

EL CORPUS FEMINEUS EN EL ARTE RIOPLATENSE

Melisa María Ortiz*

Resumen: En este trabajo, realizaremos un recorrido por la concepción del cuerpo femenino en la literatura y la plástica rioplatense del siglo XIX, a fin de comprender el lugar emblemático que ha ocupado la mujer, siempre vista desde la perspectiva masculina.

Palabras clave: Mujer, Cuerpo, Siglo XIX, Plástica, Literatura, Sensualidad.

Abstract: *We will focus on the views of female body in the Argentinean literature and plastic Arts of the XIXth century. We will try to see how women had occupied an emblematic position, always seen by men eyes.*

Keywords: *Women, Body, XIXth Century, Plastic Arts, Literature, Sensuality.*

Desde el comienzo de los tiempos, la mujer ha ocupado un lugar emblemático en el arte. Esto se debe, principalmente, al hecho de que siempre ha sido retratada desde la perspectiva masculina. En nuestro análisis, nos proponemos abordar diferentes enfoques de la figura femenina en algunas obras de la literatura y la plástica argentinas del siglo XIX, a fin de comprender la dualidad moral de la época. Con este propósito, se analizarán los mecanismos hiperestéticos a través de los cuales los artistas demuestran su voluntad de construir una identidad nacional.

Debemos aclarar primero que las tradiciones literarias y pictóricas argentinas se encuentran claramente vinculadas al proceso de desarrollo artístico europeo. Sin embargo, las tendencias deben ser resignificadas para poder justificar su aparición en el Río de la Plata y su importancia para el desarrollo político y social. Este proceso es descrito por Bialostocki y reformulado por Lucía Gentile del siguiente modo: «la gravedad iconográfica incorpora un nuevo contenido históricamente relevante a una imagen ya asentada en la tradición» (2012, p. 6).

De acuerdo con Martha Delfín Guillaumín (2008), la desnudez de la mujer no es algo negativo en el arte porque representa la obra más pura de Dios. Particularmente, se observa cómo, en la pintura argentina, se resalta la blancura absoluta de la mujer deseada, quien se encuentra escarnecida y humillada, somnolienta, desmayada o con la cabeza gacha. Para comenzar, nos enfocaremos en el tema de cautivas, muy presente en la literatura y la plástica argentinas. El tema de encuadre europeo, en este caso, es la «prisionera» que ha sido reinterpretado como la «cautiva» (2015, p. 6). Para comprender mejor este punto, debemos realizar un breve desarrollo histórico.

La mujer ha sido considerada objeto del hombre y símbolo erótico. El arte la presenta como la causa de guerras, enfrentamientos y penurias. No olvidemos que el aparente motivo de la guerra de Troya fue el rapto de Helena, la belleza pura saqueada por el enemigo Paris. Encontramos, también, numerosas escenas míticas en las cuales mujeres son raptadas por centauros. Este ser mitad hombre y mitad caballo, para Malosetti Costa (1994), representa el lado animal y salvaje del hombre. El centauro mítico deja

* Alumna de 4.º año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: melisa.ortiz2@gmail.com.

lugar, luego, al jinete a caballo, el cual es también un hombre fuerte, animalizado, que se lleva el máspreciado de los bienes.

En el siglo XIX, reaparece esta temática en la plástica europea: la prisionera, a medio vestir, es sometida, atada o encadenada, y está ofrecida al deseo masculino. Había también una obsesión por las prisioneras de los harenes de Oriente, acentúa Malosetti Costa (1994, p. 34). Por lo tanto, no es extraño que, en la misma época, aparezca esta corriente en nuestro país, pero ligada, aquí, a problemas políticos: la formación de una identidad nacional y la guerra de frontera. La mujer se transforma en protagonista de relatos y pinturas en los cuales es raptada y llevada en cautiverio; en ellos, se busca exaltar su pureza y su erotismo, simultáneamente.

En el cuerpo de la mujer se imprimen, entonces, dos marcas: por un lado, es la heroína casta, como Lucía Miranda, quien se deja morir antes de ceder a los deseos de Siripo, o María, que decide matar a Loncoy antes de ser violada. Pero, por otro lado, no deja de ser objeto de deseo del «otro»; su cuerpo desencadena la tragedia porque provoca una pasión irrefrenable. Por este motivo, rapta Siripo a Lucía Miranda, y Loncoy a María. Es, por lo tanto, la imagen erótica la que despierta el sentimiento animal del hombre, y el cuerpo femenino estará sometido a los designios de quien lo posee (Malosetti Costa, 1994).

De acuerdo con Malosetti Costa, la imagen de la cautiva es erótica, ya sea objeto del «erotismo salvaje» o punto medio entre dos mundos que se enfrentan hace siglos. Poseer a una mujer blanca es símbolo de poder y dominio sobre el invasor que ha venido a quitarles la tierra, la cultura y las costumbres. Al arrebatarse su bien máspreciado, controlan al «otro» y, por este motivo, puede pensarse que la temática de cautivas es seductora para nuestros artistas, porque pone a la mujer como centro de la puja y la lucha entre culturas, y la vuelve víctima y partícipe a la vez, porque su cuerpo seduce involuntariamente al salvaje y desencadena el rapto.

En la pintura de Rugendas *El rapto de la cautiva*, de 1845, observamos a una mujer blanca con los ojos cerrados y sus hombros descubiertos. Está atada a un indio casi desnudo y de piel oscura, ambos sobre un caballo negro y blanco. Atrás hay una imagen similar, como si una segunda cautiva fuera llevada hacia el desierto donde el cielo semioscuro delata el próximo amanecer. La mujer se desmaya al igual que una heroína romántica, y no vemos su cuerpo desnudo, signo posible de su pureza y su castidad. La soga que la une al salvaje marca el cautiverio, el rapto.

Más adelante, en 1848, Rugendas pinta *El rapto. Rescate de una cautiva*, donde nos presenta a una mujer, con un seno descubierta, que todavía se encuentra entre los brazos del indio. Sin embargo, hay un detalle: el indio se está enfrentando a un blanco con su lanza, y ella también toma esa lanza con su mano derecha. Podemos ver una clara relación con *La cautiva*, de Echeverría. La mujer retratada representa a una María, que ha tomado el puñal del nativo contra él para conservar su pureza, como se advierte en esta cita:

Ella le responde: «—advierte
que en este acero está escrito
mi pureza y mi delito,
mi ternura y mi valor (Echeverría, 1837/2009, p. 33).

En la pintura, al igual que en el poema, los rodea un enfrentamiento, una tormenta y la posible oscuridad del desierto, a la cual los amantes deberán enfrentarse. Detalle no menor es que ella se encuentra rodeada de un aurea blanca, marca infalible de su pureza.

Malosetti Costa concluye su análisis diciendo que el tema del rapto podría justificar la posterior Campaña del Desierto. En nuestra opinión, el tema del rapto no solo justifica la posterior Campaña, sino que, también, pone énfasis en la mujer, la sitúa en el centro, como vínculo. Los artistas la presentan blanca e inmaculada porque la idealizan y la exhiben al igual que a Helena de Troya. Hay una sublimación de la mujer en la pintura y en la escritura; ella, a causa de su belleza, despierta, involuntariamente, sentimientos que el indio es incapaz de controlar y esto lo reflejan los pintores al mostrar su cuerpo desnudo, cuasierótico, con los hombros y los senos descubiertos. María y Helena de Troya no escogen sus destinos, son fuerzas mayores las que las dominan, y, después de todo, tanto una como la otra son víctimas de su propia belleza.

Más avanzado el siglo, el cuerpo femenino aún se encuentra presente. Ya no es víctima de la captura y el deseo erótico irrefrenable, pero aún se lo retrata desde la perspectiva masculina. Lucía Gentile analiza la importancia del desnudo femenino y su resignificación en el arte argentino. Cita a Bialostocki al decir:

... desde la tradición pictórica europea, la figura del desnudo femenino, uno de los temas de encuadre tradicionales, estuvo muy vinculada a la figura de la Venus clásica, cuya desnudez no resulta impúdica, ya que se trata de una figura de carácter clásico, mitológico. Como postula este autor, durante el siglo XIX las imágenes religiosas se secularizan y las clásicas pierden su contenido original; el desnudo femenino es entonces resignificado (2012, pp. 2-3).

Se refiere a que en el siglo XIX la mujer despojada de vestimentas y totalmente expuesta resultaba impúdica, por lo tanto, debe presentarse un nuevo tema de encuadre para justificar su desnudez. En consecuencia, aparece retratada en espacios interiores, a los que Gentile llamará «toilette» (2012, p. 6).

En la pintura de 1889, de Sívori, *La mujer y el espejo*, observamos a una mujer burguesa en un espacio interior. Como aclara Gentile, posee un cuerpo delicado, tan blanco que casi es rosado, sin marcas de trabajo (2012, p. 17). El ideal de mujer burguesa perfectamente erótica y pura se ve retratado en esta obra al igual que en la novela *La gran aldea*, de Lucio Vicente López, quien describe a Blanca así: «... tenía la misma aparente frialdad de la madre, la misma palidez casi mate; los grandes y sombreados ojos de Fernanda, y un busto que dejaba ver un escote en el que los nervios preponderaban sobre la carne» (1967, p. 78).

En cambio, en la obra *Despertar de la criada*, de Sívori, puede observarse a la mujer trabajadora que, en el interior de su cuarto, acomoda las medias para vestirse. La luz alumbra la pobreza de la habitación. Su cuerpo no es sublime y hermoso, sino tosco y cansado. Los pies grandes y poco atractivos y el rostro agotado son signos de su condición de mujer de clase baja y trabajadora. Este tipo de mujer, menos idealizada, responde a un nuevo momento de la cultura argentina. La doble moralidad se acentúa sobre el cuerpo femenino. Gentile afirma que «el trabajo permite que los individuos se configuren como autónomos» (2012, p. 9). En consecuencia, no es un lugar donde la mujer que es propiedad del hombre deba ingresar. Gentile aclara «Las mujeres “de bien” están abocadas a la maternidad y el cuidado de sus familias, mientras que las prostitutas son aquellas “otras” que reniegan de su “destino natural” y que incluso representan una amenaza para la institución de la familia» (2012, p. 9). Si bien aquí parece

referirse solo a las prostitutas, en realidad, eran consideradas así todas las mujeres que decidieran tener autonomía y trabajar.

En *Quilito*, de Carlos María Ocantos, aparece la mujer que debe dedicarse al cuidado del hogar, vivir en la miseria y ser maltratada constantemente:

Pampa se había quedado dormida, acurrucada en el umbral. Envuelta su monstruosa cabeza en el refajo de bayeta amarilla [...] un pie montado sobre el otro [...] calzados ambos en gruesos zapatos claveteados; [...] dormía sobre la dura piedra como sobre un cómodo colchón [...]. ¡Pobre Pampa! (1950, p. 11).

Ocantos, en pocas líneas, hace hincapié en la pobreza de las vestimentas de la criada, la poca belleza de su rostro, «monstruosa cabeza», y la lástima que genera en el narrador. En la obra, se la llamará «china salvaje» numerosas veces, e incluso será víctima de los arrebatamientos violentos de Quilito. Estas mujeres humildes que retratan Sívori y Ocantos no se veían, generalmente, en las representaciones artísticas porque no encajaban con el ideal burgués sobre el cuerpo femenino. Gentile sostiene que «[e]l cuerpo de la mujer trabajadora se conceptualiza por oposición al cuerpo burgués [...]. Las mujeres trabajadoras eran tan peligrosas como las prostitutas para la imagen de la comunidad nacional argentina» (2012, p. 16). La presencia de cuerpos femeninos en el arte, que antes permanecían ocultos o invisibilizados ante los ojos de la sociedad porteña, pone énfasis en los cambios del país. La mujer no es ya ornamento del hombre, sino que está adquiriendo autonomía gracias al trabajo.

Puede observarse cómo, en los cuerpos, se imprimen siempre dos enfoques ambivalentes y difíciles de unificar. Por un lado, la mujer debe ser la madre ideal y la heroína casta, la cual prefiere morir o matar antes de perder su honor como María; sin embargo, por el otro, no deja de ser objeto de deseo y razón de las peores acciones de los hombres, a causa de la pasión irrefrenable que provoca. La doble moralidad continúa y se acentúa a lo largo de todo el siglo. La mujer es entendida como propiedad del hombre y se espera su castidad, sin embargo, en la pintura, se retrata su cuerpo desnudo, totalmente erótico. Y como aclara Gentile, «[e]n las obras se evidencia el estigma que cargan los cuerpos que no acatan la norma» (2012, p. 30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Delfín Guillaumín, M. (2008). La representación de las cautivas en la plástica y en la literatura argentina decimonónica: Echeverría y Rugendas, Hernández y Della Valle [fragmento de tesis doctoral]. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 25 de septiembre, 2015, de <http://www.ciberjob.org/mujeres/historia/cautivas.htm>
- Echeverría, E. (1837/2009). *La cautiva*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Gentile, L. (2012). La *toilette* como tema de encuadre [ponencia]. *XVI Jornadas de Investigación en Artes*. Córdoba: Facultad de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 30 de septiembre, 2015, de <http://www.ffyh.unc.edu.ar/>
- López, L. V. (1967). *La gran aldea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Malosetti Costa, L. (1994). *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Ocantos, L. M. (1950). *Quilito*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rugendas, M. (1845). *El rapto de la cautiva*. [Óleo sobre tela]. Colección A. N. de Lumb y D. E. Minetti.

Rugendas, M. (1848). *El rapto. Rescate de una cautiva*. [Óleo sobre tela]. Colección Horacio Porcel.

Sívori, E. (1887). *El despertar de la criada*. [Óleo sobre tela]. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Sívori, E. (1889). *La mujer y el espejo*. [Óleo sobre tela]. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.