

UNLP

Facultad de Bellas Artes

Tesis de grado para la

Licenciatura en Historia del Arte, orientación Artes Visuales.

Cuerpos desplazados

Imaginarios visuales en torno a lo femenino

(1880-1916)

Tesista: Prof. Johanna A. Lezcano

Directora: Lic. Natalia Giglietti

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Índice

Resumen, marco teórico y metodología	1
Introducción	3
Capítulo 1. ¿Cómo hacer historia con un cuerpo diverso?	5
Capítulo 2. Representar al propio género	14
Capítulo 3. El cuerpo femenino en la cómoda privacidad del hogar	24
Aproximaciones finales	37
Bibliografía y referencias	
Anexo	

Resumen

La Argentina finisecular del siglo XIX caracterizada por la explosión de la economía, fue un territorio de producción simbólica que instauró y solidificó un modelo de sociedad que sigue vigente en el siglo XXI. A partir del estudio de obras del género desnudo se buscará dilucidar cómo contribuyeron en la consolidación de los imaginarios visuales femeninos de este momento histórico.

Marco teórico y metodología

Esta tesis se configura alrededor de los postulados de los estudios visuales y la crítica feminista. Los primeros plantean que las producciones analizables son aquellas vinculadas con una experiencia sensible, sin importar que vengan del campo artístico o de medios visuales de comunicación masiva. Al respecto Simón Marchan Fiz (2005) reflexiona:

La Cultura visual presupone, pero al mismo tiempo supera, el «giro lingüístico» moderno en beneficio del llamado «giro de la imagen» (el *Pictorial turn* del profesor Mitcheli), reconociendo en plenitud las potencialidades de los «lenguajes no verbales» en sus diferencias con los verbales. En la interpretación de las prácticas visuales esto implica un abandono del imperialismo lingüístico del que solían adolecer inicialmente los análisis estructuralistas o semióticos y que fue, precisamente, una de las fuentes de su crisis. (Marchan Fiz, 2005: 84)

La crítica feminista viene a visibilizar la tarea de las mujeres a lo largo de la historia, indagando correctamente en el ocultamiento hecho por los hombres de toda manifestación femenina. En el caso del arte, dejar de preguntarnos por qué no se han existido grandes artistas mujeres hasta ahora, y comenzar a visualizar qué permitían las instituciones y la sociedad de la época analizada a las mujeres:

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de los falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto. En tanto que el “problema de la mujer” como tal puede ser una cuestión falsa, el concepto erróneo inmerso en la pregunta “¿por qué no han existido

grandes artistas mujeres?” apunta hacia una mayor ofuscación intelectual, más allá de temas políticos e ideológicos específicos relacionados con el sometimiento de la mujer. (Nochlin, 2001: 23)

La metodología se desarrolló alrededor de tres etapas específicas e interrelacionadas:

1. Relevamiento y selección: esta etapa consistió en retomar, complementar y jerarquizar los trabajos de archivo en torno a las producciones simbólicas del período, dentro o fuera del campo artístico. Los repositorios consultados fueron: la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, y los repositorios digitales del Instituto Iberoamericano de Berlín, de la Biblioteca Nacional de España y del Museo Nacional de Bellas Artes, principalmente.
2. Descripción y análisis: esta instancia se centró en el reconocimiento de motivos iconográficos, tratamientos formales y compositivos, operaciones de encuadre, figuras retóricas, dispositivos, aproximaciones conceptuales, técnicas, temáticas, materialidades, escala; y condiciones y coordenadas de producción.
3. Interpretación del material relevado: esta etapa se orientó alrededor de las tensiones entre las diferentes clasificaciones de imágenes; las relaciones entre las imágenes pertenecientes al campo artístico y aquellas que se encuentran por fuera del mismo; y la relación entre los productores de las obras y sus modos de circulación.

Introducción

A fines del siglo XIX y principios del XX, la Argentina comienza a sentar las bases del arte nacional. Una red de sujetos e instituciones culturales trabajan por establecer los modos de producción que representen al país bajo las nuevas concepciones de la modernidad. En este momento se expanden la prensa y los círculos de lectura, y se crean instituciones para ponderar el arte -como el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)-. Es un proceso cultural que se manifiesta de forma paralela a las transformaciones económicas del período que va desde la asunción de Julio Argentino Roca, en 1880, al triunfo de Hipólito Yrigoyen, en 1916. En esta época el país pega un salto con las exportaciones a Europa ganando el nombre de *Argentina el granero del mundo* y se produce la mal llamada *Campaña del desierto* -masacre indígena para ocupar el espacio pampeano- multiplicándose por diez el valor de la tierra¹.

Parecía un hecho ver a la Argentina convertida en la potencia de Latinoamérica. De modo que, la imagen que construyeran las artes sobre el país, se convertiría en un importante factor para el modo de presentarse ante los ojos del mundo.

En este contexto, el presente trabajo de investigación busca aproximarse a los imaginarios visuales en torno a lo femenino que se instauran entre 1880 y 1916 a través del análisis de aspectos formales, compositivos y contextuales de doce obras, teniendo en cuenta los espacios públicos y privados, dentro y fuera del campo artístico.

El criterio de selección de las imágenes se basa en el estudio de producciones visuales que se encuentran desplazadas de los criterios canónicos de la historia del arte, entendiendo estos desplazamientos desde tres ejes conceptuales:

1) Desplazamientos en torno al cuerpo representado: producciones visuales en donde el cuerpo femenino no se adapta a los criterios formales y compositivos del género desnudo.

¹ Datos extraídos de *Introducción*, Mirta Z Lobato, y *Capítulo 1*, Fernando Rocchi, en *Nueva historia argentina*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

1.a *El despertar de la Criada* (1887), de Eduardo Sívori.

1.b *Reposo* (1889), de Eduardo Schiaffino.

1.c *Sorpresa* (1896), de Ernesto de la Cárcova.

2) Desplazamientos en torno al sujeto productor: obras realizadas por artistas mujeres, que en este momento representan a una minoría dentro del campo artístico.

2.a *Desnudo* (1893), de Sofia Posadas.

2.b *Torso* (1913), de Lía Correa Morales.

2.c *Joven oriental* (circa 1888-1895), de Juana Romani

3) Desplazamientos en torno al modo de circulación de las producciones: las imágenes seleccionadas dentro de este grupo no recorren los espacios preferenciales del circuito artístico.

3.a Grupo de cuatro grabados pertenecientes a la colección privada de Pedro Denegri, donada a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

3.b. Dos imágenes pertenecientes a la revista *La ilustración argentina* de junio y julio de 1888.

Esta primera instancia del análisis nos permite pensar dos nuevas categorías sobre los imaginarios femeninos: lo reconocido y lo invisibilizado. Es decir, qué producciones se encuentran al alcance de la sociedad y cuáles no. Bajo este criterio englobamos a las obras agrupadas bajo los ítems 1.a, 1.b, 1.c, y 3.b como pertenecientes a lo reconocido, mientras que las obras de los puntos 2.a, 2.b, 2.c y 3.a pertenecerían a lo invisibilizado.

Estas categorías nos abren la puerta a las siguientes preguntas: ¿Cómo contribuye a la configuración de los imaginarios femeninos el mostrar o velar determinadas manifestaciones? ¿Existe una disparidad (temática, formal) entre lo reconocido y lo invisibilizado? ¿Cómo construyen el imaginario femenino las imágenes que conforman lo reconocido y lo invisibilizado?

Capítulo 1. ¿Cómo hacer historia con un cuerpo diverso?

Las primeras tres obras seleccionadas fueron realizadas por artistas reconocidos de la época, aquellos que la historia del arte ubicó como los protagonistas de la constitución de la pintura nacional.

Ellos eran Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino y Ernesto De la Cárcova quienes conformaron un grupo de artistas e intelectuales conocidos posteriormente como la Generación del 80. Eran varones pertenecientes a familias potentadas que gracias a su posición social y económica pudieron cumplir con el estereotipo del genio creador y de una formación artística de élite: ser hombre, blanco, nacido en Buenos Aires, comenzar los estudios en Argentina, consolidarse en Europa y triunfar de manera individual.

De las tres pinturas a analizar, *El despertar de la criada*² (1887) de Eduardo Sívori es la de mayor popularidad, pues encontramos varios análisis de diferentes períodos tanto en publicaciones argentinas como francesas. Asimismo muchas veces se la menciona de la mano de *Reposo*³ (1889) de Eduardo Schiaffino por contener puntos en común muy marcados. En ambos casos la singularidad del personaje representado es uno de los aspectos que generó mayor polémica y, tal vez trascendencia. Al respecto Alejandra Val Cubero reflexiona:

[Para los artistas académicos] los desnudos femeninos que seguían los cánones de las figuras de la antigüedad eran interpretados como metáforas de idealismo, espiritualismo y delicadeza; la representación realista de un cuerpo desnudo era rechazada no sólo por sus características pictóricas o técnicas, sino también por el atrevimiento de retratar a una mujer real. (Val Cubero, 2001: 324).

Teniendo en cuenta las palabras de Val Cubero, puede que las pinturas de Sívori y Schiaffino hayan tenido gran repercusión por romper con el idealismo presente en las obras de la época. De hecho, Laura Malosetti Costa (1997), recopila las críticas que recibieron ambas pinturas a partir de sus apariciones en los salones de París y de Buenos Aires, y llega a la conclusión de que el escándalo que provocaron está dado por la presentación de una imagen antierótica del desnudo femenino.

² Figura 1.

³ Figura 2

En la obra de Sívori este antierotismo está dado por varios factores. El primero, es el estrato social del personaje representado que, para evitar dudas, el título lo deja en evidencia. Una mujer pobre, una criada a punto de comenzar su jornada. Muchos atribuyeron suciedad a su cuerpo, tal vez por no reflejar la palidez característica de los desnudos idílicos de la época. Malosetti también critica la asociación que hacen los analistas de fines del siglo XIX entre pobre, feo y sucio, lo que aumentaría lo indigno de representar a ésta mujer.

Por su parte Aníbal Jarkowski (2014: 202), hace una enumeración de los aspectos que corren al cuadro de una representación tradicional de desnudo, basándose en el contexto en que el cuerpo es ubicado. Primero su título explicita que se representa a una persona de una clase social baja; segundo la postura de la mujer, que no está posando ni advierte que está siendo observada; tercero, la composición del espacio: en el cuarto pareciera que todo está dispuesto con la intención de que la criada permanezca en su interior el tiempo indispensable para recuperarse de las fatigas del día. No hay adornos, ni telas delicadas. Estas pueden ser las decisiones más significativas para presentar otro erotismo.

No es necesario pertenecer a la época en que fue pintada para que esta obra nos sorprenda. Haciendo un breve recorrido por la representación del cuerpo femenino a lo largo de la historia podemos encontrar variables, pero también muchas constantes. Una es el color definido de la piel. Generalmente las mujeres son representadas con una piel blanca, sin demasiadas variaciones de ese tono en todo el cuerpo, sin marcas, ni vellos. Las obras de sus contemporáneos como *Floreal*⁴ (1888) de Joseph Collin, o *La toilette de Venus*⁵ (1873) de William Bouguereau, que se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en la misma sala que *El despertar de la criada* son un acertado ejemplo. Este cuerpo desnudo no posee una piel de mármol, sino un leve color moreno y desparejo que dio pie a esa clase de comentarios sobre la suciedad que Malosetti Costa critica. Tal vez, Sívori buscaba escapar de la idealización del género a través del tratamiento del color.

⁴ Figura 3

⁵ Figura 4

Otro aspecto a destacar es el volumen y la robustez del cuerpo. Prestemos atención a las observaciones de Kenneth Clark sobre las características del desnudo femenino:

Los pechos se harán más llenos, las cinturas más estrechas y las caderas describirán un arco más generoso; pero básicamente ésta es la arquitectura del cuerpo que regirá en las observaciones de los artistas con mentalidad clásica hasta fines del siglo XIX. (Clark, 1981: 81).

Sívori escapa a esa mentalidad clásica y en sus obras se revela su visión moderna, haciendo aparecer un cuerpo nuevo.

Según las normas de la academia, tal como lo describe Clark, la figura se representaba delgada y si se acentuaba el volumen era en las piernas y cadera. En el caso de la criada, su contextura general es más robusta. No hay una parte del cuerpo (en cuanto a su musculatura) que sobresalga por el resto. Si prestamos atención a sus hombros, manos, rodillas y pies, podemos inferir que el artista no tuvo intenciones de mostrar delicadeza, sino un cuerpo robusto y tosco como todo lo que hay en la habitación.

Pero, quizás, el quiebre central en donde Sívori genera el escándalo es en los pechos. Como una regla, casi sin excepción en la historia del arte los pechos se pintaron pequeños y erguidos. Nuestra criada, en cambio, presenta senos grandes y caídos.

Comprendemos que romper con las formas tradicionales de representación puede generar controversia en la crítica. Pero ¿qué vuelve polémica a la obra de Sívori? ¿por qué molestó tanto este cuerpo?

En la pintura de Prilidiano Pueyrredón, *El baño*⁶ (1865), que también forma parte de la colección del MNBA, la protagonista posee pechos de características similares a los de la criada de Sívori.

Se ha dicho que quien posaba para Pueyrredón era su criada, pero ¿en qué se diferencian estas dos obras?

⁶ Figura 5

Recordamos nuevamente el título. Sívori hace evidente las ocupaciones de la protagonista de su óleo, Pueyrredón, en cambio, no nos brinda información de la mujer que se ve en la pintura. Podríamos pensar que sólo busca en ella un modelo, como un paisajista que espera la hora del atardecer para desplegar la paleta de colores en su obra, sin importar qué lugar está pintando. El título de Sívori deja establecido que el cuerpo representado no es *una mujer* en general, sino una criada. La forma de los pechos molesta, pero lo que más incomoda es que no se trata de un cuerpo abstracto, sino de la imagen de una realidad que no se pinta en cuadros. No solamente muestra la pobreza, sino que particulariza el cuerpo femenino representado. Es decir, permite pensar a la mujer no como una categoría universal y por naturaleza igual en cualquier época y realidad social, sino como un sujeto particular constituido por muchos factores, entre ellos, la clase social.

Encontramos otra diferencia en el gesto de las mujeres. Mientras que la criada de Sívori mira sus manos como concentrada en su tarea, la de Pueyrredón levanta la vista y sonríe, dejando entrever cierta complicidad. Podríamos pensar que los pechos que pinta Pueyrredón son tolerables porque hay una intención erótica en la complicidad de la mirada. Además está limpia y es blanca. En cambio, no hay convención alguna que justifique los pechos del personaje de Sívori.

En consecuencia podríamos enumerar los elementos formales y compositivos que el artista utilizó para pintar un cuerpo que se corre de las formas establecidas. El tratamiento de color sobre la piel, la robustez del cuerpo, la forma de los pechos y la ausencia de una mirada cómplice con el espectador son las características de la obra que complejizan el imaginario visual de lo femenino.

Abandonamos momentáneamente el análisis de *El despertar de la criada* para introducirnos en su par: *Reposo* (1889) de Eduardo Schiaffino, que generó la misma polémica en los periódicos de la época. A ambos artistas se les criticaba que siendo subvencionados por el Estado para estudiar en Europa presenten resultados tan negativos.

En este caso, la crítica tiene dos ejes. Primero que el artista no da cuenta de una buena técnica de dibujo, y segundo que el cuerpo representado no se define ni

como masculino ni como femenino. Así, esta obra genera una amenaza ya que es un cuerpo que no permite encasillamiento. Al respecto, Val Cubero señala cómo se establecen en el siglo XIX los roles en la sociedad:

En el siglo XIX hubo una proliferación de escritos que hablaban de “la mujer” y que estaban dirigidas a “la mujer”. Por razones tanto de índole económica como política o social, éstas teorías pretendían hacer reflexionar sobre el cometido que cada uno de los sexos debía desempeñar en la sociedad. Se podría afirmar que ninguna otra época estuvo tan obsesionada en justificar y distinguir los roles sexuales y sociales de “mujeres” y “hombres”, o al menos de hacerlo de una manera tan explícita. (Val Cubero, 2001: 331).

En este contexto donde se diferenciaban las tareas y las formas para cada género Schiaffino presenta un cuerpo que no permite un encasillado. Los aspectos formales que no concuerdan con los parámetros de una representación femenina son: la forma de la espalda, la posición y la forma de sus pies, la postura de su cuerpo sobre el lecho, la inclinación de su cabeza que nos imposibilita ver su rostro y su cabello que parece recortado. Todas estas características son mencionadas por la ruptura que manifiestan respecto de las formas establecidas para un desnudo de espalda. Si comparamos con desnudos contemporáneos en donde el personaje esté recostado y no se vea su rostro, por ejemplo *Desnudo*⁷ (1895) de Ignacio Díaz Olano, *Figura desnuda*⁸ (1893) de Ramón Casas, o *Mujer desnuda reclinada*⁹ (1887) de Van Gogh, encontramos que otros indicios dejan en claro que se trata de mujeres. Estos son la voluptuosidad de las caderas y glúteos, la cintura definida, en algunos casos, el largo del pelo trenzado, el perfil del pecho o la sutileza con la que apoyan los pies.

Otro rasgo que impacta en la pintura de Schiaffino es el entorno del personaje representado. Un azul intenso que no permite profundidad en la escena vuelve la composición planimétrica, como si la pared se fundiera con el lecho. Ningún adorno, ningún dato que nos pueda hablar de quien posa. Un ambiente cargado de

⁷ Figura 6

⁸ Figura 7

⁹ Figura 8

misterio que pone más énfasis en sugerir un espacio que en delimitarlo a través de los objetos.

El título tampoco define el género del personaje, ni el contexto donde sucede ese reposo.

En otra de sus obras, Schiaffino parece volver a repetir desnudos con intenciones similares, con una marcada tendencia hacia otro tipo de composición y de representación del cuerpo. Estas obras son: *Desnudo*¹⁰, (1888), *Desnudo con fondo rojo*¹¹, (1895), *Desnudo con fondo azul*¹², (1895) y *Desnudo de pie*¹³, (s/f). De estas cuatro pinturas, las últimas dos forman parte de la colección del MNBA. *Desnudo con fondo azul* y *Desnudo con fondo rojo* son las dos posteriores a *Reposo* y podemos ver que comparten el ambiente indefinido, en un espacio sin demasiada profundidad, con una pincelada suelta y con escasa definición del rostro. Estas obras dejan ver cómo se discute la forma de representación del desnudo a través del entorno donde se ubica el personaje y la posición y la forma que adopta su cuerpo.

Ya hemos analizado la figura de una mujer que escapa al canon de lo femenino para la pintura de su época en *El despertar de la criada*, luego estudiamos un cuerpo que no permite ser encasillado en lo femenino ni en lo masculino en *Reposo*. A continuación finalizaremos el apartado sobre los desplazamientos en torno al cuerpo representado con *Sorpresa. Desnudo con fondo rojo*¹⁴ (1896) de Ernesto de la Cárcova.

De las tres obras analizadas hasta aquí ésta es la menos reconocida y la única no perteneciente al MNBA. Como en el caso de *Reposo*, se plantea un espacio alejado de lo convencional, sin profundidad y construido a través de pinceladas que dibujan arabescos en una gran tela, que es fondo y apoyo para la modelo. El único objeto presente es un jarrón azul. La paleta de colores también es reducida: tonos rojizos y azulados predominan en toda la composición.

¹⁰ Figura 9

¹¹ Figura 10

¹² Figura 11

¹³ Figura 12

¹⁴ Figura 13

Nuevamente como en la obra de Schiaffino, la posición del cuerpo de la modelo plantea una innovación. En primer lugar, no está tendida en una cama, en un baño, en un ambiente natural, o formando parte de una composición mitológica -los entornos comunes que justificaban el desnudo hasta entonces-. En segundo lugar, no se encuentra relajada en un descanso extasiado y si bien posa, no tiene una postura de exhibición de su cuerpo -como observamos en *Floreal* (1888) de Raphael Collin; *Rolla*¹⁵ (1878) de Herni Gervex; como *Desnudo*¹⁶ (1904) de Herni Tanoux; *Desnudo (mujer oriental)*¹⁷ (1889) de Severo Rodriguez Etchart-. En tercer lugar, la protagonista no mira al espectador.

La enumeración de estos tres puntos nos permiten advertir cuáles son los elementos compositivos, en el caso de *Sorpresa*, que generan un desplazamiento en las formas de pintar un desnudo. La mirada de la modelo y la forma en que dispone su cuerpo nos recuerda a la pintura de Sívori, donde la protagonista no es cómplice del acto voyeurista del espectador. El entorno poco común de la pintura puede interpretarse como un acento moderno del artista, que encuentra en la planimetría y en el espacio despojados un impacto visual que incomoda y conduce a la desnaturalización de los modos de mirar un desnudo.

Las características físicas de la modelo son dignas de llamar la atención: su pelo corto, poco común hasta el momento y su vello púbico, escasamente representado en los desnudos.

Entonces ¿dónde está la *sorpresa* a la que referencia el título?, -pues la expresión de la mujer no refleja asombro alguno- ¿serán los espectadores los que deben sorprenderse, como lo hicieron con los pechos de la criada o con la espalda de ese cuerpo indefinido? Como hemos visto, *Sorpresa* comparte elementos formales y compositivos de ruptura del canon, tanto con la obra de Schiaffino como con la de Sívori, sin embargo no tuvo repercusión periodística en el momento en que fue creada, ni un posterior análisis historiográfico que la promueva como obra escandalosa o, por lo menos, impactante. Tampoco formó parte de los salones de

¹⁵ Figura 14

¹⁶ Figura 15

¹⁷ Figura 16

París o Buenos Aires ni fue adquirida por un museo, espacios clave de circulación y reconocimiento.

Desnudos de la modernidad

Luego del recorrido por estas obras, encontrando constantes puntos en común, nos aventuramos a pensar a los artistas como agentes activos que reflexionaron sobre el modo de pintar y buscaron alejarse de la pincelada fría del academicismo y de los personajes idílicos. Así, poco a poco, fueron surgiendo los paradigmas en la pintura que abarcaron tanto el tratamiento de las formas como el surgimiento de nuevos temas. Al respecto Laura Malosetti Costa comenta:

(...) es posible advertir que esos artistas asumieron una postura moderna no sólo en términos de una actitud reflexiva, de autoconciencia – en palabras de Habermas- “resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo”, sino también en cuanto a sus elecciones y decisiones en términos estéticos e iconográficos. (Malosetti Costa, 2007: 12).

Mientras Sívori llenaba de datos la composición, Schiaffino y De la Cárcova la despojaban por completo. Sin embargo, al no encajar en las formas establecidas para un desnudo femenino, son criticados fuertemente. Podemos inferir que los artistas buscaron representar otros cuerpos -seguramente impulsados por la intención moderna de encontrar nuevas formas de pintar-, aquellos cuerpos que no acostumbraban a estar en los cuadros, que eran invisibilizados. Figuras que formaban parte de la sociedad en la que estaban inmersos, pero que no eran elegidas como modelo: una criada en su habitación, sola, sin asistir a nadie, separada de las actividades cotidianas que le permitirían estar en una obra¹⁸; un sujeto sin definición de sexo, en un espacio que no nos permite determinar su sexualidad, ya que no aparecen objetos que puedan relacionarse con lo femenino o lo masculino; una mujer recostada en un espacio indefinido, con el pelo suficientemente corto, dejando ver su sexo tal cual es, sin acompañar su desnudez con un gesto erótico o extasiado que justifique la composición-.

¹⁸ Recordamos a la criada de *Olympia* (1863) de Edouard Manet, como contrapunto, que figura en la obra sólo como acompañamiento de la figura central.

La representación de lo invisibilizado deja manifiesto que aquello que se muestra, que se visibiliza, es sólo una posibilidad, pero que hay otras realidades que no se están pintando. La obra de Sívori visibiliza a una mujer perteneciente a una clase social baja y Schiaffino no nos da datos de quién está siendo pintado o pintada, generando cuestionamientos sobre qué implica la feminidad, cuándo un cuerpo es erótico y si ese erotismo lo otorga el sexo del personaje o el modo de ser representado. De la Cárcova anuncia una sorpresa que no aparece en el único personaje del cuadro, que lejos de mostrarse exaltado, transita con naturalidad su desnudez, sin datos de que algo lo interpele, otorgando la posibilidad de que el sorprendido sea el que mire.

Lo que queremos destacar es que, en el momento en que se cuestionaba el buen gusto de estos artistas por escapar de los cánones clásicos de representación del desnudo femenino, se afirmaba cómo debía ser ese cuerpo. Blanco, delicado, con formas redondeadas, caderas voluminosas, sin vellos, con gestos de provocación, de exaltación del placer, y *siempre predispuesto a ser observado*, posando para un otro que satisface sus necesidades eróticas y estéticas a través de la observación de un conjunto de signos adheridos al cuerpo de la mujer pintada que terminaban por definir *lo femenino*.

De modo que, podría afirmarse que las obras analizadas reconfiguran los conceptos de lo erótico, lo femenino, y la relación que hay entre estos dos términos y el género desnudo. En otras palabras, se amplían los límites de las formas, los conceptos y los modos de representación que determinan el erotismo en un desnudo. Y en esta amplitud aparecen sujetos menos idílicos, desnaturalizando el imaginario de *lo femenino*.

La postura corporal y las miradas de las protagonistas plantean la ausencia de complicidad con quien las observa. La mirada del espectador no es el motor de la composición y por eso las modelos no firman ese contrato de lo erótico con posiciones sensuales. Cada una de estas tres obras son actos de visibilización de cuerpos y realidades diferentes que obligan a replantearse los límites de lo erótico.

Capítulo 2. Representar al propio género

En este apartado nos detendremos a analizar tres obras realizadas por artistas mujeres: Juana Romaní (1867-1924), Sofía Posadas (1859-1938) y Lía Correa Morales (1893-1975) que, en líneas generales, no han tenido un espacio preponderante en la Historia del Arte.

*Joven oriental*¹⁹ (circa 1888-1895), es la única obra de Juana Romaní que se conserva en el MNBA²⁰. Donada por el coleccionista Ángel Roverano en el año 1910, presenta a una mujer con el pecho descubierto, mirando fijamente hacia adelante. Laura Malosetti Costa (2018) menciona que el parecido de las mujeres representadas por Romaní, algunos atributos en sus atuendos y las expresiones de sus rostros, dejarían ver que cada obra es un autorretrato. En las breves descripciones biográficas de sitios web²¹, inclusive en el texto que figura en la página web del MNBA, se reitera que la artista fue modelo de otros dos pintores, de los cuales uno se transformó en su maestro y luego en su pareja²². Tal vez, partiendo de este dato es que estudiosos como Horacio González (2014: 15) proponen que Romaní establecía un juego entre ser obra y artista al mismo tiempo y esto se debe a que las mujeres de sus pinturas tengan cierto parecido a ella. El camino a través del cual logra pintar retratos es de la mano de su maestro y pareja Ferdinand Roybet, quien la vincula con el circuito artístico permitiendo que sus obras sean visibilizadas y, fundamentalmente, le permite aprender este género vedado para la formación de las mujeres. Al respecto, Linda Nochlin (2001) analiza cómo fue la formación de las mujeres que decidían ser artistas con respecto al aprendizaje del género desnudo, inclusive pasando la década de 1890 en Europa.

¹⁹ Figura 17

²⁰ En la breve descripción de la pintura, del catálogo del MNBA que figura en su sitio Web, se menciona otra obra de la artista pero la misma no figura en el inventario digital del museo.

²¹ Por ejemplo en Wikipedia, que es uno de los pocos sitios que tiene información de la artista.

²² La historia patriarcal, cuando escribe sobre artistas mujeres, siempre señala el dato biográfico de sus vínculos amorosos o familiares, como si no pudiese haber separación entre mujer, familia y la relación dependiente con un hombre.

El programa académico formal por sí mismo iba desde copiar dibujos y grabados, pasando por dibujar yesos de esculturas famosas hasta dibujar un modelo vivo. Ser privado de esta etapa fundamental de formación significaba, en efecto, ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros “menores” de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta. (Nochlin, 2001: 30).

Nacida en Italia y criada en Francia a partir de sus diez años, Romaní expone varias veces en el Salón de París, logrando así un reconocimiento que permite que una de sus obras sea traída a Argentina.

Podemos encontrar constantes en los retratos de Romaní. Todas las protagonistas son mujeres, exhibiendo vestidos con telas suntuosas, generalmente de frente, con cabelleras abultadas, miradas muy expresivas y posiciones desafiantes. Cada una de las características mencionadas poco tiene que ver con los retratos de la época²³. En sus representaciones encontramos a asesinas -*Judith*²⁴ (1891), *Salomé*²⁵ (1898)- y víctimas *Desdémona*²⁶ (1896). Si nos detenemos en estos tres personajes, notamos que se vinculan con la muerte a través de la seducción²⁷.

Joven oriental es una de las dos obras de la artista en donde la mujer muestra sus senos²⁸. Hablamos de una exposición por la manera en que el vestido deja ver el pecho de la mujer. Los hombros caídos, y el escote descubierto, la expresión seria, su boca cerrada, la mirada fija hacia adelante, nos permiten afirmar esta situación de exhibición. Laura Malosetti Costa explica al respecto:

Hacia fines de la centuria, la cada vez más visible presencia del fenómeno de la prostitución en las grandes ciudades aparece metaforizada en algunas pinturas de esclavas orientales. [...] Una representación extrañamente perturbadora plantea la *Joven oriental* de Juana Romani (italiana, 1869-1924), que es, en realidad, su

²³ Vease *En el jardín* (1902) de Ernesto de la Cárcova, *Retrato de Maria Reyna de Fernandez Blanco* (1889) de Charles E.A. Durand, pertenecientes al MNBA, *Aline Masson* (1880) de Raimundo de Madrazo. En cada ejemplo vemos a mujeres en posiciones distendidas o pasivas, muchas veces no miran hacia el espectador, apenas esbozan una sonrisa.

²⁴ Entre los principales buscadores y páginas no figuran ni imágenes ni referencias.

²⁵ Figura 18

²⁶ Entre los principales buscadores y páginas no figuran ni imágenes ni referencias.

²⁷ Judith logra engañar a Holofernes, haciéndole creer que está enamorada de él, y así lo mata, Salomé encanta a Herodes a través de una danza para pedirle que mate a Juan el Bautista y Desdémona es asesinada por su marido Otelo, producto de los celos que le tenía.

²⁸ La otra obra es *Fior d'Alpe* (1896).

autorretrato. La triste fijeza de la mirada, los senos al descubierto y el hecho de que no se vean sus brazos le otorgan el aire de una esclava o una prostituta entregada a su destino, como si se ofreciera a un posible comprador. (Malosetti Costa, 2014: 86).

Podemos pensar en el constante desafío de Romaní para instalarse en el circuito artístico. La idea del *autorretrato* escondido en su obra y la elección de pintar personajes femeninos vinculados a la seducción y a la desgracia, puede haber sido una de las formas que la artista encontró para presentar el vínculo de tensión entre la mujer y el hombre. La sensualidad por momentos es una herramienta de poder que le permite asesinarlo. En otros casos, provoca los celos enfermizos del hombre que termina con el homicidio de la mujer. En *Joven oriental* conviven la sensualidad con la tristeza, evocada en el rostro del personaje que, como plantea Malosetti Costa, parece estar a la espera de que un hombre la tome como su posesión. Entonces, más allá de la suerte que corran las mujeres de Romaní – mueran, sean asesinadas, sean llevadas a la prostitución- son sus cuerpos los que generan esa influencia sobre el hombre.

En cuanto a la técnica y a la composición la obra de la artista en general,²⁹ nos retrotrae a determinadas pinturas prerrafaelitas³⁰, en donde la figura tiene gran predominancia sobre el fondo. La pincelada suelta contribuye a un ambiente de misterio. Observamos como el único personaje de la obra es representado con atributos que nos ayudan, junto con el título a saber quién es. Griselda Pollock en *Visión y Diferencia* (2015) analiza detalladamente cómo la historia del arte conceptualiza al prerrafaelismo y el imaginario femenino que se desprende de este movimiento. La autora sostiene que se ha interpretado a las modelos del prerrafaelismo como signo que reafirma la idea predominante de lo femenino: la pasividad, la delicadeza, la belleza idílica, la fragilidad, etc. No obstante, advierte que no todas las obras pueden leerse en esta clave y ejemplifica su postura con

²⁹ *Salomé* (1898), *La rossa* (s/f), *Angélica* (1898), y otra obra sin título ni fecha, que en ciertos artículos figura como *Belleza de pelo oscuro*.

³⁰ Por ejemplo *Greenleaves* (1863) o *Pandora* (1871) ambas de Rossetti.

*Astarte Syriaca*³¹ (1877) de Dante Gabriel Rossetti, en donde un elemento clave para correr a la modelo de la pasividad es la mirada hacia el frente:

Las relaciones de miradas están invertidas de una manera que recuerda a las imágenes de culto medievales, en las que la imagen como ícono era investida con el poder de mirar al espectador (Pollock, 2015: 267).

Astarte Syriaca así como la *Joven oriental* pueden ser leídas como imágenes de una feminidad activa: la dirección de las miradas, la expresión seria, el marco que el pelo le da al rostro y refuerza la mirada, hablan de una visión complejizada de lo femenino. Deja de ser la mujer pasiva, que posa, inmaculada, con la mirada perdida en el horizonte o fijada en el espectador con expresión extasiada.

Otro dato que nos presenta la obra, es la firma de la artista en el ángulo superior izquierdo. El tamaño, el color, y la proporción la hacen más visible de lo normalmente estipulado, dejando de manifiesto el deseo de hacerse ver, la importancia que tiene pronunciarse como hacedora de la joven oriental. De modo que podemos hablar de una correspondencia entre lo formal y lo temático. Romaní no sólo elige mujeres con historias sombrías, sino que las representa rodeadas de esa oscuridad, dando prioridad a la mancha del color antes que a la línea, generando un gran contraste entre la piel blanca y las ropas o el fondo, teniendo como punto central de su composición una mirada que abandona la complicidad para comprometer al espectador.

De modo que Juana Romaní logra a través del desnudo esbozar las relaciones de poder entre el hombre y la mujer. El cuerpo de esa *Joven oriental* se vuelve su arma para expresar la tensión entre el género masculino y el femenino. De alguna manera nos permite pensar a la desnudez como portadora de poder. La fuerza en la mirada de la joven puede expresar la desigualdad provocada por la diferencia sexual. La artista representa cierto tipo de mujer que ostenta una resistencia desafiante donde el desnudo parece ser una de sus armas.

³¹ Figura 19

En 1913 el MNBA adquiere la obra *Torso*³² (1913) de Lía Correa Morales de Yrurtia. Se trata de un desnudo de espalda, de una mujer sentada sobre una silla, con el pelo recogido y el rostro muy poco definido. Tanto la silla como el fondo apenas se distinguen del cuerpo de la mujer, ya que la composición general tiene una pincelada suelta y el color de la piel de la muchacha es muy similar al muro del fondo. La cadera es ancha y una leve línea dibuja el pecho. Los desnudos de espalda donde la modelo se encuentra sentada son menos frecuentes tanto en este período como en otros. Podemos comparar la pintura de Correa Morales con *Desnudo en un sillón*³³ (1900) de Pierre Auguste Renoir. Ambas mujeres llevan el pelo recogido, están envueltas por una tela blanca y miran hacia la derecha. Figura y fondo presentan la misma paleta de colores y la habitación no muestra otros objetos. En ambas pinturas la tela blanca permite la experimentación de la técnica. En el caso de Correa Morales, habilita el tratamiento del color y las transparencias. Por último, la escala. En el desnudo la mayoría de los cuadros superan el metro, inclusive los analizados en el capítulo primero se acercan a los dos metros de longitud. *Torso* mide 60 x 50 cm y *Desnudo en un sillón* 57 x 47 cm. Correa Morales y Renoir han realizado obras de mayor formato³⁴ lo que nos permite pensar en estas dos pinturas como estudios del género.

Tal como mencionamos en el caso de *Joven oriental* de Juana Romani, *Torso* no se encuentra exhibida.

Al respecto de *Torso*, Georgina Gluzman afirma que “no apela a ningún contenido narrativo. Es simplemente una figura de estudio en un taller” (Gluzman, 2016: 254).

Lía Correa Morales era hija del reconocido escultor Lucio Correa Morales, y de Elina González Acha, -científica, educadora, geógrafa y artista plástica-. Lía estuvo constantemente rodeada de artistas y de grandes intelectuales del momento.

Por lo tanto, su formación comenzó a muy temprana edad y tuvo la posibilidad de

³² Figura 20

³³ Figura 21

³⁴ *Las ilustres patriotas de Buenos Aires* (1935) Correa Morales, 113 x 175cm; *Amalia. Heroína de José Mármol* (1939) Correa Morales, 200 x 130cm; *Gran desnudo* (1907) Renoir, 155 x 70 cm y *Mujer en primavera* (1914) Renoir, 73 x 92 cm.

viajar a Europa a perfeccionarse, participando de Salones de exposiciones en ambos continentes y teniendo en su haber varias distinciones. Podemos analizar la carrera de Lía enmarcada en una visión patriarcal del arte, no sólo de su entorno sino también de ella misma. Por ejemplo, no se reconoció como aprendiz de su madre, quien también se dedicaba a la pintura y tenía un gran reconocimiento como retratista. Correa Morales decidió abandonar la pintura durante su primer matrimonio y retomó su actividad como artista plástica cuando su marido falleció. En este momento entró en contacto con Rogelio Yrurtia, destacado pintor con el que luego contrajo matrimonio. Una vez fallecido Yrurtia dedicó toda su energía a engrandecer la figura de su marido a través del museo que ambos habían creado. Georgina Gluzman analiza la gestión que tuvo Lía como directora del Museo casa de Yrurtia al morir su marido, de hecho es la primera directora en la historia argentina de un museo de arte.

La obra de la artista a la que Pagano denominó “la pintora de la gracia”, producía invariablemente este tipo de respuestas: “Es, diríamos, un pincel amable, tibio, sensual... agréguese a todo esto un aticismo plausible: distinción, gracias, buen gusto, sencillez”. (Gluzman, 2012: 109,110)

Como se observa, la prensa destaca los estereotipos del genio masculino y ubica a Correa Morales como la aprendiz del varón, que por el sólo hecho de ser mujer tiene facilidad para pintar con trazos delicados. Pero esta *suavidad del pincel* adjudicada al género femenino, ¿tenía que ver con la formación recibida? Para el año 1899 en Argentina las artistas plásticas participaban de las clases de dibujo con modelo vivo (Gluzman, 2016: 73) y tenían la posibilidad de estudiar en las academias junto con los hombres. Sin embargo la visión de que la mujer no estaba preparada para abordar obras de gran tamaño o de géneros entendidos como más complejos (desnudo, pintura de historia) siguió presente en los críticos y periodistas del momento. Por esto destacamos los intentos de Correa Morales por salir de los lugares destinados para la *producción femenina* y coincidimos con la mirada de Gluzman (2016: 102) sobre estas artistas que buscaron poder estudiar y

exponer junto con los hombres sin importar que se las reconozca como a los pintores.

Un caso contrario es el de Sofía Posadas quien buscó por varios medios construir una imagen de artista profesional. Datos interesantes de esta intención son el hecho de que no se daba a conocer como aprendiz de un artista hombre para legitimar su obra (acción muy común en las mujeres de la época), y que no haya tenido hijos -era sabido que las exigencias de la vida doméstica atentaban contra el desarrollo de la carrera artística-. En lo que concierne a sus obras, no se limitó a los géneros considerados menores sino que exploró tanto el desnudo como la pintura de tema histórico³⁵. Gluzman la describe de la siguiente manera:

Además de haber participado del mercado del arte y haber abordado géneros tan diversos como la pintura de tema histórico, el desnudo, la naturaleza muerta y el retrato, Sofía Posadas tuvo discípulas. Tras la muerte de Agujari, su primer maestro, Posadas comenzó a tomar clases con “Giudici con quien se dedicó especialmente al estudio de la pintura al óleo, en la cual hizo tan rápidos progresos, que muy pronto el mismo maestro la presentó a sus discípulas en calidad de profesora. [...] Su carrera desarma la noción de “aficionada” y desestabiliza el modelo reduccionista aplicado a las artistas del Ateneo (Gluzman, 2015: 189).

Con respecto al desnudo que analizaremos, no fue el único realizado por la artista. Una exposición del año 1891 la tuvo como protagonista por la ofensa que la pintura de Posadas había provocado. Es curioso que en dicha exposición otros dos desnudos similares, pintados por hombres, no tuvieran la misma repercusión que el de esta artista, que terminó por retirar la pintura antes de esperar que los críticos decidieran qué hacer con ella.

Con el título *Desnudo*³⁶, fechada en 1893, figura en el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo” una fotografía de la obra cuyo original se desconoce el paradero. En dicha reproducción podemos observar a una mujer parada de perfil, sin demasiadas expresiones, que sostiene una gran tela. La actitud corporal es relajada y sin poses salvo por pequeños detalles como su pie derecho

³⁵ Su obra emblemática es *El último sueño del General San Martín*, (1900), en donde retrata al prócer en la habitación, antes de morir.

³⁶ Figura 22

que se inclina levemente o el dedo meñique derecho que se levanta. La gran tela ubicada sobre el fondo no permite describir el lugar, que bien podría ser el taller de la artista. Sus piernas y glúteos son voluminosos, sus pechos pequeños y erguidos, su tez blanca, y teniendo en cuenta la mencionada posición del pie y el meñique podríamos inferir cierta delicadeza. Pero a nuestro entender, esa pequeña inclinación permite trabajar la sombra sobre el piso y podemos interpretar el dedo levantado como un gesto de la artista que se detiene en los detalles. De las seis obras analizadas hasta el momento, *Desnudo* es en la que más claramente se observa el cuerpo establecido por el canon de la época.

Dado el contexto de la artista y su demostrado interés por posicionarse como una profesional del pincel, podríamos inferir que esta composición se detiene más en dejar ver las cualidades técnicas de quien lo ejecuta que en el desarrollo de la narración. De hecho, el título tampoco nos brinda datos sobre lo que sucede en el cuadro.

Otro aspecto interesante es que varios críticos hablaron de su obra. Gluzman extrae del periódico La Nación de 1896 un análisis de otra pintura de la artista:

Un bonito cuadro de la artista señorita Sofía Posadas, es el que se halla en exhibición en la galería de los Sres. Freitas y Castillo de la calle Florida.

El cuadro lleva por título "Modelo en reposo" y cabe decir de él, juzgado en su conjunto, que está bien concebido y ejecutado.

En cuanto al sujeto principal -el desnudo de mujer- la figura del modelo preséntase en actitud natural; no advirtiéndose, en la distribución del colorido, ni luz, ni sombras impropias; dejando en cambio la grata impresión de que se está delante de una tela cuya autora posee muy apreciables méritos de ejecución. (Gluzman, 2015: 175).

Es notoria la importancia de estos artículos, ya que además de reconocer a Posadas como artista, se reconoce la forma en que realiza sus pinturas.

De modo que el canon es utilizado por Posadas para que su obra sea leída como parte de las producciones artísticas del momento, sin que ningún factor de la composición le permita al crítico negar la presencia de estas obras.

Nos preguntamos cómo habiendo evidencia de su destacada obra, los museos más importantes de nuestro país no tienen en su colección pinturas de la artista, ¿cuáles

son los motivos que vuelven aceptable a la pintura de Correa Morales para que el MNBA la adquiriera y, del mismo modo, cuáles son las razones que dejan a la obra de Sofía Posadas por fuera? ¿será que el campo artístico finisecular y la historia del arte necesitaban asociar a Posadas con un sujeto masculino -padre, esposo, maestro- para que su obra trascienda?

Es interesante comparar a Correa Morales con Posadas, ya que ambas trabajaron una composición tradicional del desnudo buscando que la pintura se destaque por su precisión técnica, sin embargo, según nuestro análisis, lo hicieron bajo premisas diversas. Si nos detenemos en los rostros de las dos modelos podemos notar la diferencia entre ambas artistas. La precisión del pincel de Posadas contiene también a los rasgos faciales. En el caso de *Torso*, leemos la falta de definición del rostro como un signo de debilidad identitaria en la modelo. No creemos que lo dicho se deba a una falta de decisión conciente de la artista, ya que como hemos mencionado, muchos fueron sus intentos por desarrollarse en el campo artístico. Tal vez no haya considerado la oportunidad de demostrar su destreza como retratista, centrándose más en las formas del cuerpo. Quizás el respeto al canon de Posadas pueda interpretarse como una estrategia para mostrarse con la misma capacidad técnica que sus colegas. De manera que una igualdad temática no implica un mismo posicionamiento o lectura de la realidad y tampoco garantiza la inserción de un artista en el campo o su rescate posterior por la historia del arte.

Cada una de las obras realizadas por las artistas -es decir, por el sujeto productor desplazado del poder dominante- deben ser entendidas como objetos estéticos que no pueden analizarse como conjunto bajo el título *obras de arte producidas por mujeres*, porque no hay un movimiento separatista de las artistas -salvo que así lo declaren- que las una bajo criterios formales, compositivos o conceptuales. En esta tesis fueron agrupadas por considerarlas una minoría dentro del campo artístico -no por la cantidad de artistas que pintaban ni por su producción, sino por la escasa visibilización que ellas tenían-. De esta manera se conforma el capítulo *Representar al propio género*.

Este breve recorrido por las tres artistas dejan en claro lo complejo que resultó desarrollarse profesionalmente a fines del siglo XIX bajo su condición de mujeres. Nuestra intención es posicionarlas como generadoras de objetos culturales los cuales no se diferencian del resto de las obras de arte por el género, la raza, la clase social, la sexualidad, o el lugar de nacimiento de sus productoras, sino que encuentran especificidad en las técnicas, los materiales y las formas que cada artista configura.

Capítulo 3. El cuerpo femenino en la cómoda privacidad del hogar

En este apartado nos propusimos analizar obras que tuvieron un recorrido por fuera del circuito artístico tradicional. Se trata de dos pinturas reproducidas en la revista *La Ilustración Argentina*, correspondientes a las ediciones del 20 y el 30 de julio de 1888, y de cuatro grabados de la colección privada de Pedro Denegri.

La Ilustración Argentina fue un periódico ilustrado creado en el año 1853 y editado por Benito Hortelano³⁷, un inmigrante español que había trabajado en talleres tipográficos de Madrid y París. Por la estética y el contenido se supone que las influencias para tal periódico fueron el periódico inglés *The Illustrated London News* -vigente desde 1842 al 2003- y el francés *L'Illustration* -que circuló desde 1843 hasta 1944-. En estas publicaciones, la imagen tenía el mismo protagonismo que los textos y, en ocasiones, superaban a éstos. Sin embargo, *La Ilustración Argentina* no contó con esa misma suerte, tal vez porque los lectores no estaban familiarizados con la interpretación de imágenes como parte de la lectura periódica. Lo cierto es que duró cinco meses y hubo que esperar hasta el año 1881 para que vuelva a editarse, a cargo de Pedro Bourel. En esta oportunidad la publicación se mantuvo hasta 1888.

La importancia que Bourel le otorgó a las imágenes en sus publicaciones puede comprobarse, como señala Sandra Szir (2009), por los profusos “(...) debates acerca del arte nacional en los cuales se destacaba la idea del rol de la pampa como paradigma del paisaje nacional; o reseñas de exposiciones u otras actividades artísticas” (Szir, 2009: 71).

A su vez, *La Ilustración Argentina* generó un espacio de interacción entre la literatura y las artes plásticas, que abrió el diálogo sobre el arte nacional y la experimentación gráfica. De hecho, entre los colaboradores en 1881, estaban Pedro Obligado, Calixto Oyuela y Estanislao Zevallos, figuras intelectuales de la

³⁷ Periodista español. Llega a la Argentina en 1849 y comienza a trabajar en varios periódicos, generalmente de corte federal, ensalzando la figura de Juan Manuel de Rosas. Tuvo su propia imprenta, librería y hasta construyó un teatro para traer compañías españolas. En 1871 fundó el Hospital Español socorriendo a las víctimas de la fiebre amarilla, pero ese mismo año contrajo la enfermedad y murió en Buenos Aires.

época. Además es considerado el primer periódico que formó un núcleo de artistas nacionales, introdujo el grabado en madera y experimentó técnicas gráficas de avanzada. (Szir, 2009: 72)

Las dos imágenes que analizaremos fueron los únicos desnudos encontrados en el periódico que se encuentra en la Sala Tesoro del archivo de Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Esta sala cuenta con ejemplares de *La Ilustración Argentina* entre 1881 y 1888. Este período corresponde a los ejemplares que conserva el Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM) y son los que hemos consultado y a los que hemos tenido acceso para la investigación. Por lo tanto, no era frecuente que se publicaran obras este género pictórico.

*En sueños*³⁸ (1886) de Charles Chaplin muestra a una mujer reposando sobre un gran lecho blanco perlado que se extiende por toda la superficie del cuadro. La dama lleva los ojos cerrados, los brazos extendidos, y un abanico sobre su mano izquierda. Sus piernas y pubis se cubren con una tela que se confunde con el fondo. A su lado, reposa un antifaz negro. En cuanto a la representación del cuerpo el artista respeta los cánones de la época que venimos detallando en los capítulos anteriores. Llama la atención, en este caso, la diminuta cintura que da paso a una cadera pronunciada. Esta licencia del autor aleja al cuerpo de una representación verosímil. El color pálido de su piel sólo se acentúa en las mejillas rosadas, y el brillo de todo su cuerpo es similar al del lecho y al de las telas. En el periódico podemos leer la siguiente descripción de la obra:

Este diseño, de Chaplin, tiene vigor e intención. Una mujer, hermosa y joven, parece sentir ajitado³⁹ su espíritu en el revuelto lecho, bajo el pesado ambiente de una noche de verano; y sueña, con los labios entreabiertos, y los párpados temblantes, cual si ella ansiara ver con el sentido bien despierto lo que en su fantasía ardorosa se dibuja, quizás una hora después del sarao, del idilio, ó de la velada lírica.

A la vista están el seno turgente y los torneados brazos de carne blanca y palpitante; la mano izquierda conserva entre crispaciones nerviosas un abanico, el mismo con el que se ha estado dando aire en la fiesta, y en el lecho momentos

³⁸ Figura 23. En https://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/charles_chaplin.htm dicha obra figura bajo el título *Después del baile con máscara*.

³⁹ Se transcribe el texto tal cual, con las reglas ortográficas que le dieron forma.

antes de cerrar dulcemente sus ojos al calor de la ilusión y su cabellera cubre como una onda negra y lustrosa la almohada en largas guedejas, con ese desatino natural del que se abandona en brazos del misterio y del silencio, se recrea en los volidos caprichosos del pensamiento y aguarda que sobre él aletée el sueño, sin fuerzas para ahuyentarlo. Hay flores en el lecho, ya marchitas, como recuerdos de pasados jolgorios, y un antifaz de raso negro con sus ojos huecos fijos en la oscuridad y el vacío –como imagen fiel del devaneo y el delirio.

Ante este dibujo, inundado en su centro por la luz secreta de los ensueños y circuido de tinieblas, recuérdase impensadamente aquella inspiradora estrofa de Victor Hugo: Je pense a toi quand le soleil s'élève/ Je pensé encontre quand il finit son cours;/ Si quelque fois dans mon sommeil je reve, / C'est au bonheur de t'adorer toujours!⁴⁰ (*La Ilustración Argentina*, 20 de julio de 1888: sp).

Aunque sin firma⁴¹, el texto nos permite un acercamiento concreto a las ideas que acompañaron a las imágenes en el periódico.

Ya en las dos primeras oraciones observamos juicios de valor tanto de la manera de pintar del artista como de la figura representada. Aparece el ideal de belleza, ligado a la juventud y a un determinado cuerpo: se trata de un cuadro con *vigor* en donde se ve una mujer *hermosa*. Tengamos en cuenta que los bailes de máscaras tienen una tradición aristocrática, por lo que la mujer representada, además, pertenece a una clase acomodada. En resumen, feminidad, belleza, juventud, cuerpo blanco y clase social alta parece configurar una asociación conceptual determinante. La poética descripción hace hincapié en la posición del cuerpo, en los objetos presentes y en la atmósfera erótica. Los únicos elementos que describen color, luz o línea son el *seno turgente*, *los torneados brazos de carne blanca*, *la cabellera [que] cubre como una onda negra* y la presencia de un punto lumínico en el cuadro *-inundado en su centro por la luz-*.

Es importante detenernos en analizar cómo explica la obra el autor, ya que el público que accede al periódico estimamos, sería en principio más amplio, al que pudo acercarse a un museo o a una galería, lo que supone la posibilidad de formar al lector en criterios estéticos y, como mencionamos anteriormente, *La Ilustración*

⁴⁰ “Pienso en ti cuando el sol se eleva/ y también cuando finaliza su curso/. Si alguna vez sueño al dormir es con la felicidad de amarte todos los días”. Traducción de la autora.

⁴¹ Es llamativo que los únicos textos del periódico que no están firmados, son los que describen las obras plásticas. Tal vez, esta omisión nos permita repensar el rol de la crítica de arte en las ediciones analizadas en este periódico.

Argentina evidenció claras intenciones de otorgarle un lugar preponderante a la imagen en su propuesta editorial. La pintura que decidieron publicar así como su descripción implican un posicionamiento frente al arte y los ideales que cimentan la figuración del cuerpo femenino en esta época. Se trata de un análisis que apenas menciona los rasgos formales de la composición y se centra, ampliamente, en imaginar el contexto y las emociones de la mujer recostada. Al hacerlo utiliza un lenguaje romántico tanto en sus formas como en su contenido, prestando más atención al idilio imaginario de la protagonista que a cualquier elemento compositivo o formal. Podemos pensar, entonces, que el propósito pudo estar puesto en crear un texto *bello* que acompañe la imagen, y que funciona, podríamos agregar, casi de manera independiente, más que en reflexionar sobre la producción artística que se está observando. Pero, ¿qué consecuencias trae el presentar tal pintura, despojarla de un análisis visual y rodearla significaciones eróticas?

Desde nuestro punto de vista, el desnudo de Charles Chaplin se rige completamente por el canon de la pintura francesa de fines del siglo XIX, comparables con *Floreal* (1888) de Louis Raphael Collin, y con *La toilette de Venus* (1873) de William Bouguereau. En estas obras la idealización del cuerpo femenino llega a un punto extremo, cruzando los límites de lo real en pos de una perfección de las formas: la piel por exceso blanca iluminada especialmente en el pecho y el pubis, la ausencia de vellos, el pelo claro, el rostro con una expresión de goce y relajación. Todas estas características pueden ser observadas tanto en *En sueños*⁴² como en las dos obras francesas mencionadas. Al respecto de Bouguereau, Stephen Eisenman señala que:

(...) fue uno de los más hábiles artistas de su época a la hora de pintar lo que el burgués quería mirar: mujeres hermosas y rotundas, tiernas adolescentes, niñas pobres encantadoras y muy limpias. Contemplando sus cuadros, el burgués más ignorante entendía la fastuosidad de la mitología clásica y llegaba a la tranquilizadora conclusión de que la vida del campesino es el jardín del Edén (Eisenman, 2001: 309).

⁴² El análisis que realizamos de *En sueños* fue a partir de una reproducción a color que figura en internet, y no de la copia del periódico *La Ilustración Argentina* donde la imagen publicada es acromática. De hecho en la reproducción de la obra resulta un tanto difícil distinguir los objetos que describe el texto.

Esa visión reduccionista e idealizada que el autor le critica a Bouguereau es similar a la que observamos en *En sueños* de Chaplin. Nuevamente, el cuerpo femenino representado satisface la mirada del hombre y, fetichiza a la mujer, ya que en pos de esa satisfacción las formas que se nos exhiben se alejan de un cuerpo real. La palabra de John Berger sobre el arte europeo lo afirma de manera contundente: “El principal protagonista nunca aparece en el cuadro. Ese protagonista es el espectador de la pintura, es un hombre, y todo va dirigido a él. En función suya las figuras han asumido su desnudez. Es un extraño que observa con sus ropas puestas”. (Berger, 1992: 54). Por lo que, volviendo a nuestro objeto, nos enfrentamos a una visión completamente idealizada del cuerpo de la mujer propagada tanto por el artista como por el autor que la describe en el periódico. De modo que en esta relación entre imagen y palabra que propone la revista la feminidad se reduce al ámbito de lo erótico.

También publicada en *La Ilustración Argentina* el 30 de julio de 1888, *Esclavos en venta*⁴³ (s/f) de Gustave Boulanger, nos introduce en representaciones orientalistas, donde la esclavitud suele ser tema corriente. Esta obra fue presentada en el Salón de París de 1888 y publicada en el mismo año en la revista *Salon Illustré* que registraba las obras que se presentaban en dicha institución. Tal vez, la pintura llega a *La ilustración Argentina* a partir del contacto con la revista francesa.

Deteniéndonos en el cuerpo de la mujer de *Esclavos en venta*, en comparación con las obras que venimos analizando, observamos que su contextura es un poco más delgada, y sus caderas menos pronunciadas. Pero, incluso, teniendo en cuenta estas diferencias, no notamos mayores modificaciones en la representación del cuerpo.

El título de obra nos entrega una clave para introducirnos en el imaginario de lo femenino. La esclavitud habilita la desnudez pues quien compra debe conocer el cuerpo que está llevando. Si bien muchas veces esta apropiación era con fines sexuales, el cuerpo que se observa en esta pintura no está cargado de la intención

⁴³ Figura 24. En *La ilustración Argentina* el título figura en femenino: *Las esclavas en venta*, lo cual resulta curioso porque en la imagen hay un hombre y una mujer.

erótica que observamos, por ejemplo, en *Joven oriental* (circa 1888-1895) de Juana Romani. La exhibición del cuerpo de esta esclava parece presentarse desde la resignación. Al contraponerla con la obra de Romani podemos reflexionar cómo la misma temática es representada por los artistas de diferente manera: en un caso la esclavitud se denuncia a través de la postura y de la mirada de la mujer desnuda, en el otro se muestra la autocompasión y el sufrimiento de un cuerpo entregado a su destino.

Boulanger tiene otra obra de la misma temática e idéntica composición, en donde también se observa un grupo de esclavos en venta. La obra titulada *El mercado de esclavos* (1882) muestra a un grupo de personas semidesnudas (hombres, mujeres, niños y niñas) con el collar de esclavos en su cuello. La posición de una de las mujeres blancas es muy similar a la única joven de *Esclavos en venta*. La cabeza se inclina hacia la izquierda y ligeramente hacia arriba, se apoya sobre una pared, una de sus rodillas flexionadas hace que su cadera se incline y junto con la posición de los brazos generan una postura de angustia y tormento. Al encontrar dos composiciones del cuerpo femenino tan similares, dentro de una misma temática, podemos afirmar una continuidad en el artista para representar la feminidad, por lo menos en los casos señalados. Hablamos de la feminidad y no de la esclavitud ya que los cuerpos masculinos de las dos pinturas son distintos y si guardan algo en común es cierta expresión de cansancio o hastío. En cambio, las mujeres esclavas presentan una actitud corporal de completa indefensión y martirio. Lo que nos permite pensar que es su carácter de mujeres y no de esclavas lo que las condena.

Como mencionamos, las obras de Chaplin y Boulanger son los únicos desnudos publicados en el lapso de siete años por *La Ilustración Argentina*. Entonces ¿qué tipo de desnudos se eligieron, durante este tiempo, para que circularan en la publicación? ¿cómo es el cuerpo de las mujeres representadas? Observamos a una esclava y a una mujer que goza en soledad. Es decir, un sujeto en venta, y una composición que resalta el erotismo vinculado a un ideal de belleza –reafirmado por el comentario del periódico- En ambos casos el desnudo nos muestra un

cuerpo despersonalizado, por estar a la venta o por formar parte de un erotismo que, como leímos en las declaraciones de Berger o Eisenman, satisface principalmente al hombre. Bajo esta concepción fetichista de la mujer, se evidencian cuerpos desnudos y disponibles, garantizándole a quien mira que no encontrará resistencia en el acto de apropiárselos. Como afirma Liliana Likun: “(...) ella nunca está desnuda tal cual es, ella está desnuda como el espectador la ve”. (Lukin; 2014: 5) y podríamos decir, como el artista la pinta o como la revista la edita y la difunde.

Desnudos en el arte gráfico

El 30 de marzo de 1933 los herederos de Pedro Denegri donan a la Biblioteca Nacional una colección importantísima de libros de diversa índole, tan considerable que una sala de la Biblioteca pasa a llevar el nombre de este coleccionista en mayo de 1933.

Pedro Denegri (1853- 1932) fue un bibliófilo argentino que recorrió Europa en busca de diversas obras literarias y libros de grabados, muchos de los cuales son primeras ediciones completamente artesanales. Su colección se encuentra en la Sala Tesoro, debido al valor y al cuidado especial que requiere, ya que se trata de ejemplares únicos en el país. A su vez, la colección está compuesta por una serie de más de veinte grabados sin encuadernar en donde las protagonistas son mujeres, en el mayor de los casos, desnudas. Las encontramos posando, mirándose al espejo, peinándose, jugando con un gatito, desnudándose e, incluso, compuestas por formas híbridas como con alas de mariposa. De esta serie, que merece un detenido análisis, hemos escogido cuatro imágenes que representan un imaginario sobre lo femenino construido desde una propuesta humorística y, en algunos casos, irónica.

La primera obra titulada *Le joujou*⁴⁴ (1892) es una monocromía hecha en aguatinta y punta seca, realizada por el artista belga Armand Rassenfosse (1862-1934). Figura el título de la obra sobre el margen izquierdo y el nombre del artista en el extremo inferior derecho.

Armand Rassenfosse es conocido por haber realizado un conjunto de ilustraciones para *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Se destacó como inventor de nuevas técnicas de grabado y dedicó parte de su carrera a realizar desnudos de mujeres. La mayoría cargan con una marcada impronta erótica⁴⁵.

La imagen muestra una mujer que lleva un vestido traslúcido, con cola, y una capa. Su pelo está recogido y tiene un aplique que pareciera ser un pequeño sombrero con una pluma. Calza zapatos cerrados con taco. Lleva en sus manos un juguete con cuerda: un pequeño hombrecito con traje y galera al que se le pueden mover las extremidades tirando de la cuerda. En el extremo inferior izquierdo hay un boceto del rostro de la mujer, y sobre el lado derecho, el perfil de la misma incluyendo también su torso. Con respecto a la composición, la escena se presenta completamente vacía, apenas una sombra marca el caminar de la mujer. La protagonista parece estar mirando hacia el espectador, mientras manipula el juguete con sus manos. El hombrecito estira sus extremidades. La postura corporal de la mujer (su paso firme, su mirada hacia el espectador, la posición de sus manos) conforma una imagen irónica donde ella tiene poder sobre el juguete. El tamaño y la ubicación del título denotan la importancia de este objeto. Sin embargo, no se trata de cualquier *joujou* sino de un hombre. Podríamos interpretar que la mujer envuelta en su erotismo ejerce dominio sobre un objeto lúdico que, al ser un hombre, le confiere a la escena un carácter burlesco.

La desnudez, en este caso, es más sutil, pero las ropas contribuyen a manifestar un erotismo con más fuerza que si fuese total. La capa, las medias, el peinado, la transparencia de las telas, le otorgan poder a un personaje que no está despojado,

⁴⁴ Figura 25. *El juguete*.

⁴⁵ Véase: *Blond, ou un assis* (1894), *Le jeune sorciere* (1897), o un desnudo sin título ni fecha, donde la mujer posa sentada sobre una superficie con las piernas abiertas.

sino que exhibe y oculta el cuerpo deseado. Es la primera obra que analizamos donde el rol de la mujer no está subordinado al hombre. Y también, la primera donde aparece el humor.

El segundo grabado, *La jardinière aux bébés*⁴⁶ (1901) de Leon Lebegue, es un aguafuerte impreso por René Pincebourde, editor y bibliófilo francés. Lebegue realiza toda su carrera en Francia, país natal, donde se dedica a grabar cartelería, participa en revistas de humor satírico y realiza ilustraciones. No tiene un recorrido específico en el desnudo, pero sí aparecen muchas situaciones irónicas en relación a lo sexual en sus grabados.

Lo primero para destacar de la obra es el exhaustivo trabajo de la línea que genera una trama de luces, sombras y una diferenciación de términos. Como en el grabado anterior, también nos encontramos con una figura central femenina que no está completamente desnuda, sino que exhibe sus pechos, mientras recoge con su mano izquierda su vestido, dejando al descubierto sus piernas. En semejanza con la obra de Rassenfosse, esta mujer lleva adelante una acción que torna satírica la escena. En el primer término, la protagonista riega unas figuras fitomorfas de las que surgen de su centro niños desnudos. En el segundo término, vemos crecer diferentes plantas con sus niños dentro y en el tercero, una arboleda frondosa convive con los pájaros que la rodean. El vestido y el sombrero que luce la mujer son prendas delicadas más ligeras que la ropa interior de la época, que incluía corsés y medias, como puede observarse en *Chasteté*⁴⁷ (1890) de Joseph Apoux, perteneciente a la misma colección de grabados. A su vez se encuentra descalza. Es decir, su forma de vestir no condice con el bosque en el que se encuentra. Tampoco está justificada la exhibición de sus pechos por el contexto o por la acción que realiza. Su rostro sonriente y la posición de sus brazos tanto para sostener la regadera como para posarlos sobre la cadera le otorgan un aire relajado y sutil que contrasta con el llanto del niño que recibe el agua.

⁴⁶ Figura 26. *La jardinera y sus bebés*

⁴⁷ Figura 27. *Castidad*

Cada uno de los detalles mencionados construye una composición satírica que impacta y provoca humor.

¿Por qué el artista representa niños saliendo de plantas? ¿la imagen impactaría de la misma manera si el jardinero fuese un hombre? En cuanto a la primera pregunta traemos la frase instalada en el imaginario popular de que “los niños nacen de repollos”, como una explicación del nacimiento, similar al mito de la cigüeña, que separan la creación de un ser humano del acto sexual. Tal vez este grabado podría ser la representación humorística de esa explicación, en donde la mujer se encarga de *regar* a los niños para que nazcan y crezcan. Aquí, aparece la idea del cuidado de los niños como algo exclusivo de la mujer, descartando la posibilidad de que el representado fuese un hombre. También podría ser que el artista se esté riendo de este dicho popular y presente a la protagonista semidesnuda a modo de indicar ese acto sexual oculto, parodiándolo a través de las ropas eróticas y el acto de regar a un niño.

Nuestro tercer grabado, *Ça mord*⁴⁸ (s/f) de Henry de Stà, editada por René Pincebourde, es una litografía que reúne varias de las características observadas en las composiciones anteriores. Una figura central femenina, con un gran sombrero, guantes y un moño de tela sobre su cintura. En este caso, se encuentra a la orilla de una laguna, sobre un bote, pescando con su caña a un pequeño hombre que viste elegante, con traje, galera, guantes y bastón, semisumergido en el agua. El detalle en el paisaje, el reflejo de los árboles en la laguna, el juego de luces y sombras, la sutileza del pie de la mujer transparentándose bajo el agua, el movimiento de la misma, cada una de las flores, las diferentes texturas (la piel de la mujer, el barco, el agua, la vestimenta del hombre), la firma del artista –sutil, pero presente– conforman una composición de un trabajo técnico muy preciso que contribuye al humor de la escena dada la verosimilitud con la que se plantea, invitándonos a creer en que ese hombre es un pez que pica el anzuelo. Llama la atención que el tipo de representación del hombre es completamente caricaturesca al punto que desentona con el resto de la composición.

⁴⁸ Figura 28. *Pica*

La desnudez casi completa de la mujer nos permite analizar la forma de su cuerpo, que condice con las representaciones que venimos observando: tez blanca, pechos pequeños, circulares, erguidos, pequeña cintura, grandes caderas, piernas robustas, y sin vellos. En cuanto a las posiciones de los pies y las manos, siempre buscando la delicadeza, acompañada, en este caso, por el ladeo de la cabeza y la sonrisa.

Podríamos pensar que el artista traza las líneas de un cuerpo canónico, tanto en sus formas como en sus gestos, porque éstas son las mujeres que, supuestamente, logran *pescar* a los hombres de la alta sociedad.

En los tres grabados que analizamos encontramos a mujeres en situaciones humorísticas, con los pechos descubiertos. Como si la imagen además de agradar por el sentido del humor tuviese el plus de verle los senos.

En el primer y en el tercer caso, la mujer que domina, en el segundo, la jardinera/madre/incubadora. Las tres satirizadas, con ropas sensuales, con sus pechos exhibidos, como si la ridiculización y el erotismo fueran un par complementario para generar humor.

La última obra que analizaremos *L'ivresse*⁴⁹ (1890) es del grabador más reconocido de este grupo que, a su vez, tiene un largo recorrido en la temática del desnudo: Joseph Apoux fue el creador del alfabeto pornográfico⁵⁰, en donde se representan diferentes actos sexuales a través de cada letra. *L'ivresse* pertenece a una serie de veinticuatro grabados titulada *Reveries fantastiques*⁵¹. En ella, las protagonistas están desnudas en situaciones sombrías y en muchos casos fantásticas. Mujeres que se abrazan y se besan con otras mujeres, vampiros, dragones, y hombres alados, que hibridan su cuerpo con figuras artropomorfás como arañas y mariposas, o que muestran su embriaguez tirando una botella de alcohol. Esta última referencia es sobre la obra que analizaremos, en donde una

⁴⁹ Figura 29. *La embriaguez*

⁵⁰ En 1880 Apoux realiza este alfabeto en donde cada letra contiene en su interior a diferentes personajes que se ubican exhibiendo sus genitales, realizando diversos actos sexuales, en parejas, tríos o cuartetos, herosexuales y homosexuales. En muchos casos los protagonistas son monjas, curas o militares.

⁵¹ Ensoñaciones fantásticas.

mujer en el centro de la escena se sostiene de una mesa para no caer. El vestido corrido deja ver un pecho, sus cabellos están despeinados, y la expresión de su cara dan un aspecto desalineado y fuera de sí. Una silla, una botella, y unas cartas de poker se encuentran tiradas en el suelo. La joven no logra sostener el vaso, del cual termina cayendo su contenido.

Como observamos, la temática y el carácter de la composición de este grabado difieren de los tres anteriores. Es una obra que no impacta a través del humor sino a través del decadentismo del personaje. La serie *Reveries fantastiques*⁵² muestra cierta perversión del mundo, y las protagonistas de esa degeneración son las mujeres. El único de estos veinticuatro grabados en donde la mujer se encuentra totalmente vestida es en *Chasteté*⁵³. Aquí la joven está desabrochándose el corsé mientras se mira en el espejo. Su pelo está recogido, la falda pasa sus rodillas y las medias oscuras no permiten ver sus piernas.

Apoux fue el responsable de generar imágenes cargadas de humor y erotismo. En el caso del alfabeto pornográfico, donde aparece la figura masculina, la obra artística tiene un sello satírico. Cuando el mismo artista decide representar un clima lúgubre, como en *Reveries fantastiques*, aparecen mujeres/insecto, vampiros, dragones, homosexuales, ebrias, etcétera. En otras palabras, se separa a la figura masculina de lo oscuro, lo extraño, o lo mortífero.

En los cuatro grabados que hemos seleccionado, el imaginario de lo femenino no está dado por la forma del cuerpo sino por el tema y la composición en la que se sitúa a las protagonistas.

Las técnicas gráficas se caracterizan por la serialidad, característica que facilita a las imágenes transitar varios caminos al mismo tiempo, llegando así a diferentes públicos, ampliando el círculo de espectadores y los posibles espacios de fruición de la obra. *La Ilustración Argentina* elige desnudos pictóricos. Consideramos que aunque el modo de circulación cambie -en relación a las obras analizadas en los

⁵² De esta serie la BNMM conserva con siete grabados.

⁵³ Castidad

capítulos anteriores-, el pensamiento detrás de esas publicaciones es el de promover el arte perteneciente a los museos y galerías: las bellas artes de la pintura, la escultura y la arquitectura. La descripción de *En sueños* refuerza el imaginario romántico de la mujer blanca, objeto de deseo del hombre. La elección de *Esclavas en venta* comparte el mismo imaginario de la mujer/objeto sumando otras capas de sentido, es decir, al sentido exclusivamente sexual del primer caso, se le agrega uno mercantilista por tratarse de una esclava.

Las imágenes seleccionadas de la colección privada de Pedro Denegri nos permiten generar un contrapunto respecto al imaginario femenino respaldado en la pintura. Por un lado, aparece como recurso del humor, relacionado a lo erótico. Por otro lado, las acciones llevadas a cabo son mucho más activas que en las obras anteriores donde la actitud general es de pose⁵⁴. La relación de poder con respecto al hombre (si pensamos en *Le jousjou* y *Ça mord*) se invierte por primera vez, siendo el varón (que deja de estar fuera de la obra para ser parte de ella) el que se encuentra sujeto a la mujer. Esta dependencia está asociada directamente a lo erótico, transformándose el cuerpo femenino en el arma de dominio. A su vez, Apoux retrata la decadencia en *L'ivresse*, de una mujer ebria que no puede sostenerse en pie. Se abandona la idea de pulcritud, pureza y castidad, observada hasta ahora en las pinturas. Cuando la imagen recorre el espacio íntimo (recordemos que los cuatro grabados pertenecieron a una colección privada) parecería haber un grado de exhibición más grande del cuerpo femenino. No porque la desnudez sea mayor sino porque se muestra sin adornos el vínculo entre la mujer y el hombre. La intimidad habilita lo pícaro, lo perverso. Es el espacio de lo privado que no necesita guardar las formas. No es necesario presentar al cuerpo femenino rodeado de todos los argumentos que justifican la desnudez, sino que estas imágenes circulan para que cada espectador se aparte del decoro y pueda disfrutar de ver representados sus deseos y fantasías.

⁵⁴ Recordemos que en el género costumbrista dentro del cual podríamos ubicar lo picaresco de estos grabados, se le otorga importancia a la acción del personaje.

Aproximaciones finales

El estudio detenido de estas doce obras artísticas nos ha permitido problematizar alguna de las concepciones consolidadas, que desde la visualidad se han construido alrededor de lo femenino, como la belleza y el erotismo en la Argentina finisecular. Hemos observado el rol central de los críticos y de la historia del arte para reforzar pensamientos homogeneizadores que buscaron establecer determinadas actitudes, acciones y formas sociales como norma.

El intento de un abordaje feminista, creemos, nos ha permitido percibir a las pinturas de los artistas varones como una reconfiguración de lo erótico, que al representar cuerpos catalogados como desagradables e indefinidos, visibilizaron otros sujetos sociales habilitando una democratización del deseo y del placer. Pues dejan ver que son muchos más los cuerpos que pueden causar fruición que los que la historia del arte ha mostrado.

La heterogeneidad de formas y concepciones alrededor de las pinturas de las artistas estudiadas en el capítulo dos permitió entenderlas como sujetos individuales que no forman una entidad esencial homogénea oculta bajo el título *mujer* y, por lo tanto, sus modos de producción no están sujetos a esta categoría.

Un nuevo paisaje apareció delante nuestro al analizar producciones teniendo en cuenta su modo circulación. Por un lado, las obras y las reseñas que el periódico *La Ilustración Argentina* eligió publicar, entre 1881 y 1881, forman parte de esas acciones homogeneizadoras de la época -que criticaban también las pinturas de Sívori y Schiaffino- para ponderar la idea de un erotismo vinculado a un cuerpo femenino extasiado, sumiso, débil, despersonalizado, accesible, joven, blanco, de pechos pequeños y erguidos, caderas anchas, sin marcas en la piel, sin vellos en el cuerpo y con una mirada ausente o cómplice. Por otro lado, los grabados de la colección de Denegri abren las puertas a un erotismo sin adornos ni eufemismos, dejando ver la función libidinal de las imágenes. El arte gráfico habilita modos de circulación diversos que contribuyen a que las obras no sean pensadas exclusivamente para formar parte de galerías y museos. Este desplazamiento

podría ser un elemento que alimente el exhibir a las mujeres de manera más cruda o satírica.

Judith Butler, *El género en disputa* (2018) y Griselda Pollock, *Visión y diferencia* (2015) plantean la necesidad de desnaturalizar el binomio mujer/hombre bajo el cual las sociedades piensan a los sujetos, atribuyéndoles características específicas a cada género que justifican un abanico considerable de desigualdades. Pollock afirma que la cultura⁵⁵ refuerza el sentido de identidad construido por las instituciones del patriarcado, entendiendo a éstas fundamentalmente como la familia y la escuela. Así, las posiciones de esposa, madre, hija, padre, hijo...,

(...) son producidas en principio por aquellas instituciones sociales que se encargan del cuidado de los niños y su socialización, por las relaciones familiares, la escolarización y la adquisición del lenguaje. Pero deben ser constantemente reforzadas por las representaciones que nos son presentadas en la variedad de prácticas ideológicas que denominamos cultura. Pinturas, fotos, películas, etc. (Pollock, 2015: 81)

A través de las doce obras analizadas observamos como la crítica periodística finisecular y la historia del arte contribuyeron al falogocentrismo de la sociedad del siglo XIX. Además las concepciones que regían entonces siguen vigentes en la manera de ver el arte actual. Por lo tanto la revisión de estas pinturas tiene como fin repensar las estructuras dominantes del siglo XIX para democratizar las del siglo XXI.

Hemos observado obras que bajo una misma temática -Romaní, Boulanger-, o bajo el mismo tratamiento de la imagen -Posadas, Correa Morales- nos posibilitan arribar a diferentes imaginarios del cuerpo femenino. Estas comparaciones son necesarias para descifrar qué rol juega el modo de representar el cuerpo en las concepciones de lo femenino. Y como se lee, cada obra es un constructo simbólico cargado de especificidad que nos libera de tener que pensarlas como conjuntos de

⁵⁵ Cultura: conjunto de aquellas prácticas sociales cuyo objetivo principal es la significación, es decir, la producción de sentido o la creación de órdenes de “sentido” para el mundo en el que vivimos. (Pollock, 2015: 54).

significados unívocos. De esta manera, cada pintura adquiere valor por mostrar un fragmento de una realidad social compuesta por múltiples sujetos.

La misma lectura podemos hacer respecto a las miradas de las mujeres representadas y el vínculo que establecen con el espectador. Cuando la criada de Sívori baja la cabeza concentrada en su accionar matutino, como cuando la joven de De la Cárcova mira hacia la izquierda del cuadro, nos habilitan a pensarlas como indiferentes a los ojos del espectador. La mirada fija y la cabeza completamente erguida de la muchacha de Romaní exponen a quien observa a una disputa de poder. Distintas son las miradas hacia el público de las mujeres de los grabados, que despliegan el erotismo a través de la picardía y la sátira, en donde fijar la vista hacia el frente implica complicidad. El éxtasis de la dama de Chaplin y la indefensión de la esclava de Boulanger coinciden con miradas que no se fijan en el espectador, pero su actitud corporal posibilita interpretarlas a ambas como concientes de la mirada externa.

Se abre aquí un camino para futuros análisis que hagan foco en la mirada y en la postura corporal para comprender y conceptualizar los imaginarios en torno a lo femenino.

Por último, recordando el valor que le da Pollock a la historia del arte como espacio de refuerzo del sentido de identidad, traemos las palabras de Butler para posicionarnos sobre nuestro accionar de aquí en más:

Para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma. Entonces el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado “natural” ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales. (Butler, 2018: 196)

Nuestra tarea es, entonces, ir hacia un futuro que desnaturalice las prácticas y las representaciones homogeneizadoras del cuerpo para entenderlo a éste como un territorio de lucha a través del cual se deja ver la diversidad de voces y corporalidades que construyen a una sociedad.

Referencias bibliográficas

Berger, John (1972) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil

Butler, Judith (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Eisenman, Stephen (2001) *Historia crítica del arte*. Madrid: Akal.

Clark, Kenneth (1981) *El desnudo* Madrid: Alianza

Garabedian, Marcelo, Szir, Sandra, Lida, Miranda (2012) *Prensa argentina del Siglo XIX* Buenos Aires: Teseo.

Gluzman, Georgina (2012) *Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia* [en línea] consultado el 3 de septiembre de 2018 en <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v20n2/a04v20n2.pdf>

Gluzman, Georgina (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890 - 1923)*. Buenos Aires: Biblios.

González, Horacio (2014) “El arte erótico como filosofía del atelier” En *La seducción fatal*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes (pp 13-15)

Jarkowski, Aníbal (2014) “Ambientes” En *La seducción fatal*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes (pp201-203)

La Ilustración Argentina (1888) “En sueños”. En *La Ilustración Argentina* (s/p)

Lobato, Mirta Z (2000) “Introducción” En Lobato, Mirta Z (ed). *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites. 1880-1916* (pp 11-14) Buenos Aires: Sudamericana

Lukin, Liliana (2014) *La seducción fatal. De la intención erótica al sueño pornográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Malosetti Costa, Laura (2018, 2 de marzo) “Bajo el foco feminista. Juana Romani, un inédito erotismo” En *Clarín*, s/p.

Malosetti Costa, Laura; “Cartografías del deseo”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 1-9.
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=207&vol=7

Malosetti Costa, Laura *Eduadro Schiaffino. La modernidad como proyecto*. [en línea] consultado el 10 de agosto de 2018 en

http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/malosetti_buenosaires.pdf

Malosetti Costa, Laura (2007) “Del viaje a Europa a las exposiciones del Ateneo. 1876-1896” En *Los primeros modernos* Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Malosetti Costa, Laura (2007). “Escándalos (como en París) Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del Siglo XIX” [en línea] Consultado el 20 de abril de 2018 en

http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/malosetti_queretaro.pdf

Malosetti Costa, Laura (s/f) *Los desnudos de Pridiliano Pueyrredon comopunto de tensión entre lo público y lo privado*. [en línea] consultado el 5 de mayo de 2018 en

<http://www.caia.org.ar/docs/Malosetti%20Costa.pdf>

Marchan Fiz, Simon (2005). “Las artes ante la cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra”. En Brea, Jose L (ed). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp 75-90). Madrid: Akal.

Nochlin, Linda (2001) “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En Cordero, Karen e Saenz Inda (comp). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp 17-44). Ciudad de México: Conaculta –Fonca.

Pollock, Griselda (2015). *Visión y diferencia*. Buenos Aires: Fiordo

Rocchi, Fernando (2000) “Capítulo I. El péndulo de la riqueza: la economía argentina del período 1880-1916” En Lobato, Mirta Z (ed). *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites. 1880-1916* (pp 11-14) Buenos Aires: Sudamericana

Val Cubero, Alejandra (2001) *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI- XIX) Pintura, mujer y sociedad*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Referencias electrónicas

Biblioteca Nacional de España (s/f) *Biblioteca Nacional de España* [en línea] Consultado el 5 de agosto de 2017 en <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (s/f) *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [en línea] consultado el 10 de abril de 2017 en <https://www.bn.gov.ar/>

Charles Chaplin (s/f) *Charles Chaplin* [en línea] consultado el 15 de agosto de 2018 en <http://www.charles-chaplin.info/>

Dantebea (s/f) [en línea] consultado el 10 de septiembre de 2018 en <https://dantebea.com/category/peintures-dessins/armand-rassenfosse/page/1/?iframe=true&preview=true/feed/>

Instituto iberoamericano de Berlín (s/f) *Instituto Iberoamericano de Berlín* [en línea] Consultado el 8 de agosto de 2017 en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/index/>
Salon Illustré (s/f) *Salon Illustré* [en línea] consultado el 15 de agosto de 2018 en <https://archive.org/stream/salonillustr00soci#page/n149/mode/2up>

Museo Nacional de Bellas Artes (s/f) *Museo Nacional de Bellas Artes* [en línea] consultado el 20 de marzo de 2017 en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/>