, fue donde comenzaron a manifestarse las pasiones destructoras de la razón iluminista: aquellas pasiones frías, tristes o irregulares, que se nombran con antónimos de la confianza y surgen junto con actitudes deshumanizantes tales como: la desconfianza, el escepticismo, la cerrazón, es decir, aquellos efectos del cansancio de la razón, o del “sueño de la razón”, que sabemos que “produce monstruos” o que en todo caso produce pesadillas de desaliento y tristeza (Rodríguez).

Los Caprichos dentro de la obra total de Goya se consideran la primera de las grandes series de su producción artística, que se compone de una colección de 80 láminas o impresiones que reproducen imágenes ópticas; siendo la impresión una de las formas del arte visual. *Los Caprichos* de Goya pertenecen a su fase madura e inician la transición a su estética romántica, son cuadritos en hojalata que se exhiben en el Museo Nacional del Prado. Se entiende por *Los Caprichos* el resultado de la combinación de técnicas de grabado y agua tinta. El diccionario define un capricho como un deseo impulsivo y vehemente, una fantasía, un juego de la imaginación referido a figuras de ensueño o temas misteriosos. Algunos artistas italianos y franceses también denominaron sus obras como *capricii* o *caprices*; Goya, no obstante, como nota Hughes (180), es el primer artista que usa la palabra “capricho” para denotar imágenes que tenían un propósito crítico; así, las imágenes de sus caprichos conllevan un aire, un núcleo de comentario social, por eso abajo del diseño que aquí observamos leemos que Goya escribe con lápiz para dibujo: *La confianza*.

Lo llamativo en el dibujo *La confianza* de Goya es que contrasta con su amplio repertorio dedicado a corros femeninos, donde reproduce figuras de mujeres en ambientes de la vida española, ya sea en retratos de refinadas jóvenes aristócratas posando en los salones de las cortes madrileñas o en pinturas realistas de mujeres del pueblo, o incluso en el álbum dedicado a mujeres “Viejas y brujas”, esbozadas en ropas o desnudas.⁶ Por

5 “La tarea de ponderar con logro de justiprecio la obra de arte, en su pura y compleja mismidad y en su exacto valor, sobre todo teniendo en cuenta que, como dijo el mismo Ortega ‘el valor no es una cosa, sino que es tenido por ella’”. (Marquina 62-71). Entre los estudios relevantes de Ortega y Gasset sobre Goya, deben ser considerados: *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*. México, Porrúa, 1992; “Fragmentos”, “Tapices” y “Retratos”. Asimismo, “La Quinta del Sordo”, “El oficio de pintar” y “El nivel intelectual”.

6 La historiadora de Arte Natasha Seseña (2004) estudia principalmente retratos de mujeres de la aristocracia o de la burguesía española, tales como: La duquesa de Alba, la marquesa de Santa Cruz; la marquesa de La Solana, la duquesa de Osuna, la condesa de Chinchón; doña Rosario Weiss; doña Juana Galarza de Goicoechea; doña Isabel de Porcel.

el contrario, *La confianza* es una composición mixta de aguafuerte, aguainta donde no destacan las formas, el color ni el trazo, sino la particular escena que, en estilo subrealista, plasma a dos figuras de cuerpos femeninos jóvenes enfrentados cercanamente, una de pie, la otra sentada, casi a ras del suelo, mostrando sus piernas desnudas y los pies descalzos. Ambos cuerpos visten ropas sencillas, sin brillos ni adornos: la figura de pie lleva una falda corta hasta las rodillas y la figura sentada viste calzones largos, a la usanza de la vestimenta dieciochesca, o quizás lleven atuendos de dormir, lo que parece representar que las siluetas están situadas en el tiempo de ensueño, a la vez que recuerdan aquella época revolucionaria. En tanto, son figuras de jóvenes de las clases humildes que en interacción hacen el gesto de extender sus brazos y manos para ponerle la llave a unas extrañas cerraduras en orden vertical. Los ojos de estas cerraduras están dispuestos como si estuvieran incrustados en centros neurálgicos del cuerpo humano, y como claros dispositivos de clausura de la expresión que, a lo largo del torso, desde arriba hacia abajo, van pasando por distintos órganos vitales y zonas erógenas: la tráquea o el órgano de la voz, el plexo solar o el corazón, y la cintura o el regazo, la pelvis o el sexo. Mientras sus cabezas y rostros van como enmascarados en sus capuchas, e inclinadas en relación de complicidad de la una hacia la otra. La figura sentada parece estar asfixiada por la barrera de sus cerrojos y ambos rostros aparecen como invisibles: pues simplemente están envueltos y ennegrecidos, como borrados por una sombra de la época negra de Goya, con el abismo de separación que representan esas máscaras. Esas mismas máscaras-capuchas que envuelven y oscurecen dejan a la fantasía imaginar que hay algo inquietante en esa zona del rostro que pueda ser escrutado o mejor comprendido. Si se trata de subjetividades femeninas, tal vez su sombra fantasmagórica reclama ser reconocida, no solo vista, aunque si representara ahí el lugar del devenir subjetivo femenino, podría significar el deseo subversivo de un olvido del olvido o tal vez un deseo transgresor de transición de género.

Los documentos históricos han mostrado la gran influencia que la figura de la mujer tuvo en la producción artística general de Goya. Efectivamente, existen numerosos retratos creados por Goya de bellezas femeninas, por ejemplo: *Retrato de Sabasa García*; *Retrato de Leocadia Zorrilla*; *La maja vestida*; *La maja desnuda*; *María Luisa montada sobre Marcial*; *María Luisa para grave vestido*. Otras obras sobre labores, que Goya dedica a mujeres trabajadoras del pueblo tales como: *La lechera de Burdeos*; *La primavera o las floreras*; *La Aguadora*; *Útiles trabajos*; *La Industria*. Obras sobre escenas de conjuros de brujas incluyen: *Aquelarre*; *Escenas de brujas (El hechizo)*; *Ensayos*; *Linda Maestra*; *Jóven bruja volando con una cuerda*; *El Álbum de viejas y bruja*. Otras obras que Goya destinó a mujeres en escenas cotidianas íntimas y roles femeninos, son: *Buena muger, parece*; *La duquesa de Alba*; *Arreglar su pelo*; *Majas en un balcón*; *Alegoría de la industria*; *El tiempo o las viejas*; *La carta o las jóvenes*; *La cita*; *Jóven en pié, mesándose los cabellos*; *Sacrificio de interés*; *Maja y majo sentados*; *La duquesa de Alba y La Beata*; *La Beata con Luis de Berganza y María de la Luz*; *Nobia. Discreta y arrepentida se presenta a sus padres*; *¿A qué vendrá el faldellín y los calzones?* Además, dibuja mujeres subtítulando sus cuadros con juicios de valor y sátiras morales, algunas representadas en *Los Caprichos*, tales como: *Y murió la verdad*, grabado figurativo posterior a *La confianza*, relacionado con ella por su género y medio que es el aguafuerte, este es un grabado que denota significado político y ha sido objeto de amplio análisis por la crítica al despotismo y al poder absolutista. Diferentes reproducciones como: *Bellos consejos*; *Dios la perdone y era su madre*; *Ya van desplumados*; *Ruega por ella*; *Porque fue sensible*; *La descañona*, el *Álbum de la Inquisición* que incluye: *¿Por liberal?*; *Por casarse con quien quiso*; e innumerables creaciones que revelan tanto la mentalidad de Goya como el propio centro de su admiración artística enfocada hacia mujeres en distintas fasetas y ambientes sociales vividos en esa época tumultuosa del rey español, Fernando VII.

Así las cosas, una aura de desaliento parece extenderse y transmitirse por el estrecho espacio común que parece unir en complicidad a estas figuraciones femeninas marginadas que se reúnen allí para ejecutar la mutua clausura de sus cuerpos en un contraespacio, lo que se hace evidente en al menos dos niveles simbólicos claros: la expresión de la palabra y la expresión de la sexualidad, que en ese breve espacio utópico de relaciones se ajustan mutuamente, a modo de cinturón de castidad que sirve para imponer cerrojos de castigo o cilicios ascéticos como ataque feroz a los cuerpos cautivos por una fuerza invisible. Se observa, además, que Goya ha firmado a sanguina su dibujo –en el recto del soporte principal, ángulo inferior derecho– con la inscripción: *La confianza*. Pero ¿por qué Goya firmó su lámina con el vocablo “la confianza”? Especialmente, cuando un cierto *je ne sais quoi* de estas figuraciones parece reproducir la crisis de confianza, vale decir: aflicción, inseguridad y desconfianza, actitudes que Goya denuncia en este grabado donde presta atención no a alguien en particular, sino al colectivo social femenino, dejando ver las cargas de miserias, desgracias, debilidades y vicios del género humano en un periodo de tiempo dominado por el integrista religioso y la omnipotencia soberana. Sobre esta incógnita intento discurrir en lo que sigue.

Siendo así, un antecedente exegético útil para analizar la estampa original de Goya puede provenir del filósofo francés, René Descartes (1596-1650). En sus meditaciones sobre psicología moral, el denominado padre de la modernidad analiza los más diversos aspectos de la cognición humana, incluyendo la conciencia, la intuición, la percepción, la razón, el hábito, la virtud, la volición, el apetito natural o deseo, la memoria, la imaginación, la sensibilidad y, en particular, la pasión. La confianza está clasificada por Descartes como una pasión incardinada en la experiencia interna de la mente, con mayor grado de fuerza y seguridad que la esperanza y la fe, por lo que sus opuestos son las actitudes de temeridad, inseguridad y desesperación.⁷ Mientras que un dato, gramatical, proviene de las acepciones y usos lingüísticos de la palabra confianza, cuya raíz se asocia al sustantivo femenino de la voz latina *fides* (*fidēs* –ei, f. 5ª declinación, que se traduce al español como confianza, creencia o fe) y su extensión incluye: 1. *fiducia sui*, confianza en sí; 2. *fides o confidare* en algo y 3. *fidem facere*, o gesto performativo del habla, que inspira para dar ánimo y encomienda

7 Desde su giro al *soi-même*, efectivamente Descartes, quien recibió su educación del programa jesuita de la *Ratio Studiorum* en el Colegio de La Flèche, jerarquiza la confianza poniéndola en un grado epistémico mayor incluso que la esperanza y la contrapone a las pasiones del temor y la desesperación. Distinguiendo que: “nunca una de estas pasiones acompaña al deseo sin dejar algún lugar a la otra: pues, cuando *la esperanza es tan fuerte que excluye enteramente al temor, cambia de naturaleza y se llama certidumbre o confianza (sécurité ou assurance)*; y cuando se está confiado de que lo que se desea ocurra, aunque se siga queriendo que ocurra, se deja no obstante de estar agitado por la pasión del deseo, que hace buscar con inquietud el acontecimiento; mas cuando el temor es tan extremado que no deja lugar alguno a la esperanza, se convierte en desesperación, y esta desesperación, haciendo ver la cosa como imposible, mata por completo el deseo, el cual se dirige únicamente a las cosas posibles. (Descartes §166 457). Una reflexión que nota la crisis de la palabra “confianza” en nuestro mundo actual, acentuando el rol de la otredad, remarca que: “confianza” es una palabra que atrae, “porque todos han tenido experiencia directa de esta relación, sin la cual no es posible una acción social conjunta. Confiar en otros implica compromiso, y es una prueba de tiempo en que la confianza se revela o se extravía” (Burlando, Dossier).

tener confianza. A estos datos se suma la reflexión jurídico moral sobre la confianza que desde ya había aportado el jesuita español, Francisco Suárez (1548-1617).⁸ No obstante, bajo observación, la imagen figurativa en *La confianza* de Goya parece transmitir que cualquiera de los usos del término se ha clausurado bajo siete llaves, mientras prevalece la duda sobre los significados de la palabra que intitula el dibujo.

Ahora bien, ¿qué otra lectura se puede hacer hoy en día de *la confianza goyesca*? o mejor dicho: ¿Cómo se puede interpretar lo que comunica la compleja ironía de Goya? Esta se podría expresar como antítesis, esto es, desconfianza, incredulidad, desaliento, temor, peligro, inseguridad, vacilación y descrédito de los sujetos bajo apariencia femenina. Mi propuesta hermenéutica incluye un marco teórico de ideas del feminismo actual,⁹ el cual provee de agencias valóricas para desplegar el potencial de verdad estética del objeto de Arte en cuestión. A continuación presentaré un ejercicio de transposición del pensamiento de las autoras mencionadas –pues ellas evidentemente no tuvieron a la vista el objeto artístico *La confianza* de Goya– de tal manera, procedo en esta sección a exponer ideas de Luisa Muraro, Virginie Despentes, Rosi Braidotti y junto con ello recorro al estímulo de la heurística para inducir discursivamente el tema de ensayo. Todo lo anterior se ajusta al clima teórico de fondo de la filosofía política feminista del siglo XXI.

La insubordinación simbólica de Luisa Muraro: ¿A qué llama *affidamento*?

El denominado feminismo de la autoconciencia, de la diferencia sexual, en la perspectiva mística desarrollada por Luisa Muraro (Vicenza, 1940-) parte de un análisis lexicográfico, para notar que la palabra “feminismo” se convirtió en una palabra visceral, de aquellas que encienden nuestras emociones, cuando se hace significativa

8 Efectivamente, respecto a la pluralidad de sentidos de la palabra *fides*, el investigador de Historia del Derecho Wim Decock distingue entre: (i) “fe” en el sentido religioso, particularmente la fe católica, (ii) “fe” en el sentido social de confianza y seguridad entre seres humanos, (iii) “fe” en el sentido moral de buena o mala fe en situaciones de prescripción adquisitiva y, finalmente, (iv) “fe” en el sentido contractual de “fidelidad en el cumplimiento de las promesas y acuerdos”. Decock relaciona las acepciones (i) y (iv), demostrando que Francisco Suárez, filósofo escolástico de la primera modernidad, abordó el tópico incisivamente dentro del derecho canónico penal y criminal en su obra *De censuris*, publicado en Coímbra, 1603. (Cf. Decock). Para investigar el significado de fe en sentido religioso, en vez de fe en sentido contractual véase Suárez, *Lecciones de Fide*, 1967.

9 En la historia del pensamiento feminista, más que definiciones normativas, se distinguen etapas de su desarrollo dinámico y transformador, incluyendo: el *protofeminismo* de Cristine de Pisan o el feminismo ilustrado de Olympe de Gouges, Sophie de Grouchy o François Pullain de la Barre. La *Primera Ola* de feministas del mundo angloparlante, representado por John Steward Mill y Harriet Taylor Mill (1807-1858); la *Segunda Ola* de *activismo* de los años 1960-70; la *Tercera Ola* de 1980, correspondiente al de la filosofía feminista que avanzó desde la crítica al canon académico hasta llegar a presentar un programa de investigación propia. Este proyecto incluyó las principales áreas de la filosofía: estética, ética, metaética, epistemología, historia de la filosofía, metafísica, filosofía del lenguaje, filosofía del derecho, filosofía de la ciencia y teoría racial (*New Catholic Encyclopedia, Ethics and Philosophy* 564). He clasificado a nuestras autoras en la tercera ola, aunque también pueden ser incluidas en una transición a la cuarta, puesto que la *Cuarta Ola* aborda temas del género, la polémica entre la igualdad y la diferencia sexual dentro del feminismo, aunque particularmente las reivindicaciones del *activismo queer*.

en la experiencia viva de mujeres y de hombres. De tal manera que, para muchos hombres, una feminista sería: *la mujer* que quiere ser o tener lo que ellos mismos tienen o son (Muraro, *La verdad de las mujeres*). De tal modo, el feminismo nacería de una envidia femenina más o menos agresiva, según algunos, o de una aspiración a ser *como* los hombres, según otros, y en ambos casos se transparentaría la dependencia masculina del significado del término. Este es un tipo de feminismo que, a juicio crítico de la profesora Muraro, se corresponde con los ideales de justicia de la Revolución francesa; y es más bien valorado por feministas políticas e intelectuales de profesión, que por las *otras* mujeres. Argumenta críticamente que “El feminismo radical es una herejía de la modernidad, porque va más allá de la igualdad. La filosofía de la igualdad es un esquema limitado que inspira un sentimiento de confrontación paritaria. Hay que ir más allá para liberar las relaciones y poder admirar a todas las Guillermas y Maifredas” (Muraro, *Guillerma y Maifreda*).

En su narrativa, Muraro se dirige a las otras mujeres, las despolitizadas y alejadas de los ideales ilustrados, particularmente del ideal de igualdad, porque la liberación feminista no tiene conexión, piensa ella, con la revolución ilustrada, propone en cambio valorar la experiencia del ejercicio introspectivo. La experiencia del camino interior es lo que ha contribuido a la causa de la emancipación de las mujeres, ya que esta las hace protagonistas conscientes de lo que les afecta. Muraro piensa que es la autoconciencia desgarrada –a causa de ser mujer en la propia cultura, dentro de una epistemología del ser sujeto y objeto– lo que enciende la causa feminista antipatriarcal. En Muraro (*La verdad*) la práctica de la autoconciencia, equivalente a la toma de la palabra por una mujer en presencia y en relación de intercambio con otras mujeres, es la causa eficiente de la emancipación feminista en Italia, desde hace ya más de 40 años, época en la que ella fundó la comunidad filosófica de mujeres llamada *Diotima* y la Librería de Mujeres de Milán (1975). Pero, de hecho, es la práctica de las relaciones de intercambios, de la reunión entre semejantes, lo que hace a las mujeres tomar mayor conciencia de que han sido intencionalmente expulsadas del régimen simbólico de la verdad.

Así pues, presumo que la imagen de *La confianza* de Goya simbolizaría, desde Muraro, la cuestión de quién, en qué condiciones, cómo y cuándo, la voz de una mujer puede *decir la verdad de la verdad*. En efecto, se enfatizaría que los responsables directos de los dispositivos de mordaza están instalados en el cuerpo femenino y son las formas represoras de la cultura patriarcal dominante. La cuestión en sí reveladora es que, por una parte, los roles asignados a la mujer a lo largo de la historia son roles que no han sido elegidos libremente por las mujeres, sino impuestos por un orden patriarcal preestablecido que las relega a la procreación, al cuidado de la descendencia y de la ascendencia. El otro índice revelador es la insistente vigilancia masculina de lo que las mujeres puedan decir. En este aspecto Muraro ha denunciado lo que profirió *ex cathedra* uno de sus colegas varones, esto es, que: “Una mujer no puede ser filósofa”. La frase en cuestión se refería al régimen de la verdad y afirma que: “las

mujeres pueden tan solo estar subordinadas al mismo régimen”. Mientras que Umberto Eco (2003) demuestra lo contrario al respecto, ya que: “No es que no hayan existido mujeres que filosofaran. Es que los filósofos han preferido olvidarlas, quizá después de haberse apropiado de sus ideas”.

Por consiguiente, el Goya que intentamos descifrar parece también reclamar, como Muraro, la omnipresencia de aquel régimen simbólico de la verdad, pues los límites en la imagen misma están dados, en un primer plano, por el amago de mutua censura que ejercen interactivamente una con otra esas fantasmas vestidas en humilde traje y descolorido espacio exterior. Otro plano escondido puede estar sugerido por la intencionalidad del artista en su uso gradual de la aguada tinta china, que ha ennegrecido la zona reconocible del rostro, lo más personal y único que podría demandar un enigma sin resolver en la modernidad: ¿Es acaso silencio, quiso decir olvido del olvido o figuraría desde ya otra inimaginable subjetividad transhumante?

En Muraro la cuestión clave radica en la autoridad que se requiere para que la verdad de cualquier cosa sea reconocida y acreditada: “A todos –nadie lo niega– de vez en cuando nos pasa que decimos algo de verdad, les pasa a los borrachos, a los camioneros, a las amas de casa, a los viajeros, a las dependientas de los grandes almacenes, incluso a los profesores de universidad y a los políticos” (Muraro, “La verdad” 92). Pues una autoridad o acreditación, que arranque de la voz de una mujer, parece seguir el destino mítico de Casandra –renombrado “complejo de Casandra” por Gastón Bachelard en 1949–, la pitonisa devota del dios Apolo, condenada por despecho de él, al terrible castigo de nunca ser creída en sus precogniciones, para luego ser condenada por el patriarcado a la esclavitud, con un trágico destino. ¿Cómo entonces se recupera el crédito de las mujeres? ¿Cómo se devuelve la autoridad anulada por la reciedumbre patriarcal?¹⁰ Muraro recurre a una suerte de subversión simbólica. Frente al fatídico destino de Casandra, también desobedece la norma, a la que se subordinan en silencio y oscuridad las figuras del Goya. Puesto que la maestra filósofa insiste en que es posible recuperar tal voz y autoridad: porque la autoridad feminista no tiene que ver con ejercer un poder autoritario, sino al contrario, se trata del crédito y la confianza que se le da al otro. Así pues, la práctica política de la autoridad consiste no solo en que una figura maternal “haga crecer” a otra con los conocimientos que posee, sino que, a diferencia de la fuerza viril, la autoridad materna no se impone, se reconoce y revela a través del intercambio dialógico con otras semejantes, dentro de un pequeño grupo social, lo que a su vez reafirmaría la autonomía personal, el dominio de sí, el

10 Para el feminismo en general, el patriarcado se articula como *conceptual focusing*, en tanto denota: las condiciones del orden impuesto a través de dispositivos sociales, culturales, políticos, ideológicos, económicos, lingüísticos, simbólicos, psicológicos, jurídicos para mantener la dominación de los hombres sobre las mujeres y lo que ellas representan. Para Kate Millet: “si consideramos el gobierno patriarcal como institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven”. El patriarcado se halla más fuertemente enraizado que las clases sociales “gracias a su fructífero hábito de apoyarse en la naturaleza” (70-71).

poder decir “yo” (soy, quiero, pienso, decido esto o lo otro, libremente), no poniendo al otro fuera y como opuesto a uno, como solo un objeto (del propio querer, pensar, decidir) (Muraro, “La verdad” 99).

A este ejercicio de autoridad feminista lo denomina *intellectus amoris* o entendimiento del amor. Una fórmula inspirada en la ética de la mística cisterciense, en escritos medievales de los siglos XII a XIV. Porque nace de la relación entre mujeres, se practica desde un sí misma, lo cual equivale a acoger lo que una mujer vive y desea por sí misma, en su diferencia del hombre (Muraro, “La verdad” 97). También lo llama *affidamento*, palabra italiana asociada a la figura jurídica de la custodia de un menor donde se establece un tipo de obligación contractual (véase nota 8). En cambio, en el feminismo *affidamento* se asocia con la palabra *sororidad*, ya que se refiere a relaciones pre-cívicas de y para la confianza, de mutuo apoyo, de dejarse aconsejar y guiar entre seres humanos semejantes. En el caso que viéramos a las figuras del Goya practicando un gesto de genuino *affidamento* como el que hacen las mujeres de la pintura al óleo sobre tela, *Confidenze*, de Cristiano Banti (1875-95), entonces ellas estarían abriéndose mutuamente sus cerraduras. Porque, según Muraro, gracias al código de separatismo genérico, la otra, u otro, deja de ser objeto de conocimiento, deseo o amor para convertirse en sujeto en relación de intercambio, de contratación, en la que se intercambia el conocimiento, el deseo, el amor, de acuerdo con una economía simbólica maternal, por tanto, contra el dominio patriarcal. En suma, el *affidamento* no es solo instrumento para la recuperación de la autoridad, voz autorizada de la verdad femenina, sino aquello que fundamenta moralmente la lucha de la emancipación de la mujer. No obstante lo expuesto, otras voces del feminismo hacen eco en registros narrativos emancipados, más audaces en su método de análisis y estilo. Así lo considero en lo que sigue.

La insubordinación literaria de Despentes: Denuncia de la subordinación fragmentada

Desde el frente literario punk de Virginie Despentes (Nancy, 1969-), resulta que, si volvemos a observar con atención el dibujo de Goya, este transmitiría presumiblemente una punzante advertencia, sin voz de palabras sonoras, aunque proferidas por las figuras femeninas que la escritora y directora de cine francesa expresa así:

Guarden sus heridas, señoras, porque podrían molestar al torturador. Hay que ser víctima digna. Es decir, hay que saber callar. La palabra les ha sido siempre confiscada. Es peligrosa. ¿A quién podría quitarle el sueño? ¿Cuál es la ventaja que sacamos de nuestra situación, qué hace además que merezca la pena colaborar tan activamente [con el guardia y el cerrojo]?

Son aquellas de entre nosotras que ocupan las mejores posiciones las que han firmado una alianza con los más poderosos. Las más capaces de adaptarse

a la dominación masculina son evidentemente aquellas que ocupan los mejores puestos, ya que siguen siendo ellos los que aceptan o no a las mujeres en posiciones de poder. Las mujeres que se expresan son aquellas que saben acomodarse a ellos. Preferiblemente, aquellas para quienes el feminismo es una causa secundaria, un lujo. Las mujeres de poder son las aliadas de los hombres, aquellas de nosotras que saben sonreír bajo la dominación. Las que hacen como si eso no doliera.

Las periodistas, las deportistas, las cantantes, las presidentas de empresas, las productoras, todas las señoras directoras, excepto algunas, sienten la obligación de dar fe de su feminidad y garantía de docilidad.

Así es como acabamos vigilándonos las unas a las otras, juzgándonos a través de los ojos del que nos encierra con doble cerrojo (Despentes 102-103).

De modo que, la llave maestra en esta narrativa de filo mordaz incontestable, “más reveladora que cualquier ensayo”, vestida del monstruo King Kong des-ocultaría no la falsa creencia en un *affidamento* solidario natural femenino, sino la doble vigilancia dentro del modelo de feminización subordinada, pues la francesa de Nancy protesta sin miedo, contra algunas mujeres, las mujeres visibilizadas y empoderadas por el patriarcado que se prestan a acallar a otras, dado “los mecanismos políticos que provienen de la fragmentación social que nos envuelve, y de normas de género para mantener la supremacía masculina sobre el conjunto de las mujeres *desconfiadas entre nosotras*” (Valcárcel, 1997). El feminismo de Despentes, por un lado, como el de Valcárcel, reprocha a aquellas mujeres que se someten a su rol secundario, incluso lo defienden y estratégicamente perjudican las reivindicaciones de la agencia social y política del auténtico feminismo. Por el contrario, defender que solo por el hecho de ser biológicamente mujer se poseen y defienden los valores feministas no solo es equivocado, sino, lo que es peor, representa un antifeminismo, ya que las mujeres que se han ubicado en lugares de poder en las instancias institucionales por las formaciones conservadoras están defendiendo la involución en todos los derechos que el feminismo ha logrado implantar en la sociedad actual (Falcón 2011). Por lo mismo, Valcárcel distingue el feminismo de lo que denomina *mujerismo*, es decir, una política de mujeres, la cual propone aumentar el cupo de mujeres en los espacios públicos para así mantener el *statu quo* en la estructura y normalización social del patriarcado. En relación con el *mujerismo*, Castillo añade que, aunque vale la pena celebrar la mayor presencia de mujeres en cargos políticos y administrativos, los números no son suficientes para producir un cambio social significativo. Al igual que las tendencias divergentes del renacimiento feminista, estas mujeres también representan agendas e intereses muy divergentes. La filósofa chilena quiere decir que en Chile o España mientras algunas mujeres promueven políticas del socialismo democrático, otras abogan por una forma familiar del individualismo neoliberal.

Por otro lado, la escritora francesa se muestra receptiva del posfeminismo del autor español Paul B. Preciado, que representa literariamente su experiencia personal *queer*

polemizando sobre la igualdad y diferencia sexual dentro del feminismo. En tanto, según Despentès, la alternativa de Preciado connota un compromiso con la compleja comprensión del género,¹¹ descrita en términos de *género utópico* (en Preciado 13).

Normativamente entonces, para Despentès la desconfianza es una práctica social viciosa que ejercen las mujeres contra mujeres; son las actrices que se ordenan bajo el régimen establecido de la diferencia sexual, porque temen no solo los proyectos de emancipación de la sororidad feminista en la comprensión de Muraro, sino porque también se niegan a imaginar los tropismos del género utópico, y así mantienen una férrea colaboración programática con las políticas sexuales masculinizantes para forzar con todo a la subordinación de una vasta población, por tanto, a que el porvenir sea estático, no suceda, ni tenga lugar. Aún así, con el fin de comparar las narrativas del feminismo, conviene atender también a la escritura academicista de la feminista ítalo-australiana Rosi Braidotti y así inquirir en las propuestas del feminismo políticamente elaborado.

La insubordinación de Braidotti: Ucronía narrativa de la subjetividad nómada.

Rosi Braidotti (Latisana, 1954-), consciente de los límites impuestos a la condición femenina, no solo en el mundo de Casandra, sino todavía por el feminismo de la diferencia de Muraro que termina replicando un tipo de esencialismo de la mujer-madre, toma un desvío de la autoconciencia, del *affidamento*, también del descontento lacerante, para figurar la idea del *contraespacio*. Como explica Foucault (2009), estos son lugares que se oponen a todos los demás, que tienen como destinación el borramiento de todos los demás, su neutralización o purificación. Los contraespacios son como utopías localizadas, espacios transgresivos que albergan la libre expresión, donde todo lo que está en contra del orden establecido, de las normas, todo lo que no sigue las leyes, encuentra una posibilidad de existencia. De esta idea Braidotti adopta

11 Desde el feminismo de Millet y MacKinnon se analizaron las relaciones y normas imperantes entre el sexo y el género. Para estas feministas, clasificadas de radicales, el género se entiende como un conjunto de relaciones sociales utilizadas como dispositivos jerarquizadores del poder político. Las autoras cuestionan las estrategias de la política sexual dominante en la cultura y sociedad, notando que la transformación de tal política masculina vendría no de una política sexual feminista, sino de una *desexualización* de lo político, donde lo político se identifica con la estructura del poder según la cual un grupo de sujetos queda bajo el control y dominio de otro (Millet 59, 76, 130, 141, 288) y MacKinnon (1995). Para el feminismo de la línea de Butler y Lourties "el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo" (Butler, Lourties 84-85). Desde ya Butler (285) deconstruye el género como una producción discursiva del tipo de actos de habla performativo. Es un hecho que las críticas al género/sexo llevó a debates polarizados al interior de las corrientes feministas, pero también amplió la categoría del género para asociarla a concepciones cada vez más sutiles. De modo que, desde su acepción estática, performativa, de "señuelo" como interpreta Eisenstein (2008), el género ha pasado de ser "una categoría útil para el análisis", a la manera señalada por la historiadora Scott (1986), a ser un punto de inflexión en las críticas a su faceta heteronormativa con las consecuencias que implica en la fijación de identidades heteroasignadas (Castañeda 11).

una utopía verosímil que denominará una *subjetividad nómada*. A su vez, esta idea es un eje político que sirve para preservar aquellos espacios utópicos y narrativas ucrónicas, que puedan conjugarse en una red abierta a todos los demás espacios en que viven y se socializan los sujetos.

La reflexión de Braidotti es afín teóricamente a la de Muraro en cuanto al feminismo de la diferenciación sexual, pero se distancia de esa por estar reformulada desde otro fondo social, en el que se notan tres niveles de fragmentación: la diferencia entre hombres y mujeres, la que existe entre mujeres y la que ocurre dentro de cada mujer. De esta manera, es un programa que se define desde la diferencia con la inclusión de múltiples femeninos. Esta diferenciación es lo que impediría “el universalismo implícito en el sistema patriarcal o falogocéntrico y de la forma binaria de pensar que lo caracteriza” (Braidotti, *Sujetos nómades* 176). A esta perspectiva se suma el argumento de Scott, basado en la diferencia sexual de Braidotti, vale decir: “las distinciones basadas en el sexo son fundamentalmente sociales. La palabra denota un rechazo al determinismo biológico implícito en el uso de términos como ‘sexo’ o ‘diferencia sexual’. El ‘género’ también releva el aspecto relacional de las definiciones normativas de feminidad” (Scott 1.054). A partir de este enfoque, hipotetizo que una narrativa feminista braidottiana sería afín al Goya en cuestión, porque las imágenes figurativas del Goya, aunque aparentan cuerpos femeninos, consisten en una producción de ficción proyectiva verosímil, que en el caso de Braidotti corresponden a la narrativa de la subjetivación de carácter nómada, periférico y en devenir minoritario.

Ciertamente, la fuerza posestructuralista en la reflexión de Rosi Braidotti radica en dos ideas centrales. Según Marie-Agnés Palaisi (57-73): una, refiere al modo conceptual que viene a sustituir la noción de identidad, en singular o plural, por la de *ipseidad*, la cual incluye extrínsecamente al otro en la historia y en la narración escritural que significa también la subjetivación. Braidotti quiere decir que lo importante es el devenir, no la identidad, ni la subjetividad, sino la memoria y el cuerpo en su rol de intermediario entre sí mismo y el mundo. Esto es la subjetivación. No el sujeto, sino el proceso de volverse sujeto. Donde cada uno es varios a la vez, por el lenguaje que utiliza para decirse, por el mundo en el que vive, que le impone sus códigos y distintos campos culturales y sociales que cruza en una vida, a veces en un día. Pero el nómada tiene la potencia y el deseo de pasar por, y pasando, de subvertir comprendiendo. La otra idea núcleo es que, el movimiento y el devenir minoritario son los únicos saberes estables. De hecho, Braidotti llama feminismo al movimiento minoritario que, “lucha por *cambiar* los valores atribuidos a las mujeres y las representaciones de éstas sostenidos en el tiempo histórico, más largo, de la historia patriarcal de la mujer, así como en el tiempo más profundo de la propia identidad” (Braidotti, *Sujetos nómades* 191).

En esta misma dirección Palaisi analiza el sujeto nómada de Braidotti como un ser periférico, una minoría en el sentido de Deleuze y Guattari (2004), y desde tal

situación le nace su capacidad de cambio y de subversión: “es un ser autónomo, que puede decirse incluso si formula un deseo propio, que no cuadra con las normas” (Palaisi 68). Porque el deseo en este caso, según Braidotti (2000):

Es la fuerza propulsora e imperiosa que lleva al sujeto nómada a la autoafirmación, o sea, a transformar las pasiones negativas en positivas. El deseo no consiste en preservar, sino en cambiar; es un anhelo profundo de transformación. Para llevar a cabo las diferentes fases de este proceso de devenir, se tiene que partir de coordenadas conceptuales para donar de sentido a las nuevas prácticas de base comunitaria (Braidotti 2000, 173).

Dichas coordenadas no se elaboran mediante una voluntad de poder, sino a través de procesos de cuidadosas relecturas y repeticiones. La empatía y la compasión constituyen los rasgos clave de este anhelo nomádico de transformación profunda. El espacio del devenir es un espacio de afinidad y correlación de elementos entre fuerzas compatibles y que se atraen mutuamente (Braidotti, *Sujetos nómades* 173). Para Braidotti, complementa Palaisi, el imaginario literario es un espacio de creación abierta, pues es un imaginario que necesita ser colectivo, puesto que la constante del sujeto nómada es la apertura a la intersubjetividad. La imaginación entonces, “como potencia espiritual sería el espacio de juego del devenir humano, en tanto que permite la posible conjunción de un yo deseante con códigos externos de realización personal. Así el sujeto nómada en espacio ucrónico se constituye dentro y fuera de estos intercambios, entre el uno y los otros, entre la identidad y las diferencias, es decir, la *ipseidad*” (Palaisi 71). Finalmente, lo que aquí se quiere señalar es que cada minoría debe ser capaz de reconocer sus propios rasgos específicos. En el caso de las feministas de la diferencia el reconocimiento del género tiene prioridad, ya que el género construye la subjetividad feminista. No obstante:

Lo que se comparte con otras minorías es el hecho de que, para poder transformar sus hábitos y pensar como *verdadero sujeto de saber con un poder de subversión*, hay que desprenderse de lo que se nos impone; aceptar la posibilidad de desplazarse a otros territorios y darse las herramientas a la vez para de-construir el discurso del poder hegemónico, de manera tal de performar otros modelos alternativos de sociedades y de redes de relaciones. Esto solo puede pasar por la normalización de la *ipseidad* del sujeto, tal como Paul Ricoeur la define en *Soi-même comme un autre* (cita en Palaisi 71).

Advertimos así, como continúa sintetizando Palaisi:

Que, la teoría de Ricoeur parte del hundimiento de la fenomenología del sujeto, en la caída del supuesto núcleo que fijaría la identidad personal. En cambio, con la noción de *ipseidad*, el *si mismo* se constituye tras una alteridad que lo vuelve inherente” (Palaisi 71).

En seguida expone una cita aclaratoria de la discusión conceptual contenida en el texto de Ricoeur:

La identidad del quién es en sí misma solo una identidad narrativa. Sin el auxilio de la narración, el problema de la identidad personal está destinado a una antinomia sin solución. [...] El dilema desaparece si, a la identidad entendida en el sentido de un mismo (*idem*), se sustituye por la identidad entendida en el sentido de un sí mismo (*ipse*); la diferencia entre *idem e ipse* no es sino la diferencia entre una identidad sustancial, o formal, y una identidad narrativa. La *ipseidad* puede escapar al dilema del mismo y del otro, en la medida en que su identidad reposa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica resultante de la composición poética de un texto narrativo. El sí mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta del Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. El sujeto aparece entonces como un lector y escritor de su propia vida, según los deseos de Proust (Ricoeur, *Soi-même* 355).

La distinción conceptual entre la identidad-*idem* e identidad-*ipse* facilita exponer el ejercicio de la narrativa temporal transitoria como una condición necesaria en la construcción del sí. El ejercicio narrativo del sí lo vuelve sobre sí mismo en una suerte de reflexividad que no es un espejo de la conciencia sola, sino una acción reflexiva que incluye al otro, siendo esta apertura altruista lo que facilita el cambio y la evolución del sí. Para Braidotti esta condición es el fundamento del proceso del devenir posestructural del sujeto nómade. Y es esa *ipseidad* la que nos permite a su vez deconstruir el binarismo hegemónico en la construcción genérica de los sujetos. De tal manera, la subjetividad nómade se reconfigura en su devenir social (Braidotti, *Sujetos nómades* 66). Y en este sentido el nomadismo es una propuesta política (Palaisi 69). Braidotti denomina “política de la subjetividad femenina” a la elaboración colectiva de una nueva política del lenguaje, es decir: de mitos y figuraciones políticas para representar el tipo de subjetividad que apellida nómade. Acentuando la transitoriedad argumenta ilustrativamente:

La subjetividad nómade significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso, sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino: y lo que es aún más importante, la subjetividad nómade se refiere al devenir (cit. en Palaisi 69).

Por último, la autora del nomadismo feminista construye su teoría no solo en términos de un compromiso deliberado con un conjunto de valores y creencias políticas, sino también en base a los afectos virtuosos y del deseo que lo sustentan (Braidotti, *Sujetos nómades* 83). De tal suerte que:

El nomadismo es una propuesta cultural para el goce de vivir, por la afirmación gozosa de la positividad de la existencia y de las diferencias. Consiste en una

reconexión entre el interior de nosotros mismos y de los demás, en una comunidad moral utópica con los cuales tendríamos empatía, correspondencias y compasión, para actuar juntos en la construcción de nuevos mundos, con el reconocimiento de nuevas formas de existir juntos, valorando la legitimación de nuevos discursos, para la recreación de espacios vinculados horizontalmente.

El espacio del devenir, que es aquel del sujeto nómada, es un espacio de afinidades, de interconexiones entre fuerzas compatibles que se atraen mutuamente. Que se quieren. El nomadismo es una cultura de la empatía, de la alianza, de la afirmación de la fuerza vital que está en cada uno de nosotros. Estar en devenir es aceptar el vértigo de los espacios liminares, es caminar hacia un futuro sin otro guardia loco (*garde fou*) que nuestra propia realidad interior, porque, para arriesgarse al devenir nómada, hay que tener consigo la fuerza de las raíces y *la confianza en el otro*, como cualquier nómada [...]. El nomadismo también se materializa en la reafirmación del amor a la vida, el amor al ser humano, y de las diferencias que se nos acercan. La fuerza de los afectos sería entonces como el verdadero motor del existir, es decir, de nuestro estar en el mundo y en el tiempo. [Por último] el devenir del nómada es algo intransitivo, pues mediante su narratología él mismo se convierte en la cartografía de su presente (Palaisi 72) (las cursivas son propias).

En suma, el proyecto original de Braidotti incluye una innovación educativa de los imaginarios para el buen vivir colectivo: refiere a sujetos minoritarios integrantes de la comunidad, cuya antigua categoría ontológica de núcleo substancial permanente, estable e incambiable no cuenta más en ellas como su identidad, lo que importa ahora es su subjetividad ético-política: estar situado en algún lugar del tejido social, por tanto, en abierto devenir comunicacional particularmente atento al aprendizaje de lazos afectivos horizontales con los cuales, en vez de subyugar, imponer, perjudicar, trabar, oprimir a otras objetivándoles, aprisionándoles en irregularidad de poderes, de modo seguro inspira a un saber borrar, neutralizar, purificar mientras crea y legitima públicamente nuevos discursos narrativos de escrituras que, como planos les guían en su transmutación personal y colectiva. De manera que este nomadismo de Braidotti, en cierta medida, alude a las figuraciones ucrónicas de Goya, pues similarmente son figuras en plano (pictórico) que aparentan aptitudes subjetivas de existir, pero ya no en inmutabilidad esencial.

Escolio final

Más que conclusiones apodícticas, este ensayo de aliento estético-filosófico con dispositivo feminista alcanzó verosimilitudes atendibles respecto al Goya en perspectiva. Por una parte, (i) notó la diferencia sexual en el proyecto feminista aludido, más que

el enfoque teórico de la igualdad radical de derechos. Por otra parte, (ii) sincronizó los discursos del feminismo destacando su crítica a la filosofía canónica, hegemónica, universalista y abstracta. De manera que Muraro, en la huella de la autoconciencia psicoanalítica, relevó aspectos lexicográficos y simbólicos de la diferencia sexual para enseñar *confianza* y autoridad mediante el diálogo en la colectividad sororal. A su vez, Despentes, enmascarada bajo la fuerza prepolítica del primate King Kong, representó en sus letras temerarias la crítica social de clase y la irregularidad tabú que culturalmente rodea la *desconfianza* del machismo femenino, o sea, reconoció la profunda asimetría de los sexos replicada en relaciones de máxima y doble subordinación patriarcal fortalecida en las diferencias entre mujeres: de mujeres contra mujeres. Por su parte, Braidotti ideó un pensamiento social nómada para afirmar positivamente el deseo de las mujeres de valorar formas diferentes de subjetividad en el ahora de sujetos feministas narrativos, dinámicos, múltiples, interconectados en alianza y confianza política colectiva. Las opciones metodológicas disidentes en estas feministas insubordinadas no desviaron su primera atención, vale decir: el proyecto emancipador del dominio patriarcal que impulsan.

Finalmente, (iii) el ejercicio contrafáctico sobre los feminismos de Muraro, Despentes y Braidotti funcionó como aparato hermenéutico tripartito para acceder a posibilidades lógicas, pensables no-contradictorias, del enigma de *La confianza* del dibujante ilustrado. Incluso su gubia consiguió trazar con toques de tinta aguada aquellas sombras humanas que probablemente todavía somos las mujeres en el acontecer social. Puesto que, el retrato figurativo de esas dos jóvenes mujeres en la óptica de Goya están situadas en un contraespacio, expresando mutua reciprocidad en una dinámica de índole sociológica, en la que posiblemente asoma en ellas la clase social del Estado llano, que incluía jornaleras y campesinas. Aun cuando en la representación las jóvenes encapuchadas parecen guardar para sí sus identidades íntimas, tal vez inseguras de ser desclasadas o condenadas por algún gremio del integrismo religioso, de ahí la mutua censura inclemente que aplican a sus cuerpos semivestidos, lo que a su vez patentiza visualmente la respuesta satírica de Goya a las costumbres deshumanizantes del momento, junto al devenir político en las fases del despotismo ilustrado y del absolutismo monárquico español.

No obstante, (iv) lo que simboliza notablemente esta obra de arte moderno es que en el transcurso del tiempo también puede redimir nuestros presentes resabios. Pues si visualizáramos aquellas figuras de Goya no en actitud de víctimas pasivas, sino en agencia profética, en además de estar dispuestas *para ellas* en *rivolta femmine* (Lonzi 9-19), entonces la escena enseñaría que se acercan para respaldarse entre sí, pues les nace el deseo subversivo de emanciparse de la opresión histórica que en esa época triste de España las sometió. Al unísono en tal caso, junto a esa intencionalidad feminista de Goya, las voces que oímos, en coro proclaman el cambio en las construcciones de sujetos nómades y, asimismo, elaboran argumentos en favor de la recuperación de las confianzas, motivo por el

que esta interpelación especulativa quiso relevar el sentido actual de esta imagen del tiempo pasado, en tanto metáfora densa y, a su vez, como estampa icónica de una conciencia moral fija en este *Capricho* inquietante; lo cual se nos vino a develar gracias al temple de Francisco José de Goya y Lucientes, maestro audaz de la historia del Arte.

Referencias

- Andric, Ivo. *Goya*. Barcelona, Acantilado, 2019.
- Bouttemy, Marie-Françoise, Nicole Van Hoeke, Cordélia Hattori y Alain Tapié, editores. *Goya les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*. Lille, Somogy Éditions D'art, 2008.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- . *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- . *The Posthuman*. Reino Unido, Polity Press, 2013.
- Burlando, Giannina. Dossier *Escritos desde un Campus Universitario*. Madrid, EAE, 2020.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós, 2016.
- Butler, Judith y Marie Lourties. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*, n° 18, 1998, 296-314.
- Calvo Serraller, Francisco, Iglesias, Carmen, Tomlinson, Janis A. y Ribeiro, Aileen. Folleto: *Goya, la imagen de la mujer*. Fundación Amigos del Museo del Prado ed. Goya, 2001-2.
- Castañeda Salgado, Martha Patricia, “Feminismo/Feminismos”. *INTERdisciplina*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM, vol. 4, n° 8, 2016, pp. 9-20.
- Castillo, Alejandra. *Disensos feministas*. Santiago de Chile, Palinodia, 2016.
- Decock, Wim. “Trust Beyond Faith - Francisco Suárez on the Legal Bindingness of Agreements with Excommunicates”. *Anales*, vol. 52, 2017, pp. 114-149.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Descartes, Rene. *Les Passions de L'Áme*. París, Vrin, AT, 1996.
- Despentes, Virginie. *Teoría King-Kong*. España, Melusina, 2007.
- Eisenstein, Zillah. *Señuelos sexuales: género, raza y guerra en la democracia imperial*. Bellaterra, 2008.
- Eco, Umberto. “Filosofare al femminile”, *La Bustina de Minerva*. Milano, Bompiani, 2003. <http://www.universitadelledonne.it/filosofare.htm>

- Falcon, Lydia. "La presencia de la mujer en la política. Mujerismo y Feminismo". MR Mujeres en red, *El periódico feminista*, 2011, <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20110915/mujerismo-feminismo-1150266>.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique: Les hétérotopies*. París, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Glendinning, Nigel. *Goya la década de Los Caprichos, Retratos de 1792-1804*. Madrid, 1992.
- Hughes, Robert. *Goya*. EE. UU., Random House, 2003.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid, Urbión, 1979.
- Lonzi, Carla. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Madrid, Traficantes de sueños, 2018.
- MacKinnon, Catharine A. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Trad. de Eugenia Morín. Valencia, Ediciones Cátedra, 1995.
- Marquina, Rafael. "Ortega y Gasset y la crítica de arte". *Revista Cubana de Filosofía*, vol. IV, nº 13, 1956.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Trad. de Ana María Bravo. Valencia, Cátedra, 2010.
- Muraro, Luisa. "La verdad de las mujeres". *Revista Duoda*. Estudios de la Diferencia Sexual, Barcelona, nº 38, 2010.
- . Guillerma y Maifreda. *Una heregía feminista*. España, Omega, 1997.
- New Catholic Encyclopedia, Ethics and Philosophy*, vol 2. Washington D. C., The Catholic University of America, 2012-13.
- Ortega y Gasset, José. *Goya*. Buenos Aires, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1963. Cito al *Goya* de Ortega publicado en *Obras Completas*, Tomo VII, p. 5.017.
- Palaisi, Marie-Agnès. "Saberes nómades El sujeto nómade como contraespacio epistemológico". *Enrahonar* nº 60, 2018, pp. 57-73.
- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano*. Barcelona, Anagrama, 2019.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París, Seuil, 1990.
- . *Temps et récit 3*. París, Seuil, 1985.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. "Cultura de la melancolía e ideologías del retiro y del desengaño en tiempos del infante Don Luis de Borbón". *Gaceta de Estudios del Siglo XVIII*, vol. 1, 2013, pp. 8-56.
- Seseña, Natacha. *Goya y las mujeres*. Madrid, Taurus, 2004.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review* vol. 91, nº 5, 1986, pp. 1.053-1.075.
- Suárez, Francisco. *Disputationes de censuris in communi, excommunicatione, suspensione et interdicto itemque de irregularitate, Opera omnia*. París, Vivès, 1861.
- . *Lectiones De Fide* [Colegio Romano, 1583]. Edición crítica de K. Deuringer, Granada, 1967.
- Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 1997.

