

La metáfora de la incompletud: la espalda de las mujeres. Una teoría del cuerpo desde la mirada bajtiniana

The metaphor of incompleteness: the back of the women.
A theory of the body from the bakhtinian perspective

ADRIANA BORIA

(pág 27 - pág 36)

RESUMEN. Pensar genealogías de lxs sujetxs mujeres nos llevó a buscar las diferentes modalidades de representación de aquellas corporalidades que indican rasgos de feminidad centrándonos en cuadros famosos y reconocidos por el público occidental. Como se sabe, las manifestaciones artísticas han sido y son una de las dimensiones relevantes como productoras de subjetividad. El ‘cuerpo de mujer’ se convierte en un sintagma que atraviesa diversidad de productos culturales y contribuye a consolidar roles tradicionales tanto en el orden de los juicios morales como estéticos y sexuales.

Palabras clave: estudios de género, espalda de mujer, incompletud, sujetos, teoría del cuerpo.

ABSTRACT. Thinking genealogies of the female subjects led us to look for the different modalities of representation of those corporalities that indicate traits of femininity, focusing on famous pictures recognized by the western public. As is known, artistic manifestations have been and are one of the relevant dimensions as producers of subjectivity. The “woman’s body” becomes a phrase that crosses diverse cultural products and contributes to consolidating traditional roles both in the order of moral, aesthetic and sexual judgments.

Keywords: gender studies, woman’s back, incompleteness, subjects, body theory.

ADRIANA BORIA es magíster en Sociosemiótica y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Es profesora titular plenaria de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Es directora del Programa de Estudios de Género y directora del doctorado en Estudios de Género (CEA, UNC). Ha publicado en revistas de temas relacionados con semiótica, teoría literaria y género. Se especializa en lenguajes sociales, géneros y sexualidades desde una problemática de teoría de la cultura. Correo electrónico: <adrianaboria@gmail.com>; <adriana.boria@unc.edu.ar>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 3/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/9/2020

1. FEMINISMOS Y CUERPOS

Uno de los gestos más disruptivos de la teoría feminista es la deconstrucción —en el sentido de un desmontaje— de aspectos normativos relativos a la diferencia sexual. Esta operación se une al cuestionamiento de la noción de sujeto de la modernidad para mostrar la marca negativa —lo no dicho— sobre *lo femenino* como principio cultural. Este trabajo teórico permitió cuestionar roles sociales y prácticas del sujeto mujer cuyas consecuencias se observan en diferentes ámbitos: desde lo cotidiano y lo doméstico hasta lo público, lo político y lo artístico.

Si entendemos —como lo propone el materialismo cultural (Williams, 1977) y las analistas culturales feministas (Richard, 2009)— al espacio cultural como un proceso global total, no podemos dejar de señalar su incidencia en la construcción del sujeto mujer marcado por la negatividad. Las evaluaciones sociales son largos procesos históricos que poseen una lógica de sedimentación de valores cuyas cristalizaciones son difíciles de desarticular/erosionar/descomponer.

Si bien el feminismo como práctica teórica se consolida a mediados del siglo XX, el proceso de legitimación de la condición femenina proviene de formaciones discursivas que se pueden situar en el siglo XIX, pero que se mantienen en constante actividad hasta nuestros días. Diferentes investigadoras con perspectiva de género han reflexionado sobre estos tópicos, inspiradas no solo en teóricos como Foucault, sino en textos de pensadoras como Teresa de Lauretis o Françoise Collin, solo para nombrar algunas conocidas. Lo cierto es que se trata de construir una genealogía¹ que descubra estos mecanismos cuyos efectos se trasladan en el tiempo y se naturalizan.

Pensar genealogías de lxs sujetxs mujeres nos llevó a buscar las diferentes modalidades de representación de aquellas manifestaciones artísticas que funcionaron de manera relevante como productoras de subjetividad. Por ejemplo, en el siglo XIX, la narrativa constituyó un discurso central a tales efectos. Sin embargo, otros niveles significantes cumplieron roles similares constituyendo, junto con otros diversos tipos y géneros discursivos, un dispositivo que con Teresa de Lauretis podemos denominar *tecnologías de género*: “Y proponer que también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1989: 8).

El sintagma ‘cuerpo de mujer’ atraviesa diversidad de productos culturales y contribuye a consolidar roles tradicionales tanto en el orden de los juicios morales como estéticos y sexuales. Nombramos en una selección arbitraria y parcial a aquellos artistas más destacados: Wilhelm, Lautrec, Bonnard, Ingres, Degas, Dalí, Rivera, entre los pintores quizás más conocidos, pero también nos ha interpelado la fotografía, tal vez más trasgresora y crítica en la presentación del cuerpo.

Como ya lo hemos señalado en otra ocasión, tomamos el cuerpo como una categoría analítica (Boria, 2012: 103) que nos permite comprender fenómenos diferentes relativos a una teoría social, particularmente en lo que respecta a la crítica de subjetividades hegemónicas. En este caso, tomamos la idea —que proviene de los feminismos— que articula la noción de cuerpo a la de sexualidad consagrando el sintagma crítico de ‘cuerpo sexuado’. Este último concepto comprende el conjunto de estereotipos y juicios que constituyen sujetos instituidos para un verosímil social.

El presente trabajo se focaliza en una zona del cuerpo —la espalda de mujer— que ha sido tratada y presentada en diversos productos culturales; especialmente, nos llama la atención la abundancia de cuadros realizados por pintores varones que toman la espalda de la mujer como objeto de representación. Situamos a este tipo de representaciones dentro de, lo que se denomina en la historia del arte, *el desnudo*. Este género artístico atraviesa todo aquel espacio de significantes artísticos relativos al signo como íconos o índices: escultura, litografía, pintura, fotografías, etcétera, y su presencia es una constante desde la antigüedad hasta nuestros días. La representación del *cuero humano* en este tipo de manifestaciones puede leerse como un documento cultural de concepciones relativas a la moral, a la religión, al erotismo. Cuando hablamos de *cuero humano* no desconocemos la figura que impone el género masculino como equivalente de humanidad. Como es sabido, en la reiteración de otros enunciados semejantes, tales como: “Todos los hombres son iguales ante la ley”, es donde sin duda hay una marca de género que actúa jerárquicamente. En el caso del desnudo es indicador de una concepción de belleza que nos resulta particularmente interesante en relación con nuestro tema, puesto que para el feminismo *belleza y género* son dos términos que es preciso desandar. Así, el enunciado ‘cuerpo de mujer’ remite en primera instancia a un concepción binaria y biologicista ya criticada por el feminismo. Si nos quedamos en esta mirada, el sintagma ‘belleza de mujer’, más allá de los cambios históricos que sabemos suceden, se acota en las posibilidades anatómicas de uno o de otro sexo. En la actualidad, son conocidos los estudios que sostienen posturas fuertemente críticas acerca del uso del cuerpo de la mujer, posturas que reclaman cambios respecto de roles tradicionales, en especial las representaciones del cuerpo de la *mujer* como objeto sexual. Desde *El segundo sexo*, la teoría feminista se ha ocupado de cuestionar la biología como destino y el androcentrismo presente en la cultura de épocas diversas.

Lo cierto es que el cuerpo de mujer, y especialmente a partir del siglo XIX con la aparición de diversas tecnologías reproductivas, ha sido y es trabajado en abundancia por artistas y filósofos. Sin embargo, son pocos los trabajos que hablan de una parte del cuerpo que es central en el tratamiento dado por artistas, pintores y fotógrafos. Nos referimos a la espalda y, en especial, a la espalda de mujer. Se podría jugar con estos enunciados y pensar acerca del significado centrado en el lexema ‘mujer’. Debemos decir que el término se ha convertido, en el marco de la teoría feminista, en una categoría que ha revelado profundas desigualdades y marcas negativas. Son por todos conocidos los pares opositivos que han constituido históricamente lo que hemos denominado la condición femenina, aludimos a los binarios tan conocidos: pasivo/activo, racional/emotivo, general/particular, etcétera. Reiteramos en este proceso crítico de desnaturalización la pregunta de Simone de Beauvoir: ¿Y qué es una mujer? La negatividad constitutiva de la mujer está dada por la evaluación social —androcéntrica— que considera que tales cualidades pertenecen a ese par —la mujer— que no alcanza los estándares que están a la altura de lo humano varón. En esta evaluación el cuerpo de mujer se convierte en un significante cuyos sentidos completan una identidad social diseñada para roles y funciones determinadas. Tomamos entonces la espalda femenina pues ella permite reflexionar sobre posibles mecanismos de sedimentación de cualidades y actitudes en la construcción del sujeto mujer. Partimos de una definición muy simple, tomada del *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2019): “Parte posterior del cuerpo humano, desde los hombros hasta la cintura”.

¿Por qué esta parte del cuerpo humano ha llamado tanto la atención a pintores y fotógrafos?

¿Y por qué este detenimiento en la espalda de mujer?

2. EL GIRO CORPORAL

Habría que señalar, a los fines de contextualizar el tema, que una de las discusiones de la teoría social retoma la problemática de la materialidad (Butler, 2002) y su impacto en las identidades contemporáneas. Por un lado, la denominación *material* se ha referido a objetos poseedores de ciertas cualidades primarias, sensibles al tacto, etcétera. Pero luego —y operamos aquí una elipsis temporal— la noción de materia se utilizó para explicar dimensiones de la vida de los seres humanos. Se estableció así una diferencia entre lo material y lo espiritual. Esta diferencia creó también una jerarquía: lo material era lo bajo, lo despreciable, y lo espiritual era lo alto, lo más valioso de los seres humanos. A esta diferencia se halla atada la noción de cultura en donde lo que se cultiva es el espíritu. Lo intangible. La diferenciación se proyectó desde el siglo XIX al conjunto de la vida social. Así, las relaciones sociales se estructuraban en dos niveles de funcionamiento: por un lado, las relaciones materiales que se homologaron con las económicas, y que según este punto de vista determinaban la vida social, y por otro lado las relaciones que se sostenían en elementos intangibles, consideradas al mismo tiempo las más puras y humanas. De hecho *lo humano* se asociaba a esta dimensión y se incluía también un modo de pensar al sujeto. Con ello se insistía no solo en una valoración/jerarquización de cualidades/aptitudes/dimensiones de la subjetividad al mismo tiempo que se rechazaba otras. Desde una teoría de la cultura, hubo de pasar hasta la mitad del siglo XX para que esta posición fuera criticada por lo que se denomina el materialismo cultural (Williams, 1977), que considera que el conjunto de fenómenos sociales son materiales.

En este marco, las investigaciones sobre el cuerpo y su desarrollo como categoría analítica significan una encrucijada reflexiva al mismo tiempo que dan cuenta de la crítica a las divisiones tradicionales entre mente/cuerpo, materia/espíritu, alto/bajo. Aquí hay que señalar que los efectos sobre las concepciones de sujetos y de identidades se reubican en lo que se podría denominar un nominalismo materialista. Se podría decir, simplificando el tema, que el cuerpo materializa identidades. O sea, nos permite pensar procesos de materialización que visibilizan críticas a las concepciones de identidades y subjetividades tradicionales. Por caso, desde la teoría feminista, Judith Butler (2002) ha tomado la categoría resituándola como un modo de criticar, en el campo del feminismo, la división entre género/cultura y sexo/naturaleza. Estos recorridos son indicadores de nuevos paradigmas de las ciencias en donde se intenta borrar las diferencias entre lo social y lo natural o entre ciencias naturales y sociales. En esta línea, se entiende la afirmación de Haraway:

Asumo como premisa auto-evidente que “la ciencia es cultura”. Enraizado en esa premisa, este ensayo es una contribución al discurso tremendamente vivo y heterogéneo contemporáneo de los estudios de la ciencia *en tanto* que estudios culturales. Por supuesto, lo que ciencia, cultura o naturaleza —o sus “estudios”— signifiquen no es ni mucho menos auto-evidente (1999: 122).

3. EL CUERPO EN BAJTÍN

Hay perspectivas teóricas que son faros, sus coordenadas lumínicas posibilitan múltiples interpretaciones en estos espacios que son las ciencias sociales y humanas. La concepción de Mijaíl Bajtín sobre el cuerpo nos abre este abanico de posibilidades interpretativas. Nos interesa en especial la concepción de Bajtín, pues se corresponde con posturas críticas propias de los feminismos.

Primeramente, la teoría bajtiniana es una holística en la que la idea de cuerpo no puede separarse de la de sujeto/subjetividad/identidad, la de discurso / discursividad social y la de ética. Más específicamente, el cuerpo en Bajtín, al menos en los artículos en los que trata el tema, se asienta en lo que tradicionalmente se denomina una teoría de la cultura y una teoría de la narrativa, pensada esta última desde la estética filosófica. Desde aquí podemos pensar una teoría del cuerpo en el autor.

Cuando hablamos de teoría, nos referimos a una actividad que detecta y construye objetos/fenómenos que irrumpen en los espacios sociales provocando preguntas nuevas. Tales fenómenos se caracterizan y se definen con base en cualidades o aspectos que orientan la investigación y que permiten explicaciones parciales y abiertas. Para el autor, aquellos objetos/fenómenos poseen una marcada historicidad, con lo cual señalamos su antiesencialismo, como también la idea de mutabilidad y la permanente caducidad de algunas propiedades; en suma, el funcionamiento de los fenómenos sociales, en este caso el cuerpo, consiste en su constante cambio. En este sentido, Bajtín diferencia claramente lo abstracto y lo concreto. Lo abstracto representa para el autor el mundo de lo ideal y lo general, mientras lo concreto es lo realizado, lo cotidiano, lo local. A esta idea se adhiere su concepto de enunciado, que es concreto, histórico y singular.

Como es sabido, el concepto de cuerpo en Bajtín se desarrolla en su libro sobre Rabelais, pero menos conocida es su reflexión sobre el tema en un extenso artículo, que data del año 1924, titulado *Autor y personaje en la actividad estética*. Estas reflexiones corresponden a su primera época y parecen circunscribirse a la literatura. Sin embargo, como en todo el pensamiento bajtiniano, hallamos esta suerte de fronteras lábiles entre discursividades aparentemente distantes. Así, en el texto mencionado hay un permanente desplazamiento de lo literario a lo filosófico, entre concepciones de subjetividades y cuerpos. Claramente la *actividad estética* en Bajtín no está separada de propuestas éticas, que al mismo tiempo incluyen modelos de sujetos y de comportamiento social. En ese sentido, el sujeto no se comprende fuera de la noción de cuerpo: todas las dimensiones de la subjetividad se construyen a partir de la experiencia corporal en donde interviene el *otro*. El *otro* en Bajtín es una categoría abarcadora que va desde la idea de autor hasta la del otro como el *tercero* social. Desde la infancia, el niño experimenta a partir del amor materno su propia autoconciencia de cuerpo. En un pasaje que nos invade de ecos lacanianos, expresa:

Los actos de atención heterogéneos y dispersos por mi vida, amor hacia mi persona, el reconocimiento de mi valor por otra gente, crean para mí el valor plástico de mi cuerpo exterior. [...] el niño oye y empieza a reconocer su nombre y el de los elementos referidos a su cuerpo y a sus vivencias y estados internos. [...] El niño empieza a verse por primera vez mediante la mirada de la madre y empieza asimismo a hablar de sí empleando los tonos emocionales y volitivos de ella, acariciándose con

su primera expresión propia, así, por ejemplo, aplica a su persona y a los miembros de su cuerpo los diminutivos en un tono correspondiente: “mi cabecita”, “mi manita”, “piernita”, etc. (1982: 51).

Habría que aclarar, sin embargo, que en esta primera época Bajtín adopta aún la filosofía de la conciencia; en ese sentido, no acordaría con la noción de inconsciente ni en Lacan ni en Freud.

Otro punto a tener en cuenta en el teórico ruso es la relevancia y simultáneamente la diferencia de las percepciones interpersonales. La no coincidencia de la experiencia y percepción del *yo* y el *otro*, y la inaccesibilidad de la mirada de diferentes partes de los cuerpos:

Quando observo a un hombre íntegro que se encuentra afuera y frente a mi persona nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden. Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique ante mí el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (cabeza, cara y expresión el mundo tras sus espaldas, toda una serie de objetos y relaciones que me son accesibles a mí e inaccesibles a él) (1982: 28).

La idea de cuerpo, como cuerpo cultural, no se separa en Bajtín de las relaciones entre un yo y un otro, puesto que las relaciones culturales son, para el autor, relaciones sociales. Enmarcado en su noción de dialogismo² el reconocimiento del cuerpo se realiza, valga la redundancia, en una estrecha relación dialógica sin dejar de establecer ciertas diferencias conceptuales entre mi cuerpo y el cuerpo del otro. En ese sentido distingue entre el cuerpo interno y el cuerpo externo, para considerar las dos instancias: el cuerpo propio (yo para mí) y el cuerpo del otro (yo para el otro). Hay que recalcar que no existe una interioridad en el caso de Bajtín tal como alma, mente, espíritu, etcétera, sino que el término *interno* permite diferenciar posiciones y percepciones de los sujetos: “Para nuestro problema, resulta de extrema importancia el único lugar que ocupa el cuerpo en el único mundo concreto con respecto al sujeto. Mi cuerpo es básicamente un cuerpo interior, el cuerpo del otro es básicamente un cuerpo exterior” (1982: 49).

En esta línea de reflexión, el autor se pregunta cómo se percibe la propia apariencia externa y cómo se vive la del otro. En el primer caso (mi apariencia externa) la respuesta es que la vivenciamos fragmentada, puesto que tanto espacial como temporalmente nos situamos en una especie de frontera (limitada por mi visión) y desde allí imaginamos nuestra propia representación. Hay aquí una operación semejante —en cuanto creación— a la del autor y el personaje. Se puede afirmar, entonces que nuestra autorrepresentación está impregnada de elementos ficticios, de la realidad, de la ficción. De allí lo parcial y lo fragmentado, pues sabemos que la realidad de la ficción siempre es parcial, por la operación de selección que el narrador-autor opera sobre el mundo:

Así es como funciona la percepción real: en el mundo exterior único, que es visto, oído y palpado por mí, yo no encuentro mi expresividad externa como un objeto externo y único que es visto, oído y palpado por mí, yo no encuentro mi expresividad externa como un objeto externo y único junto a los demás objetos; yo me

ubico en una especie de frontera del mundo que es visible para mí, yo no le soy plásticamente connatural (Bajtín, 1982: 32).

¿Cómo se completa la imagen o visión de esta apariencia externa, o sea, de nuestro cuerpo? Ni un espejo ni la fotografía pueden dar cuenta de ello. El espejo es pura ficción, es “solo un reflejo de nuestra apariencia” (Bajtín, 1982: 36). Tampoco la fotografía expresa “nuestra actitud esencial emocional y volitiva dentro del acontecer del ser” (1982: 38). Creo que esta afirmación es bastante discutible. Sin embargo, se debe tener en cuenta el momento en que Bajtín escribe el artículo.

Un concepto central para comprender las relaciones dialógicas entre yo y el otro es la falta “de autosuficiencia del cuerpo” esto es “el cuerpo necesita del otro, necesita de su reconocimiento y de su acción formadora” (Bajtín, 1982: 52). Dicha acción formadora es activa y sobre todo valorativa. Se entiende entonces cómo la noción de cuerpo se desplaza no ya desde una idea biologicista, sino que adquiere una importancia capital a la hora de pensar el cuerpo social y sus implicancias para las identidades sociales (Bajtín, 1987). En suma, y sin duda esta idea ha sido inspirada en el texto bajtiniano, por *cuerpo* comprendemos una zona de frontera localizada entre el organismo y el mundo exterior, zona que materializa el encuentro entre las dimensiones individuales internas y el mundo externo. Voloshinov (1992) refiere a la noción de frontera para definir el psiquismo y su relación con el mundo. He realizado una interpretación libre de esta idea para definir el cuerpo como concepto teórico. No creo forzar su punto de vista, sobre todo porque en “El autor y el personaje” (1982) Bajtín retoma el concepto de cuerpo de manera similar.

4. LA METÁFORA DE LA INCOMPLETITUD

Nos interesa desambiguar esta idea de *incompletitud* puesto que en este trabajo aparece como idea central. Si bien la noción aparece en la lógica matemática (Gödel, 1930) y en la física (Heisenberg, 1931), ya había sido tratada por la filosofía constituyendo un campo semántico con términos como *incertidumbre*, *relatividad*, *indecidibilidad*. Todas estas nociones indican la imposibilidad de comprender y de comprender un fenómeno en su totalidad. Se podría afirmar que este es un problema de una teoría de conocimiento y que su reflexión se realizó desde distintas perspectivas teóricas y corrientes filosóficas, aun desde la antigüedad clásica.

En el caso de Bajtín, esta idea se desarrolla en diversos momentos de su obra. Para el teórico ruso, todos los sistemas culturales son sistemas abiertos:

Estudio de la cultura (o de una esfera de ella), a nivel del sistema y a nivel más alto de la unidad orgánica: unidad abierta, en proceso de formación, no solucionada y no preformada, capaz de perecer y de renovarse, capaz de trascenderse (o sea de rebasar sus propios límites) (Bajtín, 1982: 351).

Como vimos, el concepto de cuerpo no se aparta de estos sistemas abiertos. Pero esta cualidad se mantiene tanto en los enunciados como en su concepto de dialogismo. De esta forma, el pensamiento bajtiniano concurre a señalar los límites del conocer, pero también la especial dinámica social en su estrecha dependencia. En esta línea, un rasgo

del sujeto es la incompletitud. Una ontología social, como la de Butler (2009: 15), señala esta dependencia del otro con el término *precariedad*. Los seres humanos somos seres precarios porque necesitamos del otro aun desde el nacimiento. Aquí, sin embargo, notamos que no es la preocupación de Bajtín la presencia de relaciones marcadas por la diferencia sexual, que, como ya dijimos, instituyó a la mujer y a lo femenino³ en un campo de valores desiguales y negativos. Hay que decir entonces que en el modelo de socialidad bajtiniano, marcado por la presencia del otro como corresponsable y coexistente, no encontramos *un otrx* en tanto posición de un saber-poder que sitúa a un sujeto mujer en un lugar social devaluado. Esto es así tanto en el plano de los enunciados —cuyos significados se completan con los enunciados ajenos— como en la instancia dialógica, correspondiente al espacio social propiamente dicho.

Desde el feminismo teórico subrayamos este proceso como unilineal y unidireccional. Esto mismo ya fue dicho por De Beauvoir: “La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro” (De Beauvoir, 2005: 17). Igualmente, Irigaray insiste cuando desarrollan su teoría del sujeto: “Especularizar, especular. Exiliándose cada vez más lejos (hacia) allí donde residiera el mayor poder, y así él se convierte en sol si las cosas giran a su alrededor, polo de atracción más fuerte que la tierra” (Irigaray, 2007: 119).

Así, cuando mencionamos la metáfora de la incompletitud, nos estamos refiriendo a un ardid retórico que, tomando como base un tropo, en este caso la metáfora, produce valores cognoscitivos, éticos y sexuales referidos a la condición femenina. En su formulación retórica, la metáfora se basa en la equivalencia. Al reiterar a la espalda de mujer como la parte privilegiada, ¿qué valores construye? ¿Qué equivalencias propone desde el punto de vista de cualidades y posibilidades de un sujetx?

Si tenemos en cuenta estas regularidades y lo consideramos en un proceso histórico, nos damos cuenta de la importancia de la repetición a la hora de construir una imagen *natural* de rasgos y aptitudes/actitudes de la mujer. En este sentido, podemos pensar en una *performance* que va acumulando imágenes de sujetos que construyen el género como categoría de autopercepción de las identidades.

A los fines ilustrativos y debido a extensiones requeridas solo tomaremos una pintura y una foto. La primera es de Christoffer Wilhelm Eckersberg,⁴ *Una mujer desnuda arregla su cabello frente a un espejo*, 1841 (Figura 1), y la foto pertenece a Lawrence Schiller,⁵ *Marilyn Monroe*, 1962 (Figura 2).

Una diferencia muy notable en estas imágenes es el tipo de tecnología utilizada en cada una. Diferenciamos así el pincel y la mano del artista del lente y el ojo que propició la foto. El referente se distingue en una y otra: la mujer del pintor (1841) es anónima para nosotros, aun cuando haya sido conocida en su tiempo. Sin embargo, el cuadro no tiene un nombre propio, solo nombra *mujer* genéricamente. En cambio, la fotografía (1962) sí lo posee: Marilyn. Con ella se reconfirma un cuerpo que el receptor ya conoce o intuye. Marilyn Monroe, o “el cuerpo Marilyn”, constituye un icono de la sensualidad y el erotismo contemporáneo. Así, un conjunto de imágenes —fotos de Marilyn— constituyen una suerte de “unidad cultural” (Eco, [1972] 1978: 81). La foto de Marilyn entra en el juego del mercado de cuerpos proponiendo el modelo de cuerpo de mujer, la norma de la mujer deseada.

Si bien las imágenes son de dos épocas muy distantes, las separa más de un siglo, encontramos en ellas reiteraciones que nos permiten pensar ciertas constantes en este proceso de construcción del cuerpo de mujer, por ejemplo, la representación de la espalda con una marcada sensualidad. En la pintura, el claroscuro moldea esa espalda otorgándole un movimiento continuo. Igual sucede en la foto, donde las torsiones se provocan por el contraste lumínico de la cámara. Ambas imágenes presentan la espalda de mujer como un foco erótico indiscutible. Esta mirada, que es de un varón artista, recrea la espalda de mujer como un objeto sensual y deseable, y construye el cuerpo de mujer como el cuerpo del deseo por antonomasia. Es un movimiento propio de la ficción, en este caso de una ficción realista, que esconde su propia naturaleza. Nada hay más ficticio que un retrato o una fotografía, puesto que continuamente juegan entre la contigüidad y la semejanza.

Pero la mujer de la pintura, o la de la foto, no puede contemplar su espalda. Esa mirada la hace otro que completa su visión, pero ella desconoce esta mirada. No sabe que la miran. El autor pintor, al recrearla, crea un sujeto, una de cuyas características es la imposibilidad del autorreconocimiento. A diferencia de otras zonas eróticas del cuerpo de mujer (las nalgas, los pechos),⁶ la espalda solo puede ser vista en un espejo o por un/una otro. La metáfora se hace patente aquí: la mirada de la mujer sobre sí misma es incompleta, no puede verse sino parcialmente. Debe ser completada por otro. La precariedad, condición de los seres humanos en su totalidad, se ha acentuado en la mujer. La condición femenina tiene un excedente de visión limitado, recortado. Al crear la espalda de mujer, ese otro varón se convierte en un creador autor de una identidad.

Podemos hablar de arte, pero también de políticas en sentido extenso. Así nos apropiamos muy atrevidamente de la frase de Walter Benjamin (1989: 57): debemos responder con la politización del arte. Una de las posibles lecturas de esta frase es la de politizar, en el sentido de develar y comprender todo aquello que sea una clausura de sentidos. Politizar para saber y desnaturalizar cristalizaciones que obturan el horizonte —siempre mudable— de los seres humanos en este planeta.



Figura 1. *Una mujer desnuda arregla su cabello frente a un espejo* de Christoffer Wilhelm Eckerberg, 1841 (Colección Hirschsprung, Copenhague)



Figura 2. Marilyn Monroe, desnuda para la cámara de Lawrence en *Something's got to give*. © LAWRENCE SCHILLER, 1962, El País Semanal, 5 de mayo de 2013 (cortesía de Mondo Galería)

NOTAS

¹ La noción de genealogía como una manera de hacer historia es cercana a Foucault. Sin embargo, reconocemos su inspiración nietzscheana (*Genealogía de la moral*) y la influencia de Benjamin. De este último, se piensa a la investigación histórica como una manera de pasar el cepillo a contrapelo.² Central en la concepción bajtiniana. Dicha noción se convierte en una categoría gnoseológica.

³ Quizás haga falta aclarar que las diferencias marcadas negativamente abarcaron no solo a la mujer, sino a todos aquellos que no seguían las normas del binarismo sexual hegemónico.

⁴ Nació el 2 de enero de 1783 y murió en Copenhague, el 22 de julio de 1853. Fue un pintor clasicista danés, llamado “El padre de la pintura danesa”.

⁵ Lawrence Schiller (1936) es un conocido fotógrafo norteamericano, es autor de *Marilyn al desnudo*. La foto de la Figura 2 pertenece a esa colección. En este caso ha sido extraída de El País Semanal (https://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597862_864083.html) y en el pie de foto se lee “Marilyn Monroe, desnuda para la cámara de Lawrence en *Something's got to give*”. © LAWRENCE SCHILLER (cortesía de Mondo Galería).

⁶ En lenguaje popular: el culo, las tetas se cargan de contenido erótico sexual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BORIA, A. (2012). “Acerca del cuerpo como categoría analítica”. *Revista Estudios*, 27, 103-105.
- BUTLER, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- DE BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DE LAURETIS, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- ECO, U. ([1972] 1978). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- HARAWAY, D. (1999). “Las promesas de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. *Política y Sociedad*, 30.
- IRIGARAY, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019). Espalda. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/espalda>
- RICHARD, N. (2009). “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Debate Feminista*, 40 (octubre), 75-85. Recuperado de: <<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1439>>.
- VOLOSHINOV, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

