

EL CUERPO DE LA NOVIA Lo obsceno-sublime, una mirada distinta sobre el cuerpo desnudo femenino

Marcela Argañaraz*
FFYH, U.N.C.

En el marco de un proyecto que intenta reconocer el modo en que las representaciones del desnudo femenino en la pintura de Córdoba se imponen y modelan una imagen u objeto simbólico, este trabajo se propone poner en diálogo con las obras la categoría “*cuerpos obscenos-sublimes*”. Se trata de una categoría de análisis que habilitará la indagación sobre los mecanismos socio-culturales que, en cuanto discursos de poder, manejan la construcción de una imagen u objeto simbólico. Interesa discutir si estos discursos atraviesan las representaciones del desnudo femenino; representaciones que son entendidas como discursos y cuya materialidad es resultado de una producción social de sentido.

Desde aquí planteamos la posibilidad de encontrar una vía alternativa a la construcción de la identidad femenina, partiendo de la representación de su cuerpo desnudo. Lo obsceno se lee como respuesta reactiva al cuerpo ocultado o a la invisibilidad que se manifiesta en la iconografía tradicional.

La historia del desnudo femenino ha sido definida desde su representación en el patriarcado, en tanto que la hipervisibilidad del cuerpo femenino como objeto visual, es representada en términos de enmarcamientos y de superficies. Las imágenes de la mujer en el arte han reflejado algunos prejuicios en relación al poder y superioridad de los hombres sobre las mujeres. Esto se manifiesta tanto en la estructura visual cuanto en el contenido temático de ciertas obras. El desnudo femenino ocupa en la obra un lugar pasivo, complaciente, expuesto a la mirada de los espectadores (masculinos). Debilidad, pasividad y disponibilidad sexual de la mujer, son algunos de los roles perpetuados en las imágenes de mujeres en la tradición occidental.

* marcela_arganaraz@hotmail.com

En un intento de revisar críticamente esta lectura sobre los cuerpos desnudos femeninos, este trabajo propone ampliar el rango de posibilidades interpretativas las cuales permitirían a su vez la construcción de nuevos significados para el cuerpo femenino. Así el objeto pasivo de la representación – conforme a la tradición occidental – se transformaría en sujeto activo con voz propia.

Creemos necesario partir de la idea del *poder de la mirada*. ¿A quién van dirigidas las representaciones, quién es el que mira y quién el observado? ¿A quién va dirigido el placer visual que provocan las representaciones?

Sostenemos la categoría cuerpos obscenos-sublimes, una categoría inquietante en el arte contemporáneo occidental ya que las características de lo obsceno vinculan la retórica e iconografía del cuerpo femenino a los pares contrapuestos de ocultamiento/exhibición o invisibilidad/visibilidad de ciertos aspectos del cuerpo femenino. En estos pares contrapuestos se inscribe tanto lo que ya hemos adelantado: respuesta reactiva a la invisibilidad de la iconografía tradicional, como la reacción a los marcos o enmarcamientos. Por otro lado, Nead se refiere a la obscenidad¹ en términos de ruptura de las fronteras, así entendida la misma escapa a los límites habituales y se relaciona con la estética de lo sublime de Kant.

Lo sublime estaría entonces más allá de la representación, lo que no puede ser enmarcado, el exceso. Nead relaciona la dicotomía arte/obscenidad y entiende a aquél como lo que puede verse, lo que estaría dentro de las reglas del arte canónico, y a éste como lo que está más allá del límite de lo representable. Ubica de este modo al desnudo femenino como límite entre lo que está dentro del arte y fuera de él. Al cargar de simbología al desnudo, establece que aun cuando “el desnudo” funciona bien dentro de ciertas normas y encuadramientos, también puede desestabilizar todo un andamiaje en relación a la representación del cuerpo desnudo femenino.

A la luz de estas consideraciones se vincula el uso que las pintoras feministas han hecho en relación a su auto-representación y la relación entre la

¹ El término “obsceno”, Nead lo emplea como una modificación del latín *scena* que significa lo que está afuera, o a un lado del escenario, más allá de la representación (Véase Nead, 1998:114).

oposición arte/obscenidad con bello/sublime de Kant. Y en este sentido lo sublime conformaría todo aquello que va más allá del límite, desafiando la “limitación” de lo bello. Para Nead lo sublime aportaría para el arte de la representación de la pintura femenina del desnudo un nuevo modo de hablar del sujeto; planteando el empleo de esta categoría como una alternativa para llamar la atención sobre los problemas implicados en la “presentación” y siendo a la vez punto de partida en la teorización respecto a lo que no se dice acerca del cuerpo en discursos como la medicina, la publicidad, el arte y la religión.

Asimismo lo sublime a partir de los ‘80 ha tenido un nuevo florecimiento como emblema de la posmodernidad con Lyotard (1993), quien retoma el concepto en una lectura también próxima a la de Kant presentando a lo Sublime en términos de la percepción de lo que no es presentable.

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto, que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.” (Lyotard, 1993:166)

Paralelamente las feministas se preguntan: ¿sugiere lo sublime nuevas maneras de representar el cuerpo y la subjetividad femeninos desde una posición afín a la nuestra? A las feministas estas consideraciones teóricas les han proporcionado las respuestas que buscaban en relación a la representación del cuerpo femenino; no sólo en relación a lo externo de esa representación sino también en relación a lo que va más allá de las fronteras del cuerpo.

La categoría de lo sublime presenta para la estética del cuerpo femenino un horizonte ilimitado, cuya ambigüedad permite a la mujer representarse sin etiquetas o estereotipos. El poder de lo sublime – como diría Lyotard – es lo impresentable; lo que hace visible lo irrepresentable.

“La modernidad cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de la poca realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades. (...) no nos corresponde dar realidad sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado.” (Lyotard, 1993:162-166)

Por otro lado – y atenuando las expectativas positivas del feminismo – es bueno recordar la advertencia de Rita Feelski, acerca de “que la subversión de estructuras textuales internas no necesariamente conduce a la crítica social, y mucho menos al cambio social.” (Nead, 1998:55)

La exhibición obscena del cuerpo completa el escenario de lo que está permitido mostrar dentro del desnudo femenino y legitima el dominio o el discurso de algunos grupos. La apelación a determinados sectores del cuerpo, cargados de connotaciones eróticas y sexuales convoca a una extraña relación entre lo que se muestra y lo que no se ve (por ejemplo: los rostros, gestos, etc.) ya que, si bien en algunos casos niega los antiguos cánones de enmarcamiento (el cuerpo como objeto medidamente controlado y regulado) en otros, exhibe veladamente el objeto en cuestión sin llegar a que aflore el sujeto.

Algunas de las obras que analizamos ponen en acción procedimientos discursivos que señalan lo obsceno/sublime. Obras cuyos indicadores empíricos como partes sexuales confusas, exageraciones del sexo, visibilidad de la vagina (labios externos e internos) y de los pechos en forma evidente y expuesta – como así también del pene, en el caso de las que incluyen el cuerpo masculino – ostentan un modo de representación cuya visibilidad sin fronteras ni marcos nos permite analizarla desde esta categoría.

Dentro de las obras de Celia Marcó del Pont² podemos distinguir dos temáticas. Una de ellas presenta el tema del **cuerpo femenino deteriorado** y envejecido, en el que se evidencia el paso del tiempo; como también la revalorización de aspectos de la experiencia corporal, del dolor y la enfermedad.



Figura 1 – Celia Marcó del Pont

² Celia Marcó del Pont, artista cordobesa, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba. Las obras analizadas corresponden al período 1980-1990.

En el caso del cuerpo deteriorado, se plantea el tema del control del propio cuerpo con la búsqueda de un lenguaje pictórico que represente al cuerpo desgastado, deteriorado y enfermo. La obra que observamos en la figura 1, es un fragmento de cuerpo visto de frente, sin rostro. En un torso demasiado delgado y demacrado, sólo el pecho y el vientre se perciben extendidos, desde donde se desprenden tiras, hilos o cordones.

Estos cuerpos no responden a un simple desnudamiento tras el cual, después del levantamiento del velo o el vestido, se produciría el encuentro con la superficie corporal. Al no existir una piel envolvente que los contenga, se ponen en contacto el interior y el exterior a través de los hilos que se desprenden del torso.

La violencia sexual o el deterioro del cuerpo femenino es un tema que ha sido abordado por artistas mujeres. En los 80' por ejemplo son destacables los trabajos de Jo Spence, quien fue una de las primeras artistas feministas en mostrar el cuerpo mutilado. En su trabajo "Narraciones de enfermedad", la autora replantea la imagen de su propio cuerpo fotografiado después de una operación por cáncer de mama. Spence aproxima y pone en evidencia un tema hasta el momento tabú en la cultura patriarcal: el cuerpo de la mujer envejecido y enfermo. Permite de esta forma abordar la imagen desde el sufrimiento y de algún modo identificarnos con ellas. Linda Nead (1998) plantea que, la observación de las imágenes de Spence y la percepción de su subjetividad, genera en el espectador – especialmente en el espectador femenino – cierta perturbación de nuestra subjetividad la que es puesta en tela de juicio, produciendo al mismo tiempo choque, rechazo, identificación o simpatía. Con estas imágenes se estaría proponiendo entonces un espectador que deja el rol de testigo pasivo de la exposición para identificarse y pasar a tomar parte de lo que sería un nuevo proceso de formación de identidad.

“El cuerpo femenino está constantemente sujeto a la mirada enjuiciadora. Sea la mirada del médico que define el cuerpo como sano o enfermo, o el connoisseur que lo define como hermoso o feo, el cuerpo femenino está sujeto a un perpetuo ciclo de juicios y categorizaciones.” (Nead, 1998:133)

En la obra de la figura 2, Marcó del Pont nos presenta nuevamente este fragmento de torso femenino, desnudo, deslucido, con un seno más



Figura 2- Celia Marcó del Pont

que evidencian de algún modo la maternidad o el paso del tiempo y que al mismo tiempo son las partes que han conocido el placer.

Los cuerpos de Celia Marcó Del Pont, presentan lo obsceno-sublime en cuanto eliminan las fronteras visuales de la superficie permitiendo contemplar la interioridad del cuerpo femenino. Así, en un proceso de eliminación de fronteras entre lo permitido y lo prohibido, lo visible y lo invisible, lo racional y lo irracional, nos acercamos al dolor, al envejecimiento y a esos hilos o cintas aludiendo a la potencial madre que simboliza ese vientre abierto que se abre en innumerables jirones hacia la vida, hacia el afuera.

John Berger en su libro *Modos de Ver* (2000) expresa que el cuerpo desnudo está siempre relacionado con la visión particular del espectador que contempla esa desnudez. Es decir que el cuerpo, al convertirse en tema u objeto de representación, tiene conexión con la realidad del cuerpo humano viviente y con el espectador. Establece de este modo el carácter convencional del desnudo – aún hoy vigente – cuya autoridad procede de cierta tradición de la pintura al óleo europea en el cual las mujeres “aparecen” como objeto visual:

“Según las costumbres y las convenciones, que al fin se están poniendo en entredicho, pero que no estás superadas ni mucho menos, la presencia social de la mujer es de un género diferente a la del hombre. La presencia del hombre depende de la promesa de poder que él encarna...lo que es capaz de hacer para ti o de hacerte a ti. En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer (...) los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas (...) El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.” (Berger, 2000:54-55)

La presencia social de la mujer es diferente a la del hombre y, en nuestra cultura, las actitudes y valores que informan sobre la permanencia de esta tradición se expresan frecuentemente – conforme lo ha demostrado Berger – a través de medios de difusión más amplios como la publicidad y la televisión.

Los cuerpos presentados por Marcó del Pont no son saludables ni bellos, en ellos se establece un nuevo modo de ver al desnudo, no ya como una forma convencionalizada y enmarcada según cierta tradición estética europea sino como cuerpos fraccionados que sobrepasan los límites y contornos del cuerpo a través de superficies abiertas, deslucidas y texturadas. Se hace visible el dolor, el envejecimiento y las huellas de la maternidad en la superficie corporal. Subvierten de este modo la mirada masculina, que hace del cuerpo femenino el cuerpo “para otro”, interminablemente expuesto a la mirada y al placer masculinos.

Abordamos la segunda temática de la autora: el **cuerpo femenino en contacto con el masculino**, a partir de la observación de la figura 3. En estas obras podemos constatar que el rol de la mujer y el del hombre muestran evidentes diferencias en su representación. En general, las obras de Celia Marcó del Pont presentan al cuerpo femenino de forma fragmentaria designando la totalidad orgánica; sin embargo, no sucede lo mismo con los penes representados. Los miembros masculinos no designan la totalidad orgánica, es decir: no representan al hombre en su totalidad, sino que adquieren autonomía, como entes animados, dispuestos allí para sostener o apuntalar el cuerpo femenino. La singular autonomía de estos miembros

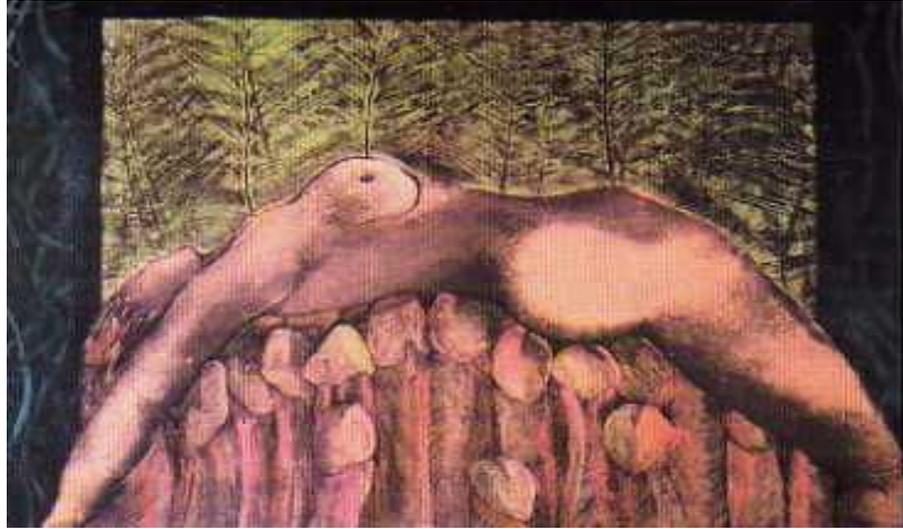


Figura 3 – Celia Marcó del Pont

masculinos al estar en contacto con la espalda femenina les permite mantener cierta unidad. Múltiples penes erectos unidos para crear otra imagen mayor – como un campo de tulipanes o un cadalso cubierto de antorchas – en una redundancia minimalista del cuerpo masculino que parodia su virilidad. La ironía es un ingrediente fundamental en la composición.

Podría decirse que esta pintura presenta referencias directas de obras precedentes como “El gran vidrio” de Marcel Duchamp – concebida hacia 1912 y terminada en 1936 – *La novia desnudada por sus solteros (Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes)*, [Figura 4]. En dos paneles de vidrio se desplegaba el drama del desnudamiento femenino y el pasaje desde el estado de “virgen” al de “casada”. Entre esta obra de Duchamp y la obra de Celia, las similitudes se encuentran en la superficie pero invertidas. La novia “desnudada” por los solteros-penes se presenta recostada, desnuda, vista de perfil sobre un manto de miembros masculinos erectos que le sirven de sostén. Ambos en conexión y como participando de una especie de rito sacrificial. Todos estos penes erectos están por debajo del cuerpo femenino que cae y se desploma sobre ellos formando en su conjunto una forma sustancialmente cónica. El personaje femenino, como novia u objeto de sacrificio, se encuentra desvanecida ante este conglomerado de penes de distintas alturas, yuxtapuestos a modo de pared orgánica. Conglomerado que es morada de un cuerpo colectivo de solteros o de una colmena; cual zánganos (equivalentes a los solteros de la máquina

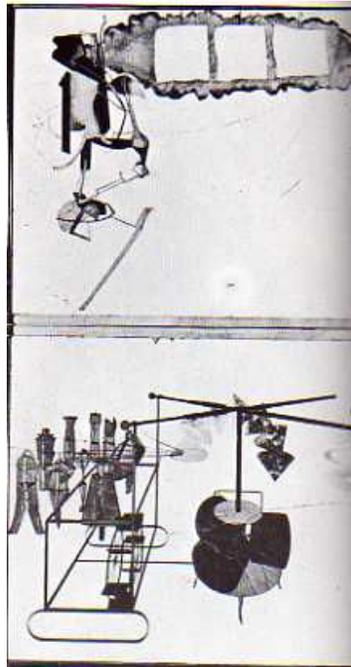


Figura 4- Marcel Duchamp,
El gran Vidrio (1912-1936)

Duchampiana) frente a una reina destinada a ser fecundada por alguno(s) de los machos de la comunidad. La piel de la novia – reina – se funde o continúa visualmente hacia abajo a través del color, con los penes (solteros) en una especie de envoltura o vestido largo que se desprende desde su piel. En esta obra de Celia, la mujer emerge como un ente luminoso en un proceso de desnudamiento recíproco. Parece evidente que la presencia masculina desnuda exige la de un ente femenino que lo mire, lo que resultaría una vuelta de tuerca en el interminable proceso de desnudamiento.

Estamos, entonces, en un recorrido que va desde el desnudamiento mental y paródico de Duchamp hasta el desnudamiento inverso de

Celia Marcó del Pont, en el cual se produce un contacto más íntimo y orgánico. ¿Es la posesión de la novia por una cantidad considerable de solteros para su desnudamiento, o es a la inversa el desnudamiento de los solteros para recibir a la novia? ¿Es quizás un acto de sacrificio más en donde la novia-objeto del deseo es puesta en evidencia nuevamente sobre los solteros-victimarios para su desnudamiento o sacrificio?

La obra de Marcó del Pont plantea de entrada un desnudamiento no sólo de la novia sino de los solteros, del miembro sexual masculino. El desnudamiento de la novia puede ser entendido como denuncia del cuerpo femenino sometido y entregado finalmente, en un acto de sacrificio ritual, a los cuerpos masculinos que lo sostienen en una especie de hoguera o cadalso. Por otra parte, el desnudo del cuerpo masculino se plantea trazando nuevas líneas de significación, de comunicación y diálogo con el cuerpo femenino. Aparecen en escena el miembro sexual masculino y la mirada del espectador que en este caso no excluye a la mirada femenina. Una situación que no es común en la tradición occidental del desnudo femenino, en donde éste es siempre el observado y el que observa desde afuera es lo masculino. Tampoco es habitual

el desnudamiento del cuerpo masculino, de su sexo y mucho menos el contacto. Esta obra plantea por una parte la denuncia del cuerpo femenino como sacrificio y por la otra el desnudamiento masculino que permite a su vez un observador femenino. Estos cuerpos pueden ser entendidos como cuerpos obscenos/sublimes, ya que exponen el cuerpo desnudo masculino que hasta ese momento estaba oculto en las representaciones del desnudo en Córdoba. Se muestra lo impresentable, lo que siempre está fuera de toda representación del desnudo: el miembro sexual masculino.

En esta exhibición de lo masculino desnudado, Celia revierte la mirada y es ella, la autora, la que tiene el control; el poder del que mira y el control de su propio desnudamiento. Si en torno a la problemática de la mirada – como afirma Mayayo(2003) – uno de los textos que más ha contribuido a analizar el componente político de la misma, es el de Laura Mulvey, quien en un artículo titulado “Placer visual y cine narrativo”, señala cómo en el cine clásico este placer de mirar se encuentra dividido en dos polos:

“...un polo activo/masculino y un polo pasivo/femenino. La mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina, que se concibe en función de aquélla. Así las mujeres, codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico, cumplen fundamentalmente el papel de “espectáculo”, de objetos-para-ser-mirados.” (citado por Mayayo, 2003:186)

La obra de Celia Marcó del Pont, cuestiona esta estructura de placer voyeurista de la cultura patriarcal, acentuando el papel de objeto asignado al cuerpo femenino e incorporando fragmentos del cuerpo masculino como entes materiales. Dicha incorporación, componente clave en la estructura de la obra, desvía la atención del cuerpo femenino hacia los miembros masculinos. Se recupera así el cuerpo femenino desnudo, pero en sus propios términos; otros.

¿Es posible romper los significados atribuidos a este tipo de desnudos asociados siempre al papel “decorativo” de la mujer y a su belleza, a la pasividad femenina, en donde la mujer desposeída de sí misma se entrega a los sueños de posesión de los hombres?

“Como ya hemos visto, el cuerpo femenino es denso de significados en la cultura patriarcal y estas connotaciones no pueden sacudirse enteramente. No hay posibilidad de recuperar el cuerpo femenino

como un signo neutro para los significados feministas, pero los signos y valores pueden transformarse en identidades diferentes, pueden ser colocados en su lugar.” (Nead, 1998:119)

Si bien entendemos que la aspiración de estas representaciones es reflejar con autenticidad la sexualidad femenina y construir una representación del propio cuerpo sin interferencias de la mirada masculina; esa diferencia en la intencionalidad no siempre resulta clara para el observador que contempla las obras.

¿Será este énfasis en lo corporal, precisamente, el que genera el riesgo de perpetuar la “sexualización” a la que se han visto tradicionalmente reducidas las mujeres? Como reconoce Lucy Lippard,

“...existe tan sólo una sutil frontera entre el uso que hacen los hombres de la imagen de la mujer para provocar una sensación de excitación visual y el uso que hacen las mujeres de la imagen femenina para denunciar esa misma objetualización.” (Lippard por Mayayo, 2003:108)

Podríamos concluir que aun dentro de esa sutil frontera, las obras analizadas, legitiman en forma contestataria, un discurso femenino portador de una doble denuncia:

– la del cuerpo femenino deteriorado y enfermo, alejado de todo estereotipo ideal de belleza, más humano y concreto al evidenciar rastros del paso del tiempo, la enfermedad y/o la maternidad.

– la del cuerpo femenino caído y sometido en un acto sacrificial, aunque en otros términos de sometimiento. Parodia de la postura femenina entregada a los cuerpos masculinos, en este caso sólo a sus miembros, los cuales son expuestos a la mirada del espectador; espectador múltiple que introduce una potencial mirada femenina. Esta mirada implicaría tomar conciencia del otro como sujeto (el otro femenino representado) ya que se es consciente de un nosotros mismos en situación de objeto.

Si bien no es posible hablar de una ruptura total con antiguos códigos tradicionales; estos cuerpos obscenos/sublimes se presentan exponiendo un nuevo modo de representar la identidad femenina, en un intento de deconstrucción de antiguas formas tradicionales y como horizonte abierto a nuevas significaciones aún poco exploradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili Editores, 1974.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- , *La sociología de la cultura*, México, Editorial Grijalbo, 1990.
- , *Creencia artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires, Editorial Aurelia Rivera, 2003.
- Clark, Kenneth, *El Desnudo*, Madrid, Editorial Alianza, 1993. [1956]
- Derrida, Jacques, *La verité en peinture*, Paris, Editorial Flammarion, 1978.
- Díaz Diocaretz, Myriam y Iris M. Zabala (coords.), “Teoría feminista: discursos y diferencias”, en: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Editorial Anthropos, v. 1, 1993.
- Fernández, Ana María, *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, Vol. I. La voluntad de Saber*, México, Siglo XXI, 2000. [1976]
- , *Vigilar y Castigar*, México, Editorial Siglo XXI, 2001. [1975]
- Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Editorial Alianza, 1987. [10ª edición]
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1984.
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Universidad de Valencia, Ediciones Cátedra, 1990.
- Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- Liotard, Jean-François, “Qué era la posmodernidad”, en: Casullo, Nicolás (comp.), *Debate Modernidad – Posmodernidad*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por asalto, 1993. [1989]
- Mayayo, Patricia, *Historia de mujeres, historias de arte*, Madrid, Editorial Cátedra, 2003.
- Nead, Linda, *El desnudo femenino, arte obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998.
- Verdugo, Iber H., *Estrategias del discurso*, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 1992.
- Verón, Eliseo, *La semiosis Social*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.